

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Joseana Stringini da Rosa

**INTERSECÇÕES DIALÓGICAS ENTRE  
A *CONFISSÃO DA LEOA*, DE MIA COUTO, E A SÉRIE FOTOGRÁFICA  
*MUTHIANAS E CAPULANAS*, DE ALBINO MOISÉS:  
FOCALIZAÇÃO E ENQUADRAMENTO DO FEMININO**

Santa Maria, RS  
2017

**Joseana Stringini da Rosa**

**INTERSECÇÕES DIALÓGICAS ENTRE  
A CONFISSÃO DA LEOA, DE MIA COUTO, E A SÉRIE FOTOGRÁFICA  
MUTHIANAS E CAPULANAS, DE ALBINO MOISÉS:  
FOCALIZAÇÃO E ENQUADRAMENTO DO FEMININO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Farias de Felipe  
Coorientador: Prof. Dr. Anselmo Peres Alós

Santa Maria, RS  
2017

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Rosa, Joseana Stringini da  
INTERSEÇÕES DIALÓGICAS ENTRE A CONFISSÃO DA LEOA, DE  
MIA COUTO, E A SÉRIE FOTOGRÁFICA MUTHIANAS E CAPULANAS,  
DE ALBINO MOISÉS: FOCALIZAÇÃO E ENQUADRAMENTO DO FEMININO  
/ Joseana Stringini da Rosa.- 2017.  
235 p.; 30 cm

Orientadora: Renata Farias de Felipe  
Coorientador: Anselmo Peres Alós  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação  
em Letras, RS, 2017

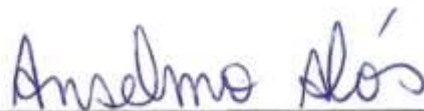
1. Imagem do feminino 2. Focalização 3. Enquadramento  
4. Mia Couto 5. Albino Moisés I. Farias de Felipe,  
Renata II. Peres Alós, Anselmo III. Título.

Joseana Stringini da Rosa

**INTERSECÇÕES DIALÓGICAS ENTRE  
A CONFISSÃO DA LEOA, DE MIA COUTO, E A SÉRIE FOTOGRÁFICA  
MUTHIANAS E CAPULANAS, DE ALBINO MOISÉS:  
FOCALIZAÇÃO E ENQUADRAMENTO DO FEMININO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

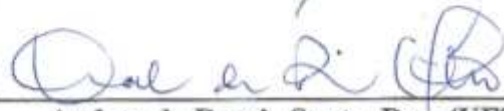
Aprovada em 14 de dezembro de 2017:



\_\_\_\_\_  
Anselmo Peres Alós, Dr. (UFSM)  
(Presidente/Co-orientador)



\_\_\_\_\_  
Márcia Ivana de Lima e Silva, Dra. (UFRGS) - Parecer



\_\_\_\_\_  
Andrea do Rocio Souto, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS  
2017

## AGRADECIMENTOS

À orientadora, Profa. Dra. Renata Farias de Felipe, pelas contribuições, ajuda e conhecimento, especialmente, no primeiro ano de pesquisa.

Ao meu coorientador, Prof. Dr. Anselmo Peres Alós, que aceitou me acompanhar, e que é responsável por acender em mim a paixão pela pesquisa e pelas literaturas africanas. Agradeço por todo o conhecimento transmitido, pelo incentivo, pelas angústias compartilhadas, pelas dúvidas sanadas, por estar sempre presente e por ser inspiração e motivação para além dos muros da universidade.

Às professoras Andrea do Roccio Souto e Márcia Ivana de Lima e Silva, pela disponibilidade em ler o meu trabalho e aceite para compor a banca examinadora.

Ao jornalista e fotógrafo Albino Moisés, por toda ajuda, disposição e disponibilidade no repasse das informações, bem como pela paciência e pelos diálogos mantidos ao longo do trabalho. Kxanimambo!

À minha mãe, Ana Lúcia, pela força e inspiração, por me incentivar a conquistar o meu espaço, por me mostrar a importância dos estudos, pela alegria de viver. Imensamente grata por todo o amor, por todas as velas acesas e preces realizadas, por todas as boas vibrações transmitidas e por estar sempre ao meu lado.

Ao meu irmão Daniel, pela inspiração em traçar esse caminho, por todo incentivo, por estar ao meu lado e por compartilhar, intensamente, o dia-a-dia, trazendo tranquilidade, conselhos e muita música.

Ao Henrique, pelo apoio incondicional, pelo companheirismo, pelo sentimento verdadeiro que nos une. Gratidão por estar ao meu lado, por me ouvir, me incentivar e me trazer paz, tranquilidade e calma em momentos turbulentos. E por construir, ao meu lado, a nossa própria narrativa.

Aos amigos e às amigas Liz, Lucas, Dora, Aline e Rafael, pela importância que têm em minha vida, e por caminharem junto comigo e compreenderem meus momentos de ausência.

À amiga e parceira de caminhada, Mônica, por viver intensamente todos os momentos dessa pesquisa, por todo apoio e palavras, angústias e anseios compartilhados. Às colegas e amigas Taiana e Jordana, por todo o apoio e contribuições nessa jornada.

À Dani, pelo apoio e pelas energias enviadas, e por abrir a casa e o coração para abrigo em tempos corridos. À família, em especial à Tânia, por todo o apoio e pelas caronas nas manhãs de quinta-feira.

À literatura e à fotografia, por me inspirarem, diariamente, e me transportarem para outros mundos.

À CAPES, pela concessão de bolsa no período de 2016-2017.

Às mulheres, pela força e luta diária pelo não silenciamento de suas vozes.

“ – *Cuidado, minha neta. Escrever é perigosa vaidade. Dá medo aos outros...*

Num mundo de homens e caçadores, a palavra foi a minha primeira arma”.

*A confissão da leoa*

(COUTO, 2012, p. 88-89 – grifos do autor).

## RESUMO

### INTERSECÇÕES DIALÓGICAS ENTRE A *CONFISSÃO DA LEOA*, DE MIA COUTO, E A SÉRIE FOTOGRÁFICA *MUTHIANAS E CAPULANAS*, DE ALBINO MOISÉS: FOCALIZAÇÃO E ENQUADRAMENTO DO FEMININO

AUTORA: Joseana Stringini da Rosa  
ORIENTADORA: Profa. Dra. Renata Farias de Felipe  
COORIENTADOR: Prof. Dr. Anselmo Peres Alós

O presente trabalho tem como objetivo geral realizar um estudo sobre a obra literária *A confissão da leoa*, de Mia Couto, e a série fotográfica *Muthianas e capulanas*, de Albino Moisés. Como ponto em comum entre ambas as obras, encontra-se a temática do feminino, que ora apresenta-se submissa e subalterna, ora enaltecida e valorizada. A partir de pressupostos teóricos que possam auxiliar para a compreensão do espaço em que essas obras estão situadas, pretende-se trazer questões pertinentes ligadas ao contexto africano e à questão do feminino neste mesmo contexto. Assim, partindo de um entrelaçamento de dois gêneros distintos e de dois meios (literatura e fotografia), objetiva-se a conceituação de *interdisciplinaridade*, inicialmente, para, em seguida, tratar do real e do ficcional, bem como a abordagem do tempo e suas implicações em cada meio. Os objetos de estudo desta pesquisa trazem um mundo particular, que pode nascer tanto no próprio mundo (real) quanto na obra literária em questão. Por sua vez, a fotografia documental parte de um pressuposto de retrato de um “real”. Ao percorrer as categorias de real e ficcional, bem como o tempo, percebe-se que esses “retratos” são construídos e apresentados a partir de um ponto em comum: *focalização e enquadramento*. Através desse eixo dialógico que se situa a análise do *corpus* do trabalho. A partir dessas intersecções, é apresentado um diálogo entre imagem e escrita e os pontos de convergência e divergência, semelhanças e diferenças em torno da imagem do feminino em duas mídias distintas.

**Palavras-chave:** Imagem do feminino; Focalização; Enquadramento; Mia Couto; Albino Moisés.



## ABSTRACT

### DIALOGICAL INTERSECTIONS BETWEEN *A CONFISSÃO DA LEOA*, BY MIA COUTO, AND *MUTHIANAS AND CAPULANAS* PHOTOGRAPHIC SERIES, BY ALBINO MOISÉS: FEMININE FOCALIZATION AND FRAMEWORK

AUTHOR: Joseana Stringini da Rosa  
ADVISOR: Profa. Dra. Renata Farias de Felipe  
CO-ADVISOR: Prof. Dr. Anselmo Peres Alós

The present work has as main objective to carry out a study about the literary work *A Confissão da Leoa*, by Mia Couto, and the photographic series *Muthianas and capulanas*, by Albino Moisés. As a point in common between both works, there is the theme of the feminine, which is often presented as submissive, subaltern, or extolled and valued. Based on theoretical assumptions that can help to understand the space in which these works are located, it is intended to bring pertinent issues related to the African context, the feminine. Thus, starting from an interweaving of two distinct genres, two media (literature and photography), the objective is to conceptualize interdisciplinarity, initially, to then approach the real and the fictional, as well as the approach of time and its implications in each medium. The objects of study bring a particular world, which can be born in the (real) world itself, like the literary work in question. The documentary photography starts from a presupposition of a portrait of “the real”, roaming through the categories of the real and the fictional, as well as time. Thus, there is the realization that these “portraits” are constructed and presented from a point in common: focalization and framework. It is through this dialogical axis that we will analyze the corpus of the research. From these intersections, this work seeks to establish dialogue between image and writing, as well as the points of convergence and divergence, similarities and differences around the image of the feminine in two different media.

**Keywords:** Female image; Focalization; Framework; Mia Couto; Albino Moisés.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>17</b>
<b>1. LITERATURA E FOTOGRAFIA: um diálogo possível</b> .....	<b>23</b>
1.1 SABERES FLUTUANTES: A INTERDISCIPLINARIDADE COMO EIXO .....	24
1.2 MUNDOS INVENTIVOS, VICISSITUDES TRAMADAS .....	31
<b>1.2.1 O fazer literário através da perspectiva do real e do ficcional</b> .....	<b>33</b>
<b>1.2.2 Espelho, transformação ou traço: a realidade retratada e inventada</b> .....	<b>37</b>
1.3 ABORDAGEM DO TEMPO EM INSTANTES FOTOGRÁFICOS E LITERÁRIOS .....	46
<b>1.3.1 Deslocamentos e “jogos” temporais</b> .....	<b>46</b>
<b>1.3.2 De um tempo isolado a um tempo perpetuado</b> .....	<b>50</b>
1.4 ENTRELAÇAMENTOS DE PONTOS DE VISTA .....	54
<b>1.4.1 Tessituras das vozes e visões literárias</b> .....	<b>55</b>
<b>1.4.2 O ato de enquadrar como multiplicador de sentidos</b> .....	<b>63</b>
1.4.2.1 <i>Enquadrar, no sentido de linguagem, composição e técnica fotográficas</i> .....	64
1.4.2.2 <i>Enquadrar, em um sentido teórico e ético</i> .....	70
<b>2. DO FEMININO EM ÁFRICA</b> .....	<b>79</b>
2.1 GUARDIÃS DA TERRA, DA ÁGUA E DO FOGO .....	79
2.2 ÁFRICA E BRASIL: UM DIÁLOGO ALÉM-MAR .....	86
<b>3. REGISTROS DO FEMININO: o texto de Mia Couto e a fotografia de Albino Moisés</b> .....	<b>97</b>
3.1 <i>A CONFISSÃO DA LEOA</i> , DE MIA COUTO .....	97
3.2 <i>MUTHIANAS E CAPULANAS DE MOÇAMBIQUE</i> , DE ALBINO MOISÉS .....	145
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>197</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>209</b>
<b>APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ALBINO MOISÉS</b> .....	<b>215</b>
<b>ANEXO A – CARTAZES DA EXPOSIÇÃO MUTHIANAS E CAPULANAS DE MOÇAMBIQUE, DE ALBINO MOISÉS</b> .....	<b>227</b>
<b>ANEXO B – REGISTROS FOTOGRÁFICOS DA ABERTURA DA EXPOSIÇÃO EM BELO HORIZONTE</b> .....	<b>229</b>
<b>ANEXO C – ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS SOBRE A EXPOSIÇÃO MUTHIANAS E CAPULANAS DE MOÇAMBIQUE</b> .....	<b>231</b>
<b>ANEXO D – USO DAS FOTOGRAFIAS DE ALBINO MOISÉS EM CARTAZES DE EVENTOS</b> .....	<b>231</b>
<b>ANEXO E – CARTAZES DA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DE ALBINO MOISÉS, MWANA-MWANA: PÉROLAS DO ÍNDICO, EXPOSTA EM MOÇAMBIQUE E NO BRASIL</b> .....	<b>233</b>
<b>ANEXO F – MIA COUTO E ALBINO MOISÉS</b> .....	<b>235</b>

## INTRODUÇÃO

O campo dos estudos literários, ao trazer a interdisciplinaridade para o campo da pesquisa, possibilita um diálogo da literatura com outros textos, outras narrativas, outras histórias, não exclusivamente em formato de texto, mas também em imagens.

O presente trabalho, intitulado *Intersecções dialógicas entre A confissão da leoa, de Mia Couto, e a série fotográfica Muthianas e Capulanas de Moçambique, de Albino Moisés: focalização e enquadramento do feminino*, parte de uma proposta de unir fotografia e literatura em um estudo que tem como eixo a interdisciplinaridade. A base do projeto situa-se nas relações entre a *focalização*, no âmbito da literatura, e do *enquadramento*, na fotografia, com o foco no feminino, em um contexto africano (mais especificamente, em Moçambique).

As obras analisadas neste trabalho não foram pensadas, estruturadas e construídas em proximidade. Porém, aqui, se faz uma análise em torno de algo em comum: o feminino na obra de Mia Couto e de Albino Moisés. Nas duas obras, é possível encontrar a mulher em destaque, de maneira ficcional, na literatura, e documental, na fotografia. O problema de pesquisa situa-se, justamente, na representação dessa mulher moçambicana, que ora se apresenta como inferior e subalterna (na narrativa literária), ora se apresenta em um contexto de resgate e de valorização de tradições e práticas culturais, bem como de enaltecimento da mulher (presentes na obra fotográfica). Assim, parte-se de um questionamento acerca dessas mulheres que, inseridas em um mesmo contexto espacial, apresentam diferentes formas de tratamento.

A escolha por Albino Moisés justifica-se não só pela temática do feminino abordada em sua obra, mas também pelo fato de buscar apresentar um olhar “de dentro”, já que inúmeros são os fotógrafos estrangeiros que adentram o território moçambicano a fim de retratar justamente a partir de uma perspectiva externa, estrangeira. Além disso, a proposta do trabalho justifica-se pela importância de se trabalhar tanto a questão interdisciplinar, ligando literatura e fotografia, quanto as questões relacionadas ao estudo da cultura africana. Ao pensarmos na proximidade entre Brasil e África, é de grande relevância adentrar nesses territórios teóricos para trazer propostas a serem discutidas no âmbito acadêmico, assim como em práticas no contexto escolar, que possam dar conta tanto do ensino da literatura e da cultura afro-brasileira e africana quanto da interdisciplinaridade, que pode combinar outras áreas do saber, como os usos da fotografia em diálogo com outras disciplinas.

O interesse por essas temáticas justifica-se em função da minha formação em Comunicação Social – Jornalismo. O interesse por essa pesquisa também encontra espaço com as afinidades, bem como os trabalhos/práticas já desenvolvidos profissionalmente, com o

jornalismo comunitário. A obra de Mia Couto apresenta a vulnerabilidade de uma parcela da população (no caso, as mulheres), juntamente com a violência sofrida por esta mesma parcela da população. Essas questões dialogam diretamente com a realidade vista no contexto do jornalismo comunitário. Já a fotografia torna-se também objeto de pesquisa, tanto pela formação acadêmica, direcionada, em quatro anos de faculdade, para o trabalho como bolsista-estagiária envolvendo o fotojornalismo, quanto pelos três anos atuando como professora de fotografia em cursos técnicos.

Assim, como apreciadora de relatos de histórias, tendo o jornalismo como formação acadêmica e profissional, interesse-me pelas histórias orais, pelas contações de causos e histórias que são passadas de uma geração a outra. Em especial, tenho grande apreço por aquelas em que os contadores estão à margem, social e economicamente. Esses que muitas vezes não são ouvidos, não têm nome, sobrenome, nem idade: os silenciados. O *corpus* da presente pesquisa apresenta, no entanto, autores que apresentam vozes que sim, são ouvidas, que têm lugares assegurados nas principais livrarias ou nas paredes de espaços culturais, ou mesmo na academia, como objetos de análise e de pesquisa.

Mas por que, então, não trazer para a pesquisa vozes de autoria feminina, por exemplo, ainda com desigualdade de espaço em relação à autoria masculina? A escolha dos objetos de análise dá-se, na literatura, por uma apreciação da escrita miacoutiana, por um encantamento com suas histórias, por uma proximidade com a oralidade e com a tradição oral. Na fotografia de Albino Moisés (fotógrafo, jornalista e cronista), por suas cores, por seus enquadramentos, pelo retrato da vida cotidiana, pelo resgate cultural. As personagens que permeiam estes objetos se destacam ora sendo submissas e violentadas, ora enaltecidas e valorizadas. Essas personagens são personagens femininas, são mulheres que carregam consigo grandes histórias e que são fortemente marcadas pela tradição, pela cultura, pelo patriarcalismo e pelo colonialismo.

Como objetivos, propõe-se o desenvolvimento de um estudo na área dos Estudos Literários, na Linha de Pesquisa *Literatura, Cultura e Interdisciplinaridade*, que possa dar conta dos diálogos possíveis entre literatura e fotografia, a fim de estabelecer questões e apontamentos relativos à imagem da mulher, bem como às semelhanças e as diferenças encontradas em duas mídias distintas, a partir do ponto de vista da *focalização*, na literatura, e do *enquadramento*, na fotografia.

A presente pesquisa também busca entrelaçar estudos literários e fotográficos, bem como auxiliar em propostas voltadas ao contexto escolar, propiciando uma possibilidade de práticas a serem desenvolvidas no que diz respeito tanto ao trabalho interdisciplinar quanto às

questões envolvendo a cultura e a literatura africana e os diálogos entre Brasil e África. Especificamente, pretende-se analisar o contexto africano, o contexto da mulher em África e Moçambique e questões envolvendo a pós-colonialidade, através de um resgate histórico e teórico das discussões já produzidas e publicadas. No âmbito da fotografia e da literatura, busca-se traçar um recorte teórico envolvendo o real e o ficcional, e o tempo, em ambas as áreas, para auxiliar na questão-chave da pesquisa: a *focalização* e o *enquadramento* como intersecção dialógica que pode ser mantida entre as duas obras, propiciando, assim, a base teórica para a análise dos objetos da pesquisa.

Assim como as narrativas literárias, as imagens fotográficas também contam uma história. A fotografia, que também podemos chamar de narrativa visual, apresenta uma história a ser lida. Assim como na obra literária *A confissão da leoa*, pretende-se analisar questões que envolvem as personagens femininas, em especial, a narradora e protagonista Mariamar. A partir de uma revisão bibliográfica, a pesquisa estabelece um quadro teórico que possa auxiliar na análise das obras, apresentando, assim, autores como Mieke Bal, Gérard Genette, Tania Carvalhal, Roland Barthes, Susan Sontag, Judith Butler, Philippe Dubois, dentre outro, que se juntam à construção metodológica e dialogam diretamente com a problemática do trabalho. A partir de uma fundamentação teórica nos estudos literários e fotográficos, busca-se as relações da literatura com a fotografia, considerando a convergência e até mesmo o cruzamento entre essas duas áreas.

Como percurso transcorrido no presente trabalho, coube, inicialmente, no primeiro capítulo, tratar das intersecções dialógicas entre a literatura e a fotografia. Como pressuposto inicial, através de um diálogo com os autores, buscamos compreender a noção de interdisciplinaridade, já que essa se apresenta como eixo entre as duas áreas. Assim, além de uma conceituação e suas implicações, buscamos traçar uma discussão em diferentes campos, como nos Estudos Culturais e na Literatura Comparada, a fim de compreender as possibilidades de articulação entre duas ou mais disciplinas. Em seguida, buscando o entendimento das especificações de cada área, apresentamos três categorias: *real*, *ficcional* e *tempo*. Nas noções de real e ficcional, expõe-se uma discussão teórica em torno do mundo ficcional e do mundo real e de que maneira esses mundos se sobrepõem, ao mesmo tempo em que se cria e apresenta também um novo mundo a partir da narrativa ficcional. No âmbito da fotografia, buscamos desenvolver a ideia de *realidade*, através das categorias defendidas por Philippe Dubois. Em seguida, as implicações de um dos elementos da narrativa literária, o *tempo*, e como esse é problematizado e construído na fotografia. O entendimento dessas duas categorias, além de manifestar-se como possibilidades de diálogo entre as duas áreas, também servirá de auxílio

para a análise das obras que têm como foco o feminino em um diálogo entre *focalização* e *enquadramento*. Finalizando esse capítulo, trouxemos um aspecto que dialoga com as duas áreas: o narrador e suas ramificações teóricas, com ênfase para a *focalização*, cujo ponto pode ser analisado na fotografia com a proposta de *enquadramento*. Nesse ponto, no âmbito da fotografia, problematiza-se a questão da divulgação incessante pela mídia de imagens fortes, impactantes, violentas, e uma decorrente banalização do horror, bem como o valor dado a uma vida e não a outra, as diferentes formas de enquadramento, e vidas precárias, que são ou não percebidas, apreendidas e, assim, passíveis ou não de luto, conforme a discussão de Susan Sontag e Judith Butler.

No segundo capítulo, situa-se o contexto em que as obras estão inseridas. Assim, são abordadas questões que dizem respeito ao espaço em que a obra de Mia Couto e a série fotográfica de Albino Moisés se inserem, trazendo, portanto, um levantamento bibliográfico referente ao contexto africano, com questões pertinentes também ligadas à relação Brasil-África. Em seguida, situamos a discussão no contexto da mulher, voltada para África, em especial Moçambique, buscando um aporte teórico que pudesse dar conta de implicações no tocante ao universo feminino.

Para análise do *corpus* da pesquisa, trabalhada no terceiro capítulo, com base nos conceitos vistos, a partir do entendimento do contexto em que as obras se inserem, bem como a compreensão das implicações teóricas específicas de cada área, analisa-se as intersecções dialógicas entre a literatura e a fotografia. Tendo como objetos de estudo a obra *A confissão da leoa*, de Mia Couto, e a série fotográfica *Muthianas e Capulanas de Moçambique* (composta por 22 fotografias em cores), de Albino Moisés, e como foco e ponto em comum a imagem do feminino, são exploradas, na análise, as semelhanças e diferenças, levando em conta a focalização e o enquadramento. O ponto de interseção entre literatura e fotografia situar-se na focalização, na perspectiva adotada pelo narrador ou focalizador, em diálogo com o enquadramento estipulado pelo fotógrafo, construtor da fotografia. Esse ponto será, portanto, um aspecto a ser enfatizado, justamente pela transitoriedade em “jogo”. O terceiro capítulo também é destinado à contextualização das duas obras, bem como à apresentação de seus autores.

Apesar das obras, tanto as literárias quanto as fotográficas, serem envolvidas e construídas por um autor/escritor/fotógrafo, não os vemos explicitamente nessas narrativas. Pode-se perceber as marcas estéticas, o estilo de escrita, de composição fotográfica, de efeitos no tratamento fotográfico, por exemplo, mas em se tratando de obras de ficção ou de fotografia documental, não os vemos, embora exista uma analogia com o universo real. Na fotografia, por

mais que o que está sendo retratado seja de uma natureza documental, real, ela continua sendo exercida conforme as escolhas do fotógrafo, do operador da câmera, que delimitará em seu enquadramento aquilo que pretende mostrar, fazendo recortes desse mundo real. Porém, através das leituras de imagem, pode-se detectar algumas pistas como o ponto de vista e o ângulo de visão do fotógrafo.

Há também uma intensa reprodução de imagens do horror midiáticas, que podem acarretar uma banalização do horror, segundo Sontag. Com a constante visualização dessas imagens, com o tempo, há a possibilidade dessas imagens tornarem-se comuns ou menos reais, diante da dor dos outros. Já na literatura, embora muitas ficções sejam marcadas por traços de um real, de serem construídas a partir de um universo real, elas continuam sendo ficcionais. Porém, ao analisar o contexto em que a obra se insere, pode-se encontrar semelhanças entre o real e o ficcional. Para isso, procura-se compreender como se dá a questão feminina nesse contexto moçambicano, já que o foco do trabalho situa-se na imagem do feminino.

Muitas narrativas criam uma realidade muito próxima ao mundo real, que o leitor conhece, através de uma verossimilhança. Em *A confissão da leoa* isso não é diferente, conforme a investigação reservada ao capítulo de análise. Há uma proximidade, principalmente no que se refere às questões de gênero, em que a mulher é relegada a um segundo plano, como um ser inferior, sendo natural/tradicional impor a esse corpo uma normatividade. Normatividade essa que trata o feminino como submisso à dominação masculina, determinando, assim, um presente silenciamento e sujeitando-o a uma obediência constante.

A narrativa literária, objeto de pesquisa do presente trabalho, é baseada em fatos e personagens reais, a partir de uma experiência vivenciada por Mía Couto, e apresenta uma certa referencialidade com o mundo exterior. Porém, mesmo ao versar sobre questões tão conhecidas, em especial às mulheres, como a violência de gênero, o romance cria o seu próprio universo. Há a presença de uma lógica interna no texto que faz com que se acredite na sua verdade, em decorrência de uma verossimilhança que toma os fatos como algo incontestável. Na fotografia, as pessoas retratadas são reais, mas, tendo em vista que por traz das lentes da câmera há também um autor/fotógrafo, que enquadra conforme suas escolhas, discute-se se esse “real” poderia ser também manipulável.

A autonomia das áreas e a especificidade de cada uma permite que, em um entrecruzamento de discursos, compreenda-se a construção e a apresentação da imagem do feminino em duas áreas com linguagens e suportes específicos. Com a pesquisa, objetiva-se também o entendimento do *corpus* a partir de uma não anulação, nem uma redução, mas um

diálogo de reciprocidade quando os objetos de estudo, literário e fotográfico, são postos lado a lado.



## 1 LITERATURA E FOTOGRAFIA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL

“Hoje me pergunto por que amo a literatura, a resposta que vem espontaneamente à cabeça é: porque ela me ajuda a viver” (TODOROV, 2010, p. 23).

“A vida não são detalhes significativos, instantes reveladores, fixos para sempre. As fotos sim” (SONTAG, 2004, p. 96).

Tzvetan Todorov, em um relato pessoal e afetivo com a literatura, expressa, além de uma preocupação com o ensino da literatura, o seu amor pelos livros. O amor pela literatura acontece pelo fato desta ajudar-lhe a viver, segundo o autor. A literatura “amplia o nosso universo [...] abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente” (TODOROV, 2010, p. 23-24). Assim como a literatura “proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo” (TODOROV, 2010, p. 24), conforme explicita Todorov, a fotografia também tem a capacidade de gerar variadas sensações. Através das imagens emergem sentimentos, percepções e sensações que transpassam a imagem estática, o instante congelado. Vista como uma forma engenhosa de expressão individual, de acordo com Susan Sontag, a fotografia, por apresentar uma multiplicidade de significados, pode não somente informar, documentar, registrar, memorar, como também chocar, encantar, paralisar, e propiciar “convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia” (SONTAG, 2004, p. 33).

A literatura, a partir de Todorov, não impõe, mas incita, propõe. A fotografia não faria o mesmo? Ela seria não uma imposição, mas uma estimulação ou indução, dispondo algo ao seu observador? Sontag acredita que sim, que a fotografia pode incitar, por exemplo, o desejo; porém, as imagens, para ela, não criam uma “posição moral, mas podem reforçá-la e podem ajudar a desenvolver uma posição moral ainda embrionária” (SONTAG, 2004, p. 28). Contadoras de histórias, a literatura e a fotografia, cada uma com suas particularidades e à sua maneira de construção, interação e recepção com o leitor/observador, possuem algo em comum, ao se pensar em um trânsito dialógico e interdisciplinar<sup>1</sup>, a capacidade de gerar emoções, sensações, e de criar imaginários e diferentes interpretações.

A partir de pressupostos teóricos como os defendidos por Roland Barthes, Philippe Dubois, Susan Sontag, Paul Ricoeur, Gérard Genette e Judith Butler, apresentar-se-á uma discussão que envolve duas mídias: a literatura e a fotografia. Inicialmente, serão trabalhadas

---

<sup>1</sup> A partir da definição de Olga Pombo, compreende-se por interdisciplinaridade “qualquer forma de combinação entre duas ou mais disciplinas com vista à compreensão de um objeto a partir da confluência de pontos de vista diferentes e tendo como objetivo final a elaboração de uma síntese relativamente ao objeto comum” (POMBO, 1994, p. 13).

questões relacionadas ao entrelaçamento dessas duas áreas, que têm como eixo a *interdisciplinaridade*, tendo em vista a definição apresentada por Olga Pombo (1994), que a define como sendo uma forma de obter uma síntese final, com pontos de vista diferentes a partir da combinação de duas ou mais disciplinas com objetos em comum. Subsequente a essa discussão, tratar-se-á do real e do ficcional, assim como do tempo, e suas implicações, tanto na literatura quanto na fotografia. Essas abordagens teóricas auxiliarão no foco principal da análise dos objetos de estudo do presente trabalho, apresentado na última seção deste capítulo: a focalização na literatura em diálogo com o enquadramento na fotografia. Assim, pretende-se o entendimento de pontos que apresentem semelhanças e diferenças entre as duas linguagens.

### 1.1 SABERES FLUTUANTES: A INTERDISCIPLINARIDADE COMO EIXO

“Quando perguntaram a Beethoven o que significava a sua *Sonata para piano Op. 31 n° 2* ele respondeu: ‘Leiam *A tempestade*, de Shakespeare”  
(SEKEFF e ZAMPRONHA, 2002, p. 11).

Ao aproximar, neste trabalho, duas áreas de conhecimento, a literatura e a fotografia, tem-se uma diversidade de denominações que podem ser aplicadas, tais como *interdisciplinaridade*, *transdisciplinaridade*, *pluridisciplinaridade* e *multidisciplinaridade*, com o objetivo de entender analiticamente os objetos postos lado a lado, ou objetos de diferentes áreas interligados em um mesmo estudo. Ao debruçar-se em um estudo que envolve a literatura e a fotografia, tendo em vista o seu caráter interdisciplinar, pretende-se, brevemente, apresentar uma revisão bibliográfica acerca desse conceito com a finalidade de elucidar o contexto em que o trabalho se insere.

Apesar das diversas terminologias (trans-, inter-, multi-, pluridisciplinaridade) apresentarem uma proximidade de sentidos, cada uma traz consigo algumas distinções e conceitos que variam conforme o posicionamento de autores. Sobre o conceito de interdisciplinaridade, Pombo (1994)<sup>2</sup> traz três definições distintas, que demonstram o quanto o conceito de interdisciplinaridade não apresenta uma só interpretação:

---

<sup>2</sup> Pombo traz uma proposta terminológica para a compreensão voltada para uma prática docente. Trata-se de um texto de 1994 e, de lá para cá, novas discussões e propostas foram pensadas, mas cabe retomá-lo pelo seu caráter introdutório. Nesse texto, “Interdisciplinaridade: conceito, problemas e perspectiva”, Olga Pombo traz a questão da interdisciplinaridade em um contexto pedagógico, nas suas formas e organizações de ensino, e de como, muitas vezes, professores tratam determinados trabalhos como interdisciplinares, embora os resultados sejam muito vagos. Traz alguns apontamentos sobre esse trabalho em sala de aula e de como é visto e feito de forma superficial. Olga Pombo também aponta as diferenças entre as terminologias *trans*, *inter*, *pluri* e *multidisciplinaridade*, trazendo o posicionamento de diferentes autores nas suas conceituações.

Jean Luc Marion (1978) define a interdisciplinaridade como a “cooperação de várias disciplinas no exame de um mesmo objeto”. Por seu lado, para Piaget (1972), a interdisciplinaridade aparece como “intercâmbio mútuo e integração recíproca entre várias disciplinas [... tendo] como resultado um enriquecimento recíproco”. Palmade (1979) vai mais longe, propondo que por interdisciplinaridade se entenda “a integração interna e conceptual que rompe a estrutura de cada disciplina para construir uma axiomática nova e comum a todas elas, com o fim de dar uma visão unitária de um sector do saber”<sup>3</sup> (POMBO, 1994, p. 10).

Tem-se, como etimologia da palavra, a conjunção do prefixo *inter-* que significa “entre”, “no interior de dois”, “no espaço de”, e o radical *-disciplinar*, de origem latina (*disciplināris*), que se refere tanto à *ordem* quanto à *matéria*, disciplina, ao científico, ao metódico. Portanto, *interdisciplinar* apresenta como conceito as relações estabelecidas entre duas ou mais disciplinas ou áreas de conhecimento, segundo as definições do *Dicionário Houaiss*<sup>4</sup>. No que diz respeito às terminologias e às indicações semânticas que os termos carregam, cabe salientar as diferenciações dos termos em relação à prefixação de cada palavra. Através de Pombo, tem-se as seguintes considerações:

[...] a etimologia do prefixo ‘inter’ poderia explicar a [...] referida centralidade e caráter intermediário do conceito de interdisciplinaridade. É o que sublinha Gusdorf (1990) quando escreve: “o prefixo ‘inter’ não indica apenas uma pluralidade, uma justaposição; evoca também um espaço comum, um fator de coesão entre os saberes diferentes”. Mas também os outros prefixos são portadores de significativas indicações semânticas: *pluri* (vários) e *multi* (muitos) chamando a atenção para a diversidade e quantidade das disciplinas em jogo, *trans* (para além de), evocando a passagem qualitativa a um estágio superior de articulação disciplinar (POMBO, 1994, p. 12).

É a partir desse fato, de se pensar desde a etimologia dos termos, que Pombo direciona a sua proposta de contribuição para uma maior organização em relação a um acordo terminológico e conceptual. A autora destaca que o termo *interdisciplinaridade* está inserido dentro de uma “longa família de palavras todas ligadas entre si pelo radical *-disciplina*” (POMBO, 1994, p. 10-11, grifo meu) e que todas essas terminologias (*co-*, *inter-*, *multi-*, *trans-* e *pluridisciplinaridade*) compartilham de algo em comum: o fato de se constituírem através de diferentes relações e diálogos entre disciplinas. Isso ocorre em níveis diferentes de interação, mas em processos contínuos, denominados por ela como um movimento “progressivo de integração disciplinar” (POMBO, 1994, p. 11).

<sup>3</sup> Ivan Domingues, em *Conhecimento e transdisciplinaridade II: aspectos metodológicos* (2005), considera o campo que criaria algo novo situado na transdisciplinaridade diferindo, portanto, da posição de Palmade.

<sup>4</sup> Interdisciplinar: Etimologia: *inter-* + *disciplinar* (*Dicionário Houaiss*, p. 1096). Disciplinar: Etimologia lat.: *disciplināris* (*Dicionário Houaiss*, p. 692). Conceito de Inter (*Dicionário Houaiss*, p. 1095). In: HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Ao pensar esse movimento progressivo e contínuo de interação entre disciplinas, a autora apresenta um outro aspecto (além de sua proposta inicial, de entendimento das terminologias) que diz respeito ao posicionamento do conceito *interdisciplinar* em relação aos outros termos. Tendo em vista as três categorias, *trans-*, *inter-* e *pluri-*, cabe salientar o fato de “o conceito de interdisciplinaridade ocupar uma posição intermediária ou intervalar”<sup>5</sup> (1994, p. 11). Para Pombo (1994), enquanto a transdisciplinaridade ocuparia um espaço em que a integração de disciplinas se daria na potência máxima e a pluridisciplinaridade ficaria do lado oposto, ocupando uma posição mínima da interação, a interdisciplinaridade abarcaria as variações entre esses dois extremos, em uma posição intermediária. A partir do entendimento de suas terminologias e do movimento contínuo e progressivo que pode ocorrer entre diferentes disciplinas e áreas do saber, pode-se atingir uma maior reflexão, bem como uma elucidação em torno das possibilidades de atividades que poderão ser inseridas no ambiente escolar e pedagógico, como também em trabalhos de pesquisa acadêmicos:

Por interdisciplinaridade, deverá então entender-se qualquer forma de combinação entre duas ou mais disciplinas com vista à compreensão de um objeto a partir da confluência de pontos de vista diferentes e tendo como objetivo final a elaboração de uma síntese relativamente ao objeto comum. A interdisciplinaridade implica, portanto, alguma reorganização do processo de ensino/aprendizagem e supõe um trabalho contínuo de cooperação dos professores envolvidos. Conforme os casos e os níveis de integração pretendidos, ela pode traduzir-se num leque muito alargado de possibilidade: transposição de conceitos, terminologias, tipos de discurso e argumentação, cooperação metodológica e instrumental, transferência de conteúdo, problemas, resultados, exemplos, aplicações *etc.* (POMBO, 1994, p. 13).

Como uma proposta metodológica, a interdisciplinaridade surge com grande força com a ampliação dos campos de estudos e, como contribuição para os estudos literários, têm-se os Estudos Culturais interligando novas áreas do saber, bem como as novas discussões propostas dentro do campo da Literatura Comparada. Em relação às suas contribuições para a ampliação dos estudos interdisciplinares, embora se trate de um campo muito vasto e com contribuições de diferentes países, os Estudos Culturais têm como marco inicial, defendido por muitos

---

<sup>5</sup> Vejamos aqui o esclarecimento de Resweber (1981), a partir de Pombo (1994): “a interdisciplinaridade ultrapassa a pluridisciplinaridade porque vai mais longe na análise e confrontação das conclusões, porque procura a elaboração de uma síntese a nível dos métodos, leis e aplicações, porque preconiza um regresso ao fundamento da disciplina, porque revela de que modo a identidade do objeto de estudo se complexifica através dos métodos das várias disciplinas e explicita a sua problematicidade e mútua relatividade”. Na mesma ordem de ideias, Piaget (1972) considera que “a etapa das relações interdisciplinaridades sucede-se a uma etapa superior que seria a transdisciplinaridade, a qual não só atingiria as interações ou reciprocidades entre investigações especializadas, mas também situaria estas relações no interior de um sistema total, sem fronteiras estáveis entre as disciplinas” (RESWEBER *apud* POMBO, 1994, p. 11).

autores, a criação do centro britânico *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS)<sup>6</sup>, em 1964, por Richard Hoggart, a partir da sua pesquisa *The Uses of Literacy* (1957). O CCCS surge de maneira organizada, em um momento pós-guerra, e a partir de uma perspectiva de reestruturação dos valores tradicionais da classe operária da Inglaterra. O objetivo inicial do CCCS estava focado em analisar “as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais” (ESCOSTEGUY, 2013, p. 152). Além do texto de Richard Hoggart, outros dois livros também são identificados como os fundadores: *Culture and Society* (1958), de Raymond Williams, e *The Making of the English Working-class* (1963), de E. P. Thompson.

Juntos, os três autores (Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson) compartilham de um interesse em comum: o entendimento da cultura, da história e da sociedade e suas relações. Para Schwarz (1994), “a insistência em que o estudo da cultura não poderia ser confinado a uma disciplina única, mas era necessariamente inter, ou mesmo antidisciplinar” (SCHWARZ *apud* ESCOSTEGUY, 2013, p. 157-158) constitui um dos princípios dos Estudos Culturais. Sob um viés político, mas também de um ponto de vista teórico, os Estudos Culturais surgem com a necessidade de constituir-se como uma nova área de estudos e de construir uma variedade de objetos de estudos e de análise, de investigação<sup>7</sup>.

Jonathan Culler, em “Literatura e Estudos Culturais” (1999), divide sua abordagem em três grandes discussões. A partir de uma breve introdução, o autor levanta alguns questionamentos, como “O que está havendo” e “Como os Estudos Culturais se relacionam com a teoria literária”:

Professores de francês que escrevem livros sobre cigarros ou sobre a obsessão dos norte-americanos com a gordura; shakespearianos que analisam a bissexualidade; especialistas em realismo que trabalham com “serial killers”.

O que está havendo? O que está acontecendo aqui é “estudos culturais”, uma importante atividade nas humanidades na década de [19]90 deste século (CULLER, 1999, p. 48).

Além disso, Culler aponta para o caminho traçado, em que teorias literárias e os Estudos Culturais andariam juntos, para então questionar-se sobre qual relação existiria entre os estudos literários e os culturais. Já em um segundo momento, Culler traz o desenvolvimento dos Estudos

---

<sup>6</sup> O centro britânico *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) surge ligado ao English Department da Universidade de Birmingham, constituindo-se em um centro de pesquisa de pós-graduação da mesma instituição.

<sup>7</sup> Isso ocorre, principalmente, a partir dos anos 1970, “com a implantação da publicação periódica dos *Working Papers*, para que a produção científica do Centro passe a ter visibilidade e repercussão” (ESCOSTEGUY, 2013, p. 160).

Culturais, buscando em sua origem textos como *Mitologias* (1957), de Roland Barthes, em uma corrente estruturalista francesa dos anos 1960, e os já citados anteriormente, o texto *Cultura e sociedade* (1958), de Raymond Williams, e *The uses of literacy* (1957), de Richard Hoggart, criador do Center for Contemporary Cultural Studies, dentro da teoria literária marxista na Grã-Bretanha. Por fim, argumentos sobre a relação entre estudos literários e estudos culturais são apresentados, divididos em dois tópicos: o cânone literário e os modos de análise de objetos culturais.

Dentre os questionamentos apresentados por Culler, nessa relação entre os estudos culturais e literários, está a seguinte pergunta: “O que será do cânone literário se os estudos culturais engolirem os estudos literários?” (CULLER, 1999, p. 53). Porém, o posicionamento dos estudos culturais trata de retomar e propor obras que possam representar diferentes experiências culturais, já que “o que foi negligenciado foram as obras ‘menores’ que eram estudadas regularmente quando o estudo literário era organizado de modo a ‘cobrir’ períodos históricos e gêneros” (CULLER, 1999, p. 53). Portanto, “em princípio, [...] não há necessidade de haver conflito entre os estudos culturais e os literários” (CULLER, 1999, p. 52), já que:

Os estudos culturais surgiram como a aplicação de técnicas de análise literária a outros materiais culturais. Tratam os artefatos culturais como “textos” a serem lidos e não como objetos que estão ali simplesmente para serem contados. E, inversamente, os estudos literários podem ganhar quando a literatura é estudada como uma prática cultural específica e as obras são relacionadas a outros discursos (CULLER, 1999, p. 52).

Conforme o desenvolvimento das pesquisas e das discussões nos Estudos Culturais, amplia-se o campo de estudos e os métodos empregados. Nos anos 1970, questões de gênero, bem como as suas diferenças, passam a interessar os estudiosos dos Estudos Culturais. O feminismo surge com grande força e, junto dele, a questão da resistência. Embora entre os três principais autores, fundantes dos Estudos Culturais, não esteja incluído o autor Stuart Hall, este teve relevante importância nas discussões destes estudos. Sobre a introdução dos estudos feministas, Hall aponta-os como um importante momento de ruptura dentro dos Estudos Culturais. Ana Carolina Escosteguy (2013, p. 162) resgata uma passagem (que, por sinal, gerou grande impacto e foi motivo de muitas discussões e polêmicas, por comparar o feminismo com um ato violento) em que Hall trata da introdução do feminismo, tanto nos Estudos Culturais, quanto no pensamento do CCCS: “Não se sabe, de uma maneira geral, onde e como o feminismo arrombou a casa. [...] Como um ladrão no meio da noite, ele entrou, perturbou, fez um ruído inconveniente, tomou a vez” (HALL *apud* ESCOSTEGUY, 2013, p. 162). Já nos anos

1980, a pauta inicial dos Estudos Culturais começa a ser transformada e novas categorias analíticas começam a ser pensadas, como as propostas de trabalhos etnográficos e de recepção de programas televisivos, por exemplo. Nos anos 1990,

[...] questões como raça e etnia, o uso e a integração de novas tecnologias como o vídeo e a TV, assim como seus produtos na constituição de identidades de gênero, de classe, bem como as geracionais e culturais, e as relações de poder nos contextos domésticos de recepção, continuam na agenda, principalmente, das análises de recepção. Destacam-se, como ênfases mais recentes neste tipo de estudo, os recortes étnicos e a incorporação de novas tecnologias. Em relação às estratégias metodológicas, estas continuam calcadas na etnografia e na observação participante embora possam parecer mais diversificadas – (auto)biografias, depoimentos, histórias de vida (ESCOSTEGUY, 2013, p. 166-167).

Conforme apontado anteriormente, os Estudos Culturais apresentam variadas ramificações, e apesar dos autores citados serem reconhecidos como fundadores e/ou os que introduziram a temática, há outras correntes, em outros lugares. Tem-se, assim, uma ampliação do campo de estudos, com discussões que são de interesse tanto de uma disciplina quanto de outra, conforme aponta Culler (1999, p. 55): “a discussão sobre o que conta como literatura digna de ser estudada e sobre como as ideias de excelência funcionam nas instituições é uma vertente dos estudos culturais extremamente pertinente aos estudos literários”. Há, assim, uma diversidade de estudos, com objetos de investigação múltiplos, com uma diminuição das fronteiras territoriais/culturais de análise, não somente focado em uma única disciplina, mas com propostas interdisciplinares, ou seja, um campo “descentrado geograficamente e múltiplo teoricamente” (ESCOSTEGUY, 2013, p. 168), pois:

A observação contemporânea de um processo de estilhaçamento do indivíduo em múltiplas posições e/ou identidades transforma-se tanto em tema de estudo quanto em reflexo do próprio processo vivido atualmente pelo campo dos Estudos Culturais: descentrado geograficamente e múltiplo teoricamente (ESCOSTEGUY, 2013, p. 168).

Outra contribuição dos estudos literários em relação à interdisciplinaridade diz respeito às discussões propostas por estudiosos do campo da Literatura Comparada. O campo de atuação da disciplina foi ampliado, não havendo apenas um método, mas diversos, e variando de acordo com os objetos que se tem nessa relação, quando colocados lado a lado. Hoje existe a “possibilidade de mover-se entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos” (CARVALHAL, 2003, p. 35), diferente do que ocorria ainda no surgimento dos estudos da Literatura Comparada, onde as investigações eram feitas a partir de obras e autores literários

diferentes, conforme explicita Tania Carvalhal (2003), com uma restrição de campos e modos de atuação. Ela demonstra essa mudança, afirmando que:

[...] a literatura comparada é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos, literários ou não (CARVALHAL, 2003, p. 48).

O diálogo com outros textos e com outras formas de expressão artística permeia tanto os estudos culturais quanto os estudos comparatistas, e esses estudos perpassam as fronteiras nacionais. Para Henry H. H. Remak (REMAK, *apud* CARVALHAL, 2003, p. 45-46), os estudos literários comparados incluem “o estudo da literatura além das fronteiras nacionais e linguísticas e qualquer estudo de literatura envolvendo pelo menos dois diferentes meios de expressão”. De acordo com a retomada que Carvalhal (2003) faz do pensamento de Remak:

Já não é mais a diversidade linguística que serve de base à comparação, mas a diversidade de “linguagens” ou de “formas de expressão”, próprias e divergentes. Aliás é a divergência que começa a se impor acima das analogias ou similitudes (CARVALHAL, 2003, p. 37).

Esse envolvimento da literatura com outros meios de expressão traz algo que caracterizará os estudos da Literatura Comparada, o que Carvalhal (2003) chamou de “traço de mobilidade”, já que essa disciplina apresenta-se como “mediadora, intermediária”, situada “entre dois ou mais elementos, explorando seus nexos e relações”, ou seja, seu “caráter interdisciplinar” (CARVALHAL, 2003, p. 36). Na literatura comparada, conforme pontua Carvalhal (2003), tem-se ainda uma exigência de que o literário seja um de seus objetos de estudo, porém já se tem criado um equilíbrio sem que haja um caráter dominante, agindo sobre os outros meios de expressão (as outras artes):

Na perspectiva mais recente, cabe examinar [...] como uma determinada forma de expressão pode se apropriar de características de outra sem perder a sua especificidade. [...] A preocupação não gira em torno de ‘influências’, mas se ocupa com as ressonâncias que a interação entre diferentes artes provoca na estrutura dos objetos confrontados (CARVALHAL, 2003, p. 40).

Ainda que motivo de amplas discussões e objeto de “significativas flutuações” (POMBO, 1994, p. 10) e empregada de forma vaga e superficial, como aponta Pombo, a interdisciplinaridade não é moda; é, sim, fundamental, já que “todo conhecimento é contextual” (SEKEFF e ZAMPRONHA, 2002, p. 11). Carvalhal, em seu texto “Comparatismo e



interdisciplinaridade” (2003), traz como exemplos de interdisciplinaridade, contos como “Trio em lá menor” e “Um homem célebre”, e o romance *Memorial de Aires*, em que Machado de Assis desenvolve uma relação dialógica entre música e literatura, transpondo elementos de uma área para outra. Assim como no fazer literário podem ser introduzidos elementos de outra área (no exemplo em questão, do fazer artístico musical), essa transposição de elementos também pode ocorrer no campo da crítica, ou no campo das outras artes. A composição de uma música também pode ser pensada, elaborada e contextualizada a partir de uma obra literária: “Quando perguntaram a Beethoven o que significava a sua *Sonata para piano Op. 31 nº 2*, ele respondeu: ‘Leiam *A tempestade*, de Shakespeare” (SEKEFF e ZAMPRONHA, 2002, p. 11). Mas há que se lembrar que, apesar das semelhanças encontradas entre o trabalho de um músico, de um escritor e/ou de um pintor, “o músico pensou musicalmente, o pintor, plasticamente” (SOURIAU *apud* CARVALHAL, 2003, p. 37-38). Trata-se, portanto, de um diálogo entre duas ou mais formas de expressão, pensando em pontos que convergem e divergem, nas suas diferenças e semelhanças.

Carvalho acredita que, apesar de um esforço duplicado, que poderia ser empregado, concentrando-se em apenas uma área, ela vê mais vantagens do que desvantagens:

Essa ampliação de campos no domínio da investigação comparatista pressupõe igualmente uma duplicação de competências. O estudioso terá de possuir condições aprofundadas nas duas áreas que vai relacionar, dominando terminologias específicas e movimentando-se num e noutro terreno com igual eficácia (CARVALHAL, 2003, p. 46).

Como resultado, têm-se uma forte presença de se pensar a interação da literatura com outras áreas do saber, e também a formação de profissionais qualificados não mais em uma especialidade, mas com um aprofundamento nas temáticas em diálogo a partir dos objetos de análise.

## 1.2 MUNDOS INVENTIVOS, VICISSITUDES TRAMADAS

“– *Sonhei com uma louca, uma que conheci, internada no meu hospital. Sabes o que fazia?*  
A mulher recolhia borboletas, raspava-lhes as asas e metia-as num frasco. O que fazia ela com esse pólen?  
Enchia a sua própria almofada. Dizia que assim voava enquanto dormia” (COUTO, 2012, p. 226).

Uma das possibilidades de diálogo entre literatura e fotografia que se pretende discutir é a questão do real e do ficcional. Na literatura tem-se como pressuposto que o universo criado na ficção diferencia-se do fato e da realidade, sem obrigação com a verdade do mundo real.

Marisa Lajolo já afirmava que o mundo do possível seria o mundo da literatura, ou seja, “como ficção, como criação, as personagens encarnam o que poderia ter sido” (1985, p. 45). Com um caráter ficcional, a literatura tem a autonomia de tratar daquilo que poderia ter sido, do possível e do impossível, não se limitando ao real, externo ao livro. Já no âmbito da fotografia, o real pode ser analisado como *traço*, *espelho* ou *transformação*.

Se trazer como exemplo o real na fotografia disposto como uma transformação, tem-se como resultado uma multiplicidade de interpretações e até mesmo de reinterpretações. Essa mudança, essa transformação do real aos olhos do observador/receptor recebe uma nova “roupagem”, variando conforme a visão de mundo desse observador. Nessa categoria, há uma extrapolação dos limites da verdade e uma reinvenção. Tanto na literatura quanto na fotografia, ao se pensar nos estudos de recepção de uma obra, a interpretação e a reinterpretação são atribuições que cabem ao leitor/observador/espectador e configuram-se também em uma “bagagem” trazida pelo receptor:

O fato de sempre interpretarmos as obras literárias, até certo ponto, à luz de nossos interesses – e o fato de, na sua verdade, sermos incapazes de, num certo sentido, interpretá-las de outra – poderia ser uma das razões pelas quais certas obras literárias parecem conservar seu valor através dos séculos [...] Todas as obras literárias, em outras palavras, são “reescritas”, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma “reescritura” (EAGLETON, 2006, p. 18).

O entendimento pode ser construído conforme a visão de mundo de cada receptor e está envolto de questões culturais, históricas, ideológicas e filosóficas próprias de cada indivíduo. Vale salientar que não se pretende abordar o conceito de recepção por não se tratar do foco do presente trabalho, mas cabe pontuar algumas observações referentes a essa questão. Tanto na literatura quanto na fotografia, há um mundo particular, mas também há um mundo que nasce no próprio mundo (real). A sobreposição de um mundo ficcional e de um mundo real se faz presente, da mesma maneira que se cria e se apresenta também um novo mundo a partir da narrativa ficcional.

### 1.2.1 O fazer literário através da perspectiva do real e do ficcional

“A literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características” (TODOROV, 2010, p. 22).

A literatura representa o mundo, mas sem a necessidade e a obrigatoriedade de ser fiel a esse mundo, narrando, através de verossimilhança interna, o mundo do possível, daquilo que poderia acontecer. Essa ideia de verossimilhança clássica, que dialoga com a necessidade de uma coerência interna, é reestruturada por Roland Barthes, ao repensar a função de uma representação social no universo ficcional. Em “Introdução à análise estrutural da narrativa” (2011), Barthes aponta para uma narrativa que não imita, mas que *significa*. Não se trata de um ponto de vista referencial, mas do universo criado a partir de sua própria linguagem, na ficção:

A narrativa não faz ver, não imita; a paixão que nos pode inflamar à leitura de um romance não é a de uma “visão” (de fato, não “vemos” nada), é a da significação, isto é, de uma ordem superior da relação, que possui, ela também, suas emoções, suas esperanças, suas ameaças, seus triunfos: “o que se passa” na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: *nada* “do que acontece” é a linguagem tão somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada (BARTHES, 2011, p. 62).

Para Barthes (2011), a narrativa apresenta uma função não de representação, mas de um caráter de espetáculo. Não se trata de imitação de um mundo, em sua ordem mimética, mas de apresentação de uma lógica coerente e impressa internamente, criando sua própria realidade:

[...] a “realidade” de uma sequência não está na continuação “natural” das ações que a compõem, mas na lógica que aí se expõe, que aí se arrisca e que aí satisfaz; poder-se-ia dizer de uma outra maneira que a origem de uma sequência não é a observação da realidade, mas a necessidade de variar e de ultrapassar a primeira *forma* que se ofereceu ao homem, a saber, a repetição; uma sequência é essencialmente um todo no seio do qual nada se repete; a lógica tem aqui um valor emancipador – e toda a narrativa com ela (BARTHES, 2011, p. 62).

Mas, e quando o real invade o ficcional, quando uma obra é baseada em fatos reais, por exemplo? Talvez uma das propostas para a decodificação desses universos seja dada através da figura do leitor-detetive, conforme aponta Carlo Ginzburg, que decodifica os signos, reconhecendo-os na ficção, remetendo à mesma forma de conhecimento de signo como “a pegada, o indício, a marca, a assinatura e todos os demais signos [que] permitem identificar um indivíduo ou reconstruir um acontecimento” (COMPAGNON, 2010, p. 129). A partir dessas pistas, dessas “pegadas”, busca-se compreender de que mundo a literatura está tratando.

Mas do que trata, “de que fala a literatura?”. A partir desse questionamento, amplamente discutido pela crítica e pelas teorias literárias e aqui extraído de *O demônio da teoria*, em que Antoine Compagnon (2010) explicita a problemática da representação e do universo criado em uma narrativa ficcional, partimos para a discussão em torno desses mundos apresentados pela literatura. Inicialmente, introduziremos a questão da perspectiva proposta por Compagnon, que busca fugir de um binarismo, de uma dualidade, em que *ou a literatura fala da literatura, ou a literatura fala do mundo*. Porém, na tentativa de fugir desses lugares, já tão defendidos pela crítica, desde os adeptos da corrente estruturalista e das correntes formalistas, está a literatura como a interface, a literatura como sendo o próprio *entrelugar*. Juntamente ao questionamento inicial, tido aqui como ponto de partida, tem-se, na presente análise, a literatura vista não de maneira excludente, mas a literatura vista como metadiscorso que fala da própria literatura em conjunto com o mundo.

Ocupando um lugar de relevância nos estudos literários, a *Poética*, de Aristóteles, pouco conhecida na Idade Média, escrita no século IV a.C., e tendo a primeira edição latina somente em 1498, e sua primeira impressão em 1503, traz um trabalho de reflexão com base em uma realidade histórico-artístico-cultural. Na *Poética*, é retratada a ideia de *mímesis* nos gêneros da epopeia, no poema trágico, na comédia, no ditirambo, na arte do flautista e a do citaredo, vistas como modos de arte e poética da imitação. Já essa arte que emprega o uso apenas das palavras, ao qual chamamos hoje *Literatura*, na época em que se insere a obra, ainda não receberia nenhum nome. Aristóteles pressupõe que as artes são uma reprodução imitativa, seja pelo ritmo, seja pela melodia, seja pela palavra. Na ficção, porém, o compromisso de interpretar essa realidade não fica restrito ao mundo exterior; conforme explicita Aristóteles no capítulo IX da *Poética*, “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que poderiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (2005, p. 28).

Recorre-se à verossimilhança interna e à representação como possibilidade. A distinção entre *poesia* e *história* é claramente exposta no excerto abaixo, do capítulo IX, em que ao historiador basta contar os fatos e ao poeta, contar uma possibilidade de um fato, aquilo que poderia suceder:

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos os quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia

personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcebiades fez ou o que fizeram a ele (ARISTÓTELES, 2005, p. 28).

Para Platão, a *mimesis* é falsa, já que uma obra é a imitação da imitação, já que imita a pessoa e o mundo do artista. Ideia um tanto quanto contestada por Aristóteles, que defende a imitação como algo natural ao homem. Essa capacidade de imitar é trazida desde a infância, segundo a posição aristotélica, sendo que o homem se torna capaz de adquirir, desde os primeiros conhecimentos na infância, através da imitação, sentindo prazer nesse ato. Atribui-se a isso uma das causas da origem da poesia, segundo Aristóteles (2005). Visto que o caráter de imitação é inerente ao homem, portanto, de ordem natural, “é possível que os homens reinjetem sem cessar na narrativa o que conheceram, o que viveram; ao menos isto está em uma forma que, ela, triunfou da repetição e instituiu o modelo de um vir a ser”, como explicita Barthes (2011, p. 62). É possível, através da recepção da obra, que o leitor se identifique ou passe por um reconhecimento do que está sendo narrado, ou, ainda, que o escritor transcreva, a seu modo, aquilo que lhe é conhecido.

Ao trazer para as narrativas ficcionais uma referencialidade externa ao texto, ou mesmo um maior número de descrições possíveis, a realidade poderia ser traduzida e melhor explicitada em uma obra. Porém, ao se tratar de ficção e, portanto, de um novo mundo que está sendo construído, esses artifícios não fazem com que a obra se torne real ou mais próxima do real, conforme aponta Barthes (1972). Para aproximar a obra de uma representação social, não se trata de impor descrições do universo real em excesso, visto que isso poderia estar ligado a uma ilusão referencial, tratando-se de um efeito que não passa de um sentido de significar sem o dizer, conforme aponta Barthes em *O efeito de real*:

Semioticamente, o “detalhe concreto” é constituído da colusão direta de um referente e de um significante; o significado é expulso do signo, e com ele, bem entendido, a possibilidade de desenvolver uma *forma do significado*, isto é, na realidade, a própria estrutura narrativa [...]. Isto é o que se poderia chamar de *ilusão referencial*. A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação, o “real” volta para ela, a título de significado de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem, sem dizê-lo (BARTHES, 1972, p. 43).

A partir de um traço desse real, que gera um efeito de realidade e uma ilusão referencial, tem-se uma nova realidade construída na obra ficcional. Ao compreender que a narrativa literária não copia o real, mas traz efeitos que fazem parte desse “espetáculo” da linguagem literária, e que constrói esse jogo ilusório, que faz com que uma ilusão sobre o real seja inventada, volta-se para o seguinte questionamento: de que fala, então, a literatura? Segundo

Compagnon (2010), trata-se de mudar o foco da pergunta inicial, “não mais *Como a literatura copia o real?*, mas *Como ela nos faz pensar que copia o real?*”. Uma possibilidade é o entendimento construído conforme a visão de mundo de cada receptor, calcado também na ideia de valor de uma obra.

Partindo de uma ideia de reconhecimento por parte do leitor daquilo que se lê, Paul Ricoeur, autor da trilogia *Tempo e narrativa*, explora a mediação entre tempo e narrativa pelo viés de uma interpretação da *Poética*, de Aristóteles. Trata-se de uma investigação desses dois campos, *narrativa histórica* e *narrativa de ficção*, levantando questionamentos em relação ao plano da pretensão à verdade, bem como da estrutura interna do discurso. Sua teoria sobre a narrativa parte do entendimento de que o *mythos* e a *mimesis* não são estruturas fixas, mas processos ou operações, como algo dinâmico, a fim de produzir ou representar. Não se trata de vincular a *mimesis* à cópia somente, pois, na construção narrativa, e na arte como um todo, há a presença de uma atividade produtora, há a geração de sentidos que faz com que uma obra ficcional seja mais do que, simplesmente, *imitação*:

A imitação ou a representação da ação e o agenciamento dos fatos. Está excluída de início, por essa equivalência, toda interpretação da *mimese* de Aristóteles em termos de cópia, de réplica do idêntico. A imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga [...]. Enquanto a *mimese* platônica afasta a obra de arte dois graus do modelo ideal que é seu fundamento último, a *mimese* de Aristóteles tem um só espaço de desenvolvimento: o fazer humano, as artes de composição (RICOEUR, 1994, p. 60).

Ao se pensar a arte mimética como um fazer próprio do homem, mas que não simplesmente copia ou imita, mas *produz* algo, pode-se pensar nessa criação, dentro de uma ordem mimética, como um fazer possível e verossímil dentro de uma narrativa literária ficcional. Sobre a “*mimese III*”, denominada assim por Ricoeur como um ponto de chegada da composição poética, “a *mimese* [...] não acha o termo visado por seu dinamismo só no texto poético, mas também no espectador ou no leitor” (1994, p. 77). A partir desse ponto, em que a *mimesis* é posta não somente no interior de uma estrutura narrativa, mas na construção de seus efeitos em seu público, é que se introduz a noção de reconhecimento de uma obra, por parte do leitor, proposta por Ricoeur (1994).

A respeito da recepção do texto, Ricoeur (1994, p. 120) defende que a “aptidão a comunicar e capacidade de referência devem ser colocados simultaneamente” e “o que um leitor recebe é não somente o sentido da obra mas, por meio de seu sentido, sua referência, ou seja, a experiência que ela faz chegar à linguagem e, em última análise, o mundo e sua temporalidade,

que ela exhibe diante de si”. Sobre uma certa ilusão referencial, Ricoeur (1994) rebate essa ideia, pois, segundo ele, essa ilusão estaria centrada em remeter a isso como um efeito de sentido que problematiza, mas que não soluciona a relação da literatura com o mundo.

Na literatura, através da análise dos discursos e das personagens, pode-se apreender as suas construções narrativas, juntamente dos seus desdobramentos. “A literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características” (TODOROV, 2010, p. 22). Visto que a literatura não fala somente da literatura, mas também do mundo, é possível, a partir do entendimento dos elementos estruturantes da narrativa, compreender, com o auxílio de outras vozes (autores e críticos), como são construídas e apresentadas ao leitor.

### 1.2.2 Espelho, transformação ou traço: a realidade retratada e inventada

“Mas a força das imagens fotográficas provém de serem elas realidades materiais por si mesmas, depósitos fartamente informativos deixados no rastro do que quer que as tenha emitido, meios poderosos de tomar o lugar da realidade – ao transformar a realidade numa sombra. As imagens são mais reais do que qualquer um poderia supor” (SONTAG, 2004, p. 196).

A fotografia (ao menos a jornalística e a documental) é composta por um sistema comunicacional que envolve três elementos: emissor, mensagem e receptor. Enquanto elemento comunicacional, a mensagem fotográfica se apresenta, para Barthes, como um paradoxo. Em “A mensagem fotográfica”, ensaio escrito em 1961, e que integra o livro *O óbvio e o obtuso*, o autor afirma que a fotografia não é o real, mas um análogo perfeito do real, e que esta apresenta uma mensagem sem código:

É bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia. Surge, assim, o estatuto próprio da imagem fotográfica: *é uma mensagem sem código*; proposição de que se deduz imediatamente um importante corolário: a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua (BARTHES, 1990, p. 12-13).

A fotografia, ligada diretamente ao seu análogo, disporia de uma mensagem sem código e, portanto, denotada. Para Barthes, por ser uma mensagem denotada, uma descrição desta seria impossível, em vista de que a essa primeira mensagem, uma segunda seria atribuída, com um caráter conotativo. Como resultado, obteria uma ressignificação dessa estrutura inicial, dessa mensagem inicial:

[...] de todas as estruturas de informação, a fotografia seria a única a ser exclusivamente constituída por uma mensagem “denotada” que esgotaria totalmente seu ser; diante de uma fotografia, o sentimento de “denotação”, ou de plenitude analógica, é tão forte, que a descrição de uma fotografia é, ao pé da letra, impossível; pois que *descrever* consiste precisamente em acrescentar à mensagem denotada um *relais* ou uma segunda mensagem, extraída de um código que é a língua, e que constitui, fatalmente, qualquer que seja o cuidado que se tenha para ser exato, uma conotação em relação ao análogo fotográfico: descrever, portanto, não é somente ser inexato ou incompleto; é mudar de estrutura, é significar uma coisa diferente daquilo que é mostrado (BARTHES, 1990, p. 13-14).

O paradoxo da mensagem fotográfica surge ao voltar-se para o emissor e o receptor da mensagem, e tendo como resultado uma dualidade de mensagens, consistindo, então, em uma “coexistência de duas mensagens: uma sem código (seria o análogo fotográfico) e a outra codificada (o que seria a ‘arte’ ou o tratamento, ou a ‘escritura’, ou a retórica da fotografia)”(BARTHES, 1990, p. 14). O “corte”, o ponto de vista, a tomada de câmera, no momento do clique, e o tratamento e a manipulação da imagem, na pós-produção, por exemplo, são atos que envolvem a decisão de quem fotografa, e que, portanto, pode tornar o real na fotografia como algo manipulável e variável conforme a escolha do fotógrafo.

O caráter conotativo da mensagem fotográfica diz respeito tanto às decisões tomadas pelo fotógrafo no ato fotográfico quanto à recepção da imagem pelo observador, que decifrá-la, interpretará e ressignificará ao seu modo essa imagem. A mensagem, enquanto denotada, “sendo absolutamente analógica, isto é, impossibilitada de recorrer a um código, sendo *contínua*, não cabe procurar as unidades significativas da primeira mensagem” (BARTHES, 1990, p. 15). Já a mensagem conotada, ao contrário, “comporta um plano de expressão e um plano de conteúdo, significantes e significados: obriga, assim, a uma verdadeira decifração” (BARTHES, 1990, p. 15). O autor, então, apresenta esse paradoxo na mensagem fotográfica que ora pode ser lida como uma mensagem sem código (denotada), ora como uma mensagem interpretada, ressignificada, decodificada (conotada) em sua recepção.

Alguns anos mais tarde, em 1979, Barthes volta a refletir sobre a fotografia, porém ocupando o espaço de espectador. Em *A câmara clara*, o autor narra a sua experiência como *spectator*, conforme a sua denominação, e vê a fotografia como indissociável do seu real, do seu referente:

Tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente (do que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo mundo [...]: perceber o significante fotográfico não é impossível (isso é feito por profissionais), mas exige um ato segundo de saber ou de reflexão. Por natureza, a Fotografia [...] tem algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente. Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela



mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro (BARTHES, 2012, p. 14-15).

Ao vislumbrar a fotografia como sendo inclassificável, Barthes compreende que essa desordem se dá pelo fato da captura de uma cena, a reprodução do objeto pela câmera fotográfica ocorre apenas uma única vez: “ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2012, p. 14). Outro motivo para essa desordem diz respeito ao fato de a fotografia ser sempre invisível, já que ela traz sempre o seu referente, é ele que se vê e não a foto, segundo o autor. “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos. Em suma, o referente adere” (BARTHES, 2012, p. 15-16).

Ao apreender a fotografia como indissociável do seu referente, como inclassificável e invisível, Barthes se volta para uma análise fotográfica a partir de um interesse particular que o autor mantinha por algumas fotos, já que, diante de tais imagens, algumas o tocavam, e outras faziam com que ficasse indiferente diante delas. Um de seus interesses está relacionado ao que ele chamou de *studium*, ligado ao campo cultural do espectador. O segundo elemento é o *punctum*, que, diferente do primeiro, não é buscado pelo espectador, mas que vem até ele e o atinge como uma flecha. No campo do *studium*, o espectador percebe e compreende o quadro culturalmente. É dessa forma, que, segundo Barthes, o espectador participa “das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações” (BARTHES, 2012, p. 31). Para o autor, ao entrar no campo do *studium* e o reconhecer, entra-se também em contato com as intenções do fotógrafo, o *operator*. A partir da cultura, daquilo que é entendido pelo espectador, é que se forma um “contrato feito entre os criadores e os consumidores” (BARTHES, 2012, p. 33):

O *studium* é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: *gosto / não gosto, I like / I don't*. O *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to love*; mobiliza um meio desejo, um meio querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos “distintos” (BARTHES, 2012, p. 33).

Enquanto o primeiro, o *studium*, é o todo, o geral, visto em uma fotografia; o segundo, o *punctum*, é o particular, sendo, portanto, “pontos sensíveis”, como o autor conceituou, detalhes, marcas, feridas: “*punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 2012, p. 33). Ao *punctum* cabe o “entregar-me” (BARTHES, 2012, p. 47). Já ao *studium*, “interesse-me com simpatia, como

bom sujeito cultural, pelo que a foto diz, pois ela fala. [...] O espetáculo me interessa, mas não me “punge” (BARTHES, 2012, p. 47).

Além disso, Barthes (2012) compara o campo de visão apreendido no cinema a um “campo cego” em que a tela não seria “um enquadramento, mas um ‘esconderijo’; o personagem que sai dela continua a viver: um ‘campo cego’ duplica incessantemente a visão parcial” (BARTHES, 2012, p. 57). Na fotografia, ao menos no campo do *studium*, esse “campo cego”, para Barthes, não existe: “tudo que se passa no interior do enquadramento morre de maneira absoluta, uma vez ultrapassado esse enquadramento” (BARTHES, 2012, p. 57).

Mas no *punctum*, esse “campo cego” é criado. Aquilo que o toca, que o punge, não está pronto ou não está como objeto central. É algo que é levado para fora do enquadramento: “o *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 2012, p. 58). Apesar de analisar esses elementos separadamente (ou a foto está no campo do *studium*, somente, ou a foto contém o *punctum*, somente) Barthes visualiza os dois elementos coexistindo em uma mesma fotografia, possibilitando uma “copresença” (BARTHES, 2012, p. 45), ainda que, segundo ele, raramente.

Associar a fotografia com o seu referente também é de interesse de Philippe Dubois, que acredita ser fundamental a relação entre o referente externo à fotografia e a mensagem por ela produzida. A fotografia, originária de um processo que envolve química e física, a ótica, e portanto, para a sua existência necessita de luz, dá-se, à fotografia, um *status* de real, pois a sua construção depende desse traço de real, ou seja, da própria luz. “Inimiga mortal da pintura” para Baudelaire, conforme informa Sontag (2004, p. 160), a fotografia, desde o seu surgimento e como uma nova ferramenta para apreender e representar o mundo, adquiriu o prestígio de mostrar aquilo que a pintura não era capaz de fazer, atestando, muitas vezes, a ideia de veracidade dos fatos. A discussão entre fotografia e pintura não se limita, nem se restringe somente a essa questão. Vale o resgate de uma passagem que demonstra essas divergências a partir da pintura *Corrida de cavalos em Epsom* (1821), de Théodore Géricault, e a sequência fotográfica *Movimento de um cavalo a galope* (1872), de Eadweard Muybridge:

Sucessivas gerações viram cavalos galopando, assistiram a corridas e caçadas de montaria, deleitaram-se com pinturas e gravuras que mostram cavalos desfilando, em plena carga em batalha, ou correndo atrás de galgos. Nenhuma dessas pessoas parece ter notado ‘o que realmente se vê’ quando um cavalo corre. Pinturas e gravuras esportivas usualmente mostraram-nos de pernas esticadas em pleno voo – como Théodore Géricault, o grande pintor francês do século XIX, os pintou numa famosa representação das corridas no hipódromo de Epsom. Cerca de 50 anos mais tarde, quando a máquina fotográfica foi suficientemente aperfeiçoada para obter fotografias de cavalos em rápido movimento, essas fotos provaram que tanto os pintores quanto o público estavam errados o tempo todo. Jamais um cavalo a galope se move do modo

que nos parece tão ‘natural’. Quando as pernas se erguem do chão, movimentam-se alternadamente para o impulso seguinte. Se refletirmos por um instante, concluiremos que dificilmente o animal poderia avançar de outro modo. Entretanto, quando os pintores começaram a aplicar essa nova descoberta, e pintaram cavalos correndo como realmente correm, choveram reclamações de que as imagens pareciam esquisitas, erradas (GOMBRICH, 2008, p. 27-28).



Imagem 1 – “Corrida de cavalos em Epsom” (1821), de Théodore Géricault  
 Fonte: Warburg – Banco Comparativo de Imagens – Unicamp. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/120>>. Acesso em: 26 dez. 2017.

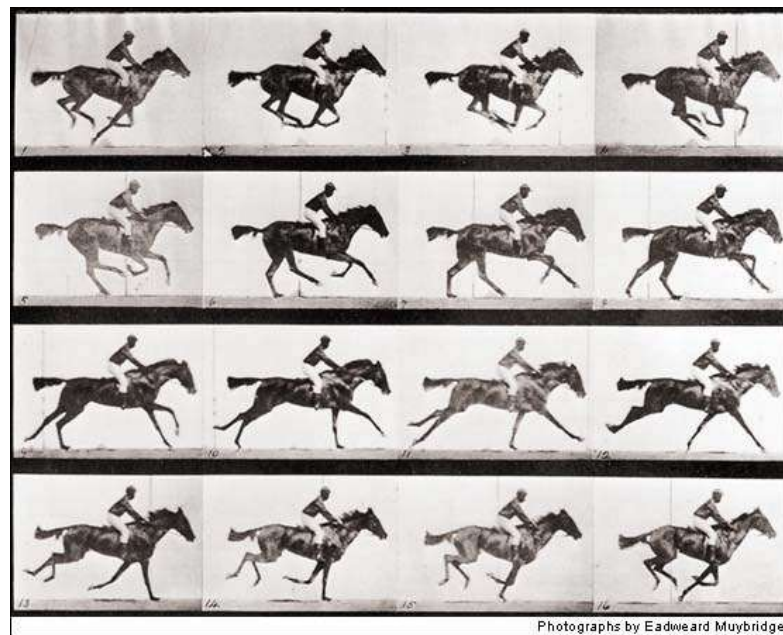


Imagem 2 – “Movimento de um cavalo a galope” (1872), de Eadweard Muybridge  
 Fonte: Por trás da objetiva. Disponível em: <<https://andreamerico.wordpress.com/2011/05/04/uma-aposta-um-cavalo-um-fotografo-e-a-invencao-do-cinema/>>. Acesso em: 26 dez. 2017.

Como senso comum, tem-se a fotografia como prova de que algo de fato aconteceu. Dubois (2012) traz como exemplo os relatos de uma pessoa que acaba de voltar de viagem e que, para impressionar, traz narrativas hiperbólicas. Já a fotografia “não pode mentir [...] a foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (DUBOIS, 2012, p. 25). Dubois traz uma distinção entre fotografia e pintura:

Ali onde o fotógrafo corta, o pintor compõe; ali onde a película fotossensível recebe a imagem (mesmo que seja latente) de uma só vez por toda a superfície e sem que o operador nada possa mudar durante o processo (apenas no tempo da exposição), a tela a ser pintada só pode receber progressivamente a imagem que vem lentamente nela se construir, toque por toque e linha por linha, com paradas, movimentos de recuo e aproximação, no controle centímetro por centímetro da superfície, com esboços, rascunhos, correções, retomadas, retoques, em suma, com a possibilidade de o pintor intervir e modificar a cada instante o processo de inscrição da imagem. Para o fotógrafo, há apenas uma operação a fazer, a opção única, global e que é irremediável. Pois uma vez dado o golpe (o corte), tudo está dito, inscrito, fixado. Ou seja, não é mais possível intervir na imagem que se está fazendo. Se são possíveis manipulações [...] estas ocorrerão depois do golpe (do corte) e justamente tratando a foto como uma pintura (DUBOIS, 2012, p. 167).

Como adendo, cabe salientar que tanto as escolhas feitas pelo fotógrafo no instante do clique (a forma com que esse se posiciona diante do tema, o seu ângulo de visão, bem como o enquadramento escolhido) quanto, em tempos de fotografia digital, uma maior facilidade de retoque, tratamento ou mesmo manipulação dessas imagens, fazem com que a objetividade seja posta em jogo, contrariando, assim, o que o senso comum acredita[va] ser, como mostrado anteriormente. Em *O ato fotográfico* (2012), buscando analisar a ideia de real no âmbito da fotografia, bem como os modos de representação do real, Dubois parte de três perspectivas: a fotografia como *espelho* do real, a fotografia como *transformação* do real e a fotografia como *traço* de um real.

A primeira corrente parte da concepção da fotografia como espelho do real, visualizando-a como “a imitação mais perfeita da realidade” (DUBOIS, 2012, p. 27), ou seja, como um espelho do mundo. Esse ponto de vista, tido como o primeiro discurso da fotografia, amplamente discutido desde o surgimento do advento fotográfico, relaciona a *mimesis* com a própria forma de captura e registro: a sua estrutura mecânica. A partir dessa estrutura da câmera, existe a possibilidade de “fazer aparecer uma imagem de maneira ‘automática’, ‘objetiva’, quase ‘natural’ (segundo tão-somente as leis da ótica e da química), sem que a *mão* do artista

intervenha diretamente” (DUBOIS, 2012, p. 27). Artistas<sup>8</sup> do século XIX, a partir da concepção da imagem criada de forma automática e mecânica, criticaram o uso dessa indústria técnica, justamente porque o criador estaria a serviço da máquina, distanciando-se, assim, de sua criação<sup>9</sup>. A ideia de gênio criador, de obra única, sem a possibilidade de reprodução, almejada somente com a pintura, conforme os defensores da arte clássica, faz com que a crítica se volte à fotografia no século XIX, distanciando-a da obra de arte, e classificando-a como um produto da indústria.

Dentro dessa primeira concepção apresentada por Dubois, a fotografia é vista como um instrumento de uma memória documental do real, e em que não é permitido atingir a esfera do imaginário, conforme é percebido no argumento de Baudelaire ao se referir à fotografia:

Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta à sua memória, que orne a biblioteca do *naturalista*, exagere os animais microscópicos, fortaleça até com algumas informações as hipóteses do astrônomo; *que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta*, até aqui não existe nada melhor. Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que necessitam de um lugar nos *arquivos de nossa memória*, seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. Mas se lhe for permitido *invadir* o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós! (BAUDELAIRE *apud* DUBOIS, 2012, p. 29 – grifos do autor).

Já na segunda corrente apresentada por Dubois, a fotografia é estudada como transformação do real, que consiste em mostrar a imagem não mais como cópia exata do real, mas como “uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada” (2012, p. 53). Essa corrente, contrária à ideia de *mimesis* e espelho do mundo, ou seja, em oposição ao primeiro discurso, recebe um maior espaço nas discussões do século XX, apesar de já se apresentar em discussões ainda no século XIX, porém de modo menor e apagado, e não com tanta força e vigor como no século XX, conforme ressalta Dubois. Teóricos e críticos “sublinham que a foto é eminentemente codificada (sob todos os tipos de ponto de vista: técnico, cultural, sociológico, estético *etc.*)” (DUBOIS, 2012, p. 37) e, portanto, não acarreta um efeito de real, mas uma verdade interior. A partir dessa concepção, os estudos voltam-se para “discursos desconstrutores do efeito de

---

<sup>8</sup> Cabe salientar que essa discussão foi mais forte em pintores classicistas e academicistas, já que muitos pintores se tornaram também fotógrafos. Além disso, os impressionistas incluíram em seus trabalhos a arte da fotografia e compartilhavam do advento fotográfico.

<sup>9</sup> Walter Benjamin traz argumentos mais otimistas em relação à forma como a reprodução era realizada pela fotografia. Para Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1994), apesar da aura se perder em tempos de reprodutibilidade técnica, a fotografia possibilitava uma libertação da arte.

real” (DUBOIS, 2012, p. 41), direcionando para três perspectivas: para as teorias da percepção; para o discurso com um caráter ideológico; e para os discursos em relação aos usos antropológicos da foto, conforme será mostrado a seguir.

Sobre os elementos que são perceptíveis na fotografia, como questões técnicas e ligadas à linguagem e composição, têm-se algumas questões, amplamente discutidas no universo fotográfico e trazidas por Dubois: o mundo apresentado na imagem mostra-se conforme a escolha, a visão, o ponto de vista, o ângulo de tomada do fotógrafo. O mundo capturado e apresentado em uma fotografia dá-se a partir de uma redução (de perspectiva e de tamanho dos objetos, por exemplo) e de variação de cores (alteração de tons e/ou impossibilidade de captura de toda uma escala de cinzas em uma foto em preto e branco, por exemplo). Também tem-se a forma bidimensional da fotografia, diferente do mundo externo à imagem, que é tridimensional. Algumas técnicas possibilitam a criação de um efeito de uma terceira dimensão, como a sombra de um objeto, mas ainda assim continuará sendo um efeito criado com esse objetivo. Além disso, a fotografia está impossibilitada de capturar outras sensações senão a visual, em que se isola “um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual [...] excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil” (DUBOIS, 2012, p. 38).

Em relação a um caráter ideológico presente na fotografia, Dubois é categórico em afirmar que “a caixa preta fotográfica não é um agente reproduzidor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados” (DUBOIS, 2012, p. 40), e que, portanto, não “é neutra e inocente” (DUBOIS, 2012, p. 39). Já em relação aos usos antropológicos da fotografia, novamente a questão do espelho emerge, já que surge a constatação de que “todos os homens não são iguais diante da fotografia” (DUBOIS, 2012, p. 42). Isso porque a “significação das mensagens fotográficas é de fato determinada culturalmente, ela não se impõe como uma evidência para qualquer receptor, sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura” (DUBOIS, 2012, p. 41-42).

Tem-se, nesse segundo momento da fotografia defendida como transformação do real, portanto, a defesa de uma fotografia realidade/verdade a partir do seu interior, que é inacessível, por vezes, à câmera e ao olho fotográfico, e a própria prática do retrato fotográfico aposta e “baseia-se nesse princípio de uma realidade ou de uma verdade interior *revelada* pela foto” (DUBOIS, 2012, p. 43). Isso fica evidente no trecho de *Conversas com Kafka*, de Gustav Janouch:

Na primavera de 1921, duas máquinas fotográficas automáticas, recentemente inventadas no exterior, foram instaladas em Praga e reproduziram seis ou sete exposições da mesma pessoa em uma mesma cópia.

Quando levei uma dessas séries de fotos para Kafka, eu disse, alegre:  
 - Por umas poucas coroas, qualquer pessoa pode se fazer fotografar de todos os ângulos. O aparelho é um *conhece-te a ti mesmo* mecânico.  
 - Você quer dizer um *engane-te a ti mesmo* - retrucou Kafka, com um ligeiro sorriso.  
 Protestei:  
 - Como assim? A câmera não pode mentir!  
 - Quem lhe disse? - Kafka inclinou a cabeça na direção do ombro. - A fotografia concentra o olho no superficial. Por isso obscurece a vida oculta que reluz de leve através do contorno das coisas, como um jogo de luz e sombra. Não se pode captar isso, mesmo com a mais nítida das lentes. É preciso tatear com o sentimento para alcançá-la [...]. Essa câmera automática não multiplica os olhos dos homens, apenas oferece a visão de um olho de mosca fantásticamente simplificada (JANOUGH *apud* SONTAG, 2004, p. 221-222 – grifos do autor).

Dentro da perspectiva semiótica de Charles Peirce<sup>10</sup>, a primeira concepção, trazida aqui por Dubois, da fotografia como espelho do real, estaria na ordem do ícone, ou seja, a “representação por semelhança” (DUBOIS, 2012, p. 45). Já na segunda corrente, que tem a fotografia como transformação do real, a discussão volta-se para a ordem do símbolo, em que se dá uma “representação por convenção geral” (DUBOIS, 2012, p. 45). Na terceira concepção, diferenciando-se das duas primeiras, a discussão recai para a fotografia como traço de um real, situada na ordem do índice, e, portanto, a “representação por contiguidade física do signo com seu referente” (DUBOIS, 2012, p. 45). A ideia do índice diferencia-se das outras duas (ícone e símbolo) justamente porque “a imagem indiciária é dotada de um *valor todo singular* ou *particular*, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de *um* real” (DUBOIS, 2012, p. 45).

Situada no campo do discurso do índice e da referência, a fotografia apresenta algo de singular, que a faz diferenciar-se de outros modos de representação. A fotografia é feita *de* e *com* a luz. E se a luz existe e é real, e a fotografia é feita de luz, logo, há um traço, ao menos, nessa imagem, que é real: a luz. De acordo com Dubois:

O ponto de partida é, portanto, a natureza técnica do processo fotográfico, o princípio elementar da *impressão luminosa* regida pelas leis da física e da química. Em primeiro lugar o traço, a marca, o depósito [...] Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia aparenta-se com a categoria de “signos”, em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia ali), o sintoma (de uma doença), a marca de passos etc. (DUBOIS, 2012, p. 50).

Enquanto a fotografia como espelho do real situa-se no discurso da *mímesis*, em que a fotografia se assemelha ao seu referente, como um análogo do real (discussão desde o surgimento da fotografia e mais forte no século XIX), a fotografia defendida como

---

<sup>10</sup> Cabe salientar que a conceituação da semiótica peirciana é trazida aqui apenas a título de informação, já que a abordagem do *corpus* fotográfico não pretende a focalização nessas conceituações, nem em uma análise semiótica.

transformação do real (que ganha espaço nas discussões no século XX), discorre em vias contrárias à de um espelho fotográfico e situar-se-á no campo do código e da desconstrução. A fotografia, neste segundo momento, passa a ser vista não como um espelho neutro, mas “um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até mesmo de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também culturalmente codificada” (DUBOIS, 2012, p. 26). Na terceira concepção, há um retorno ao referente, mas “livre da obsessão do ilusionismo mimético” (DUBOIS, 2012, p. 53). Nessa discussão, “a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. [...] A foto é *em primeiro lugar índice*. Só depois ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (DUBOIS, 2012, p. 53).

Todorov declarou, em *A literatura em perigo* (2010, p. 78), que uma obra literária produz “um tremor de sentidos, abala nosso aparelho de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial”. Se no lugar do termo “obra literária” substitui-se por “fotografia”, essa afirmação continuaria fazendo sentido, pois a fotografia é possuidora de uma força capaz de tocar, sensibilizar, abalar, despertar. Sontag, em *Sobre fotografia* (2004, p. 196), afirma que “as imagens são mais reais do que qualquer um poderia supor”. Walter Benjamin (1994, p. 94) já havia chegado a conclusões parecidas anteriormente, ao preconizar que a fotografia, possuidora de uma “técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”, confirmando, assim, o poder instituído da/na fotografia.

### 1.3 ABORDAGEM DO TEMPO EM INSTANTES FOTOGRÁFICOS E LITERÁRIOS

#### 1.3.1 Deslocamentos e “jogos” temporais

“As mariposas dançavam, aturdidas, em redor dessas fontes de luz. Pareciam emergir das paredes, pedaços de cal que se destacavam dos muros e esvoaçavam enlouquecidos. Meu pai dizia que essas mariposas tinham sido, em vidas anteriores, borboletas diurnas que se apaixonaram pela sua própria beleza. Como castigo pela sua vaidade foram expulsas da luz do dia. Era por saudade do Sol que elas se suicidavam de encontro aos candeeiros. Os vidros das lamparinas eram o seu derradeiro espelho” (COUTO, 2015, p. 137).

A fim de trazer uma maior clareza em relação ao domínio da narrativa e evitar, assim, uma confusão que pode ser gerada pela ambiguidade de sentidos do termo em questão, Gérard Genette ([s.d.], p. 23) propõe uma distinção em torno do termo “narrativa”. Inicialmente, o teórico apresenta três noções distintas: a narrativa significando “o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de



acontecimentos”; a narrativa como “sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.” ([s.d.], p. 24); e um terceiro sentido em que a narrativa determina um acontecimento, o “acto de narrar tomado em si mesmo” ([s.d.], p. 24). A partir dessa distinção do termo “narrativa” e dos seus diferentes significados, Genette apresenta, em relação a esse domínio, uma tríade da narratologia: a *história*, a *narrativa* e a *narração*:

[...] denominar-se *história* o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual), *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* o acto narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar (GENETTE, [s.d.], p. 25).

Tem-se, pois, a história como sendo o próprio acontecimento, os fatos, o mundo que se situa dentro do texto. Como *narrativa*, a forma como esse mundo é mostrado, o próprio texto; e *narração*, o relato, o próprio ato de contar. Assim, tendo como objeto de estudo a narrativa e o seu discurso, Genette resgata a divisão proposta por Todorov, na qual classifica em três categorias os problemas da narrativa, do *tempo*, do *aspecto* e do *modo*: “a do tempo, ‘onde se exprime a relação entre o tempo da história e o do discurso’; a do *aspecto*, ‘ou a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador’; a do *modo*, isto é, ‘o tipo de discurso utilizado pelo narrador’” (GENETTE, [s.d.], p. 27). Porém, Genette propõe uma ampliação dessas categorias:

[...] as que estão ligadas às relações temporais entre narrativa e diegese, e que arrumaremos sob a categoria do *tempo*; as que estão ligadas às modalidades (formas e graus) da “representação” narrativa, logo aos *modos* da narrativa; aquelas, finalmente, que estão ligadas à forma pela qual se encontra implicada na narrativa a própria narração [...], ou seja, a situação ou instância narrativa, e, com ela, os seus dois protagonistas: o narrador e seu destinatário [...] esse termo é o de *voz* (GENETTE, [s.d.], p. 27).

Um dos elementos que será abordado diz respeito ao tempo no âmbito da narrativa. Esse elemento apresenta algumas implicações, como a velocidade ou a duração da narrativa e da história, bem como a ordem dos fatos, tanto na história quanto na narrativa, diferenciando-se, assim, o tempo da narração do tempo da história. Segundo Genette ([s.d.], p. 31), a narrativa é “uma sequência duas vezes temporal [...]: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante)”. A duração da narrativa pode-se dar em um tempo diferente da duração da história, ao mesmo tempo que poderá conter um maior número de detalhes, de descrições, como se as ações ocorressem ao mesmo tempo em que se narra, como também pode excluir algumas informações, encurtando o tempo da história. Trata-se,

justamente, de unir esses diferentes tempos, já que “uma das funções da narrativa é cambiar um tempo num outro tempo” (GENETTE, [s.d.], p. 31). E há diversas formas de contar uma história, com ordens e velocidades distintas:

Teoricamente, com efeito, existe uma gradação contínua desde a velocidade que é a da elipse, em que um segmento nulo de narrativa corresponde a uma qualquer duração de história, até à absoluta lentidão que é a da pausa descritiva, em que um qualquer segmento do discurso narrativo corresponde a uma duração diegética nula (GENETTE, [s/d], p. 93).

Inicialmente, ver-se-á como pode ser apresentada a velocidade do tempo e a duração da narrativa; para, em seguida, trazer-se a ordem dos fatos na história e na narrativa. Em relação à velocidade e à duração, pode-se ter, no interior de uma narrativa, diferentes formas de abordar a passagem do tempo. Já que a duração da história, ou seja, o tempo transcorrido na narrativa (horas, dias, meses, anos) difere de sua extensão, que é verificada quantitativamente, através dos números de linhas, parágrafos, páginas, pode ocorrer uma condensação do tempo, bem como pausas, com longas descrições, ou como se o tempo da narrativa apresentasse uma semelhança com o tempo da história. Analisando os ritmos da narrativa proustiana, Genette destaca uma variação temporal, ou seja, há uma “amplitude das variações, que vai de 190 páginas para 3 horas a 3 linhas para 12 anos, ou seja (muito grosseiramente) de uma página para um minuto a uma página para um século” (GENETTE, [s.d.], p. 92). Partindo de uma divisão apresentada por Genette, uma obra literária pode apresentar quatro formas diferentes de movimento narrativos: a *elipse*, a *pausa descritiva*, a *cena* e o *sumário*:

Essas quatro formas fundamentais do movimento narrativo, a que doravante chamaremos os *movimentos* narrativos, são os dois extremos [...] *elipse* e *pausa* descritiva e dois intermediários: a *cena*, na maioria das vezes “dialogada” [...] que realiza convencionalmente a igualdade de tempo entre narrativa e história, e [...] *narrativa sumária*, ou, de forma abreviada, *sumário*: forma de movimento variável (GENETTE, [s.d.], p. 94).

Em relação à elipse, tem-se o “grau máximo de aceleração, uma vez que anos podem ser condensados numa ausência de narração” (REUTER, 1995, p. 89). Aqui, alguns acontecimentos podem ser excluídos para dar lugar aos fatos mais relevantes para a história. Contrária à elipse, encontram-se as pausas descritivas, que “desenvolvem o que é apreendido num curto instante ou das intervenções do narrador que não correspondem aos acontecimentos” (REUTER, 1995, p. 89-90). Há a presença de uma lentidão, onde fatos breves podem ser apresentados de uma forma extensa, contados em minúcias. Conforme o nome sugere, há o surgimento de uma pausa em meio à história narrada, para dar atenção a algum detalhe. Na

pausa, “alguns momentos ‘nulos’ ou muito breves da ficção podem ser alvo de uma narração às vezes longa” (REUTER, 1995, p. 89-90).

Já o sumário, apresentando uma proximidade com a elipse, “condensa e resume, com poucas palavras ou algumas linhas, ele corresponde a um tempo às vezes longo da ficção” (REUTER, 1995, p. 89). Na narrativa sumária, a velocidade da narrativa é acelerada e a duração é menor que a duração da história. Já o recurso da cena busca mostrar os fatos conforme eles ocorrem, produzindo “a impressão de uma igualdade entre tempo e ficção e tempo da narração” (REUTER, 1995, p. 89). Cria-se uma ilusão de que o fato ocorre diante do leitor, e através de diálogos das personagens, tem-se a sensação de que o tempo percorrido para ler os diálogos aproximam-se do tempo que as personagens levaram para manter essas conversas.

Já em relação à ordem dos fatos dispostos na história e na narrativa, tem-se a narração dos acontecimentos apresentada em uma ordem em conformidade ao ocorrido ou de maneira contrária a essa ordem:

Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indirecto (GENETTE, [s.d.], p. 33).

A forma como os fatos serão dispostos não necessariamente precisa ocorrer conforme os eventos se sucederam na história. Seguir uma ordem cronológica, linear, de acordo com a ocorrência dos fatos pode ocorrer, assim como não se fazer necessariamente obrigatória. Para a compreensão da ordem temporal, considerem-se as denominações apresentadas por Genette, que consistem nas chamadas *anacronias*, que podem se dar por retrospectção, por *analepses*, ou por antecipação, por *prolepses*. Por *anacronia*, tem-se, segundo Genette ([s.d.], p. 34), as “diferentes formas de discordâncias entre a ordem da história e a da narrativa”. Portanto, o entendimento, por *anacronia*, é a de que a ordem da história e a ordem da narrativa apresentam discrepâncias. Essas discordâncias em relação à ordem dos fatos podem ser por retrospectção ou por antecipação. Ao narrar um fato que ocorre em um tempo anterior, tem-se uma *anacronia* por retrospectção ou *analepse*. E pode ser utilizado para esclarecer algo que ocorreu anteriormente. Quando o narrador antecipa algum acontecimento, que cronologicamente só ocorreria mais tarde, tem-se uma *anacronia* por antecipação ou *prolepse*. Assim, segundo Genette, conceitua-se *prolepse* como sendo:

[...] toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior, e por *analepse* toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está, reservando o termo geral de *anacronia* para designar quaisquer formas de discorâncias entre as duas ordens temporais (GENETTE, [s.d.], p. 38).

O teórico Yves Reuter, em *Introdução à análise do romance* (1995, p. 93), salienta que a escolha por determinada ordem temporal (ou pelo ato de enfatizar determinadas ordens) pode resultar em “jogos”, já que “os jogos com a ordem podem também ‘imitar’ as atribuições de um percurso psíquico segundo as reminiscências (histórias de vida ligadas à psicanálise) ou contestar a objetividade do real e a cronologia do romance clássico”.

### 1.3.2 De um tempo isolado a um tempo perpetuado

“[...] a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe, eu me digo: ela vai morrer: estremeço” (BARTHES, 2012, p. 87).

“Na Fotografia, a imobilização do Tempo só ocorre de um modo excessivo, monstruoso: o Tempo é obstruído. [...] a própria essência de uma *interrupção*. [...] não somente a Foto jamais é, em essência, uma lembrança, [...] mas também ela a bloqueia, torna-se rapidamente uma contralembrança” (BARTHES, 2012, p. 84).

Há na fotografia, em sua construção e em um sentido técnico, formas de retratar a passagem do tempo. Para controlar a luz que entra pela lente da câmera, recorre-se ao chamado triângulo da fotografia: abertura do diafragma (tamanho da abertura da lente/objetiva), velocidade do obturador (tempo de exposição) e ASA/ISO (sensibilidade do sensor). Na regulagem desses elementos, pode-se criar efeitos diferentes em uma imagem e, quando se trata de gerar efeitos de tempo, pode-se recorrer ao congelamento do movimento ou decidir por borrá-lo, dependendo das velocidades de obturador escolhidas no instante fotográfico:

Velocidades de obturador baixas e exposições mais longas podem retratar o movimento de objetos pelo quadro, criando borrões etéreos que seguem movimento do assunto. Quando um item está imóvel e outros estão se movendo, exposições longas criam uma diferença fascinante entre o único objeto imóvel e as correntes visíveis de movimento em torno dele. Velocidades de obturador altas [...] já produziram imagens únicas que param o tempo e nos permitem analisar fenômenos até então não registrados, como a passagem de uma bala através de uma fruta ou o estouro de um balão. [...] o assunto é congelado em um mundo dinâmico e borrado. O fascínio que a maneira como a câmera parece parar o tempo exerce é inesgotável (PRÄKEL, 2013, p. 121).

Além das configurações técnicas no equipamento fotográfico, que possibilitam congelar, enfatizar ou borrar o tempo, a forma como os elementos fotografados serão dispostos na imagem também possibilita a criação de efeitos de movimento, de passagem do tempo e/ou

de estaticidade. São exemplos as curvas dispostas em diagonal, que criam efeitos de movimento, ou ainda o lugar em que os objetos estão dispostos no enquadramento.

Barthes descreve uma situação vivenciada por ele e que serviram de motivações para uma reflexão teórica sobre fotografia. Em uma noite de novembro, e logo após a morte de sua mãe, o autor encontra-se diante de fotografias em que ela aparecesse retratada. Ao visualizar determinadas imagens, Barthes percebe que não se deparou com fotos “boas”, nem tecnicamente bem construídas, muito menos que possibilitassem mostrar determinada face ou alma que ele gostaria de enxergar nos retratos de sua mãe. Em uma imagem, que ele chamou de “Fotografia do Jardim de Inverno”<sup>11</sup>, algo lhe toca. Com base nessa situação, o autor retoma uma discussão no campo da fotografia. Há aqui um retorno à essência, ao princípio formador da fotografia, ao seu referente. É a referência que fundamenta a fotografia e que confirma, de fato, que algo existiu, segundo o autor. Com essa situação particular, e esse retorno, Barthes formula a ideia do tempo presente e do tempo passado, ambos manifestados em uma única fotografia.

Além disso, um novo *punctum*<sup>12</sup> surge, agora não somente como ferida, mas como o próprio tempo. Ao ver a foto de sua mãe, ainda criança, Barthes estremece ao perceber que ela morrerá. Através da fotografia, o autor percebe que a morte se dará no futuro, mas já, então, retratada em seu passado e viva em seu presente. O fotógrafo que retratou sua mãe deu uma sobrevida a esta imagem, a “Fotografia do Jardim de Inverno” fixou a verdade, a verdade para Barthes: “a sobrevida dessa imagem deveu-se ao acaso de uma foto tirada por um fotógrafo do interior, que, mediador indiferente, ele próprio morto depois, não sabia que o que ele fixava era a verdade – a verdade para mim” (BARTHES, 2012, p. 100). Assim como esse fotógrafo, retratista de sua mãe, outros fotógrafos também viriam a capturar essa “morte” que, conforme aponta Barthes, é produzida na busca pela conservação da vida: “todos esses jovens que se movimentam no mundo, dedicando-se à captura da atualidade, não sabem que são agentes da Morte” (BARTHES, 2012, p. 85).

---

<sup>11</sup> Trata-se de uma imagem em sépia datada de 1898. Sua mãe, com cinco anos de idade, junto de seu irmão, com sete anos, encontram-se em meio a folhagens do jardim de inverno com teto de vidro, na casa em que a mãe de Barthes nascera. “Essa fotografia reunia todos os predicados possíveis de que se constituía o ser de minha mãe” (BARTHES, 2012, p. 66). No entanto, essa fotografia não é mostrada por Barthes em seu livro e a justificativa disso se dá justamente porque: “Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do ‘qualquer’; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida” (BARTHES, 2012, p. 70).

<sup>12</sup> O tempo como *punctum*, segundo Barthes: “Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro ‘estigma’) que não o ‘detalhe’. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (‘isso-foi’), sua representação pura” (BARTHES, 2012, p. 87).

Na teorização barthesiana, há nas fotografias um esmagamento do tempo. Passado e presente se fundem em um só tempo. O “isso-foi”, caracterizado como o novo *punctum*, junta-se ao “isso é”. Em fotografias antigas ou históricas, esse *punctum* se faz presente e pode ser observado como um tempo esmagado: “nela há sempre um esmagamento do Tempo: isso está morto e isso vai morrer” (BARTHES, 2012, p. 88). Esse tempo passado presente na fotografia também traz consigo em um só tempo o real, categorizado como o “isso foi”, que confirma que algo de fato aconteceu, ao mesmo instante que traz consigo a verdade, pois “isso é”:

[...] a imobilidade da foto é como resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (‘isso foi’), ela sugere que ele já está morto (BARTHES, 2012, p. 74).

Diferente da pintura, por exemplo, em que algo pode ser criado, construído e representado da maneira que melhor convém ao pintor, sem a necessidade de veracidade, na fotografia “jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado” (BARTHES, 2012, p. 72). Barthes afirma, então, que a fotografia não faz lembrar o passado, ela não restitui o que é abolido, mas ela atesta que aquilo que se vê na imagem realmente existiu:

O noema da Fotografia será então: ‘*Isso-foi*’ [...] isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido (BARTHES, 2012, p. 72-73).

Roland Barthes, em *A câmara clara*, além de uma proposta conceitual em torno do *spectator* e *operator* e do *studium* e do *punctum*, conforme trazidos anteriormente, propõe pensar a questão de tempo retratado na fotografia. O autor, então, situa a fotografia em dois momentos: *o tempo presente*, ou seja, o momento do clique, o instante captado, e *o tempo passado*, referindo-se ao tempo detido, à memória. Com esses dois tempos situados em uma mesma fotografia, Barthes conclui que a fotografia é a própria morte, pois há uma memória viva daquilo que um dia existiu. Lembre-se que Barthes introduziu essa ideia de morte ao tempo fotográfico justamente ao analisar uma fotografia de sua mãe, ainda criança, e a seguinte constatação é colocada diante da imagem: “ela está morta”.

A proposta apresentada por Dubois (2012) também ocupa um espaço na discussão em torno do tempo na fotografia. A questão temporal fotográfica é trazida pelo autor como um “golpe”, como um “corte temporal” que corta a continuidade do tempo. O instante fotográfico,

o momento do clique é exatamente o instante em que o tempo é capturado, em frações de segundo, e congelado, tornando-se estático. Paralisa-se, portanto, o tempo contínuo. Fora do quadro, o tempo continua o seu ritmo, o seu fluxo. Continua a passar. Porém, no exato momento em que a cortina do obturador é fechada, em que o instante é fisgado pela câmera, tem-se um golpe, um corte no tempo, e uma imagem que “interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração” (DUBOIS, 2012, p. 161). Nesse instante é instaurado “uma espécie de fora do tempo” (DUBOIS, 2012, p. 163). O tempo contínuo transforma-se, no ato fotográfico, em outro tempo, paralisado, estático:

Como tal, indissociável do ato que a faz ser, a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. [...] A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia*, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*. Marca tomada de empréstimo, subtraída de uma continuidade dupla. Pequeno bloco de *estando-lá*, pequena comoção de aqui-agora, furtada de um duplo infinito (DUBOIS, 2012, p. 161 – grifos do autor).

Em “O golpe do corte – A questão do espaço e do tempo no ato fotográfico”, Dubois (2012) apresenta algumas observações ligadas ao instante fotográfico e o tempo. Uma dessas reflexões em relação ao corte temporal diz respeito a uma temporalidade paradoxal presente. Paradoxal pois, ao mesmo tempo em que se tem uma ruptura no tempo contínuo, através de uma fração de segundos fixada e congelada em uma imagem, transformando-se em um outro tempo, tem-se também um outro tempo em conjunto com este: a perpetuação do objeto fotografado; da situação retida, capturada do seu referente situado em um tempo contínuo, transformado em “instante *perpétuo*: uma fração de segundo, decerto, mas ‘*eternizada*’, captada *de uma vez por todas*, destinada (também) a durar, mas no próprio estado em que ela foi captada e cortada” (DUBOIS, 2012, p. 168). Segundo o autor:

[...] o fragmento de tempo isolado pelo gesto fotográfico, a partir do momento em que é capturado pelo dispositivo, tragado pelo buraco (pela caixa) negro(a), passa de um só vez, definitivamente, para o “outro mundo” [...] Abandona o tempo crônico, real, evolutivo, o tempo que passa como um rio, *nosso* tempo de seres humanos inscritos na duração, para entrar numa temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto: temporalidade que também *dura*, tão infinita (em princípio) quanto a primeira, mas infinita na imobilidade total, congelada na interminável duração das estátuas (DUBOIS, 2012, p. 168 – grifos do autor).

Há, nessa passagem de tempo, do real transpassado pela lente e congelado, eternizado, uma transposição temporal. Uma transposição que, segundo Dubois (2012), não apresenta perda, mas que ocorre de uma maneira positiva no ato fotográfico:

O ato fotográfico implica, portanto, não apenas um gesto de *corte* na continuidade do real, mas também a ideia de uma *passagem*, de uma transposição irredutível. Ao cortar, o ato fotográfico faz passar para o outro lado (da fatia); de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra (DUBOIS, 2012, p. 168).

Enquanto Barthes, ao ver uma fotografia de sua mãe ainda criança, constata que *Ela está morta!*, Dubois decreta: “cortar o vivo para perpetuar o morto”<sup>13</sup>, ou ainda: “salvá-lo do desaparecimento fazendo-o desaparecer” (DUBOIS, 2012, p. 169). No entanto, em direção oposta a essas discussões, encontram-se, ainda na época do surgimento da fotografia, bem como em tempos de aperfeiçoamento técnico, fotógrafos sendo contratados para deixar para a posteridade um único retrato de um ente querido, mesmo esse já estando morto. O princípio disso estava inserido na ideia de *fotografar o morto para mantê-lo vivo, para eternizá-lo*. Para Sontag (2004, p. 85), a fotografia é “o inventário da mortalidade. Basta, agora, um toque do dedo para dotar um momento de uma ironia póstuma”. Pois bem, Barthes ouvira, certa vez, em um café, a seguinte frase: “Olhe como são apagados; hoje em dia, as imagens são mais vivas que as pessoas” (BARTHES, 2012, p. 106).

#### 1.4 ENTRELAÇAMENTOS DE PONTOS DE VISTA

“Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos. Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (SARAMAGO, 1995, p. 310).

Esse estudo interdisciplinar propõe um diálogo entre duas mídias (Literatura e Fotografia). Embora cada campo tenha suas particularidades, algumas questões podem dialogar, como a questão da *focalização* na narrativa literária e a noção de *enquadramento* na narrativa fotográfica. Ambas são estruturadas a partir de pressupostos que possam enfatizar, focalizar, enquadrar, conforme a pretensão do escritor/fotógrafo, de formar a mostrar, “tocar” o seu leitor/observador/receptor. Através de efeitos criados na focalização da construção literária e efeitos de composição fotográfica no enquadramento na construção fotográfica, têm-se focalizações/enquadramentos sugeridos pelo narrador/focalizador/fotógrafo ao

<sup>13</sup> “Com um golpe de bisturi, decapitar o tempo, levantar o instante e embalsamá-lo sob (sobre) faixas de película transparente, bem achatado e bem à vista a fim de conservá-lo e protegê-lo *de sua própria perda*. Furtá-lo para o revestir melhor e exibi-lo para sempre. Arrancá-lo à fuga ininterrupta que o conduziria à dissolução para petrificá-lo de uma vez por todas em suas aparências detidas. [...] Como esses animais dos tempos imemoriais que hoje conhecemos porque foram fossilizados” (DUBOIS, 2012, p. 169).



leitor/observador, podendo, assim, obter visões diferenciadas de uma cena, sendo vista em sua totalidade, ou em partes, auxiliando para uma compreensão maior ou apenas sugerindo, deixando a cargo do leitor/observador a sua interpretação ou o seu entendimento.

Tem-se, portanto, através de obras literárias ou de imagens, histórias que podem ser construídas, narradas e transmitidas ao público. Em relação ao narrador, na literatura, tem-se, conforme a proposta de Genette, algumas implicações que o caracterizam como a forma de apresentação dos fatos, a voz e a perspectiva adotada para narrar a história. É, portanto, à perspectiva, à focalização, aos pontos de vista que se dará uma maior ênfase, justamente porque esse quesito dialoga com a fotografia, que apresenta uma similaridade no que diz respeito às visões adotadas pelo fotógrafo no enquadramento, no ato de emoldurar uma cena. A estrutura literária é construída a partir de cinco elementos: o enredo, o narrador, as personagens, o tempo e o espaço; a fotografia também conta com elementos que permitem a sua concepção, apresentando, assim, elementos que se assemelham. Porém, cada uma guarda suas especificidades técnicas e formais, suas particularidades.

#### **1.4.1 Tessituras das vozes e visões literárias**

“Tudo aquilo parecem desenhos, mas dentro das letras estão vozes. Cada página é uma caixa infinita de vozes. Ao lermos não somos o olho; somos o ouvido” (COUTO, 2015, p. 229).

“Ante me afligia o não haver cidade, esquina com esquina, o ângulo recto dos caminhos. Agora onde lanço o olhar só quero ver o mato. Nada de relva, canteiros, ajardinados. Só quero é o arbusto espontâneo, a moita silvestre, a árvore que ninguém semeou, o chão que ninguém pode sujar nem pilhar” (COUTO, 2003, p. 251).

A narrativa literária é construída com base em importantes elementos, como o enredo, o narrador, as personagens, o tempo e o espaço. Como possibilidade de diálogo entre as duas áreas, destacar-se-ão a noção de narrador, bem como as suas implicações em relação ao seu ponto de vista, à sua focalização. Quando a atenção é voltada para o narrador, é preciso salientar alguns aspectos que estão envolvidos na construção desse elemento estrutural da narrativa. Na figura do narrador tem-se, inicialmente, a proposta de que este está encarregado de contar uma história e que assume, portanto, essa função de contar os fatos na narrativa. Dessa forma, o narrador apresenta algumas maneiras de se inserir ou se ausentar dessa história narrada, conferindo maior ou menor distanciamento ou proximidade no tocante ao que será narrado. O foco da narrativa, bem como os pontos de vista, são especificidades do narrador da história. Assim, a partir das perspectivas adotadas pelo narrador é que se tem a forma de apresentação da narrativa.

Para a compreensão desse elemento que compõe a narrativa (o narrador), existem algumas implicações na análise literária, como o modo como se narra a história, como se mostram a voz desse narrador e os seus pontos de vista, bem como a do focalizador. É através da forma de apresentação da história, da voz e da visão do narrador que o leitor conhecerá a história com restrições ou ampliações dos fatos, dependendo dessas implicações. No que diz respeito ao modo de narrar, a apresentação da história pode-se dar com o narrador contando os fatos a partir de suas próprias palavras, conforme a sua visão; ou, então, através da atuação das próprias personagens, de forma a incluir seus diálogos. No primeiro caso, tem-se o modo “sumário”; já no segundo, o modo intitulado de “cena”, conforme exposição anterior.

No modo *sumário*, o narrador conta uma história a partir de sua percepção, sem trazer para a narrativa os diálogos das personagens, com uma tendência ao resumo dos fatos. Já no modo *cênico*, a atuação das personagens é expressa através das falas, dos diálogos que mantêm entre si. Assim como no modo sumário, o narrador pode ou não estar presente na história que narra, podendo agir apenas como mediador, ou, ainda, a história pode desenvolver-se sem a sua intermediação, somente com a reprodução das falas. Em relação aos dois modos narrativos, tem-se uma maior proximidade do ato de *narrar* com o modo *sumário*; já o ato de *mostrar* volta-se para o modo *cena*, conforme aponta Reuter (1995, p. 66): “com o modo de *mostrar*, as *cenar* ocuparão um grande espaço. São passagens textuais que se caracterizam por uma visualização importante (como se isso de desenrolasse diante de nossos olhos) e uma abundância de detalhes”. Os modos *sumários* estão mais “ligados ao modo de narrar; eles apresentam uma clara tendência ao resumo e uma visualização mínima” (REUTER, 1995, p. 66).

Em relação à voz do narrador, esta pode ser apresentada em primeira ou em terceira pessoa. No entanto, pode ocorrer que o narrador esteja presente ao narrar, mas se ausente da história, do fato narrado. Nesse caso, em se tratando de uma voz em terceira pessoa, a narração poderá ser apresentada com uma certa impessoalidade: desconhece-se o narrador. Já com o narrador contando uma história em primeira pessoa, este também poderá não fazer parte da história, sendo, assim, um narrador/observador. Nos dois casos, tanto em uma narrativa em primeira quanto em terceira pessoa, o narrador pode ou não ser onisciente. No entanto, o uso desse tipo de classificação (narrativa na primeira ou na terceira pessoa) é tido, por Genette ([s.d.], p. 243), como inadequado, já que se coloca o “acento da variação sobre o elemento de facto invariante da situação narrativa, a saber, presença, explícita ou implícita, da ‘pessoa’ do narrador” sendo que este “só pode estar na sua narrativa, tal como qualquer sujeito de

enunciação no seu enunciado, na ‘primeira pessoa’”. Assim, o autor ratifica que, de fato, não se encontra nisso a questão, pois:

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das suas “personagens”, ou por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, pois, reenviar para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde mas a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por si mesmo [...] e a identidade de pessoa entre o narrador e uma das personagens da história [...] O termo “narrativa na primeira pessoa” não se refere, muito evidentemente, senão à segunda dessas situações, disimetria que confirma a sua improbidade. Na medida em que o narrador pode a todo o instante intervir *como tal* na narrativa, toda a narração é, por definição, virtualmente feita na primeira pessoa (GENETTE, [s.d.], p. 243 – grifos do autor).

Genette aponta, então, para duas nomenclaturas ao tratar da forma como se dá a participação do narrador na história contada. Ou o narrador está ausente da história que narra (não se configurando como personagem), ou o narrador está presente. No primeiro caso, temos um narrador *heterodieético*; já no segundo, um narrador *homodieético*. De acordo com Genette:

Distinguir-se-ão, pois, dois tipos de narrativas: uma de narrador ausente da história que conta [...] a outra de narrador presente como personagem na história que conta [...]. Nomeio o primeiro tipo, por razões evidentes, *heterodieético*, e o segundo *homodieético* (GENETTE, [s.d.], p. 243-244 – grifos do autor).

Portanto, o narrador heterodieético não se insere na narrativa, enquanto o narrador homodieético não apenas narra, como participa como personagem, principal ou secundária. Além disso, Genette apresenta a terminologia *autodieético* para designar o narrador que desempenha o papel principal.

Em relação aos pontos de vista, tem-se a nomenclatura de *focalização*, assim adotada por Genette, que trata da visão do narrador em relação aos fatos. Resgatando da expressão de Brooks e de Warren (*focus of narration*), a escolha por essa terminologia é exatamente para “evitar aquilo que os termos de visão, de campo e de ponto de vista têm de especificamente visual” (GENETTE, [s.d.], p. 187), optando, assim pelo “termo um pouco mais abstrato de focalização” (GENETTE, [s.d.], p. 187). É a partir da focalização dos fatos narrados que o narrador apresentará ao leitor uma história com visões ampliadas ou restritivas dos fatos.

Genette ([s.d.], p. 187) propõe três termos em relação à perspectiva adotada pelo narrador, que são: “o primeiro tipo, aquele que geralmente representa a narrativa clássica, narrativa *não-focalizada*, ou de *focalização zero*”; o segundo, narrativa de *focalização interna*,

que pode ser fixa, variável ou múltipla; e o terceiro, a narrativa de *focalização externa*. O primeiro tipo de narrativa, não-focalizada ou focalização zero, apresenta um narrador onisciente, sabendo, assim, mais do que as personagens. O segundo tipo, a narrativa de focalização interna, conta com um narrador que sabe, que narra somente aquilo que a personagem sabe. Sobre esse segundo tipo, Genette ([s.d.], p. 190) destaca algumas implicações:

Deve-se igualmente notar-se que aquilo a que chamamos focalização interna raramente é aplicado de forma inteiramente rigorosa. Com efeito, o próprio princípio desse modo narrativo implica, em todo o rigor, que a personagem focal não seja nunca descrita, nem tampouco designada do exterior, e que os seus pensamentos ou as suas percepções não sejam nunca analisados objectivamente pelo narrador.

Em relação a uma narrativa de focalização externa, o terceiro tipo, tem-se uma narrativa em que o narrador sabe menos do que a personagem. Vistos os três tipos de focalização adotadas pelo narrador, cabe salientar que, segundo Genette, a distinção entre as focalizações nem sempre pode ser percebida com nitidez, podendo também haver uma variação de focalizações no decorrer da narrativa:

[...] o partido tomado pela focalização não é necessariamente constante em toda a extensão de uma narrativa [...] A fórmula de focalização nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve. Por outro lado, a distinção entre os diferentes pontos de vista nem sempre é tão nítida quanto a simples consideração dos tipos poderia fazer supor. Uma focalização externa em relação a uma personagem pode, por vezes, igualmente deixar-se definir como uma focalização interna sobre outro [...]. Do mesmo modo, a partilha entre focalização variável e não-focalizada é, por vezes, muito difícil de estabelecer, podendo a narrativa não-focalizada, na maior parte das vezes, analisar-se como uma narrativa multifocalizada (GENETTE, [s.d.], p. 189-190).

Assim, além dos modos como a história é contada (sumário ou cena), da voz do narrador (primeira ou terceira pessoa, onisciente tanto em uma quanto em outra) e da participação do narrador na história (*heterodiegético*, *homodiegético*, ou ainda, *autodiegético*), há, por fim, o quanto de visão cabe ao narrador. São os pontos de vista, a focalização do narrador diante dos acontecimentos.

Genette, na obra *Discurso da narrativa*, publicado originalmente em 1972, apresenta as categorizações de *modo* e *voz* e amplia a discussão dentro das teorias da narratologia ao trazer, dentro da categoria *modo*, o conceito de *focalização*. Genette explicita a existência de não somente diferenciações entre “afirmar, ordenar etc.” (GENETTE, [s.d.], p. 159), mas também entre os graus daquilo que se está a afirmar. A partir da categorização modal, tem-se não

somente a regulação da quantidade de informação exposta, como também os pontos de vista manifestados. O ponto de vista é, portanto, vinculado à focalização, pois as mudanças de pontos de vistas em uma narrativa ocorrem de acordo com as variações de focalizações.

Mieke Bal, anos mais tarde<sup>14</sup>, revisita a discussão de Genette em relação à focalização e apresenta uma nova proposta. Trata-se de uma reformulação das terminologias, já que, segundo a autora, haveria um *agente que vê*, podendo esse diferenciar-se do *agente que narra*, questão essa, até então, não abordada por Genette. Bal (1990, p. 109) acredita que todas as tipologias, as terminologias até então empregadas, são respeitáveis na crítica literária e oferecem possibilidades interessantes; porém, a autora aponta que deveria haver uma categoria que distinguisse o *agente que vê* do *agente que narra*.

Em um levantamento historiográfico, o conceito comumente empregado na teoria da narração, a partir do século XX, é *ponto de vista* ou *perspectiva narrativa*, ou ainda, *ponto de vista narrativo* e *forma narrativa*, dentre outros, conforme aponta Bal (1990, p. 108). Essas terminologias mostraram-se “úteis”, porém “pouco claras em um ponto”<sup>15</sup> (BAL, 1990, p. 108), já que não tratam da distinção entre visão e voz:

Não fazem nenhuma distinção explícita entre a visão através da qual os elementos são apresentados, por um lado, e a identidade do corpo/grupo que verbaliza essa visão do outro. Simplificando; não fazem uma distinção entre *aqueles que veem* e *aqueles que falam*. No entanto, é perfeitamente possível, tanto na ficção como na realidade, que uma pessoa expresse a visão de outra (BAL, 1990, p. 108)<sup>16</sup>.

Nos estudos apresentados por Genette, o autor discorre sobre o modo como as informações são mostradas a partir da ideia de *perspectiva* e *focalização*. Em *Discurso da narrativa*, Genette retoma o termo “um pouco mais abstrato de *focalização*, que corresponde, aliás, à expressão de Brooks e de Warren: ‘focus of narration’” (GENETTE, [s.d.], p. 187), a fim de evitar “aquilo que os termos de *visão*, de *campo* e de *ponto de vista* têm de especificamente visual” (GENETTE, [s.d.], p. 187):

A nítida vantagem da proposta de Genette (1972, 1983) é a de não antepor as respostas às perguntas. Ademais, ela confere a devida importância ao recorte que se faz em

<sup>14</sup> Estudos apresentados em BAL, Mieke. Narration et focalisation. *Poétique*, núm. 29, Paris, Seuil, p. 107-127, 1977. E também em BAL, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1985.

<sup>15</sup> Tradução minha para: “Todas han resultado útiles. Todas son, sin embargo, poco claras en un punto” (BAL, 1990, p. 108).

<sup>16</sup> Tradução minha para: “No hacen ninguna distinción explícita entre la visión a través de la cual se presentan los elementos por una parte, y la identidad del cuerpo/grupo que verbaliza esa visión por la otra. Simplificando, no hacen una distinción entre los que ven y los que hablan. Sin embargo, es perfectamente posible, tanto en la ficción como en la realidad, que una persona exprese la visión de otra” (BAL, 1990, p. 108).

qualquer análise: propõe-se uma terminologia das focalizações, mas também se reconhece o lugar limitado e transitório dessa operação, passível de ajustes àquilo que se toma por base de estudo – seja um romance, um capítulo, ou mesmo um parágrafo. Por outro lado, sua desvantagem é a de manter a discussão num termo ainda ‘visual’ – ‘focalização’ –, como nota Mieke Bal (1977) em *Narratology: introduction to the theory of narrative*, obra em que fornece uma alternativa para a definição geneteana do termo (SANDANELLO, 2013, p. 9 – grifos do autor).

Bal, ao adotar o termo *focalização* em seus estudos, propõe uma reformulação e uma ampliação da reflexão de Genette. A sua proposta dá-se como uma nova categorização, defendendo o emprego do termo *focalização*, e não mais o de *perspectiva*. Apesar da terminologia *perspectiva* mostrar-se capaz de englobar a percepção de pontos físicos e psíquicos, esse mesmo termo não abarca o agente que executa a ação, conforme aponta Bal (1990, p. 109). Embora a palavra *perspectiva* se enquadre na reflexão de Bal, a autora traz duas razões, ao menos, que demonstram sua preferência para o emprego do termo *focalização*, e não o de *perspectiva*. Uma das razões é a questão da tradição da teoria da narrativa, que indica tanto o narrador quanto a visão e “essa ambiguidade tem afetado o sentido específico da palavra”<sup>17</sup> (BAL, 1990, p. 109). A segunda razão apontada por Bal (1990) dá-se por questões práticas, já que o termo “perspectiva” não permite a derivação de “nenhum substantivo que indicasse o sujeito da ação; o verbo ‘perspectivizar’ não é normal”<sup>18</sup> (BAL, 1990, p. 109).

Essas duas razões apresentam a Bal “suficiente peso” (BAL, 1990, p. 109) para optar pelo uso do termo *focalização*. Além disso, existem outras vantagens secundárias, como o fato de derivar da fotografia e do cinema, sendo assim, um termo de natureza técnica, e “qualquer ‘visão’ que se apresente pode ter um forte efeito manipulador e é, por conseguinte, muito difícil de separar das emoções, não somente das atribuídas ao focalizador e ao personagem, mas também ao leitor”<sup>19</sup> (BAL, 1990, p. 109).

O termo *focalização*, na concepção de Bal (1990, p. 108), é empregado para tratar da relação *entre a visão e o que é visto*, ou ainda, *entre a visão e o que é percebido*. Ao tratar de uma relação entre dois polos opostos, entre o sujeito que focaliza e o objeto da focalização, a autora salienta para um estudo desses componentes em separado. Para Bal, a focalização é a “a relação entre a ‘visão’, o agente que vê, e o que se vê. Esta relação é um componente da história,

<sup>17</sup> Tradução minha para: “Esta ambigüedad ha afectado al sentido específico de la palabra” (BAL, 1990, p. 109).

<sup>18</sup> Tradução minha para: “ningún sustantivo que indicase al sujeto de la acción; el verbo ‘perspectivizar’ no es normal” (BAL, 1990, p. 109).

<sup>19</sup> Tradução minha para: “Ya que cualquier ‘visión’ que se presente puede tener un fuerte efecto manipulador y es, por consiguiente, muy difícil de separar de las emociones, no sólo de las atribuidas al focalizador y al personaje, sino también de las del lector” (BAL, 1990, p. 109).

parte do conteúdo do texto narrativo: A diz que B contempla o que faz C”<sup>20</sup> (BAL, 1990, p. 110).

De um lado tem-se o focalizador, ou seja, o sujeito da focalização. É a partir dele que outros elementos serão apresentados ou não, mostrando o máximo de informações ou também omitindo alguns dados. O focalizador pode atuar como interno (FP – focalizador personagem), ou externo (FE – focalizador externo) à narrativa, como personagem ou não. No caso de ser um focalizador personagem, portanto interno, este, segundo Bal, apresentará “uma vantagem técnica frente aos demais. O leitor observa com os olhos do presente por meio do que essa personagem diz”<sup>21</sup> (BAL, 1990, p. 110).

A focalização pode variar de um personagem a outro, apresentando, assim, uma visão mais ampla dos fatos e dos acontecimentos. Mostra-se a divergência com que “diferentes personagens contemplam os mesmos fatos”<sup>22</sup> (BAL, 1990, p. 110-111), recebendo “um bom quadro das origens de um conflito”<sup>23</sup> (BAL, 1990, p. 110). Além do mais, quando um único objeto focalizado é por diferentes personagens, ampliam as informações, as descrições, as opiniões e os diferentes pontos de vista acerca do objeto, aumentando conseqüentemente a espessura e a densidade desse mesmo objeto aos olhos do leitor.

Do outro lado, tem-se o objeto focalizado, que pode ser não somente um personagem, mas tudo que está ao redor, como a paisagem, um acontecimento, um espaço, um objeto. A análise do objeto focalizado (bem como a do seu focalizador) é importante, segundo Bal, pois “a imagem que recebemos do objeto vem determinada pelo focalizador”<sup>24</sup> (BAL, 1990, p. 112).

O inverso, segundo aponta Bal, também pode ocorrer. A partir do estudo do objeto focalizado, tem-se também a imagem do focalizador sendo construída e apresentada ao leitor. A forma como um focalizador apresenta, descreve e julga o objeto focalizado revela muito sobre o seu próprio comportamento e a sua própria personalidade. Pode-se construir a imagem do focalizador, isto é, conhecê-lo melhor, com base no tom, nas palavras (que podem ser carregadas de julgamentos, pensamentos e juízos) com que emprega para apresentar o objeto focalizado.

---

<sup>20</sup> Tradução minha para: “La focalización es la relación entre la «visión», el agente que ve, y lo que se ve. Esta relación es un componente de la historia, parte del contenido del texto narrativo: A dice que B contempla lo que hace C” (BAL, 1990, p. 110).

<sup>21</sup> Tradução minha para: “una ventaja técnica frente a los demás. El lector observa con los ojos del presente por medio de dicho personaje” (BAL, 1990, p. 110).

<sup>22</sup> Tradução minha para: “diversos personajes contemplan los mismos hechos” (BAL, 1990, p. 110-111).

<sup>23</sup> Tradução minha para: “un buen cuadro de los orígenes de un conflicto” (BAL, 1990, p. 110).

<sup>24</sup> Tradução minha para: “la imagen que recibimos del objeto viene determinada por el focalizador” (BAL, 1990, p. 112).

Para a análise do focalizador e do objeto focalizado, Bal aponta para três questionamentos que devem ser destacados, a fim de conhecer tanto o focalizador quanto o objeto focalizado: “1. O que focaliza o personagem: sobre o que se dirige? 2. Como ele faz isso: com que atitude contempla as coisas? 3. Quem focaliza: de quem é [ou: a quem pertence] o objeto focalizado?”<sup>25</sup> (BAL, 1990, p. 112).

O efeito manipulador, salientado por Bal, é, muitas vezes, uma forma de poder mantida pelos focalizadores e pode apresentar-se na forma de suspense. Segundo a autora, o suspense pode ser estudado como um processo psicológico, porém quando se trata de perguntas suscitadas no leitor ou nos personagens, há a possibilidade de ocorrer diferentes tipos de suspense, mas quase sempre de forma manipulada:

[...] observou-se que o suspense poderia ser gerado por meio do anúncio de algo que ocorrerá mais tarde, ou por meio do silêncio temporário em relação a uma informação que é necessária. Em ambos os casos, a imagem que se apresenta ao leitor é manipulada. A imagem é dada pelo focalizador<sup>26</sup> (BAL, 1990, p. 119-120).

Qual personagem sabe mais (ou menos) e por meio de qual focalizador são dadas (ou retidas) as informações? Segundo Bal (1990), em alguns momentos, as personagens podem saber mais que o focalizador, e mais que o leitor; o focalizador poderá omitir algum dado do leitor, ou ainda saber mais que as personagens. Partindo do pressuposto de que a imagem é dada pelo focalizador, e esta pode estar incompleta, segundo Bal (1990), surge uma comparação, pela autora, entre a manipulação mantida pelo focalizador e a imagem suscitada a partir de uma câmera:

A câmera percebeu a imagem, mas não a expôs o suficiente. Nesse caso, os personagens também sabem (conhecem) mais do que o leitor. O focalizador pode, também, estar na posse da informação que os personagens não conhecem sobre, por exemplo, a origem dos acontecimentos. Então o leitor, junto com o focalizador, sabe mais do que os personagens. O leitor pode, portanto, receber uma imagem tanto completa como incompleta, ou mais ou menos completa do que a que os próprios personagens têm de si mesmos. O focalizador é aquele que deve determiná-lo<sup>27</sup> (BAL, 1990, p. 120).

<sup>25</sup> Tradução minha para: “1. ¿Qué focaliza el personaje: a qué se dirige? 2. ¿Cómo lo hace: con qué actitud contempla las cosas? 3. ¿Quién focaliza: de quién es el objeto focalizado?” (BAL, 1990, p. 112).

<sup>26</sup> Tradução minha para: “se observó que el suspense se podía generar por medio del anuncio de algo que sucederá después, o por medio del silencio temporal respecto a una información que se necesita. En ambos casos la imagen que se presenta al lector se halla manipulada. La imagen la da el focalizador” (BAL, 1990, p. 119-120).

<sup>27</sup> Tradução minha para: “La cámara ha percibido la imagen, pero no la ha expuesto lo suficiente. En ese caso los personajes también saben más que el lector. El focalizador puede también estar en posesión de la información que no conocen los personajes sobre, por ejemplo, los orígenes de los acontecimientos. Entonces el lector, junto con el focalizador, sabe más que los personajes. El lector puede, por consiguiente, recibir una imagen tanto completa como incompleta, o más o menos completa que la que los personajes tienen de sí mismos. El focalizador es el que lo ha de determinar” (BAL, 1990, p. 120).



De acordo com o conhecimento do leitor e dos personagens a partir das informações repassadas pelo focalizador, temos, de acordo com a esquematização de Bal (1990), quatro possibilidades de recorrências em relação ao suspense:

Leitor - personagem - (quebra-cabeças, romance policial, pesquisa)  
 Leitor + personagem - (ameaça)  
 Leitor - personagem + (segredo [...])  
 Leitor + personagem + (nenhum suspense)<sup>28</sup> (BAL, 1990, p. 120).

É a partir do estudo dos elementos ligados à focalização que se pode compreender a forma como a imagem de uma personagem, de um objeto, de um evento ou mesmo de uma paisagem são construídos e dados ao leitor. Analisar os objetos focalizados faz com que se entenda não somente os objetos, mas também com que se entenda melhor o próprio focalizador. Conforme o emprego de determinadas palavras ou do uso de efeitos manipuladores, como o suspense, assimila-se as diferentes visões e narrações que se apresentam ao longo da narrativa. Para Bal, “o significado de certos aspectos não pode ser visto a menos que estejam ligados à focalização. Além disso, a focalização é, do meu ponto de vista, o meio de manipulação mais importante, mais sutil e mais penetrante”<sup>29</sup> (BAL, 1990, p. 122).

#### 1.4.2 O ato de enquadrar como multiplicador de sentidos

“Fotografar é, num mesmo instante e numa fração de segundo, reconhecer um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem e significam esse fato. É colocar na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração” (CARTIER-BRESSON, 2011, sem paginação).

Dentro do universo fotográfico, marca presença uma questão de bastante preocupação, tamanha a sua relevância: a composição fotográfica de uma imagem. Trata-se de uma construção da imagem a partir dos elementos incluídos dentro do quadro, a fim de produzir diversos efeitos, conforme o objetivo do fotógrafo, gerando equilíbrio (ou não) para o enquadramento. Além do enquadramento que contempla a composição e a linguagem fotográfica, e que engloba o domínio de questões técnicas da fotografia, há também uma ampla discussão teórica e ética sobre *o ato de enquadrar*.

<sup>28</sup> Tradução minha para: “lector – personaje – (rompecabezas, novela policiaca, búsqueda) / lector + personaje – (amenaza) / lector – personaje + (secreto [...]) / lector + personaje + (ningún suspense)” (BAL, 1990, p. 120).

<sup>29</sup> Tradução minha para: “No se puede ver el significado de ciertos aspectos a menos que se vinculen a la focalización, Además la focalización es, desde mi punto de vista, el medio de manipulación más importante, más sutil y más penetrante” (BAL, 1990, p. 122).

Estabelecemos, nessa seção, a ação do corte dividida em duas discussões. Primeiramente, trouxemos a linguagem e a técnica fotográfica: os elementos e as ferramentas que compõem o enquadramento, e que geram algum sentido. Em seguida, a exibição de uma discussão teórica acerca do enquadramento fotográfico, a partir do posicionamento de Judith Butler e de Susan Sontag.

#### 1.4.2.1 Enquadrar, no sentido de linguagem, composição e técnica fotográficas

“A câmera fotográfica é para mim um caderno de esboços, o instrumento da intuição e da espontaneidade, o soberano do instante, que, em termos visuais, ao mesmo tempo questiona e decide. Para ‘significar’ o mundo, temos que nos sentir implicados no que recortamos através do visor. Essa atitude exige concentração, sensibilidade, sendo de geometria. É por uma economia de meios e, sobretudo, um esquecimento de si mesmo que chegamos à simplicidade de expressão. Fotografar é prender a respiração quando todas as nossas faculdades convergem para captar a realidade fugidia” (CARTIER-BRESSON, 2011, sem paginação).

Para atingir os objetivos iniciais do fotógrafo e obter um resultado eficiente, o ato de enquadrar, bem como o ato fotográfico, requer o conhecimento de três instâncias: *o domínio da técnica* (manuseio dos equipamentos fotográficos – câmera, lentes, filtros etc.); *a linguagem fotográfica* (quais equipamentos utilizar de acordo com os objetivos pretendidos); e *a composição fotográfica* (isto é, a maneira de dispor os motivos fotográficos).

A forma pela qual se dará o arranjo do conteúdo no enquadramento é constituída por diversos elementos e ferramentas que, em conjunto, formam a composição fotográfica da imagem. Trata-se de elementos formais que estabelecem um equilíbrio e uma harmonia para o quadro, mas que também auxiliam para a transmissão de uma mensagem e para a produção de determinados efeitos e sentidos. Para o poeta mexicano Octavio Paz, é “por causa da composição que a fotografia é uma arte” (PAZ *apud* FIRMO, 1988, p. 9).

Nesse sentido, *enquadrar* significa colocar à disposição do observador/espectador aquilo que o fotógrafo deseja mostrar, expressar, informar, causar. O ato de enquadrar está situado em uma posição ampla e, talvez, primeira, da ação fotográfica. Após a decisão do motivo a ser enquadrado, há uma gama de ferramentas que possibilitam a construção do enquadramento.

Trata-se de uma linguagem fotográfica que se inicia já na escolha do equipamento fotográfico a ser utilizado a fim de dispor os elementos, de acordo com a composição determinada, e transmitir informações ou expressões, conforme os objetivos do fotógrafo. Na linguagem fotográfica, há dois questionamentos que podem ser suscitados em momentos

anteriores ao clique: *o que se pretende expressar e de qual maneira pretende-se expressar o desejado?*

Na questão das pretensões a serem expressadas, ao definir o objeto a ser fotografado, define-se, também o equipamento fotográfico a ser empregado. Já em relação ao modo de apresentação do conteúdo, leva-se em conta os objetivos e os efeitos a serem criados. E nesse ponto, encontra-se a composição fotográfica, que apresenta uma série de ferramentas que irão auxiliar na transmissão de informações, sensações, expressões etc., conforme os objetivos.



Imagem 3 – O que constitui o enquadramento – composição, linguagem e técnica  
Fonte: Produção da própria autora

Compor significa organizar os elementos visuais dentro do quadro. E para compor uma imagem, diversos são os elementos formais que permitem ser trabalhados e trazidos para a cena fotografada, como as linhas, a cor (ou a ausência dela), a textura, a unidade, o padrão, o formato, o espaço, levando em conta a perspectiva, o ponto de vista, os ângulos de visão, os ângulos de tomada da cena, o foco, a profundidade de campo, todos itens que, para a sua devida articulação, devem ser *escolhidos* pelo fotógrafo.

O enquadramento dá-se como o ponto de vista do fotógrafo. É por meio do recorte selecionado que se mostrarão uma maior ou menor quantidade de informações e detalhes. O ponto de vista é determinado a partir dos diferentes tipos de planos. As nomenclaturas variam de autor para autor. Assim sendo, resgato as denominações adotadas pelo professor e pesquisador português Jorge Pedro Sousa (2002), que aborda a existência de quatro tipos de planos: *planos gerais*, *planos de conjunto*, *plano médio*, e *grande plano*.

Os *planos gerais* são aqueles em que há uma maior amplitude de visão e costumeiramente são empregados na fotografia de paisagem ou em grandes aglomerações de pessoas, em diferentes tipos de evento. Para Sousa, os planos gerais são “planos abertos, fundamentalmente informativos, e servem, principalmente, para situar o observador, mostrando

uma localização concreta” (SOUSA, 2002, p. 78-79). Já os *planos de conjunto* são “planos gerais mais fechados, onde se distinguem os intervenientes da acção e a própria acção com facilidade e por inteiro” (SOUSA, 2002, p. 79).

Em um *plano médio*, o assunto fotografado apresenta uma maior proximidade com a visão do espectador/observador, ou seja, uma aproximação com uma “visão ‘objectiva’ da realidade” (SOUSA, 2002, p. 79). Pode ter-se ainda, segundo Sousa (2002), um plano médio mais aberto, como o caso de um *plano americano* (retrato de uma pessoa em um recorte feito dos joelhos para cima) ou um plano médio mais fechado, mais próximo, como por exemplo, um retrato de busto. O *grande plano*, também chamado de *close-up*, apresenta uma maior riqueza de detalhes:

Os grandes planos enfatizam particularidades (um rosto, uma janela...), sendo frequentemente mais expressivos do que informativos, embora também sejam menos polissêmicos do que os planos gerais, já que estes últimos possuem mais elementos para consumo do observador. Quando o grande plano é muito fechado, denomina-se muito grande plano ou plano de pormenor (SOUSA, 2002, p. 79).

A escolha do enquadramento e do tipo de plano a ser empregado resulta em diferentes efeitos, apresentando mais ou menos informações, bem como detalhes e expressões. Outros efeitos também são gerados de acordo com o ângulo de visão ou tomadas de câmara escolhidos pelo fotógrafo. São igualmente chamados de planos, já que se relacionam com o enquadramento e a superfície materializada da fotografia. São também utilizados pelo cinema, assim como os planos de pontos de vista.

Os tipos de planos determinados pelo ângulo da câmara são: *plano picado* (*plongée*), *plano normal* e *plano contra-picado* (*contra-plongée*). O *plano picado* refere-se a tomada de imagem realizada de cima para baixo, e que, segundo Sousa, tende a “desvalorizar o motivo fotografado” (SOUSA, 2002, p. 80). A impressão que pode causar nesse plano também é de “esmagamento” do motivo retratado, ou ainda, uma ideia apresentada ao espectador de controle e domínio.

O *plano normal* diz respeito a tomada de imagem que se faz “paralelamente à superfície, oferecendo uma visão ‘objectivante’ sobre a realidade representada na fotografia” (SOUSA, 2002, p. 79). Por se tratar de uma tomada de câmara realizada da altura da cabeça, ou dos olhos, projeta-se uma naturalidade com relação ao assunto abordado no enquadramento. Já o *plano contra-picado* dá-se de baixo para cima e a tendência é de “valorizar o motivo fotografado” (SOUSA, 2002, p. 80). Também pode gerar um sentido de “engrandecimento”, de força e altura

ao objeto retratado. Essas três nomenclaturas são empregadas pela maioria dos autores, sem grandes variações.

Os objetos fotografados podem ser distribuídos no enquadramento seguindo uma técnica bastante conhecida pelos fotógrafos e frequentemente empregada. Trata-se da *regra dos terços*, que consiste em dividir o quadro em nove (9) partes iguais, sendo traçadas linhas imaginárias, duas horizontais e duas verticais, obtendo-se assim três terços ( $3/3$ ) horizontais e três terços ( $3/3$ ) verticais, conforme mostra a imagem:

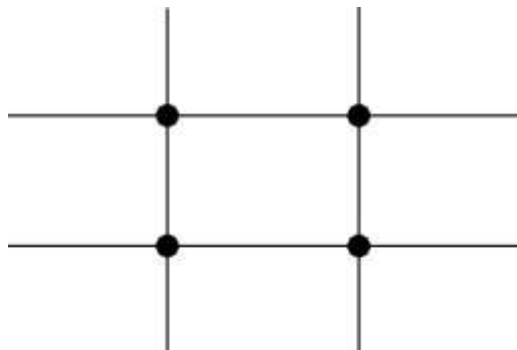


Imagem 4 – Divisão do quadro a partir da regra dos terços.  
 Fonte: Disponível em: <<http://www.fotografalivre.com.br/2013/01/regra-dos-tercos.html>>.  
 Acesso em: 5 set. 2017.

Os pontos de interseção dessas linhas são zonas de atração visual e referem-se ao local onde os motivos principais são dispostos, evidenciando-os. A divisão do quadro, a partir do uso da regra dos terços, pode ser realizada tanto no formato horizontal (*paisagem*) quanto no vertical (*retrato*). Dependendo do local onde o objeto for colocado, pode-se suscitar uma ideia de movimento e ritmo (sobre isso, ver páginas 49 e 50, do presente trabalho, na seção sobre o tempo na fotografia), ou ainda pode-se criar uma relação espaço-temporal no quadro:

Assim, quando se fotografa um objecto animado de movimento a entrar na imagem fotográfica, dá-se a ideia de que há um futuro a percorrer, pois ao objecto ainda falta percorrer uma parte da imagem. Pelo contrário, se ele for fotografado a sair da imagem, a noção associada é a de passado (SOUSA, 2002, p. 97).

O enquadramento de elementos que apresentam uma saliência em relação aos diferentes traçados de linhas pode gerar algum tipo de sentido ou efeito, dependendo do traço e da direção a ser destacados. Segundo Sousa, as linhas podem ser implícitas ou explícitas. Implícitas quando “são formadas por pontos ligados, por exemplo, uma pessoa a olhar para outra, uma pessoa a seguir a outra” (SOUSA, 2002, p. 88) e explícitas quando “são visíveis como linhas,

por exemplo, uma corda, um muro, os alicerces de um edifício, um cordão humano, uma pessoa vista com base na altura, etc.” (SOUSA, 2002, p. 88).

Há, também, as linhas de força, assim denominadas porque apresentam justamente uma força em conduzir o olhar do espectador/observados em uma cena. O fotógrafo pode usufruir desse tipo de linha para enfatizar algum elemento enquadrado ou, ainda, “para levar o observador a fazer uma leitura orientada da imagem (obrigando o olhar do observador a percorrer os vários pontos da imagem unidos pelas linhas de força)” (SOUSA, 2002, p. 88).

O fotógrafo e escritor Ivan Lima discorre sobre alguns tipos de linha como a ótica, as linhas retas e as oblíquas. As linhas óticas, segundo Lima, são aquelas formadas por diversos pontos e que formam “um alinhamento ou uma superfície” (LIMA, 1988, p. 61). As linhas óticas que frequentemente se destacam são aquelas formadas pela direção do olhar dos sujeitos fotografados. Também podem ser chamadas de *linhas virtuais* ou *implícitas*.

As linhas retas encaixam-se em três grupos: *horizontais*, *verticais* e *diagonais*. A linha horizontal “corresponde, na concepção humana, à linha ou à superfície do homem em repouso ou morto [...] é, portanto, uma linha fria, calma e tranquila” (LIMA, 1988, p. 63). Uma linha de destaque em um quadro é a linha do horizonte, que “divide a imagem em terra e céu” (LIMA, 1988, p. 63). Segundo o autor, deve-se evitar a posição dessa linha ao centro da imagem, pois apresentará uma divisão desequilibrada e de *forma não-estética* já que a imagem terá “duas partes iguais, de pesos e tonalidades diferentes” (LIMA, 1988, p. 81).

As linhas verticais, ao contrário, exprimem “a altura e não a extensão, por conseguinte o calor e não o frio. É uma linha quente, ativa, de movimento. Não possui propriedade de aprofundar o espaço” (LIMA, 1988, p. 65). Ocupando uma posição intermediária, entre as linhas horizontais e verticais, conforme aponta Lima (1988, p. 65), encontram-se as linhas diagonais, que podem resultar em linhas de força ou de perspectiva no quadro. Para Sousa (2002):

As linhas horizontais e as linhas verticais tendem a dar a sensação de estatismo. Porém, a sensação produzida por uma fotografia de um grupo de pessoas em pé, em que as pessoas se assemelhem a uma série de linhas verticais paralelas, pode ser de hieratismo (SOUSA, 2002, p. 89).

Já as linhas oblíquas introduzem, “no espaço fotográfico, um elemento de desordem” (LIMA, 1988, p. 67), mas também são aproveitadas quando se pretende uma ideia de movimento e ritmo para a cena. Segundo Sousa, apresentam “tensão dinâmica [...]”, de modo

que “as linhas curvas produzem, na maioria das pessoas, a sensação de movimento, mesmo em assuntos estáticos” (SOUSA, 2002, p. 89).

Além das linhas, outros elementos podem ser ressaltados em um enquadramento, produzindo diferentes efeitos e sentidos, como o padrão, a textura e a cor. O padrão dá-se com a repetição de algum elemento, conforme o exemplo de uma *cerca de tábuas verticais idênticas*, apresentado por Sousa (2002, p. 90) e que pode conferir uma ideia de rusticidade, segundo o autor. Sobre a textura, Sousa (2002) explicita que:

Certos objectos têm determinadas particularidades textuais que lhes possibilitam contribuir para os processos de geração de sentido quando são fotografados. Os casos mais comuns são, provavelmente, o aproveitamento dos rostos e dos muros rugosos. Por exemplo, os muros rugosos, especialmente se estiverem sujos ou cobertos de líquenes, podem sugerir abandono ou mesmo fealdade (SOUSA, 2002, p. 90).

Já a ênfase do elemento cor não somente atrai a atenção do espectador/observador, como também é “um agente conferidor de sentido, em função do contexto e da cultura” (SOUSA, 2002, p. 90). As sensações causadas pelo destaque da cor variam conforme as tonalidades enquadradas. No caso de cores quentes, pode-se obter uma sensação de tranquilidade; e de frieza com as cores frias, conforme pontua Sousa (2002, p. 91).

Os contrastes entre os elementos presentes em uma fotografia podem ser salientados a partir do próprio conteúdo fotografado, como do domínio do equipamento fotográfico e de questões técnicas, bem como a escolha do tipo de lente (objetiva) a ser utilizada no instante fotográfico. Segundo Sousa, o contraste de conteúdo entre os elementos enquadrados pode ser percebido a partir de uma “incoerência entre os mesmos” (SOUSA, 2002, p. 97).

Os contrastes podem ser causados por várias razões; uma delas é *a profundidade de campo*. Sobre a profundidade de campo, Sousa explica que se trata da “distância entre os pontos nítidos mais próximos e mais afastados do ponto focado [...] Em termos simples, a profundidade de campo é a zona nítida da imagem, em termos de profundidade” (SOUSA, 2002, p. 91-92). De acordo com o objetivo do fotógrafo e dos locais onde os pontos nítidos serão enfatizados, obtêm-se efeitos e sentidos diferentes, conforme demonstra Sousa: “uma pequena profundidade de campo pode servir, por exemplo, para relevar objectos em relação ao fundo e ao(s) primeiro(s) plano(s). Uma grande profundidade de campo é importante, por exemplo, na fotografia de paisagens” (SOUSA, 2002, p. 92). A obtenção de uma maior ou menor profundidade de campo pode resultar a partir de três itens, segundo Sousa:

A profundidade de campo diminui com o aumento (a) da proximidade ao objecto focado, (b) da distância focal da objectiva usada e (c) da abertura do diafragma (dispositivo que controla a quantidade da luz que sensibiliza o filme) [...] a profundidade de campo é tanto maior (a) quanto menor for a distância focal da objectiva usada, (b) quanto maior for a distância ao objecto focado e (c) quanto menor for a abertura do diafragma (SOUSA, 2002, p. 92).

Os contrastes podem ser enfatizados a partir do enquadramento de cores quentes e frias, saturadas ou apagadas, vibrantes e neutras, do contraste a partir da iluminação, entre pontos claros e escuros, entre luz e sombra, ou também do posicionamento do foco, evidenciando diferenças entre primeiro plano e planos de fundo, nitidez e ponto desfocados, ou seja, da maior ou menor profundidade de campo.

#### 1.4.2.2 Enquadrar, em um sentido teórico e ético

“Mesmo a mais transparente das imagens de documentário está submetida a um enquadramento, e submetida a um enquadramento com um propósito, trazendo esse propósito nos limites de seu enquadramento e implementando-o através do enquadramento” (BUTLER, 2016, p. 108).

Na análise de uma imagem, questões técnicas, como os elementos formais que compõem uma fotografia, podem ser o ponto inicial para uma leitura imagética. Além disso, outras questões também se fazem pertinentes para a compreensão, em um sentido mais amplo, da fotografia. Em um âmbito que envolve uma maior teorização em torno do enquadramento fotográfico, Judith Butler apresenta um estudo resgatado do livro *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* (2016)<sup>30</sup>. Com uma multiplicidade de sentidos, o termo enquadramento (*framing*), bem como a ideia de ser enquadrado (*to be framed*) podem, segundo Butler, expressar tanto o ato de emoldurar um quadro quanto o de *incriminar*. No caso do enquadramento como incriminação, pode significar que, através da manipulação de provas por parte de um poder, uma vez que “torna-se impossível escapar do enquadramento/armação; alguém é incriminado, o que significa que é acusado, mas também julgado por antecipação, sem provas válidas e sem nenhum meio óbvio de retificação” (BUTLER, 2016, p. 27).

*Enquadramento* no sentido de emoldurar um quadro, “enquadrar o enquadramento” (BUTLER, 2016, p. 23), significa delimitar um espaço, delimitar aquilo que deve ser visto. E essa delimitação, assim como a retirada de seu objeto do seu contexto original, com a reprodução, a circulação de determinadas imagens, faz com que haja uma ruptura em relação ao seu contexto de origem. Um exemplo dado por Butler (2016, p. 24) são as fotografias de

<sup>30</sup> Publicado originalmente em 2009, com o título: *Frames of war: When is life grievable?*



guerra, que ao circularem pela mídia não somente chegam em novos contextos como também são criados “novos contextos em virtude dessa chegada”. Segundo ela:

Como o enquadramento rompe constantemente com seu contexto, esse autorrompimento converte-se em parte de sua própria definição. Isso nos conduz a uma maneira diferente de compreender tanto a eficácia do enquadramento quanto sua vulnerabilidade à reversão, à subversão e mesmo à instrumentalização crítica (BUTLER, 2016, p. 26).

Ao enquadrar determinada cena, fato, situação, e ao fazer essas imagens circularem em novos contextos, podem-se suscitar, a partir de um distanciamento do contexto ocorrido, retratado, e do contexto veiculado, novas abordagens e novas reinterpretações, já que “o enquadramento não mantém nada integralmente em um lugar, mas ele mesmo se torna uma espécie de rompimento perpétuo, sujeito a uma lógica temporal de acordo com a qual se desloca de um lugar para outro” (BUTLER, 2016, p. 26). A começar pelo fato de que nem todas as vidas *enquadradas* são reconhecidas como *vidas*. E o fato de enquadrar, de estarem emolduradas, não torna essas vidas *reconhecíveis* como vidas: “a moldura nunca determinou realmente, de forma precisa o que vemos, pensamos, reconhecemos e apreendemos” (BUTLER, 2016, p. 24).

O ato de emoldurar não determina que aquilo que está enquadrado seja compreendido em sua totalidade, ou que determine a forma como se dará o entendimento em sua recepção. Por isso, “questionar a moldura significa mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível, reconhecível” (BUTLER, 2016, p. 24). Quadros delimitam o olhar, restringem a visão, e distantes de seus contextos, apresentam vidas que não são reconhecíveis como tal, ou, ainda, quando reconhecíveis não são tratadas como vidas. “Se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras” (BUTLER, 2016, p. 13). E é a partir dessa constatação, e partindo do questionamento “O que é uma vida?”, que Butler traz uma reflexão em torno de vidas que não são reconhecíveis como vidas, ou não são tratadas como vidas, e, portanto, não são passíveis de luto:

Embora possa ser apreendida como ‘viva’, nem sempre é reconhecida como uma vida. Na verdade, uma figura viva fora das normas da vida não somente se torna o problema com a qual a normatividade tem de lidar, mas parece ser aquilo que a normatividade está fadada a reproduzir: está vivo, mas não é uma vida. Situa-se fora do enquadramento fornecido pela norma, mas apenas como um duplo implacável cuja

ontologia não pode ser assegurada, mas cujo estatuto de ser vivo está aberto à apreensão (BUTLER, 2016, p. 22).

Inserido em uma sociedade que requer exigências para um convívio social, um corpo está exposto a implicações sociais e políticas, que o tornam possível de existir e sobreviver. Para apreender e compreender uma vida, há, então, a necessidade de que essa vida esteja dentro de normas impostas pela sociedade. A capacidade de apreender uma vida envolve que essa vida seja produzida de acordo com as normas, assim, “há ‘sujeitos’ que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há ‘vidas’ que dificilmente – ou, melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas” (BUTLER, 2016, p. 17). Continua a autora:

[...] a “condição de ser reconhecido” caracteriza as condições mais gerais que preparam ou modelam um sujeito para o reconhecimento – os termos, as convenções e as normas gerais “atuam” do seu próprio modo, moldando um ser vivo em um sujeito reconhecível (BUTLER, 2016, p. 19).

Uma das propostas de Butler é a de pensar em como amenizar as diferenças e tornar essas vidas mais igualitárias e passíveis de luto. Inicialmente, então, parte-se do entendimento de que a precariedade caminha junto de algumas vidas, de que “a vida precária é, paradoxalmente, a condição de estar condicionada” (BUTLER, 2016, p. 43). A autora aponta para o surgimento da precariedade em conjunto com o próprio nascimento de uma vida, de forma a coincidirem. Logo, o fato de existir a eminência de uma morte, pela precariedade dessa vida, se deve à existência de condições para que essa mesma vida possa viver:

Nós não nascemos primeiro e em seguida nos tornamos precários; a precariedade é coincidente com o próprio nascimento (o nascimento é, por definição, precário), o que quer dizer que o fato de uma criança sobreviver ou não é importante, e que sua sobrevivência depende do que poderíamos chamar de uma “rede social de ajuda”. É exatamente porque um ser vivo pode morrer que é necessário cuidar dele para que possa viver. Apenas em condições nas quais a perda tem importância o valor da vida aparece efetivamente, portanto, a possibilidade de ser enlutada é um pressuposto para toda vida que importa (BUTLER, 2016, p. 32).

Reconhecer a precariedade de uma vida e afirmar que essa vida é precária exige, segundo Butler (2016, p. 30), “não apenas que a vida seja apreendida como uma vida, mas também que a precariedade seja um aspecto do que é apreendido no que está vivo”. Ao compreender essa precariedade enquadrada não significa que, fora dessas molduras, essas vidas precárias serão encaradas como tal, que merecerão a devida atenção, tanto pela sua condição precária, quanto pela sua morte. Se não houver a apreensão e o reconhecimento desses sujeitos quando vivos, não serão passíveis de luto, quando mortos:

Sem a condição de ser enlutada, não há vida, ou, melhor dizendo, há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida. Em seu lugar, “há uma vida que nunca terá sido vivida”, que não é preservada por nenhuma consideração, por nenhum testemunho, e que não será enlutada quando perdida. A apreensão da condição de ser enlutada precede e torna possível a apreensão da vida precária. A condição de ser enlutado precede e torna possível a apreensão do ser vivo como algo que vive, exposto a não vida desde o início (BUTLER, 2016, p. 33).

Ao mesmo tempo em que vidas precárias e não reconhecíveis como tal são constantemente enquadradas (pode-se pensar nos dois sentidos de enquadramento propostos por Butler) e veiculadas na mídia, passam também por um processo, que Sontag chamará de *banalização do horror*. Ao existir um “bombardeio” de imagens de guerra, de violência, da dor sendo midiaticizados (ou seja, uma repetição de cenas de horror), a longo prazo, podem se transformar em algo comum e/ou menos real. Ao voltar-se para imagens de guerras e as constantes vidas perdidas, por exemplo, os seguintes questionamentos são levantados por Butler (2016, p. 29-30): “Como a comoção é produzida por essa estrutura do enquadramento? E qual é a relação da comoção com o julgamento e a prática de natureza ética e política?”.

Sontag, talvez, respondesse de forma mais pessimista em relação a esses quadros de guerra em sua circulação. Inicialmente, as imagens do horror tendem a impressionar, chocar, paralisar, comover ou, até mesmo, como explicita Sontag (2004), *anestesiá-las*. Porém, o “vasto catálogo fotográfico da desgraça e da injustiça em todo o mundo” trouxe a todos “certa familiaridade com a atrocidade, levando o horrível a parecer mais comum – levando-o a parecer familiar, distante (‘é só uma foto’), inevitável” (SONTAG, 2004, p. 31). Envolvido nessas imagens do horror está o interesse em consumi-las por uma grande parcela da população e em produzi-las por um também grande número de fotógrafos. Essa procura pela dor enquadrada em imagens, por parte de observadores/leitores/consumidores, pode ser entendida como, conforme esclarece Sontag (2004), uma procura, por parte das pessoas, não para sentir mais dor, mas para diminuí-la. Outra explicação, contrária a essa, é apresentada a partir da seguinte percepção:

[...] o gosto masoquista da dor não emana de um amor à dor, mas da esperança de obter, por meio da dor, uma sensação forte; as pessoas afetadas por uma analgesia emocional ou sensorial preferem a dor apenas à alternativa de não sentir nada (REICH *apud* SONTAG, 2004, p. 52-53).

Já o interesse do fotógrafo em retratar cenas do horror, suscita, talvez, desde os tempos primordiais da fotografia (lembrando que esse interesse do fotógrafo é também o interesse do observador/receptor, há uma reciprocidade nesse trabalho: o fotógrafo produz esse tipo de

imagens também porque há uma mercado-consumidor em alta em relação a isso, e vice-versa). A busca por uma realidade envolta por violência e dor e a necessidade de retratá-la, por parte dos fotógrafos, apresentam-se como “um prêmio exótico a ser perseguido e capturado pelo diligente caçador-com-uma-câmera”, segundo Sontag (2004, p. 69). Durante muito tempo, os fotógrafos:

[...] rondaram os oprimidos à espreita de cenas de violência – com uma consciência impressionantemente boa. A miséria social inspirou, nos bem situados, a ânsia de tirar fotos, a mais delicada de todas as atividades predatórias, a fim de documentar uma realidade oculta, ou, antes, uma realidade oculta para eles (SONTAG, 2004, p. 69).

Alvo de críticas por parte da mídia e tema central em debates e discussões durante muito tempo está a fotografia do fotojornalista sul-africano Kevin Carter, realizada em 10 de março de 1993 e publicada no *The New York Times* em 26 de março do mesmo ano. Trata-se de uma fotografia realizada no Sudão, conhecida como “A menina e o abutre”, e que ganhou reconhecimento mundial ao ser premiada, em 1994, com o *Prêmio Pulitzer*, referência para o fotojornalismo.



Imagem 5 – “A menina e o abutre” (1993), de Kevin Carter

Fonte: Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

A fotografia de Kevin Carter, bem como a postura deste em relação ao fato, na cena retratada (alguns jornais chegaram a julgá-lo/compará-lo a um urubu, predador, munido de sua câmera na cena), tornaram-se o centro das discussões da época. Em torno de reflexões sobre uma ética fotográfica e o fotógrafo e a sua participação na cena retratada, o que foi posto em discussão durante muito tempo foram questionamentos sobre qual seria o real papel de um

fotógrafo, da atuação e da forma de participação em cenas como a que Carter fotografou, se devem agir somente como um observador, alguém que munido de uma câmera não deverá interferir na cena, ou como uma “mão ajuda”, que, entre a vida e a foto, opta pela vida. O fato é que a fotografia, por seu reconhecimento através do *Pulitzer* (não talvez somente por esse fato, já que a fotografia traz questões técnicas bem reproduzidas, além do enquadramento e do próprio tema), fez com que as atenções se voltassem para esse contexto de fome e miséria no Sudão.

Esse, talvez, seja um exemplo do poder que uma imagem traz consigo, de conseguir fazer com que as atenções sejam direcionadas para essa região do mundo em que a precariedade da vida estava instalada. Porém, o que se visualiza não ocorre sempre dessa mesma maneira. Há uma profusão de imagens em constante circulação retratando vidas precárias, vidas não reconhecíveis como vidas, não passíveis de luto. Ao mesmo tempo que há um grande volume de imagens sendo veiculadas, midiaticizadas, em seu contexto de chegada e de recepção, transformam-se em banalização: uma banalização do horror. Mas não se trata somente de uma massificação e uma banalização do horror, ou de quadros em que determinadas vidas não são reconhecíveis e apreendidas como tal. Trata-se, também, de questionar o porquê de determinadas vidas receberem um maior espaço, uma maior valorização, em se pensando em casos de guerras, atentados, surtos epidemiológicos, imigrações, ou, ainda, em situações violentas envolvendo mulheres, como casos de estupros, estupros coletivos, feminicídios, em determinados lugares, por exemplo. Por que algumas vidas são mais visíveis e passíveis de um maior acolhimento? Ou ainda, “O que é uma vida?”, segundo o questionamento já trazido por Butler (2004, p. 14). O que ocorre é:

[...] uma exploração específica de populações-alvo, de vidas que não são exatamente vidas, que são consideradas “destrutíveis” e “não passíveis de luto”. Essas populações são “perdíveis”, ou podem ser sacrificadas, precisamente porque foram enquadradas como já tendo sido perdidas ou sacrificadas; são consideradas como ameaças à vida humana como a conhecemos, e não como populações vivas que necessitam de proteção contra a violência ilegítima do Estado, a fome e as pandemias. Consequentemente, quando essas vidas são perdidas, não são objeto de lamentação, uma vez que, na lógica distorcida que racionaliza sua morte, a perda dessas populações é considerada necessária para proteger a vida dos “vivos” (BUTLER, 2004, p. 53).

Imagens de África circulam em grande profusão, assim como as imagens da vida nas periferias do Brasil, por exemplo. A essas regiões, comumente são associadas imagens da dor, da violência, da fome, da miséria, da precariedade, e somente isso. Além de propiciar a

construção de uma banalização do horror, de um “acostumar-se” a essa visão, a esses enquadramentos, há, ainda, junto dessa circulação, a construção de um imaginário distorcido.

No universo fotográfico, há uma extensa discussão em torno disso. É possível encontrar um grande número de fotógrafos que adentram o universo africano, ou as periferias das grandes cidades, com o objetivo de mostrar ao mundo as mazelas da vida por lá encontradas. O que ocorre é que, não de forma isolada, muitos registram essas imagens, com a promessa, em alguns casos, de auxiliar, de trazer um retorno. Em muitos casos, o fotógrafo beneficia-se das infinitas imagens coletadas, além de, muitas vezes, já adentrar territórios estrangeiros um imaginário construído, baseando-se em uma fetichização, em um exotismo sobre o “outro”. Ao regressar para o seu espaço, algumas ideias (já preconcebidas) voltam ainda mais fortalecidas e generalizam-se na veiculação e transmissão ao mundo dessas mesmas ideias.

O fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, que muito retratou a dor e a miséria em países africanos, como Etiópia, Mali, Sudão e Ruanda, é lembrado, volta e meia, por essa discussão, uma vez que, ao transformar a dor em algo belo, é criticado por uma estetização da dor e uma banalização do horror.



Imagem 6 – O enquadramento da dor

Fonte: CAUJOLLE, Christian. *Sebastião Salgado*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 44-45.

Legenda: “Nômades famintos caminhando sobre o lago Faguibin, seco, Mali” (1985), de Sebastião Salgado.



Imagem 7 – A estetização da dor versus a banalização do horror

Fonte: CAUJOLLE, Christian. *Sebastião Salgado*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 49.

Legenda: “As crianças são pesadas e medidas para cálculo das rações, Gourma Rharous, Mali” (1985), de Sebastião Salgado.

Esse poder que a fotografia tem de enquadrar, de mostrar uma situação isolada, de emoldurar um único instante, e talvez descontextualizá-lo, acarreta que “o enquadramento rompe consigo mesmo a fim de reproduzir-se, e sua reprodução torna-se o local em que uma ruptura politicamente significativa é possível” (BUTLER, 2004, p. 44). Situando a fotografia no âmbito da violência, Barthes chama a atenção para isso, a partir da seguinte passagem:

A Fotografia é violenta: não porque mostra violências, mas porque a cada vez enche de força a vista e porque nela nada pode se recusar, nem se transformar (que às vezes se possa dizer que é doce não contradiz sua violência; muitos dizem que o açúcar é doce; mas eu o acho, o açúcar, violento) (BARTHES, 2012, p. 85).

O enquadramento funciona, portanto, “normativamente, mas pode, dependendo do modo específico de circulação, colocar certos campos de normatividade em questão” (BUTLER, 2004, p. 44). Assim, têm-se enquadramentos que “estruturam modos de reconhecimento, especialmente durante os tempos de guerra, mas seus limites e sua contingência também ficam sujeitos à exposição e à intervenção crítica” (BUTLER, 2004, p. 44).





## 2 DO FEMININO EM ÁFRICA

### 2.1 GUARDIÃS DA TERRA, DA ÁGUA E DO FOGO

“Na noite anterior, em nossa casa a ordem tinha sido ditada: as mulheres permaneceriam enclausuradas, longe dos que iriam chegar. Mais uma vez nós éramos excluídas, apartadas, apagadas [...] – *Nós todas, mulheres, há muito que fomos enterradas. Seu pai me enterrou; sua avó, sua bisavó, todas foram sepultadas vivas*” (COUTO, 2012, p. 43).

“Não há mulheres feias no mundo, disse a conselheira – o amor é cego. Existem, sim, mulheres diferentes” (CHIZIANE, 2004, p. 43).

Para compreender o processo do racismo ao longo dos tempos, o cubano, radicado na Bahia e doutor em Ciências Humanas e em Etnologia pela Universidade de Paris, Carlos Moore (2007), apresenta uma contrariedade em relação ao racismo tipificado no senso comum (defendido como consequência da escravidão). Os estudos de Moore tentam desconstruir a ideia falsa comumente tida sobre o racismo, já que, segundo o autor, trata-se de um racismo histórico, que apresenta entre três e quatro mil anos de existência, com indícios há 1.700 anos a.C. Nesse percurso de construção e reconstrução historiográfica, Moore traz teses de diferentes autores, e uma dessas diz respeito à divisão das sociedades em sistemas patriarcais e matriarcais. Ao tentar buscar o papel do racismo na eclosão da modernidade capitalista, Moore apresenta uma das teses defendidas pelo historiador e ativista senegalês Cheikh Anta Diop, em que a mulher adquire uma posição elevada na sociedade, justificando, assim, a introdução dessa temática na presente seção.

A tese de Diop, trazida por Moore (2007), apresenta um resgate da história da África antiga, em que a mulher assume um importante papel na sociedade, com destaque na política e na administração das comunidades africanas. O autor apresenta uma divisão em dois grandes “berços”: o meridional, que abarcaria todo o continente africano; e o setentrional, voltado para o espaço euro-asiático. No ano de 1976, em conversa com Moore, durante uma entrevista realizada em Dakar, Senegal, o africanista Cheikh Anta Diop defendeu uma de suas teses. Segundo ele, a “história da humanidade permanecerá na escuridão até que seja vislumbrada a existência de dois grandes berços – o meridional [...] e o setentrional [...] – onde o clima forjou atitudes e mentalidades específicas” (DIOP *apud* MOORE, 2007, p. 148-149).

No “berço” meridional, as civilizações apresentavam uma organização a partir de um caráter feminino, sob o regime matriarcal, de forma pacífica e acolhedora, e tendo em vista uma valorização do Outro. Para o autor, “essa realidade conduziu a ‘um ideal de paz, de justiça e de

bondade, assim como um otimismo que anula, nas instituições religiosas e metafísicas, qualquer noção de culpa ou de pecado original” (DIOP *apud* MOORE, 2007, p. 150):

Esse modelo de organização social centrado na mulher teria produzido valores morais e éticos fundamentalmente pacíficos, orientados para a manutenção da paz social em sociedades divididas em hierarquias, classes e ordens de diversas naturezas. [...] No berço civilizatório ‘meridional’, a mulher goza de uma posição de destaque na comunidade, sendo ela emancipada da vida doméstica. O caráter feminino desse tipo de sociedade, fortemente uterocêntrica, voltada para a cooperação solidária, teria secretado uma percepção positiva da alteridade, de maneira a conceber o Outro – seja qual for – como parceiro, não como inimigo (MOORE, 2007, p. 150).

Na parte setentrional, a forma como a sociedade estava organizada se daria de forma contrária ao do espaço meridional. Nesse contexto, as estruturas se davam a partir do caráter masculino, patriarcal, e a intolerância a qualquer forma de alteridade estava presente, e a mulher era desvalorizada. Segundo Moore (2007, p. 151), “estamos diante de sociedades profundamente patricênicas, falocráticas e intolerantes perante qualquer forma de alteridade; sociedades que menosprezam o *input* feminino”:

Diop afirma que esses dois berços coexistiram em épocas longínquas na Europa e que eles se justapuseram no Oriente Médio para dar lugar a uma terceira realidade civilizatória. O mundo semita do Oriente Médio seria, assim, o resultado híbrido de tradições culturais e estruturas socioeconômicas de evolução social conflitantes. O universo ariano-europeu está baseado, segundo Diop, no predomínio absoluto das instituições e representações simbólico-religiosas e políticas surgidas da hegemonia absoluta do ente masculino, das estruturas patriarcais e da correspondente marginalização e exclusão dos valores do mundo feminino (MOORE, 2007, p. 154).

Com um olhar “de fora”, ou seja, com uma visão externa a essas realidades africanas, e a partir de suas próprias interpretações, os europeus acreditavam estarem diante de povos incivilizados, de povos diferentes, diante do Outro. Esse “outro” apresentava um sistema contrário ao do adotado nos países de origem desse europeu que estaria vendo “de fora”. O sistema matriarcal e matrilinear vigente em terras africanas fora visto como inferior, primitivo e assim defendido por inúmeros estudiosos.

Em relação ao contexto moçambicano, onde as obras, objetos de pesquisa do presente trabalho estão inseridas, cabe salientar o processo histórico em relação à condição feminina nesse espaço. Ainda que levantamentos históricos não deem conta de quantificar com exatidão o número de mulheres que estiveram em combate, há que sinalizar que muitas delas formaram o *front* das guerras no território moçambicano, sem contar os inúmeros africanos, entre eles, homens, mulheres e crianças, que foram recrutados pelos europeus a fim de agirem em operações militares. Com a dominação colonial em regiões da África Central, por exemplo, por

volta de 1890, e percebidas, por estudiosos, até 20 anos mais tarde, “as populações locais passaram a aceitar cada vez menos o fato de serem despojadas das terras coletivas, que sempre lhes pertenceram, para trabalhá-las em benefício de outrem” (CALDWELL, 2010, p. 552). Porém, como forma de castigo para os que agiam contra as ordens impostas, mulheres e seus filhos eram tomados de seus maridos e pais e feitos reféns. Como punição também eram empregados “chicote, as mutilações, [...] o incêndio das aldeias e um número considerável de execuções” (CALDWELL, 2010, p. 552), já que a prisão, como punição, não seria uma forma rentável, pois o emprego de mão-de-obra ficaria reduzido.

Com regimes autoritários, a imposição de regras e a conseqüente punição ao seu não cumprimento transformaram as regiões rurais de Angola e Moçambique em “vastos reservatórios de trabalhadores braçais” (DAVIDSON, ISAACMAN e PÉLISSIER, 2010, p. 816). As mulheres angolanas e moçambicanas, isentas legalmente do trabalho forçado, conforme os argumentos dos autores Davidson, Isaacman e Péliissier (2010), também sofreram de perto o domínio colonial português. A partir de um depoimento de um sociólogo norte-americano que visitou esses países em 1924, percebe-se o tratamento destinado às mulheres:

[...] as mulheres, mesmo grávidas ou com um bebê, são requisitadas pelos sipaios para o trabalho nas estradas. Nos lugares remotos, o governo construiu pequenas barracas para elas. Não paga a alimentação. Segundo a circunscrição, o prazo da requisição varia de uma a cinco semanas, mas a mulher pode ser reconvocada no mesmo ano. Outras mulheres da aldeia levam-lhe a comida, chegando o trajeto a tomar uma jornada diária. As moças de quinze anos são requisitadas e por vezes submetidas a abusos sexuais pelos funcionários. Trabalham sob a direção de um contramestre negro, armado de porrete. Começam às seis horas, param por uma hora ao meio-dia e continuam até o pôr-do-sol. O trabalho pesado chega a provocar abortos (ROSS apud DAVIDSON, ISAACMAN e PÉLISSIER, 2010, p. 816).

O impacto da colonização nas sociedades africanas perdura no período pós-colonial, mesmo após a independência dos países. Esse impacto do colonialismo atingiu também as mulheres<sup>31</sup>, sucedendo em uma “deterioração da situação da mulher africana” (BOAHEN, 2010, p. 943):

É um tema novo, a exigir outras pesquisas, mas parece não haver dúvidas de que ela foi excluída da maioria das atividades introduzidas ou intensificadas pelo colonialismo, como a educação e a agricultura exportável em algumas partes da África, várias profissões, como o direito, a medicina, a mineração etc. Em

<sup>31</sup> Sobre essa recorrente dominação do homem sobre a mulher, em que ora é violentada sexualmente ora é violentada fisicamente ou psicologicamente, como quando é capturada e mantida como refém, como práticas para culpabilizar e punir os homens intraventores ou fugitivos, ver a obra *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*, de Pierre Bourdieu, que trata de um outro tipo de violência sofrido pelas mulheres: a violência simbólica. BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Trad. Maria Helena Kühner. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

consequência dessa exclusão, mal lhe foi concedido um lugar na nova estrutura política colonial. Mesmo nas sociedades matrilineares, devido em parte à difusão do islamismo e também à nova ênfase dada à realização individual, algumas famílias começaram a adotar o sistema patrilinear. *O mundo colonial [...] era de fato um mundo de homens, onde as mulheres não eram estimuladas a desempenhar um papel importante* (BOAHEN, 2010, p. 943 – grifos meus).

Além dos costumes comuns de apropriação de terras, de gado, e também de mulheres<sup>32</sup>, durante a época colonial, os ataques não se restringiam a isso. Os colonizadores europeus tentavam agir não somente sobre as terras, mas também nas tradições e nas práticas religiosas dos povos africanos. Práticas religiosas tradicionais na África, como os rituais de iniciação, rituais contra feitiçarias, entre tantos outros, foram recebidos negativamente pelos missionários, no período colonial, que tentaram combatê-los e extirpá-los das sociedades moçambicanas. Após a independência do domínio colonial, o forte sentimento de inferioridade por parte dos africanos perduraria ao longo dos anos:

Os europeus que iam para a África nesse período, especialmente entre 1900 e 1945 – missionários, comerciantes, administradores, colonos, engenheiros e mineiros –, estavam geralmente imbuídos desse espírito e condenavam, portanto, tudo quanto fosse autóctone, desde a música, a arte, a dança, os nomes, a religião, o casamento, o regime sucessório *etc.* Para ser admitido em uma igreja, um africano tinha não só de ser batizado como também de mudar de nome e renunciar a muitos costumes e tradições. Até o uso das vestes africanas foi proibido ou desencorajado em algumas regiões, e as pessoas educadas à europeia que insistiam em vestir roupas africanas eram acusadas de “imitar os indígenas”. Portanto, no período colonial, a arte, a música, a dança e a própria história da África não só foram ignoradas, mas até negadas ou menosprezadas abertamente (BOAHEN, 2010, p. 944-945).

O aumento de nascimentos fora das uniões estáveis, bem como uma crescente desintegração do núcleo familiar, acompanhado de divórcios, foram consequências da condição econômica. Em Moçambique, por exemplo, as migrações de homens, convocados pelo poder colonial para atuarem como mão-de-obra em países vizinhos, fizeram com que esses deixassem seus lares para o trabalho nas minas. Motivados por inúmeras questões, como a pobreza, o desemprego, o baixo nível de vida, ou seja, por questões econômicas, essas migrações acarretaram inúmeras consequências para a África Austral, como:

[...] uma desorganização generalizada da sociedade, caracterizada pela desintegração do núcleo familiar, o aumento dos nascimentos de filhos ilegítimos e dos divórcios, bem como o avanço do subdesenvolvimento – todos efeitos do desequilíbrio demográfico resultante do prolongado afastamento de grande número de homens adultos (CHANAIWA, 2010, p. 302).

---

<sup>32</sup> Pode-se perceber uma objetificação da mulher, bem como uma naturalização do machismo.

No oitavo livro da série *História Geral da África*, é destinada, em seu último capítulo, uma seção sobre questões relativas à evolução dos papéis de homens e mulheres em África. Segundo o historiador queniano Ali. A. Mazrui (2010), os anos 1930 foram um período de transição em relação à divisão sexual do trabalho, com mais força nas sociedades tradicionais, rurais, em que à mulher cabia o título de “guardiã da terra”. Esta desempenharia uma função tripla e “acreditava-se que Deus fizera da mulher a guardiã do fogo, da água e da terra<sup>33</sup>, cabendo ao próprio Deus a guarda do quarto elemento do universo, o ar onipresente” (MAZRUI, 2010, p. 1102).

Guardiã do fogo, pois a busca e o transporte da lenha ficavam aos seus encargos, à mulher cabia “prover energia à coletividade”, já que “a madeira de aquecimento constitui a principal fonte de energia na África rural” (MAZRUI, 2010, p. 1102). Guardiã da água, pois elas andavam longas distâncias em busca da água, essa fonte “da sobrevivência e da limpeza” (MAZRUI, 2010, p. 1102). Guardiã da terra, pois à mulher cabia uma dupla fecundidade: o cultivo do solo e a função materna, a fim de, ambos, serem fecundos. A dupla fecundação, nomeada como uma das funções das mulheres, estava ligada tanto ao presente quanto ao futuro das gerações, pois elas “garantiam a sobrevivência da geração presente, desempenhando uma atribuição primordial no âmbito da cultura do solo [...] Assim como, em sua função materna [...] a elas se outorgava dar vida à geração seguinte” (MAZRUI, 2010, p. 1102). Aos homens delegavam-se outras tarefas em relação a essa tríplice função. Cortar e extrair a madeira e perfurar os poços de água eram atividades diretamente ligadas aos homens, bem como zelar pela procriação das gerações futuras.

Porém, com os longos períodos em que os homens estavam afastados de suas casas, em trabalhos nos países vizinhos, nas minas, como migrantes de mão-de-obra, e a partir das guerras de libertação, a situação no ambiente familiar se torna instável. A partir de 1960, a divisão do trabalho entre os sexos modifica-se na África Austral. Conforme Mazrui (2010, p. 1104), apesar de alguns combatentes, como no caso da Frente de Libertação de Moçambique, levarem consigo suas mulheres para comporem os seus exércitos, a situação da guerra “perturbou a vida familiar e a tradicional repartição das tarefas entre os homens e as mulheres”. Mazrui (2010) aponta os longos períodos em que os homens estavam trabalhando em minas, e os conflitos

---

<sup>33</sup> A função da mulher como *guardiã da terra, do fogo e da água* é também a das crianças na obra *A confissão da leoa*, de Mia Couto, que realizam as mesmas tarefas, conforme a seguinte passagem apresentada por Mariamar: “Fizeram comparecer Silência, a minha irmã mais velha, e as pequenas gêmeas, Uminha e Igualita. Em silêncio beijei Silência e me ajoelhei para encarar as irmãs mais novas. Apenas tinham passado uns meses. Contudo, as meninas estavam tristemente envelhecidas. Sempre me perguntei se em Kulumani existiam crianças. Pode-se chamar de criança a uma criatura que lava a terra, corta a lenha, carrega água e, no fim do dia, já não tem alma para brincar?” (COUTO, 2012, p. 190-191).

desencadeados em Moçambique, como os do Movimento de Resistência Nacional de Moçambique (MRN), como os motivadores para as tensões e as mudanças nas relações entre os sexos, especialmente em meados da década de 1980. Segundo o autor (2010, p. 1104), “não há avaliação precisa acerca da possível influência desta situação sobre a ideia de ‘dupla fecundidade’”, mas

[...] possivelmente, a ausência prolongada dos maridos tenha provocado uma baixa nas taxas de fecundidade em algumas comunidades de Moçambique. Igualmente é verossímil que o sistema migratório dos trabalhadores, próprio ao conjunto da África Austral, tenha engendrado uma real tendência à poliandria, a mulher, só e após certo tempo, finalmente buscava outro homem que substituísse de facto o seu marido ausente. (Tais ocorrências seguramente têm lugar em Moçambique, mas não se sabe até que ponto a poliandria de fato se expandiu no conjunto da África Austral) (MAZRUI, 2010, p. 1104).

Com o passar dos anos e com o surgimento de novas técnicas e o uso de novas tecnologias, grandes transformações acometeram às sociedades e os sistemas de trabalho, já que “o uso da enxada conservava às mulheres africanas um posto central na atividade agrícola, entretanto, a mecanização da agricultura tendeu a marginalizá-las” (MAZRUI, 2010, p. 1105). Outras duas situações foram vistas como ameaças às mulheres e o seu papel tradicional na sociedade: a educação ocidental e a internacionalização das economias africanas. Sobre a educação ocidental, cabe salientar que, conforme nos apresenta Mazrui, as mudanças que ocorrem nas sociedades africanas, em relação aos sexos, afetaram diretamente as mulheres, porém atuando de forma distinta com as mulheres que mantiveram uma cultura tradicional, em especial, nas sociedades rurais, e uma parcela daquelas que estavam já ocidentalizadas:

A educação ocidental [...] produziu durante este período outra ameaça, em respeito ao papel primordial que as mulheres desempenhavam na economia continental africana [...]. Porém, ocupar-se de uma máquina de escrever após ter sido a guardiã do fogo, da água e da terra, esta mutação representa, indubitavelmente, uma forma de marginalização para a mulher da África. A datilografia é menos essencial para a sobrevivência da coletividade que a cultura do solo (MAZRUI, 2010, p. 1105).

No que diz respeito à internacionalização das economias africanas, salienta-se o posicionamento de Mazrui:

A internacionalização das economias africanas representou, no curso deste período, uma terceira ameaça ao papel tradicional das mulheres do continente. Quando a atividade econômica africana revestia-se de um caráter mais local, as mulheres exerciam uma função decisiva nestes mercados locais, desempenhando a função de comerciantes. Desde então, a tendência à expansão das atividades econômicas, característica dos períodos colonial e pós-colonial, progressivamente excluiu as

mulheres dos centros decisórios da economia internacional (MAZRUI, 2010, p. 1105).

Sobre a situação de marginalização da mulher, com as mudanças e as novas implementações no sistema social e cultural de África, conforme visto anteriormente, convém trazer os argumentos de Spivak (2010) em que a mulher “retratada” é a subalterna. No prefácio do livro *Pode o subalterno falar?* (2010), Sandra Regina Goulart Almeida traz uma apresentação da autora, bem como as ideias a serem trabalhadas por Spivak:

Ao refletir sobre a história das mulheres indianas e da imolação das viúvas, Spivak aborda o lugar intrincado e inquietante ocupado pelas mulheres no contexto pós-colonial. E mais, ao relatar a história de uma jovem indiana que não pode se autorrepresentar e, logo, não pode “falar” fora do seu contexto patriarcal e pós-colonial, nesse caso em especial, a mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir (ALMEIDA, 2010, p. 15).

Subalternizadas e silenciadas, essas mulheres sofrem uma dupla marginalização, um estigma da mulher pós-colonial. Na literatura, a mulher africana há muito tem sido representada como um corpo objetificado interligado a uma fetichização ou a um exotismo. Por outro lado, a imagem da mulher é associada à figura de mãe, esposa, ou ainda remetendo a uma identidade africana: a *Mãe-África*. No entanto, se está a construir um novo panorama, em que possam ser manifestadas as potencialidades, o poder e a força do feminino dissociados da imagem da mulher relacionada somente a atividades e atribuições “próprias” da mulher (dentro de um pensamento normativo e patriarcal que ditam os papéis que devem ser atribuídos à mulher):

Não é de se estranhar que, em muitos dos poemas de feição identitária, a África seja nomeada por símbolos ligados ao feminino – Minha Mãe, Mãe Negra, Terra-mãe –, e imagens tomadas ao corpo da mulher, ainda que nem sempre seja ela a produtora dos discursos que tecem os contornos dessa comunidade imaginada, pensada como a grande casa que acolhe todos os seus filhos. No entanto, ao se transformar em alegoria e assumir os qualificativos que fortalecem o ideal de nação, o feminino é esvaziado dos predicados que fazem dele um corpo desejante, pois é silenciado em suas expressões mais íntimas. Alijado de corporeidade, o feminino faz-se realidade estética e política e fortalece a imagem da mulher-terra, da grande-mãe de colo e seios fartos, mas esvaziada em sexualidade (FONSECA, 2015, p. 103).

A emancipação cada vez maior das mulheres e a conquista de espaços além dos ditados pelas tradições têm tornado visíveis as conquistas das lutas recorrentes das mulheres. No que tange ao trabalho da mulher na literatura, podemos salientar que, embora ainda seja destinado menor espaço à mulher em relação ao espaço destinado ao homem, as mulheres têm apresentado um crescente reconhecimento. Em um resgate histórico, percebe-se a presença de importantes

nomes da literatura de autoria feminina, como Noémia de Sousa, em obras como a antologia *Poesia em Moçambique*, publicada em 1951<sup>34</sup>.

## 2.2 ÁFRICA E BRASIL: UM DIÁLOGO ALÉM-MAR

“Um homem não é uma margem que apenas existe de um lado ou de outro lado. Um homem é uma ponte ligando as diversas margens”  
(COUTO, 2005, p. 91).

A África e sua(s) história(s) estão envoltas por distorções, interpretações, preconceitos que “alimentam” corriqueiramente um imaginário no Brasil e no mundo. No contexto brasileiro, os africanos que adentraram o território a partir de 1530 e aqui foram escravizados sustentaram durante muito tempo a classe colonial dominante, bem como a economia brasileira. Inúmeras foram as tentativas (muitas se concretizaram) de esconder a realidade, ou defender a influência (ou descendência) europeia, a partir de visões eurocêntricas de mundo, por parte do próprio Estado, de entidades, pessoas no poder e elites. Políticas adotadas, tais como políticas de branqueamento do povo brasileiro<sup>35</sup>, ou o mito da democracia racial, difundido também pelo livro *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freire, demonstram os pensamentos e práticas, adotados e defendidos durante um longo período no Brasil, e também no mundo, que contribuíram para a construção de um imaginário racista, uma falsa igualdade social e econômica, com consequências visíveis até os dias atuais. Assim, um imaginário foi construído ao longo dos anos e visões distorcidas, imaginário que permanece ativo no contexto atual.

As discussões em torno das relações étnico-raciais e o diálogo permanente entre Brasil e África têm sido pauta de muitos estudos em diferentes áreas do conhecimento. Para melhor compreender os objetos de pesquisa em questão – a obra literária *A confissão da leoa*, de Mia Couto, bem como a fotografia moçambicana de Albino Moisés – torna-se relevante buscar o

---

<sup>34</sup> Dados extraídos do capítulo “O desenvolvimento da literatura moderna”, de Ali A. Mazrui, com a colaboração de Mario Pinto de Andrade, M’hamed Alaoui Abdalaoui, Daniel P. Kunene e Jan Vansina, que integra o livro *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Editores: Ali A. Mazrui e Christophe Wondji. Brasília: UNESCO, 2010. Ainda sobre a obra: “Durante os anos 1950, Neto, Cabral e Mario [Pinto] de Andrade organizaram secretamente um Centro de Estudos Africanos cujo ambicioso objetivo consistia em promover o estudo dos povos negros colonizados, especialmente através do estudo e da promoção da criação literária africana. O ramo literário desta empreitada era a Casa dos Estudantes do Império. Em 1951, duas obras foram publicadas sobre a criação literária – *Linha do Horizonte*, de Aguinaldo Fonseca (Cabo Verde) e a antologia *Poesia em Moçambique*” (2010, p. 674).

<sup>35</sup> “O decreto-lei número 7967, de 18.09.1945, dispõe no seu artigo II: ‘atender-se-á, na admissão dos imigrantes, a necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia’” (RODRIGUES *apud* PEREIRA, 2012, p. 22-23). Ainda sobre isso: “Como se percebe, não só as elites mas o próprio Estado brasileiro ‘se posicionou a todo momento, claramente, por uma estratégia racista que projetava o branqueamento da população’” (VAINER *apud* PEREIRA, 2012, p. 22-23).



entendimento do espaço em que essas manifestações culturais estão inseridas, assim como o diálogo entre Brasil e África, Brasil e Moçambique. Em contato com África, seja de forma física, seja na forma como é apresentada por escritores e poetas, pode-se perceber o quanto de África existe no Brasil e o quanto estamos ligados pelas semelhanças. Já o inverso também pode ser visto, conforme é apresentado na abertura do livro *Brasil/África – Como se o mar fosse mentira* (2006), organizado por Rita Chaves, Carmem Secco e Tania Macêdo. Muito de Brasil também existe em África: há a presença de marcas que se originaram em terras brasileiras,

[...] que resultam daquele contexto particular em que se fecundaram tantas misturas, sob o signo da dor, da exploração, da saudade, mas também da resistência e da capacidade de criar e recriar beleza quando o real convida ao desânimo (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006, p. 10-11).

O retorno às fontes africanas, à história de um povo contada a partir do interior, há algum tempo, tem sido preocupação de estudiosos e intelectuais. Se faz urgente retomar essa história de modo que seja feita através de abordagens objetivas, e não de forma subjetiva e irracional, “sob a forma de mitos aberrantes como a inferioridade racial, o tribalismo congênito e a pretensa passividade histórica dos africanos” (KI-ZERBO, 2010, p. XXXVI) como há muito foi feito, tornando a “real” história da África pouco conhecida, como um filme que sofreu grandes cortes:

Quantas genealogias mal-feitas! Quantas estruturas esboçadas com pontilhados impressionistas ou mesmo encobertas por espessa neblina! Quantas sequências que parecem absurdas porque o trecho precedente do filme foi cortado! Esse filme desarticulado e parcelado, que não é senão a imagem de nossa ignorância, nós o transformamos, por uma formação deplorável ou viciosa, na imagem real da história da África tal como efetivamente se desenrolou. Nesse contexto, não é de causar espanto o lugar infinitamente pequeno e secundário que foi dedicado à história africana em todas as histórias da humanidade ou das civilizações (KI-ZERBO, 2010, p. XXXII).

Para melhor compreender as relações étnico-raciais e a formação da cultura brasileira, por exemplo, convém buscar uma maior ampliação de estudos no que diz respeito à África, já que muitas foram as contribuições dos africanos para a formação de uma identidade brasileira, deixando, assim, um grande legado, não somente ao Brasil, mas ao mundo. O historiador e africanista Joseph Ki-Zerbo, em sua “Introdução Geral” à *História Geral da África – Metodologia e pré-história da África* (2010), traz quatro princípios que devem ser levados em conta ao se buscar uma reescrita e uma nova historiografia da África. São estes os pontos que deverão nortear as pesquisas: privilegiar uma abordagem interdisciplinar da pesquisa, mesclando as diferentes fontes a serem consultadas; privilegiar o ponto de vista autóctone, do

interior, dos próprios africanos, e não somente os valores estrangeiros; levar em conta que essa história é a história dos povos africanos em seu conjunto, é uma história dos povos; e evitar que essa história seja excessivamente fatural. Esse cuidado rigoroso em reconstruir a história e resgatar a memória de um povo se faz necessário, pois

[...] essa reconstrução póstuma do edifício há pouco construído com pedras vivas é importante, sobretudo, para os africanos, que têm nisso um interesse carnal e que penetram nesse domínio após séculos ou décadas de frustração, como um exilado que descobre os contornos ao mesmo tempo velhos e novos, porque secretamente antecipados, da almejada paisagem da pátria. Viver sem história é ser uma ruína ou trazer consigo as raízes de outros. É renunciar à possibilidade de ser raiz para outros que vêm depois. É aceitar, na maré da evolução humana, o papel anônimo de plâncton ou de protozoário. [...] em algum lugar sob as cinzas mortas do passado existem sempre brasas impregnadas da luz da ressurreição (KI-ZERBO, 2010, p. LVII).

Ao entrar em contato com estudos que foram importantes e tidos como referência no tocante à África, por um tempo, percebe-se o quanto da verdadeira África ficou/está desconhecida, negligenciada ou mascarada em seus formatos de contar essa história. Muito do que formou um imaginário de África e construiu um exotismo em torno dos povos africanos, inclusive de forma preconceituosa, foi construído a partir de muitos estudos de etnógrafos<sup>36</sup>, historiadores e linguistas europeus, ou seja, não-africanos, e partir de uma visão de fora. Um exemplo disso é a linguística africana organizada por A. W. Schlegel e Auguste Schleicher, que afirma que as línguas indo-europeias estariam no grau mais alto da evolução, enquanto a dos negros, no oposto, no ponto mais baixo, não apresentando uma gramática e, estando muito próximas ao estado original da linguagem, o “discurso seria uma sequência de monossílabos e o léxico estaria restrito a um inventário elementar” (HOUIS *apud* KI-ZERBO, 2010, p. XLV-XLVI). Também no contexto escolar, as ideias propagadas em sala de aula, no ensino médio e fundamental, quando relacionadas à África, “circundavam” (ou ainda “circundam”) em torno apenas da escravidão, reduzindo os africanos a esse período da história.

---

<sup>36</sup> A visão etnográfica de outrora pode ser apreendida conforme nos mostra o historiador e africanista Joseph Ki-Zerbo: “o discurso etnológico tem sido, por força das circunstâncias, um discurso com premissas explicitamente discriminatórias e conclusões implicitamente políticas, havendo entre ambas um exercício ‘científico’ forçosamente ambíguo. Seu principal pressuposto era muitas vezes a evolução linear: à frente da caravana da humanidade ia a Europa, pioneira da civilização, e atrás os povos ‘primitivos’ da Oceania, Amazônia e África. Como se pode ser índio, negro, papua, árabe? O ‘outro’, atrasado, bárbaro, selvagem em diversos graus, é sempre diferente, e por essa razão torna-se objeto de interesse do pesquisador ou de cobiça do traficante. A etnologia recebeu, assim, procuração geral para ser o ministério da curiosidade europeia diante dos ‘nossos nativos’. Apreciadora dos estados miseráveis, da nudez e do folclore, a visão etnológica era muitas vezes sádica, lúbrica e, na melhor das hipóteses, um pouco paternalista. Salvo exceções, as dissertações e os relatórios resultantes justificavam o *status quo* e contribuíam para o ‘desenvolvimento do subdesenvolvimento’” (KI-ZERBO, 2010, p. XLVI).

Por isso, também, que muitos esforços têm sido feitos para reconstruir essa história<sup>37</sup>, por exemplo, a partir dos próprios africanos, seja através de estudos arqueológicos, seja na pesquisa documental e, especialmente, através de uma fonte rica e forte, que é parte integrante das tradições de muitos desses povos: a tradição oral. Por tradição oral entende-se um testemunho passado de forma oral e transmitido de uma geração a outra, apresentando, assim, como características próprias, o “verbalismo e sua maneira de transmissão, na qual difere das fontes escritas” (VANSINA, 2010, p. 140).

Durante muito tempo, a tradição oral foi desprezada como fonte de pesquisa e afastada dos levantamentos históricos. Segundo Vansina (2010), o que levou os historiadores letrados a verem as tradições de forma equivocada, com menor valor, e como um tipo de “contos de fadas, canção de ninar ou brincadeira de criança” (2010, p. 146) foi o fato de terem como lugar de discurso uma sociedade que adota a escrita para registrar tudo aquilo que se considera importante, deixando para a tradição apenas algumas histórias e memórias menos relevantes<sup>38</sup>. Na sociedade oral, a transmissão ocorre pela tradição, através do verbalismo, e essa mesma sociedade “reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuições-chave, isto é, a tradição oral” (VANSINA, 2010, p. 139-140). Sendo assim, as palavras ditas adquirem um poder considerado misterioso, já que trazem consigo a ideia de que “criam coisas” e isso, segundo Vansina, “pelo menos, é o que prevalece na maioria das civilizações africanas” (VANSINA, 2010, p. 139-140). Conforme ratifica e nos comprova Ki-Zerbo:

---

<sup>37</sup> Apesar das críticas à história construída a partir de europeus, não podemos excluir ou negar de todo modo a relevância que os estudos historiográficos europeus trouxeram: “O que os europeus mais bem registraram foram suas observações dos aspectos exteriores das sociedades africanas, dos chamados “usos e costumes”; os documentos fornecem descrições ricas, precisas e requintadas de várias cerimônias, vestimentas, comportamentos, estratégias e táticas de guerra, técnicas de produção, etc., não obstante, às vezes, a descrição ser acompanhada por epítetos como “bárbaro”, “primitivo”, “absurdo”, “ridículo” e outros termos pejorativos, o que, por si só, não significa muito; trata-se somente de um julgamento em função dos hábitos culturais do observador. [...] Apesar de tudo, a redação da história da África seria quase impossível sem o material fornecido pelas fontes narrativas europeias. Elas podem ter suas deficiências: ignorar muitos detalhes, ou tratá-los de um ponto de vista preconceituoso, parcial, ou, ainda, interpretá-los incorretamente. Mas estes são riscos normais, inerentes a toda historiografia, e não é razão para se rejeitar esse amplo e extremamente importante conjunto de informações. Ao contrário, há uma necessidade urgente de se reeditar o maior número possível de narrativas desse tipo, e de publicá-las com comentários e notas apropriados, tornando possível, assim, sua avaliação e reinterpretação à luz da nova historiografia da África” (HRBEK, 2010, p. 123).

<sup>38</sup> No processo de reconstrução da história, a oralidade recebe um destaque, visto que, como esclarece Vansina (2010, p. 139): “As civilizações africanas, no Saara e ao sul do deserto, eram em grande parte civilizações da palavra falada, mesmo onde existia a escrita; como na África ocidental a partir do século XVI, pois muito poucas pessoas sabiam escrever, ficando a escrita muitas vezes relegada a um plano secundário em relação às preocupações essenciais da sociedade. Seria um erro reduzir a civilização da palavra falada simplesmente a uma negativa, ‘ausência do escrever’”.

Para o africano, a palavra é pesada. Ela é fortemente ambígua, podendo fazer e desfazer, sendo capaz de acarretar malefícios. É por isso que sua articulação não se dá de modo aberto e direto. A palavra é envolvida por apologias, alusões, subentendidos e provérbios claro-escuros para as pessoas comuns, mas luminosos para aqueles que se encontram munidos das antenas da sabedoria. Na África, a palavra não é desperdiçada. Quanto mais se está em posição de autoridade, menos se fala em público (KI-ZERBO, 2010, p. XL).

Esse cuidado com a palavra pronunciada também encontra um lugar nas diferentes manifestações culturais, como, por exemplo, na música e na literatura. A música “encontra-se de tal modo integrada à tradição que algumas narrativas somente podem ser transmitidas sob a forma cantada” (KI-ZERBO, 2010, p. XLIII). Já na literatura, temos como exemplo o próprio *corpus* desse trabalho, a obra de Mia Couto, que aproxima a tradição oral à escrita literária. Mariamar, personagem principal do livro *A confissão da leoa* (2012), liga-se ao seu avô Adjiru Kapitamorero em uma relação entre ancestralidade, passado e presente, conforme a seguinte passagem:

Quanto mais vazia a vida, mais ela é habitada por aqueles que já foram: os exilados, os loucos, os falecidos. Em Kulumani, todos idolatramos os nossos mortos, todos guardamos neles as raízes dos sonhos. O meu morto maior é Adjiru Kapitamorero. Em rigor, ele é o irmão mais velho de minha mãe. Na nossa terra, designamos de ‘avô’ todos os tios maternos. Adjiru é, aliás, o único avô que conheci. Chamamo-lo, lá em casa, de anakulu, ‘o nosso mais antigo’ (COUTO, 2012, p. 46).

A sabedoria do avô, do mais velho, traz para Mariamar o conhecimento transmitido de uma geração a outra. As enigmáticas palavras do avô são ditas com frequência:

[...] sapato posto e cabelo alinhado, o meu avô me levou a sair. Nem muito ele se explicou. Apenas as enigmáticas palavras: vai receber as águas de Deus. Estava habituada às suas extravagâncias. Tinha sido ele que, ainda eu em estado artesanal, me concedera este meu definitivo nome: Mariamar.  
– Não te dou apenas um nome – disse. – Dou-te um barco entre mar e amar (COUTO, 2012, p. 125 – grifos do autor).

O uso de provérbios, ditados e trocadilhos, bem como a presença de mitos, são recorrentes na escrita miacoutiana, que tem como um dos traços de sua escrita a tradição oral. Os mitos, as lendas e as histórias orais são reinventados em sua literatura, assim como a preocupação com a palavra dita se faz presente na voz de muitos de seus personagens. A tradição oral, portanto, não somente se introduz no mundo das artes, manifestando-se nas diferentes expressões artísticas, como também se apresenta como fonte<sup>39</sup> para as pesquisas

<sup>39</sup> Sobre o uso da tradição oral como fonte: “Em poucas palavras, a tradição oral não é apenas uma fonte que se aceita por falta de outra melhor e à qual nos resignamos por desespero de causa. É uma fonte integral, cuja

historiográficas, ou seja, trata-se de um “verdadeiro museu vivo” (KI-ZERBO, 2010, p. XXXVIII):

A história falada constitui um fio de Ariadne muito frágil para reconstituir os corredores obscuros do labirinto do tempo. Seus guardiões são os velhos de cabelos brancos, voz cansada e memória um pouco obscura, rotulados às vezes de teimosos e meticulosos [...]: ancestrais em potencial... (KI-ZERBO, 2010, p. XXXVIII).

Essa preocupação, não somente na preservação das tradições orais e o uso dessas como fonte, assim como o cuidado em reescrever a história de África, destacam-se cada vez mais nas pesquisas das últimas décadas. Com incentivos e financiamentos, como o caso da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), muitas pesquisas começaram a modificar os estudos no que diz respeito à História da África e às questões raciais envolvendo Brasil-África a partir da década de 1950, com cientistas sociais e historiadores priorizando em suas pesquisas essas temáticas:

De início, alguns cientistas sociais perceberam a necessidade de valorizar as iniciativas dos Movimentos Sociais do meio negro, observando que cabia à população negra um papel importante na superação da discriminação e das desigualdades raciais. Mais adiante foram reconhecendo que a perpetuação do racismo não era algo meramente residual – um resquício do passado! (PEREIRA, 2012, p. 24-25).

Na década de 1960, um importante e grandioso projeto foi colocado em pauta pelo intelectual senegalês M. Amadou Mahtar M’Bow, então Diretor Geral da UNESCO. A proposta de uma historiografia sobre África contada a partir da perspectiva dos próprios africanos teve início em 1964 e foi lançada nas décadas de 1980 e 1990, em inglês, francês e árabe. Divididos em “Metodologia e pré-história da África”; “África Antiga”; “África do século VII ao XI”; “África do século XII ao XVI”; “África do século XVI ao XVIII”; “África do século XIX à década de 1880”; “África sob dominação colonial – 1880-1935”; e “África desde 1935”, a *Coleção História Geral da África* foi produzida por uma equipe formada por mais de 350 especialistas e com direção de um Comitê Científico Internacional formado por 39 intelectuais, sendo que dois terços eram africanos<sup>40</sup>.

---

metodologia já se encontra bem estabelecida e que confere à história do continente africano uma notável originalidade” (KI-ZERBO, 2010, XLIII).

<sup>40</sup> Membros do Comitê Científico Internacional para a redação da *História Geral da África*: Prof. J. F. A. Ajayi (Nigéria) – 1971 Coordenador do volume VI; Prof. A. A. Boahen (Gana) – 1971 Coordenador do volume VII; S. Exa Sr. Boubou Hama (Níger) – 1971-1978 (demitido em 1978; falecido em 1982); S. Exa Sra. Mutumba M. Bull, Ph. D. (Zâmbia) – 1971; Prof. D. Chanaiwa (Zimbábue) – 1975; Prof. M. Difuila (Angola) – 1978; Prof. Cheikh Anta Diop (Senegal) – 1971 Prof. H. Djait (Tunísia) – 1975; S. Exa Sr. M. El Fasi (Marrocos) – 1971 Coordenador do volume III; Sr. Musa H. I. Galaal (Somália) – 1971-1981 (falecido); Dr. Aklilu Habte (Etiópia) – 1971; S. Exa. Sr. A. Hampaté Bâ (Mali) – 1971-1978 (demitido); Dr. I. S. El-Hareir (Líbia) – 1978; Dra. A. Jones (Libéria) –

Com oito volumes e com coordenação geral do professor senegalês Joseph Ki-Zerbo, a proposta da coleção visou a apresentar uma história que não se resumisse à fome, à miséria, à pobreza, ao tráfico de escravos, como comumente eram as questões ligadas à África até então, mas um novo olhar voltado para esse continente. A versão da coleção em português foi lançada no Brasil, na década de 1980, com parceria da UNESCO, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade do Ministério da Educação (SECAD/MEC) e a Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR). Segundo informações coletadas no site da UNESCO, no Brasil, o desenvolvimento do nono volume da coleção foi lançado em 2013, na Etiópia em uma reunião que contou com a participação de cerca de cinquenta especialistas da África, bem como de suas diásporas (Américas, Ásia, Europa, Oceano Índico). O projeto desse volume propõe a inclusão da “história recente da descolonização, do fim do *apartheid* e o lugar da África no mundo”.

Inúmeros esforços têm sido feitos com a finalidade de obter igualdade racial e reforçar a identidade nacional. No Brasil, a Lei 10.639/03, aprovada em 9 de janeiro de 2003, estabelece a obrigatoriedade do ensino de “História e Cultura Afro-Brasileira”, passando a incluir essas temáticas no currículo da rede de ensino fundamental e médio, de escolas públicas e privadas. Além disso, o dia 20 de novembro (em homenagem à morte do líder quilombola negro Zumbi dos Palmares) foi incluído no calendário escolar como o “Dia Nacional da Consciência Negra”, data marcada pela luta contra o preconceito racial no Brasil. Com o objetivo de valorizar e destacar a presença da cultura africana no Brasil e também servir como uma forma de luta contra o preconceito racial e a discriminação, a Lei passa a vigorar, não apenas como um reparo aos anos de escravidão, mas, principalmente, como uma forma de recuperação da história e da cultura do povo africano, que, em terras brasileiras, junta-se e cria uma nova história. A proposta visa a resgatar também a formação da cultura brasileira, recuperando os agentes dessa participação, africanos e seus descendentes, como sujeitos da nossa história. Ao conhecer esse processo histórico passa-se também a desmistificar muitas ideias preconceituosas, combatendo o racismo desde o ambiente escolar, ressignificando a formação da cultura brasileira junto às matrizes africanas, formando pessoas que possam ter uma consciência multiétnica, e evitando, assim, possíveis distorções historiográficas.

---

1971; Pe. Alexis Kagame (Ruanda) – 1971-1981 (falecido); Prof. I. M. Kimambo (Tanzânia) – 1971; Prof. J. Ki-Zerbo (Alto Volta) – 1971. Coordenador do volume I; Sr. D. Laya (Níger) – 1979; Dr. G. Mokhtar (Egito) – 1971. Coordenador do volume II; Prof. P. Mutibwa (Uganda) – 1975; Prof. D. T. Niane (Senegal) – 1971. Coordenador do volume IV; Prof. L. D. Ngcongco (Botsuana) – 1971; Prof. T. Obenga (República Popular do Congo) – 1975; Prof. B. A. Ogot (Quênia) – 1971. Coordenador do volume V; Prof. C. Ravoajanahary (Madagáscar) – 1971; Prof. M. Shibeika (Sudão) – 1971-1980 (falecido); Mons. T. Tshibangu (Zaire) – 1971. Informações extraídas dos livros da coleção e também do site da Unesco. Disponível em: <<https://www.unesco.org.br/>>. Acesso em: 8 set. 2017.

Porém, em 2017, ao completar 14 anos em vigor, na prática, a Lei 10.639 enfrenta ainda alguns obstáculos na sua implementação. A professora da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR) Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, indicada pelo movimento negro a integrar a comissão de elaboração do parecer do Conselho Nacional de Educação (CNE) para as diretrizes curriculares da proposta, argumenta que o número de professores preocupados com a educação das relações étnico-raciais aumentou, mas que ainda não faz parte de uma política das instituições, dependendo de iniciativas individuais, dos próprios docentes.

Para exemplificar, Petronilha cita a pesquisa de mestrado realizada pela professora Maria Fernanda Luiz (UNESP), que consistia em entrevistas com professores que participaram de cursos de formação para a implementação da Lei 10.639/03. Foi observado que professores que já estavam preocupados com o racismo ou que já trabalhavam com questões envolvendo a desigualdade tiveram a oportunidade de aprender um pouco mais com esses cursos de formação. Já os professores que visualizavam o modelo de sociedade existente, sem ver no racismo um problema social, acrescentaram apenas mais um certificado em seus currículos<sup>41</sup>. Essa problemática é explicitada também pelo ativista, militante das ideias antirracistas e professor no Curso de Pós-Graduação em História da África e do Negro no Brasil (CEAA-UCAM), Amauri Mendes Pereira, que chamou a Lei 10.639/03 de “nova Lei Áurea”:

No Brasil, com raras exceções, não se estuda história da África. A população, majoritariamente descendente de africanos, é incapaz de reconhecer uma de suas matrizes formadoras a não ser através de estereótipos – um continente exótico, primitivo, miserável, ignorante, violento – os três Ts (*Tarzan, tribo e tambor*) (PEREIRA, 2012, p. 19).

Para finalizar essa seção, cabe salientarmos que não se trata de expor aqui um aprofundamento sobre a história de África, mas pontuar questões que possam ser pertinentes ao trabalho e que possam contribuir para um melhor entendimento do objeto de pesquisa, tanto na análise literária quanto na análise fotográfica, a fim de melhor compreender o contexto em que estão inseridas:

[...] a História da África oferece àqueles que se debruçarem com seriedade sobre seus conteúdos, a possibilidade de ampliarem seus horizontes, descolonizarem suas consciências e se capacitarem a compreender melhor o processo histórico no qual foi gerada a globalização contemporânea e que, hoje, desafia interpretações, no Brasil e no mundo (PEREIRA, 2012, p. 19).

---

<sup>41</sup> Entrevista concedida ao site de notícias online Brasil de Fato (BdF). Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2017/01/08/ensino-de-historia-da-africa-ainda-nao-esta-nos-planos-pedagogicos-diz-professora/>>. Acesso em: 6 de maio 2017.

Para complementar a proposta de um estranhamento diante daquilo que não se conhece, Carvalhal, em “Literatura comparada e globalização”, do livro *O próprio e o alheio*, ao tratar desse estranhamento diante do outro, do novo, do diferente e ao referenciar Montaigne e a relação entre a barbárie e a civilização, utiliza-se de uma metáfora para mostrar essas relações que se têm com o “diferente”, a partir do ponto de vista de cada um, como o olhar tido a partir de seu quintal: “a visão de mundo de cada um tem a dimensão e o desenho de ‘seu quintal’” (CARVALHAL, 2003, p. 53). Mais adiante, essa ideia de “quintal” é retomada, ao exemplificar com um conto machadiano, “Uma excursão milagrosa” (1866). A importância do deslocamento físico é destacada para a ampliação de mundo; no entanto, a imaginação também poderia ser rica nesse processo: “quem não há de ir ver as cousas com os próprios olhos da cara diverte-se ao menos em vê-las com os da imaginação, muito mais vivos e penetrantes” (ASSIS *apud* CARVALHAL, 2003, p. 54-55).

A ideia de Machado de Assis do “viajar é multiplicar-se” é vista, anos depois, com um novo olhar, e a partir de uma nova perspectiva, de que a necessidade de viajar e de se deslocar fisicamente não se faz assim tão necessária para multiplicar-se, já que “tudo nos chega pelos olhos e pelos ouvidos com o gosto da simultaneidade, neutralizando a sensação de exotismo pela facilidade do conhecimento além-fronteiras” (CARVALHAL, 2003, p. 56). As noções de fronteiras se diluem, e nosso “quintal” se modifica e se amplia.

A proposta de uma visão de mundo a partir de nosso “quintal” e, posteriormente, a ampliação desse mesmo “quintal”, recuperadas nas passagens acima, encaixam-se com a proposta apresentada no presente capítulo, de diminuição das fronteiras entre Brasil e África, de ressignificação da história e da cultura afro-brasileira e de um maior diálogo entre a história do povo africano que também faz parte da formação da própria história brasileira:

Samora Machel, primeiro presidente de Moçambique, costumava dizer que não se pode amar de verdade o que não se conhece. Concordamos com ele, defendendo a ideia de que, mais que a boa vontade e as melhores intenções, é o conhecimento que pode alimentar o fluxo entre as terras entre-ligadas pelos mares que conhecemos (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006, p. 11).

Não se pode amar de verdade o que não se conhece, e esse *conhecer* não necessariamente implica um deslocamento físico, já que, com fronteiras cada vez menores<sup>42</sup>,

---

<sup>42</sup> Néstor García Canclini, em *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade* (2015), analisa as culturas híbridas formadas a partir de novas tecnologias comunicacionais e por uma desterritorialização dos processos simbólicos. Tendo em vista a pós-modernidade e a cultura a partir de um ponto de vista latino-americano, Canclini explicita: “hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com as outras



nosso “quintal” se alarga, se multiplica, e essa visão de mundo ampliada pode ser atingida com maior facilidade. Através do resgate do processo histórico e da valorização da cultura africana, pode-se, então, criar uma sociedade mais consciente e multiétnica, livre de falsos imaginários e pensamentos estereotipados em relação à África, mais democrática e igualitária e antirracista.

---

artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim, as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento. [...] Em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos. As ações exemplares, os subterfúgios culturais, os ritos são maneiras de transpor os limites por onde é possível” (CANCLINI, 2015, p. 348-349).



### 3 REGISTROS DO FEMININO: O TEXTO DE MIA COUTO E A FOTOGRAFIA DE ALBINO MOISÉS

#### 3.1 A *CONFISSÃO DA LEOA*, DE MIA COUTO

“Esta é a história dos rios. Poderão roubar a sua água até secarem. Mas não roubarão a sua história. Agora entendo: aprendi a escrever para melhor relatar o que vivi. E nesse relato vou contanto a história dos que não têm escrita. Faço como o meu pai: na poeira e na cinza escrevo os nomes dos que morreram. Para que voltem a nascer das pegadas que deixamos” (COUTO, 2015, p. 342).

Filho de emigrantes portugueses, Antônio Emílio Leite Couto, conhecido como Mia Couto, nasceu em 1955 na cidade de Beira, em Moçambique. Mudou-se para a cidade de Lourenço Marques, em 1972, em decorrência do ingresso no curso de Medicina. Abandonou o curso em decorrência do serviço militar pela libertação do país, ainda na década de 1970. A partir de 1974, iniciou a sua atuação como jornalista e, após a independência de Moçambique (1975), passou a trabalhar como repórter e diretor da Agência de Informação de Moçambique (AIM), no ano de 1976. Nos anos seguintes, de 1979 a 1981 trabalhou na revista semanal *Tempo*, e de 1981 a 1985 no jornal *Notícias de Maputo*. Ainda na década de 1980, ingressou no curso de Biologia na Universidade de Eduardo Mondlane, e abandonou a área jornalística. Especializou-se na área de Ecologia e atuou como professor nessa mesma universidade.

Como biólogo, Mia Couto atua na empresa Impacto, fundada por ele, onde realiza estudos sobre o impacto ambiental em países da África. Segundo Couto, “além de ser mais um saber, a Biologia é uma forma de me familiarizar com outros seres de que nos afastamos” (COUTO, 2012b). Como escritor, Mia Couto apresenta, em sua produção literária a escrita de poesias, contos, crônicas e romances. Autor de mais de trinta livros, sua estreia na literatura ocorreu em 1983, com o livro de poesia *Raiz de orvalho*. No entanto, aos 14 anos de idade já havia publicado seus primeiros poemas no jornal *Notícias da Beira*.

Seus livros já foram traduzidos para diversos idiomas e publicados em mais de vinte países. Alguns de seus livros foram adaptados para o cinema, como *O último voo do flamingo* (2000), *Terra sonâmbula* (1992) e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002). Além disso, inclui em sua trajetória literária uma lista de premiações nacionais e internacionais.

Em 1998, Mia Couto foi eleito para ocupar a cadeira nº 5 da Academia Brasileira de Letras, tornando-se membro como Sócio-Correspondente. Trata-se do único escritor africano a integrar essa instituição. O romance *Terra sonâmbula* (1992) foi reconhecido como um dos dez melhores livros africanos do século XX, no ano de 1995. Em 1999, conquistou o Prêmio

Vergílio Ferreira, da Universidade de Évora. Em 2007, o Prêmio União Latina de Literaturas Românicas. Nesse mesmo ano, recebeu o Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura pelo romance *O outro pé da sereia* (2006). No ano de 2011, recebeu o Prêmio Eduardo Lourenço. Em 2013, recebeu um importante prêmio da literatura em língua portuguesa, o Prêmio Camões. Essa é a segunda vez que um escritor moçambicano recebe esse prêmio, já que, em 1991, o ganhador foi o escritor José Craveirinha, também moçambicano. Em 2013, também recebeu o Prêmio Internacional Literatura Neustadt, da Universidade de Oklahomade.

Em seus livros de contos encontram-se títulos como: *Vozes anoitecidas* (1987), *Cada homem é uma raça* (1990), *Estórias abensonhadas* (1994), *O fio das missangas* (2003). Mia Couto também escreve livros para o público infanto-juvenil, como *O gato e o escuro* (2001), *A chuva pasmada* (2004), *O beijo da palavrinha* (2006), e *O menino no sapatinho* (2013). Em novembro de 2017, Mia Couto lançou, em Moçambique, o livro *O bebedor de horizontes*, que encerra a trilogia *As areias do imperador*. O primeiro e o segundo volumes, *Mulheres de cinza* e *A espada e a azagaia*, foram lançados, respectivamente, em 2015 e 2016.

Mia Couto percebe a literatura como uma outra realidade, como um “território onde eu regresso à minha infância feliz, que é a minha grande caixa de tesouros, onde estou autorizado a olhar o mundo de novo como um brinquedo, e eu vivo circulando entre esses dois mundos” (COUTO, 2012b, sem paginação). Nessa outra realidade, Mia Couto demonstra a força dos elementos da natureza em suas histórias. Os costumes e algumas práticas culturais de Moçambique também são retratados, bem como a aproximação de sua escrita com a tradição oral. A temática sobre a condição da mulher está muito presente em suas obras. O uso de neologismos também é uma marca literária do escritor. Mia Couto, admirador da literatura brasileira, inclui em suas referências literárias nomes como Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Adélia Prado, chegando a incluir escritoras como Hilda Hilst em suas epígrafes.

Publicado inicialmente em Portugal, pelo Editorial Caminho, em 2012, e lançado no mesmo ano no Brasil pela editora Companhia das Letras, o romance *A confissão da leoa* apresenta tradução em alemão, francês, inglês e espanhol. Em 2016, a tradução e a publicação dessa obra na China, em mandarim, fez com que se elevasse para 35 o número de países nos quais os livros de Mia Couto já foram publicados.

Em 2008, o escritor foi enviado por uma companhia petrolífera para atuar como oficial ambiental de campo, ao extremo norte de Moçambique, em Cabo Delgado. Atuando como biólogo, Mia Couto presenciou nessa mesma região, no distrito de Palma, o medo presente nos

habitantes que vivenciavam o ataque de leões. Vinte e seis pessoas foram vítimas dos ataques em um período de quatro meses. A partir dessa experiência, Mia Couto inspirou-se para a escrita de *A confissão da leoa*, que traz a história baseada não somente em fatos, mas também em personagens reais: “vivi esta situação muito de perto. Frequentes visitas que fiz ao local onde decorria este drama sugeriram-me a história que aqui relato, inspirada em factos e personagens reais” (COUTO, 2012, p. 8).

A narrativa tem como espaço a aldeia de Kulumani, zona rural ao norte de Moçambique e vizinha ao distrito de Palma, ambas situadas na província de Cabo Delgado. O tempo presente em que a história acontece também se dá no ano de 2008, apesar dessa data não ser declarada claramente na narrativa. Isso pode ser detectado quando Mariamar relata suas impressões sobre a primeira visita do caçador Arcanjo à comunidade, no mesmo ano em que a guerra havia findado, em 1992. Dezesesseis anos depois, ele retorna novamente.

A ordem dos fatos da narrativa ocorre, em sua maioria, em concordância com o desenrolar da história. No entanto, empregando as terminologias de Genette, há, em alguns momentos, uma anacronia por retrospecção (o que também é chamada de *analepse* na narratologia clássica). Ou seja, tem-se uma narração de alguns fatos que aconteceram em um tempo anterior, e a ordem da história e a ordem da narrativa apresentam, assim, discrepâncias.

Dividido em dezesseis capítulos, o romance é narrado em primeira pessoa por duas personagens, em capítulos alternados. A narradora e personagem Mariamar Mpepe, habitante da aldeia de Kulumani, conta a sua versão dos fatos a partir da morte de sua irmã Silência, a vítima mais recente dos leões. Já o narrador Arcanjo Baleiro, caçador, é contratado pelas autoridades locais para caçar os leões que estão a atacar os moradores da aldeia. A sua narração dá-se a partir dos escritos de seu diário.

Vindo de Maputo, capital do país, Arcanjo, o caçador, recebe a solicitação para solucionar o problema vigente na comunidade. Porém, o caçador (e o leitor) depara(m)-se com algumas questões mais complexas envolvendo a condição humana, em específico a condição da mulher. Precedendo a narrativa, o autor explicita essa complexidade:

Os caçadores passaram dois meses de frustração e terror, acudindo a diários pedidos de socorro até conseguirem matar os leões assassinos. Mas não foram apenas essas dificuldades que enfrentaram. De forma permanente lhes era sugerido que os verdadeiros culpados eram habitantes do mundo invisível, onde a espingarda e a bala perdem toda a eficácia. Aos poucos, os caçadores entenderam que os mistérios que enfrentavam eram apenas os sintomas de conflitos sociais que superavam largamente a sua capacidade de resposta (COUTO, 2012, p. 8).

A temática do romance é sugerida no próprio título: a voz que se pretende é a feminina. As vozes aqui são de leoas, e não mais a do leão, considerado o “rei da selva”. As vozes que clamam por ser ouvidas são as femininas. Trata-se de uma história em que muitos costumes e tradições ditam o comportamento dos habitantes. Mia Couto também reflete sobre a condição da mulher e das sociedades patriarcais que a relegam a figura feminina a um segundo plano. Nessa comunidade rural, as violências de gênero, a submissão da mulher, o silenciamento e os traumas de infância imperam:

O livro acaba falando muito da condição da mulher, que são muito oprimidas naquele universo rural, não são autorizadas a serem pessoas. Elas foram as principais vítimas, pois vão ao rio buscar água e tomam conta da colheita nos campos. Criei personagens, muitos inspirados em pessoas reais, que me seduziram, que fizeram a história acontecer, porque não arquiteto nada muito definitivo antes de escrever (COUTO, 2012b).

No romance *A confissão da leoa* há, ao longo da narrativa, oscilações entre focalizadores. Distintas vozes e visões possibilitam adentrarmos ao território de Kulumani, a partir de informações, descrições, opiniões, julgamentos e sensações apresentadas. Além disso, a narradora Mariamar, também protagonista, participa como focalizadora dos eventos narrativos secundários, variando entre a apresentação dos personagens secundários e terciários tanto em forma de descrições (e/ou contextualizando-os na história em que estão envolvidos) quanto dando voz a esses personagens, em diálogos transcritos em discursos diretos. Temos, também, a focalização de espaços, paisagens, objetos e acontecimentos por parte dos focalizadores personagens, conforme veremos mais adiante.

O romance é formado por um total de dezesseis capítulos, além de uma introdução denominada como “Explicação inicial”. Há um desencadeamento de vozes ao longo da narrativa, em que ora aparece o capítulo em que Mariamar Mpepe conta a sua história, ora Arcanjo Baleiro apresenta a sua narração. Nessa intercalação de capítulos e de narradores, cabe também salientar as entradas aos títulos de cada um: nos capítulos em que Mariamar é a narradora, as entradas são denominadas de “Versão de Mariamar”; já nas de Arcanjo Baleiro, “Diário do caçador”.

Pode-se extrair, desses dados, a forma como essas vozes são apresentadas ao longo do romance. As histórias oriundas pela voz de Mariamar carregam um sentido de “versão” e contextualizam o universo fantasioso e fantástico em que a personagem está inserida, em que vive. A “versão” dos fatos dá-se a partir de uma visão “de dentro”, de uma moça moradora da aldeia de Kulumani, sociedade rural situada ao norte de Moçambique, e que traz em seu

discurso a visão de uma realidade animista, tão presente nessa localidade e na vivência da protagonista.

O relato do caçador, por sua vez, apresenta-se na forma de um “diário”, onde a voz vinda de “fora” (Arcanjo Baleiro vem de Maputo, isto é, de uma comunidade urbana) age como uma voz de autoridade, centrada, externa e alheia ao mundo fantástico de Mariamar. Os capítulos narrados por Baleiro diferenciam-se dos de Mariamar, também porque os títulos trazem um discurso com mais objetividade, sendo diretos e introduzidos não mais como “versão”, mas como “diário”. Assim, podem ser entendidos como mais “verdadeiros” e “confiáveis” ao fim da arquitetura narrativa do romance.

Nessas vozes intercaladas, há a permanência de uma hierarquização de vozes. Embora os relatos apareçam em primeira mão pela voz de Mariamar, é nos capítulos do diário do caçador que as histórias contadas pela moça da aldeia são confirmadas ou refutadas. Arcanjo Baleiro está situado, então, como mediador dos acontecimentos, e atua como focalizador principal do romance. A voz (e por vezes a visão) de Arcanjo dá-se como mediadora, interpretativa e hierarquizante em relação à voz de Mariamar.

Essa diferenciação de títulos que oscilam entre “verdade” e “fantasia” pode ser percebida já nas primeiras páginas. Nos dois primeiros capítulos que discorrem sobre a vinda do caçador à Kulumani, temos, na “Versão de Mariamar (1)” o título de “A notícia”, apresentando crenças trazidas por essas “novidades”, pelas notícias, conforme nos aponta o diálogo entre os pais da narradora:

– *Tenho uma notícia* – anunciou, grave, Genito Mpepe.  
 – *Notícia? Você sabe, ntwangu: em Kulumani toda a notícia é um piar de mocho. [...]*  
 Havia séculos que ali não chegavam nem notícias nem estranhos... [...]  
 – *Sabe que é pecado.*  
 – *O quê?*  
 – *É perigoso saber notícias, é pecado espalhar novidades. Acha que Deus vai nos perdoar?* <sup>43</sup> (COUTO, 2012, p. 22).

Em contraponto, temos o capítulo de Arcanjo, que conta em seu diário “O anúncio”, ou seja, o resultado do concurso que escolherá o caçador encarregado de matar os leões de Kulumani:

– *Venho saber do resultado do concurso.*  
 Agito o recorte do anúncio frente à vidraça. A voz aflautada da rececionista foi feita para se esgueirar pelas frestas do vidro quebrado:

---

<sup>43</sup> Cabe salientar que Mía Couto emprega não somente neste romance, mas também em outros, os diálogos destacados em itálico, como recurso estilístico.

– *O senhor é o próprio caçador? [...]*  
 – *O seu nome é Arcanjo Baleiro? Pois o senhor vai poder caçar à vontade, foi você que ganhou o concurso* (COUTO, 2012, p. 33-34).

Na sequência, o capítulo da “versão” de Mariamar traz como temática “O regresso do rio”, e os mitos e as tradições compartilhados entre os moradores da aldeia, diferenciando do de Arcanjo, que se refere como “A viagem”. Apesar dessa diferenciação de vozes e formas de contar as histórias, e além de um contar a partir de uma visão “de dentro” e o outro ser uma voz que vem de fora da aldeia, há diversas semelhanças entre os dois narradores.

Mariamar sente-se presa ao local em que vive, acometida por violências sofridas na infância; Arcanjo, também ligado aos seus traumas de infância, sente-se aprisionado em seu próprio corpo. Mariamar e Arcanjo compartilham, por exemplo, da solidão. Para o caçador, só resta o irmão Rolando para dividir consigo as histórias de sua vida, porém esse não pronuncia mais palavras e está internado há muitos anos em um hospital psiquiátrico: “Rolando merece ser o primeiro a saber. A bem dizer, não tenho mais ninguém com quem partilhar felicidades” (COUTO, 2012, p. 35). Mariamar, por sua vez, tem o seu corpo como lar, como abrigo: “O único aconchego que me resta é dentro de mim mesma” (COUTO, 2012, p. 236).

Mariamar Mpepe e Arcanjo Baleiro, narradores e protagonistas, apresentam comportamentos similares. Arcanjo, vindo de Maputo, e Mariamar, de Kulumani, habitam territórios abundantes no que se refere aos costumes e às tradições. A forma como a mulher é tratada, a partir da percepção e da vivência dos dois, dá-se como um ser inferiorizado, menosprezado, silenciado. Ambos trazem consigo a experiência de situações em comum, como os traumas de infância, os abusos, a violência sentida na *própria pele* ou aquelas presenciadas em suas casas.

Mariamar foi introduzida ao sistema patriarcal, ainda menina, dentro de sua própria casa, quando o pai, Genito Mpepe, abusava sexualmente das filhas. Sistema de opressão e machismo que também atingiu a mãe de Arcanjo, Martina Baleiro. Mariamar é tratada, muitas vezes, como bicho: “– Em casa todos dizem que nem pessoa sou” (COUTO, 2012, p. 215), inclusive, comparando-se a eles em muitos momentos, assim como o faz Arcanjo. A loucura, a insônia e os pesadelos são compartilhados por ambos.

Uma grande divergência, no entanto, situa-se entre eles. Tratam-se de vozes e visões distintas no que diz respeito ao binarismo homem/mulher. E é também sobre isso que o romance, no geral, focaliza. Nesse sistema binário imperam forças de um desses elementos sobre o outro (assim como ocorre na problemática da dualidade entre nacional/estrangeiro, civilização/barbárie, eu/outro, claro/escuro, bem como entre homem/mulher). Nesse caso,



relegando a mulher a um segundo plano, como sujeito inferior e cidadã de segunda categoria. Em um espaço onde a mulher, em muitos momentos, sente-se oprimida e violentada, resta, senão, o calar, o silenciar, ou o lutar como leões, com o intuito de reivindicar o seu lugar.

Os personagens focalizadores, além de apresentarem outros personagens, também focalizam coisas, objetos e lugares, conforme explica Bal, ao se questionar sobre “o que focaliza o personagem<sup>44</sup>” (BAL, 1990, p. 112). Não necessariamente precisa ser um personagem, pois “os objetos, as paisagens, os acontecimentos, em resumo: focalizam-se todos os elementos<sup>45</sup>” (BAL, 1990, p. 112). E é por isso também que nos é apresentada uma “nada inocente interpretação dos elementos. O grau em que uma apresentação inclui uma *opinião* pode, claro, variar: o grau em que o focalizador indica suas atividades interpretativas e as faz explícitas varia também<sup>46</sup>” (BAL, 1990, p. 112).

No personagem Arcanjo, vemos, por exemplo a focalização não somente de personagens, mas também da paisagem, do calor e do silêncio. A sua percepção do clima e a sua descrição contribui para a transmissão de uma sensação de calor da situação na qual ele e outros personagens se encontram:

O silêncio dela [Naftalinda] faz coro com a paisagem em redor: o mundo parece ainda por estrear. Dentro do carro, a calma é ainda mais solene. Conheço aquele silêncio e o modo como, nos dias de calor, ele se afunda em nós. Começa por nos pesar a simples vontade de falar. Depois, já não nos lembramos do que queríamos dizer. Não tarda que a própria respiração seja um esbanjar de energia (COUTO, 2012, p. 69).

O caçador também intercala a descrição de cenas ao seu redor com seus próprios pensamentos e divagações: “Cabeça encostada na vidraça, vejo passar multidões que se aglomeram nas ruas e nos passeios. Há chão para tanta gente?” (COUTO, 2012, p. 35). Mariamar também está sempre a focalizar, além de personagens, os espaços em que frequenta, conforme nos é apresentada a descrição do escritório do administrador da aldeia, Florindo Makwala: “Há um grande sofá que ele prontamente ocupa *enquanto eu passo os olhos* pelas paredes onde sobressai um enorme calendário com uma mulher chinesa lascivamente deitada sobre o tejadilho de um carro” (COUTO, 2012, p. 213 – grifo meu). Ou a igreja da comunidade:

Demorei a acomodar-me à luminosidade do interior. Depois me fui rendendo: nunca tinha visto casa com tanta parede. A mesma cruz pendurada no peito de Amoroso

<sup>44</sup> Tradução minha para: “¿Qué focaliza el personaje F?” (BAL, 1990, p. 112).

<sup>45</sup> Tradução minha para: “Los objetos, los paisajes, los acontecimientos, en resumen: se focalizan todos los elementos” (BAL, 1990, p. 112).

<sup>46</sup> Tradução minha para: “Sólo por ello, se nos presenta una, nada inocente, interpretación de los elementos. El grado en que una presentación incluya una opinión puede, por supuesto, variar: el grado en el que el focalizador señala sus actividades interpretativas y las hace explícitas varía también” (BAL, 1990, p. 112).

reinava, ampliada, no centro do edifício. Sobre a madeira do crucifixo repousava o segundo branco deste mundo: de barbas, meio nu e coberto de feridas (COUTO, 2012, p. 127).

A comunidade de Kulumani, onde a maioria das ações acontecem, atua, pode-se dizer, quase como um personagem, devido à tamanha força que exerce sobre os habitantes. Como “maldita terra”, desamparada aldeia, “tão longe do mundo e de Deus”, lugar esquecido, são muitos os momentos em que se avultam comentários e descrições acerca do lugar em que vivem. Temos, nesse caso, a presença de focalizações de um único objeto (aldeia de Kulumani) sendo observado e descrito a partir de diversos olhares e distintas perspectivas. É possível, assim, ter uma visão mais detalhada do espaço em que a maioria dos eventos acontecem, propiciando um enriquecimento de informações e uma ampliação de dados a partir da focalização de diferentes personagens, como Mariamar Mpepe, Arcanjo Baleiro, Florindo Makwala e de um camponês anônimo, morador da aldeia, conforme veremos a seguir.

Mariamar apresenta, a partir da sua percepção, como vivem as crianças de Kulumani: “Sempre me perguntei se em Kulumani existiam crianças. Pode-se chamar de criança a uma criatura que lavra a terra, corta a lenha, carrega água e, no fim do dia, já não tem alma para brincar? (COUTO, 2012, p. 190-191). Já sobre Kulumani, quando a guerra findou: “E os tempos trouxeram a Paz. Aos poucos, Kulumani retomou a animação que parecia perdida para sempre. Saravam-se feridas da História, refaziam-se harmonias perdidas” (COUTO, 2012, p. 132).

A personagem Mariamar descreve Kulumani como “maldita terra tão sem céu que até as nuvens é preciso desenterrar” (COUTO, 2012, p. 54). Porém, o rio dá-se como um lugar de sossego, um paraíso, conforme a imagem apresentada por Mariamar. Percebemos, então, que é a focalizadora, a própria personagem Mariamar, que se apresenta em “turbulentos” momentos, e que até mesmo a terra, o céu, o rio seguem conforme as regras: “Aquele sossego de paraíso deveria sossegar-me, mas não. [...] Apenas se deve estar cumprindo a velha regra: toda a terra pequena tem braços grandes. Por muito que partamos, nunca dela saímos” (COUTO, 2012, p. 54).

No discurso de Mariamar, ainda sobre o rio, pode-se perceber uma comparação com sua própria vida e da vida das mulheres em geral, impossibilitadas de saírem de Kulumani e a hipótese da personagem da não permissão de adentrar outros territórios, como a capital:

Dizem que este rio, mais longe, atravessa a cidade. Duvido. Este meu rio que nem português fala, este rio repleto de peixes que só conhecem os seus nomes em shimakonde, não acredito que deixem entrar este rio na cidade. Também a mim me interditarão passagem, se algum dia bater à porta da capital (COUTO, 2012, p. 49).

Com uma “visão de fora”, Arcanjo Baleiro, vindo da capital Maputo, apresenta a sua percepção sobre Kulumani, ao longo da narrativa. Uma outra imagem, diferente da de Mariamar, moradora da aldeia, pode ser construída pelo leitor, a partir dessas múltiplas vozes sobre um mesmo objeto focalizado. Segundo o caçador, “não é apenas o medo que habita Kulumani. O terror está desenhado na multidão que nos cerca” (COUTO, 2012, p. 75).

Ao chegar na aldeia, Arcanjo descreve, a partir dos seus pensamentos, aquilo que, segundo sua hipótese, estava acontecendo em Kulumani após o ataque dos leões: “Olho em redor. Há duas noites foi aqui morta uma jovem mulher. Antes dela, umas vinte outras foram devoradas pelas feras. Não longe, no meio do capinzal, restariam ainda pegadas de sangue, indeléveis restos de indizíveis crimes” (COUTO, 2012, p. 77). Além dessas evidências, a partir dos dados que já sabia, o caçador mostra também as suas impressões sobre o lugar: “Penso na dor e no medo daquela gente. Penso no desamparo daquela *aldeia, tão longe do mundo e de Deus. Kulumani era mais órfã do que eu*” (COUTO, 2012, p. 77 – grifos meus). Arcanjo focaliza a aldeia, bem como a sua percepção sobre os moradores, os “aldeões”:

Avalio agora a dimensão do povoado. As palhotas estendem-se para além do rio e atapetam a encosta na outra margem. A aldeia cresceu desde a última vez que aqui estive. São certamente refugiados de guerra, estes que se instalaram na margem do Lideia.

Os aldeões saúdam-nos, dando-nos prioridade nos estreitos caminhos. Alguns parecem recordar-se de mim. E vou distribuindo simpatias [...] Sorriem. Mas o riso logo se afunda num *olhar de apreensão*. Estes homens estão irmanados por uma mesma fragilidade: *vivem condenados*, à espera do golpe final. Durante séculos *existiram à margem do mundo* (COUTO, 2012, p. 107-108 – grifos meus).

Em um diálogo entre Genito Mpepe e o escritor Gustavo Regalo, surge uma incongruência quanto ao entendimento da conversa, já que o escritor não compreende o que está sendo dito pelo pisteiro, Genito. Nesse momento, Arcanjo focaliza a visão (isto é, a percepção de Gustavo) a partir de julgamentos e concepções acerca do escritor: “O escritor ainda ergue o rosto para dizer que não entendia. Mas logo desiste: *não entender passou a ser a sua atividade mais bem-sucedida desde que chegou a Kulumani*” (COUTO, 2012, p. 105 – grifos meus).

Já sobre os fatos que se passam em Kulumani, Arcanjo sinaliza para um já acostumado modo de lidar com esses, visto que se tratam de misteriosas histórias: “A história era simples, mas enigmática, como tudo o que sucede em Kulumani” (COUTO, 2012, p. 229). A sua focalização sobre o espaço em que se encontra equipara-se com a percepção de Mariamar, em determinados instantes, como em relação a alguns costumes e tradições, os quais a personagem também se mostra contrária e resistente a aceitar. No episódio em que Arcanjo mata uma hiena,

que carrega em sua boca um osso (um fêmur humano), a comunidade solicita para que o osso seja levado até a feiticeira Apia Nwapa (única vez em que essa personagem aparece na narrativa), a fim de desvendar a quem pertencera o referido osso. Esse episódio é marcado por crenças e tradições deveras presentes na aldeia de Kulumani. Porém, a forma como Arcanjo trata essas crenças é visualizada a partir da focalização de sua própria voz e visão: “Recuso a consulta aos espíritos. Não tenho tempo para aquelas *distrações*” (COUTO, 2012, p. 173 – grifo meu).

Visão essa que também é compartilhada pelo próprio administrador da aldeia. De início, Florindo Makwala diz que em Kulumani já não moram mais pessoas, e que o habitante agora é, efetivamente, *o medo*, conforme a focalização de Arcanjo, que interfere no discurso direto de Florindo e Gustavo com a introdução de verbos *dicendi* (“retifica”, “pergunta”, “responde”):

- *Quem mora nestas casas não são pessoas* — retifica o administrador.
- *Não moram pessoas?* — pergunta Gustavo.
- *Quem mora, então?*
- *Quem agora mora aqui é o medo* — responde (COUTO, 2012, p. 75).

E aos poucos vamos descobrindo o seu comportamento, suas palavras, seus pensamentos acerca de Kulumani e dos seus habitantes, bem como em seus diálogos com o caçador e com o escritor. Florindo Makwala, que até a chegada do caçador e da festa da recepção nunca havia frequentado a *shitala*, visualizando o alpendre como um espaço “tradicional” (COUTO, 2012, p. 212), sempre se manteve longe da “gestão de coisas invisíveis” (COUTO, 2012, p. 212). A imagem que Florindo transmite dos moradores da aldeia dá-se conforme a maneira como se refere a eles (“essa gente, esses tradicionais”). A partir da focalização de Arcanjo, temos a fala de Florindo:

- Ele [o administrador] quer que se organize, de imediato, uma expedição. Urge que nos antecipemos e que sejamos nós a matar os leões.
- *Não pode ser essa gente, esses tradicionais, a levar a melhor*” (COUTO, 2012, p. 149. – negrito meu, itálicos do autor).

A percepção de Florindo Makwala sobre os moradores de Kulumani também pode ser vista no episódio em que ele adentra o quarto do caçador e discorre sobre a história de Simão Mutapa (essa é única vez em que esse personagem é citado), o *fabricador* de leões, segundo o povo de Kulumani. No desenrolar da história contada pelo administrador, podemos perceber várias questões envolvidas, principalmente na maneira como Florindo refere-se aos habitantes da aldeia. No tom e na forma como se comunica, como emprega as palavras, em discurso direto,

no diálogo com o caçador e o escritor, fica claro o preconceito em relação aos habitantes. Segundo Florindo, o que impera na aldeia é a *inveja*:

O cancro da nossa sociedade, conforme disse. Foi exatamente esse cancro que conduziu à recente destituição de um seu adjunto na administração. A carreira de um veterano, quadro do partido, de seu nome Simão Mutapa, tinha sido sumariamente destruída. [...] De novo, volta às falas, para explicar que, antes de chegarmos, o povo já tinha inventado culpados para os tristes acontecimentos.  
— *Culparam Simão Mutapa por essa maldição* (COUTO, 2012, p. 142).

Havia rumores na aldeia de que na casa de Simão, a família Mutapa era possuidora de poderes invisíveis, e que fabricavam leões. Segundo o administrador, a suspeita era fundamentada em apenas uma questão:

Os Mutapas acumulavam posses. Para qualquer um de nós, os bens daquele funcionário eram escassos, quase invisíveis. Uns poucos pés de cana-de-açúcar, umas tantas bananeiras e um alambique onde as filhas produziam *lipa*. Aos olhos da aldeia, porém, aquela riqueza era enorme e inexplicável. Num lugar em que ninguém pode ser alguém, Simão Mutapa acabou dando nas vistas. A vizinhança foi atçada. E a vizinhança é como os remédios: é muito boa, mas só se apresenta quando há doença. Acusado de «fazer» leões, Simão foi espancado e ameaçado de morte. No dia seguinte, ele e a família desapareceram na estrada (COUTO, 2012, p. 143 – grifo meu).

À chegada do caçador e do escritor na aldeia, uma personagem dirige-se a Arcanjo e indaga os motivos deles estarem ali. Sua voz traz a visão geral da comunidade, já que os moradores suspeitavam da chegada da comitiva em um lugar já tão esquecido. A voz desse velho camponês (anônimo) dá-se como representante do povo, representante de uma coletividade: “— *Querem saber como morremos? Mas nunca ninguém veio saber como vivemos*” (COUTO, 2012, p. 108). Sobre o motivo de escolherem o povo de Kulumani, há o seguinte questionamento por parte do público, dos camponeses, do velho camponês: “— *Os outros, das outras aldeias, que não foram visitados, queixar-se-ão. Seremos vítimas dessa inveja, e nós, que já estamos a morrer, vamos morrer ainda mais, por vossa culpa*” (COUTO, 2012, p. 111 – negrito meu, itálicos do autor).

A forma como as personagens secundárias aparecem na história ocorre, em sua maioria, através da focalização das personagens protagonistas: Mariamar Mpepe e Arcanjo Baleiro. *Como focalização subentende-se não apenas a forma de percepção de mundo de cada um, mas também a maneira ou perspectiva a partir da qual uma série de eventos são narrados/relatados, variando conforme a visão de cada personagem.* E é através das percepções dos narradores/protagonistas que são contadas as histórias das demais personagens.

Mariamar e Arcanjo atuam na narrativa como focalizadores personagens, ou “FP”, segundo a abreviação utilizada por Bal (1990).

A fim de apreender a imagem da mulher no espaço em que a maioria dos fatos se passam na narrativa, priorizamos a apresentação de fatos que estão relacionados a forma como a mulher é mostrada ao longo do romance. A focalização de alguns personagens sobre a aldeia de Kulumani, apresentados anteriormente, possibilita um ponto de partida para o entendimento do espaço em que vivem esses personagens. Além disso, analisaremos, inicialmente, a focalização da personagem Mariamar acerca de uma visão do coletivo, em que ela se insere na narrativa, como uma voz e visão representantes de uma coletividade, como integrante, como mulher. Subsequente a isso, dá-se o tratamento que a própria personagem recebe, focando em questões relativas ao fato de ser mulher. Aqui temos a focalização de si mesma, como Mariamar se percebe, mas também como outras personagens a tratam, sejam seus pais, sejam outros moradores. Há uma recorrência em tratar a personagem como bicho e como louca, conhecendo, assim, tanto o focalizador quanto o objeto focalizado.

Posterior a isso, temos a análise de um personagem que se difere em relação ao tratamento destinado à Mariamar, seu avô Adjiru Kapitamoro. As tradições, os rituais e as crenças também ditam a forma como a mulher deve ser tratada. Dessa forma, apresentaremos, mais adiante, como determinados costumes compactuam para a violência contra a mulher e o silenciamento de vozes femininas, bem como o “peso” que determinados costumes trazem para essas mulheres. Porém, a protagonista mostra-se, em diversas situações, com um comportamento subversivo aos mandos de homens e insubordinada às tradições.

### **Deusas que já foram um dia: a imagem da mulher a partir de vozes representativas de uma coletividade**

Ao contar uma história, a protagonista Mariamar narra os fatos colocando-se, na maioria das vezes, em primeira pessoa. Quem fala, portanto, é Mariamar (“eu”, no singular). Porém, em determinadas situações, a voz de Mariamar adquire a posição de uma *pluralidade*, já que se trata de um “nós”, e não somente de um “eu”. Como representante de uma coletividade, Mariamar fala em nome de si e de sua mãe, como também em nome de outras mulheres, focalizando a situação em que vivem: “Na noite anterior, em nossa casa a ordem tinha sido ditada: *as mulheres permaneceriam enclausuradas*, longe dos que iriam chegar. Mais uma vez *nós éramos excluídas, apartadas, apagadas*” (COUTO, 2012, p. 43 – grifos meus). A personagem insere-se, assim, não somente como ser individual, mas como integrante de um grupo maior:

Uma grande refeição está sendo preparada em homenagem aos visitantes. *Nós, mulheres, permaneceremos* na penumbra. *Lavamos, varremos, cozinhamos*, mas nenhuma de *nós* se sentará à mesa. *Eu e a mãe sabemos* o que *temos* que fazer, quase sem trocar palavra. A mim cabe-me capturar, matar e depenar uma galinha da nossa capoeira (COUTO, 2012, p. 82 – grifos meus).

À mulher, conforme contextualiza Mariamar, cabe o enclausuramento, a exclusão, o silenciamento, e também todos os trabalhos domésticos, tais como lavar, varrer, cozinhar, buscar água e lenha e preparar o fogo. Por isso, *Mariamar focaliza a cozinha como o lugar que é destinado às mulheres*, e é nesse espaço em que as mulheres mais deixam de viver:

[...] nesse recanto onde *as mulheres mais se esquecem de viver*. Olhei o fogo eternamente aceso, a lenha empilhada, as panelas deitadas de boca para baixo. Observei tudo aquilo como se não fosse obra de ninguém. Como se as brasas não fossem recolhidas da nossa cozinha para acender, num vizinho, uma outra fogueira. *Como se não fossem mãos femininas a eternizar esse lume* (COUTO, 2012, p. 157 – grifos meus).

Sob o comando dos homens, as mulheres saem durante a madrugada para realizar algumas tarefas com o risco de sofrerem ataques de leões: “— *Os leões cercando a aldeia e os homens continuam a mandar as mulheres vigiarem as machambas, continuam a mandar as filhas e as esposas coletar lenha e água de madrugada*” (COUTO, 2012, p. 195). A fala de Naftalinda, além de expressar a situação em que vivem as mulheres, também vem para questionar determinadas tarefas: “*Quando é que dizemos que não? Quando já não restar nenhuma de nós?*” (COUTO, 2012, p. 195).

Ao adotar a perspectiva da primeira pessoa no plural, Mariamar passa a contar uma história não somente de si, mas uma história também vivenciada e compartilhada por outras mulheres. Podemos, assim, descobrir como dá-se o tratamento não somente dessa personagem, mas de uma forma mais ampla, sobre a situação da mulher em Kulumani. A personagem resgata o fato de as mulheres *já terem sido deusas um dia*, no episódio em que ela descobre que o avô, Adjiru Kapitamoro, durante as noites, exercia, escondido, uma atividade: escultor de máscaras em madeira:

Obedecendo a ancestrais preceitos, esse afazer era clandestino, ninguém podia suspeitar de que as máscaras surgiam das suas mãos. *Essas esculturas retratavam invariavelmente mulheres: as deusas que já fomos não queriam ser esquecidas*. As mãos dos homens diziam aquilo que as suas bocas não ousavam pronunciar (COUTO, 2012, p. 85 – grifos meus).

Ao empregar o uso de “nós”, em alguns momentos, Mariamar reforça a forma com que vivem as mulheres, e, embora, as histórias sejam contadas a partir do seu ponto de vista, ela insere-se como parte de um coletivo de mulheres que também sofrem com as mesmas situações de violência, de submissão, de abusos, tendo suas vozes silenciadas. Da mesma forma, a personagem Hanifa, mãe de Mariamar, relata a partir de suas vivências, a maneira violenta com que a mulher é tratada. Na passagem a seguir, temos o discurso direto de Hanifa retratando a posição da mulher, focalizada por Mariamar (a sua focalização se faz presente visto a marca do verbo *dicendi*, junto do pronome, indicando quem fala “disse ela”): “— *Nós somos mulheres* — disse ela. — *Fomos feitas para superar o sofrimento*” (COUTO, 2012, p. 186).

Na ocasião em que Arcanjo Baleiro encontra-se na casa de Hanifa, o caçador ouve barulhos vindos do quintal e percebe um vulto de mulher. Ao ser questionada sobre de quem se trata, Hanifa responde que não se trata de ninguém, e o diálogo prossegue, apontando, mais uma vez, para a situação da mulher em Kulumani: “— *Mas eu vi, eu vi uma mulher a esconder-se. / — É o que lhe dizia: uma mulher, aqui, não é ninguém...*” (COUTO, 2012, p. 178 – negritos meus, itálicos do autor).

Além disso, Mariamar relata a situação das mulheres inférteis que são “menos que uma coisa”, inexistem: “Eu, Mariamar Mpepe, estava duplamente condenada: a ter um único lugar e a ser uma única vida. Uma mulher infértil, em Kulumani, é menos que uma coisa. É uma simples inexistência” (COUTO, 2012, p. 121).

*Não ser ninguém* dialoga com a declaração de Hanifa em conversa com Mariamar sobre as mulheres serem tratadas, em Kulumani, como mortas e “sepultadas vivas”:

— *Esta aldeia matou a sua irmã. Matou-me a mim. Agora, nunca mais mata ninguém.*  
 — *Por favor, mãe. Acabámos de enterrar uma de nós.*  
 — *Nós todas, mulheres, há muito que fomos enterradas. Seu pai me enterrou; sua avó, sua bisavó, todas foram sepultadas vivas* (COUTO, 2012, p. 43 – negritos meus, itálicos do autor).

Mariamar, após a conversa com a mãe, conclui, que de fato, a aldeia em que vivem, é um “cemitério vivo” onde as mulheres são sepultadas vivas: “Hanifa Assulua tinha razão: talvez eu, sem saber, já estivesse enterrada. De tanto desconhecer o amor, eu estava sepultada. A nossa aldeia era um cemitério vivo, visitado apenas pelos seus próprios moradores” (COUTO, 2012, p. 44).

No episódio da vizinha (não há referência ao seu nome no romance) que fazia amor no rio (misteriosamente com mortos), Mariamar focaliza a mãe, que por sua vez focaliza a vizinha. Mariamar verbaliza, mas não vê de fato o que acontece. A voz da mãe, em discurso direto,



apresenta a visão da cena, e Mariamar, após ouvir, conclui, enfatizando as vantagens colhidas pela vizinha ao não se relacionar com *homens de verdade*: “aquela mulher só colhia vantagens: não havia doença, não havia traição, não havia risco de engravidar” (COUTO, 2012, p. 45).

A situação em que as mulheres de Kulumani se encontram, bem como a apreensão desse universo por Hanifa Assulua, podem ser percebidas na visita do caçador à casa de Mariamar, quando Arcanjo visualiza *garrações de bebidas* espalhados pelo quintal. Genito Mpepe não o recebe. Segundo Hanifa, ele está de ressaca. E a voz da mãe, em discurso direto, explica o motivo das garrafas, seguidos dos sentimentos e do que se passa de/com Hanifa, bem como das mulheres, em geral. A partir da focalização de Arcanjo, tem-se a descrição de Genito como alguém violento:

— *Não se admire, meu senhor: sou eu que preparo esses garrações, sou eu que lhe dou a beber.*

Para as mulheres de Kulumani, mais vale um bêbado que um marido. No seu caso, porém, a escolha é entre o cuspo da serpente e o hálito do demônio. A violência de Genito, quando sóbrio, acaba por doer mais do que a sua crueldade nos momentos de embriaguez (COUTO, 2012, p. 176).

Arcanjo Baleiro focaliza também a personagem Hanifa referindo-se a ela como “a empregada”. A partir dessa focalização, compartilhamos da visão desse “olhar de fora” diante de uma mulher da aldeia de Kulumani:

Desde manhã cedo, uma mulher chamada Hanifa Assulua está varrendo, lavando, limpando, aquecendo água *sem nunca não pronunciar palavra*. A sua presença tem a *discrção de uma sombra*. Apenas à saída, ela me dirige a palavra, *sem nunca levantar os olhos do chão* [...] E não me disse mais nada naquele dia nem nos seguintes dias. Rodava por ali *sem corpo, sem voz, sem presença* (COUTO, 2012, p. 102-103 – grifos meus).

Quando Genito Mpepe, pai de Mariamar, morre, o caçador Arcanjo visita Hanifa, já que não ficará para o funeral. Arcanjo, antes de adentrar a casa, colhe algumas flores para entregar à viúva Hanifa: “— *São para Genito. Flores quando não há palavras*” (COUTO, 2012, p. 248). O caçador lamenta a morte, mas Hanifa argumenta que há muito que já era viúva: “— *Não é a viuvez que me magoa. Eu já estava viúva havia muito tempo* — desdramatiza assim que nos cumprimentamos” (COUTO, 2012, p. 248).

Já o diálogo entre Hanifa e Mariamar releva a forma como a mãe apreende, não somente a filha, mas a situação das mulheres. Após os dois anos em que Mariamar ficara junto ao padre

Amoroso, na igreja Missão<sup>47</sup>, a fim de curar a sua paralisia, a personagem regressa ao seu lar, em um momento em que a guerra já havia findado. Mariamar dirige-se à mãe, falando na paz que agora reinava em Kulumani. Mas é rapidamente rebatida por Hanifa, que questiona de qual paz ela está falando. E faz com que a filha lembre a situação com que as mulheres se encontram na aldeia:

—  *Talvez para elas, os homens — disse. — Porque nós, mulheres, todas as manhãs continuamos a despertar para uma antiga e infundável guerra.*

Hanifa Assulua não tinha dúvidas sobre a **condição das mulheres de Kulumani. Acordávamos** de madrugada como sonolentos soldados e **atravessávamos** o dia como se a Vida fosse nossa inimiga. **Regressávamos** de noite sem que nada nem ninguém **nos confortasse** das batalhas que **enfrentávamos**. Esse rosário de reclamações a mãe desfiou de um só fôlego, como se fosse algo que havia muito queria dizer.

—  *Por isso, minha filha: deixe lá na Missão essa conversa de Paz. Durante este tempo, você viveu lá, nós tivemos que sobreviver aqui.*

**Acusava-me. Como se eu fosse culpada não apenas da sua solidão como da infelicidade de todas as mulheres.** Atravessei o corredor com os pequenos passos da **prisioneira que regressa à cela** (COUTO, 2012, p. 135 - grifos [negritos] meus).

Da passagem anterior, podemos salientar algumas informações relevantes: o discurso de uma coletividade, a inserção de um eu em um grupo maior, já que a situação de vulnerabilidade e de violência da mulher transpassa a individualidade, e é experienciada por muitas delas; o trabalho diário realizado por essas mulheres; e a forma como a filha sente-se também em um regime opressor da própria mãe, fazendo com que Mariamar sintasse-se prisioneira em sua própria casa.

A focalização da personagem Hanifa por parte de Mariamar traz, em determinados momentos, julgamentos, opiniões e percepções em relação à mãe, referindo-se a ela pelo nome completo, e não por “mãe”, diferente da passagem posterior, em que Mariamar menciona-a como “minha pobre mãe”: “Ao fazer amor naquele dia – e mais ainda ao fazer amor consigo mesma – Hanifa Assulua *ofendera todos os nossos antepassados*” (COUTO, 2012, p. 22 - grifo meu). E a opinião em relação à mãe persiste em: “Regressada ao seu leito, a minha *pobre mãe* carregou a noite às costas, vogando entre sono e vigília” (COUTO, 2012, p. 22 – grifo meu).

Mariamar apresenta a mãe, conforme a sua percepção e a sua visão: “–  *Prefere que Mariamar seja morta por leões? / A mulher não respondeu. Preferir não era um verbo feito para ela. Quem nunca aprendeu a querer como pode preferir?*” (COUTO, 2012, p. 24 –

<sup>47</sup> Trata-se da missão católica que foi criada após a chegada dos soldados portugueses.

grifos [negritados] meus). Também podemos ver a visão do focalizador, bem como a formação de opinião em relação ao objeto focalizado em:

De repente, Hanifa **voltou a sentir** a doce ilusão de ter uma lua na cozinha. Já que **não lhe coubera o sol, restava-lhe um teto enluarado. Ganhou confiança e pensou em desafiar o marido**, proclamando alto e bom som:

- *Não quero mais aqui nenhum dos seus familiares. Correm hoje para as condolências. Amanhã, quando eu ficar viúva, correrão mais depressa para me roubarem tudo.*

Nada disse, porém. **Ela já se considerava viúva**. Faltava apenas que Genito Mpepe se compenetrasse da sua própria ausência (COUTO, 2012, p. 23-24 – negritados meus, itálicos do autor).

A focalizadora Mariamar discorre, desde o início do romance, acerca da postura da mãe diante de alguns fatos, bem como acerca de seu caráter. Pode-se perceber a identidade da mãe, por exemplo, no diálogo em que Hanifa mantém com Genito Mpepe. A focalizadora mostra, na forma de discurso direto, quem é essa mulher (Hanifa), e aponta para comportamento subversivo materno em uma sociedade em que o patriarcalismo impera, sendo a mulher submissa ao homem:

- *Recusa-me, marido? Não quer fazer um agorinha comigo?*

- *Você sabe que não podemos. Estamos de luto, a aldeia vai ficar suja.*

- ***É isso que eu quero: sujar a aldeia, sujar o mundo.***

- *Hanifa, escute bem: o tempo vai passar, a gente vai esquecer. As pessoas esquecem até que estão vivas.*

- ***Há muito que eu não vivo. Agora, já deixei de ser pessoa*** (COUTO, 2012, p. 20 negritos meus, itálicos do autor).

Mariamar, além de apresentar a forma como a mãe pensa e age (ou não age, em muitos momentos), também já adianta, desde o início da narrativa, como vivem as mulheres na aldeia de Kulumani, pois trata-se de um lugar de repressão e de violência em relação às mulheres. A percepção de Mariamar em relação à mãe e ao lugar opressor em que vivem podem ser vistos já no primeiro capítulo: “Se fosse dona da sua vontade, a nossa mãe teria fugido para longe, numa correria sem fim. Mas Kulumani era um lugar fechado, cercado pela geografia e atrofiado pelo medo” (COUTO, 2012, p. 21).

A visão que temos de Hanifa é dada, muitas vezes, a partir de um focalizador (excetuando aquelas em que as falas de Hanifa aparecem e a visão é dada a partir da sua percepção). O focalizador manipula as informações, os fatos, e mostra, a partir da sua visão, induzindo a formação de opiniões a respeito de diferentes personagens, conforme explicita Bal (1990). Sendo assim, os objetos focalizados dar-se-ão conforme a visão do focalizador,

assumindo um “forte efeito manipulador”<sup>48</sup> (BAL, 1990, p. 115). Além de Hanifa, outras personagens mulheres são inseridas no contexto da aldeia, revelando a situação de violência e submissão em que se encontram.

### **“Era preciso deixar de existir para notarem a minha existência”: imagem de Mariamar a partir de si e de outros**

A partir da focalização de Mariamar sobre a sua experiência de vida, suas vivências, e da forma como é tratada em casa por seus pais, e por outros moradores da comunidade, dá-se, aqui, um discurso em primeira pessoa, no singular (*eu*) e não mais no plural, expressando uma coletividade, conforme visto anteriormente. Temos, portanto, a visão e a focalização de Mariamar sobre os seus sentimentos em relação ao tratamento recebido por outras personagens.

Segundo as próprias palavras de Mariamar, tem-se a personagem como mulher, prisioneira em sua própria casa, em si mesma: “Sou mulher, o meu destino nunca poderia ser a viagem” (COUTO, 2012, p. 48). Presa no quintal pelo pai e impedida de sair de casa enquanto o caçador habita a aldeia, em busca dos leões, a personagem expressa a sua condição e o lugar onde vive: “A minha nação já não é apenas a aldeia, nem sequer a minha casa: é este recanto solitário. O quintal onde estou confinada” (COUTO, 2012, p. 119). Após a luta que tivera com a leoa, a fim de proteger Naftalinda, o sentimento que lhe acomete é de solidão, de abandono: o policial é aclamado com euforia pelos moradores; Naftalinda está sob os cuidados de Florindo Makwala. E Mariamar? “Apenas eu não tenho casa para onde regressar. Só eu choro, no escuro chão de Kulumani” (COUTO, 2012, p. 222).

O comportamento de Mariamar conforme as suas palavras vão revelando a identidade e a personalidade dessa personagem, a forma como pensa, como se sente: “Novembro é o mês das rezas para que a chuva desça. E eu rezo por uma terra onde me possa deitar como a chuva, sem peso e sem corpo” (COUTO, 2012, p. 49). Já em suas memórias, a moça da aldeia relembra a primeira vez em que Arcanjo esteve em Kulumani. Primeira vez também que um homem a olhava: “O homem fitou-me, com aparente surpresa. De súbito, senti o peso da vergonha: nunca antes tinha sido olhada. Era como se o meu corpo, naquele momento, nascesse finalmente em mim” (COUTO, 2012, p. 51-52).

O caçador convida Mariamar para seguir com ele, partirem juntos, fugir. Porém, a proposta de Arcanjo não é aceita por Mariamar, de imediato, já que se tratava de algo que não

---

<sup>48</sup> Tradução minha para: “la focalización tiene un fuerte efecto manipulador” (BAL, 1990, p. 115).

cabia em seus sonhos: “O que ele prometia estava bem para além do que eu sabia sonhar. [...] O caçador falava de coisas que eu não conhecia: a cidade, a felicidade, o amor” (COUTO, 2012, p. 157-158). Para Mariamar, seus sonhos já haviam envelhecido, muito mais do que seu corpo: “Não passava de uma menina, mas os meus sonhos tinham envelhecido, mais do que o meu corpo” (COUTO, 2012, p. 50).

Em casa, desde pequena, o tratamento dado à Mariamar também é salientado pela personagem:

A exemplo do que fazem as leoas, eu fui sendo deixada à minha sorte. Aos poucos, Hanifa Assulua me abandonou, sem culpa, sem palavra de conforto. Como se ela tivesse entendido que apenas acidentalmente eu tinha ocupado o seu ventre e morado na sua vida (COUTO, 2012, p. 236).

Quando Mariamar vê-se frente à leoa, na beira do rio, a personagem focaliza a sua própria reação, pois atenta aos barulhos e com habilidades em reconhecer os sons, os cheiros, os movimentos. Mas uma habilidade, uma aptidão não própria das mulheres, como é salientado aqui:

*Mesmo sendo mulher*, herdei o instinto caçador que corre na nossa família. Sei de sombras que se movem entre sombras, sei de cheiros e sinais que mais ninguém sabe. E, agora, tenho a certeza: há um animal na margem! Há um furtivo bicho que se vai esgueirando por entre as folhagens da berma (COUTO, 2012, p. 54-55 – grifos meus).

Na época em que Mariamar tivera a paralisia e deixara de caminhar, a situação na aldeia era de conflitos e guerras. Nesse período, os moradores se ausentavam das suas casas e utilizavam a mata como esconderijo. Porém, na casa da personagem, somente ela restava enquanto todos já haviam saído para o refúgio, fazendo com que Mariamar se sentisse como uma *coisa*. Era o seu avô quem a buscava e a carregava nos braços, nos fins de tarde:

Todos os outros já se tinham retirado, restava apenas eu e os objetos sem valor espalhados no chão da casa. Enquanto esperava os braços salvadores do avô, na solidão do quarto uma certeza se reforçava em mim: *eu era uma coisa e seria enterrada como um objeto na poeira de Kulumani* (COUTO, 2012, p. 121 – grifos meus).

Para Genito Mpepe, a paralisia da filha era um peso a mais em meio a guerra: “— *Logo agora, no meio desta guerra toda* — lamentou meu pai. — *Vai ser mais um peso, agora*” (COUTO, 2012, p. 120). Rebatido, então, pelo avô: “— *Desde quando uma filha é um peso?* — inquiriu Adjiru” (COUTO, 2012, p. 120). Mas Mariamar logo se percebe como um *peso*,

como um *estorvo*, e acaba por dar razão ao próprio pai: “Meu pai estava certo: depois do entorpecimento dos membros eu passara a ser um estorvo” (COUTO, 2012, p. 122).

Em meio a essa paralisia de Mariamar, a interação e as brincadeiras com outras crianças foram se adaptando a sua imobilização. Certa vez, um grupo de rapazes trouxe da Vila de Palma, vizinha à Kulumani, um caixão. Nele, passaram a carregá-la pela aldeia. Esse acontecimento pode ser visto simbolicamente como um corpo já sem vida, carregado em um caixão, já que o objeto traz consigo a ideia de morte. Mariamar chegou a declarar a sua mãe que gostaria de viver para sempre nesse caixão, pois percebera que para ser notada, para ser tida como existente era necessário deixar de existir:

Sentada nesse andor, via as pessoas se imobilizarem para me dirigir respeitos que nunca ninguém antes me brindara. [...] Toda aquela deferência acabou, porém, por me impedir de entender que tudo aquilo era, afinal, *uma vaidade triste: era preciso deixar de existir para notarem a minha existência* (COUTO, 2012, p. 124-125 – grifos meus).

Há um estranhamento por parte de Mariamar diante da posição e da fala da mãe, em um discurso direto. Hanifa transmite à filha um comportamento padrão do local onde vivem. Há a presença de uma normatividade já assimilada por parte da própria mãe, que concorda com Genito ao fato de mantê-la presa ao quintal. Para Mariamar, não há surpresa na reação do pai, mas estranha o consentimento da mãe:

— *A ordem do seu pai está certa. A partir de hoje, você não sai de casa.*  
Que aquela reclusão fosse vontade de meu pai, isso em nada me surpreendia. Estranhei, sim, o modo entusiástico com que minha mãe apoiava agora a decisão do marido.  
— *É isso mesmo, Mariamar: vai ficar aqui, bem trancada!* (COUTO, 2012, p. 45).

Dessa forma, o leitor vai percebendo não somente como Mariamar é tratada, como ela pensa e atua na narrativa, mas também a identidade, a personalidade, os comportamentos de outros personagens, como o de Hanifa, a partir da imagem que é construída dela, ou seja, do que é mostrado pela focalizadora. Mariamar sente um certo estranhamento desse comportamento vindo da mãe, mas também tenta compreender os seus motivos e, em certos momentos, pode-se perceber, novamente, alguns julgamentos sendo feitos em relação à Hanifa:

Depois, pensei: talvez não fosse tão desconcertante esse empenho em me afastar de quem chegava. A mãe desconhecia o amor [...] Hanifa Assulua receava a estrada, a viagem, a cidade. Não era a minha saída que a afligia. Era o despeito de ninguém a querer levar a ela. Outras mães, em outros lugares, teriam desejado que as filhas florescessem pelo mundo. A minha família, porém, fora contaminada pela mesquinhez que dominava a nossa aldeia (COUTO, 2012, p. 45-46).

A forma como a mãe age com Mariamar demonstra o seu comportamento de desprezo diante da filha, tendo que recorrer a si mesma para encontrar um aconchego. Ao voltar para casa, após a luta, após o combate com a leoa, Mariamar sabe que a mãe não a ajudará: “Não me apresento a minha mãe. Ela não me atenderá. O único aconchego que me resta é dentro de mim mesma” (COUTO, 2012, p. 236).

Após os abusos do pai e da descoberta pela mãe, Hanifa acusa Mariamar de ser a culpada desses eventos. O castigo dado a ela foi subsequente as agressões físicas:

O que Hanifa Assulua pretendia era mais do que me eliminar fisicamente. Morrer era pouco. Havia que apagar o meu nascimento. [...] O castigo que me estava reservado era o exílio absoluto. Não de Kulumani, mas o exílio da razão e da linguagem (COUTO, 2012, p. 189).

Ao contar a sua própria história de vida, Mariamar nos permite acessar os seus pensamentos, suas vivências, suas angústias e seus sofrimentos. A partir disso, vamos construindo uma imagem da sua própria identidade, bem como de seu comportamento. Mas ao narrar a sua história, Mariamar também insere a forma como outras personagens interagem com ela. Então, além das situações de vida particular à moça da aldeia e focalizadas por ela, também conhecemos como atuam outras personagens. Bal (1990) salienta para a imagem que criamos tanto do objeto focalizado quanto do sujeito que focaliza, o focalizador.

Conforme a maneira como Mariamar focaliza os eventos, mostrados anteriormente, descobrimos que Arcanjo a observou com *aparente surpresa*, por exemplo. A mãe a abandonou *sem culpa, sem palavra de conforto*. O pai enxergava-a como um *peso*, um *estorvo*. Já o avô, com os *braços salvadores*, a retirava da solidão da casa, do esquecimento dos pais, e protegia-lhe.

### **Uma pessoa não humana: a leoa que habita em Mariamar**

A imagem que criamos tanto do focalizador quanto do objeto focalizado pode ser percebida nas diversas vezes em que Mariamar é comparada com bichos. Há uma recorrente presença de metáforas e comparações das personagens com animais ao longo do romance, mas focaremos no que diz respeito à figura da protagonista, já que se trata do objeto de interesse: a imagem da mulher.

Quando nasceu, os olhos de Mariamar foram motivo de espanto para todos: “Foi então que uma luz estranha pousou sobre o meu pequeno rosto. E viu-se, naquele momento, como eram fundos os meus olhos, tão fundos como o remanso das águas do rio” (COUTO, 2012, p. 234). E a suspeita era de que Mariamar talvez fosse *uma pessoa não humana*:

Não demorou, porém, que a minha mãe desse conta: havia nos meus olhos claros a translucência de uma outra, afastada alma. Ela se perguntava, em solitário pranto, a razão de meus olhos serem assim amarelos, quase solares. Alguma vez se vira tais olhos em pessoa negra? Talvez os meus olhos tivessem ficado luminosos de tanto procurar nos sombrios subterrâneos (COUTO, 2012, p. 235).

Quando cresceu, Mariamar começou a sofrer de alguns males. Primeiro foram os ataques de fome. Acometida por uma incontrolável fome, por *acessos noturnos* que jamais algum médico ou exame revelara enfermidade: “O modo como essa fome tomava posse de mim *não era coisa de pessoa*. A bem dizer, eu não apenas sentia fome. Eu era fome dos pés aos cabelos e *uma viscosa saliva escorria-me pelos queixos* (COUTO, 2012, p. 85 – grifos meus). Com o tempo os ataques foram ficando mais amenos, porém passara a sofrer de *insólitos acessos*, aos fins de tarde, em seu quarto, desconhecidos por todos, exceto da irmã Silência. A descrição de como esses acessos ocorriam é focalizada e verbalizada por Mariamar, porém, conforme a visão de Silência, e o que sucede, mais uma vez, é a transformação da personagem em bicho, agindo como um animal:

Nesses ataques, segundo testemunhava minha irmã, eu me distanciava de tudo o que era conhecido: *andava de gatas, com destreza de quadrúpede, as unhas raspavam as paredes e os olhos revolviam-se sem pausa*. Fomes e sedes faziam-me *urrar e espumar*. Para aplacar as minhas raivas, Silência *espalhava pelo chão pratos com comida e tigelas com água*. Encurralada num canto, minha irmã, aterrorizada e em prantos, rezava para não mais me ver *lambendo água e mordendo os pratos* (COUTO, 2012, p. 122 – grifos meus).

Depois veio a imobilização total das pernas: “Um dia, tinha doze anos, tombei como um saco vazio aos pés da cama” (COUTO, 2012, p. 120). O fato é que o avô não conseguia vê-la equiparando-se aos bichos: “Fosse doença, fosse maldição, ele não podia ficar resignado vendo-me descer à condição dos bichos” (COUTO, 2012, p. 126). Em uma “inesquecível manhã” (COUTO, 2012, p. 125), manhã essa que, segundo Mariamar, “estrevava um dia de acontecer o mundo” (COUTO, 2012, p. 126), o avô anunciou as “enigmáticas palavras: *vai receber as águas de Deus. [...] Você vai receber o milagre*” (COUTO, 2012, p. 125-126). O milagre a que o avô se referia era o de voltar a andar. A atenção e o cuidado dados pelo avô podem ser percebidos na maneira como ele dirige as palavras à Mariamar, mostrando a ela a capacidade



que tens (apesar desta muitas vezes desconhecer): “— *Há um provérbio nosso que diz assim: «Se fores capaz de falar, tu és capaz de cantar; se fores capaz de caminhar, tu podes dançar». Pois tu vais cantar, tu vais dançar, minha neta*” (COUTO, 2012, p. 126).

Na tentativa de abuso do policial Maliqueto, Mariamar consegue desvencilhar-se dos seus ataques agindo como um animal, atitude estranhada por ela mesma: “Para meu próprio assombro, toda eriçada, avanço sobre Maliqueto, gritando, cuspiendo e arranhando. Entre temor e espanto, o polícia recua e constata, horrorizado, os fundos rasgões que lhe causei nos braços” (COUTO, 2012, p. 58). Em outro momento, os próprios moradores a acusam. Mandam matar Mariamar, pois se trata da própria leoa, segundo eles: “*Mate-a, Florindo! Essa mulher é a própria leoa!*” (COUTO, 2012, p. 220). Genito Mpepe, seu pai, também atua sobre ela conforme a sua condição de animal. O pai confirma o tratamento dado a ela, de mulher como bicho: “— *Vai ficar em casa, pode ficar descansado, camarada chefe. Vou **amarrá-la no quintal***” (COUTO, 2012, p. 58 – negrito meu).

A própria personagem Mariamar, no entanto, apresenta-se, em diversos momentos comparando-se com animais, como aves, cobras, borboletas. Presa, imobilizada como uma *ave sem voo e sem voz*: “O meu rosto se abateu e me vi suspensa, *ave sem voo e sem voz*” (COUTO, 2012, p. 52 – grifos meus). Ou como uma cobra, se despiando da pele, em seus passos de dança: “Eu não dançava. O que fazia era outra coisa: eu apagava o tempo e o peso, *como cobra* que se despe da velha pele” (COUTO, 2012, p. 185 – grifos meus). Ou ainda como uma borboleta, presa em um casulo, quando Arcanjo não regressa para buscá-la: “Sucedia comigo a mesma clausura que, num dado momento, ocorre com as *borboletas*. Eu migrava para um casulo, embrulhada no tempo e esperando que uma outra criatura emergisse de mim” (COUTO, 2012, p. 185 – grifo meu). A forma como a personagem dorme também é retratada comparando-se a condição dos animais, agora como bicho ferido: “Procedo como os *bichos feridos*, enrosco-me como um feto” (COUTO, 2012, p. 236 – grifos meus).

Ao final da narrativa, Mariamar confessa o que sempre fora, uma leoa, *uma leoa em corpo de pessoa*: “a verdade é bem outra: não foi a vida que me deformou. Eu já vinha, à nascença, negada como mulher” (COUTO, 2012, p. 237-238):

Na realidade, foi o escuro que me revelou o que sempre fui: uma leoa. É isso que sou: uma leoa em corpo de pessoa. A minha forma era de gente, mas a minha vida seria uma lenta metamorfose: a perna convertendo-se em pata, a unha em garra, o cabelo em juba, o queixo em mandíbula (COUTO, 2012, p. 235).

E dá-se a sua confissão, a confissão da leoa:

E aqui deixo escrito com sangue de bicho e lágrima de mulher: *fui eu que matei essas mulheres, uma por uma. Sou eu a vingativa leoa. A minha jura permanecerá sem pausa nem cansaço: eliminarei todas as remanescentes mulheres que houver, até que, neste cansado mundo, restem apenas homens, um deserto de machos solitários. Sem mulheres, sem filhos, acabará assim a raça humana* (COUTO, 2012, p. 239 – grifos meus).

Quando dorme, o avô aparece, então, em sonho para Mariamar, dizendo que ela “carecia de saber verdades” (COUTO, 2012, p. 236) sobre a sua existência. Transcrevo a passagem toda em que Adjiru Kapitamoro fala, pois trata-se da sua visão sobre a mulher que Mariamar é e que há muito a trataram como bicho. O fato é que Adjiru inventara que Mariamar era infértil para que não se relacionasse com nenhum homem de Kulumani. Para tanto, foi ele quem convocara o caçador, fabricando leões (o avô revela não ser escultor de máscaras, mas um “fazedor” de leões; não é um feiticeiro, mas desde que morreu, é um deus):

*Talvez você, minha neta, acredite não ser pessoa. Há visões que a assaltam, há delírios que para sempre a perseguirão. Mas não acredite nessas vozes. Foi a vida que lhe roubou humanidade: tanto a trataram como um bicho que você se pensou um animal. Mas você é mulher, Mariamar. Uma mulher de alma e corpo. E mais do que isso: você, Mariamar, pode ser mãe. Fui eu que inventei que você era uma mulher seca, infértil. Inventei essa falsidade para que nenhum homem de Kulumani se interessasse por si. Estaria assim solteira, disponível para sair e criar novas raízes longe daqui, livre para ter filhos com alguém que a tratasse como mulher. Esse homem você já encontrou. Esse homem voltou. Eu mesmo o chamei de novo a Kulumani. Como é que o chamei? Ora como é que se convoca um caçador? Fabriquei leões, e a fama desses leões estendeu-se a toda a nação. Esse é o meu segredo: não sou, como pensavam, um escultor de máscaras. Sou um fazedor de leões. Não porque seja um feiticeiro, mas porque, desde que morri, eu sou um deus. E é por isso que sei das mentiras do passado e das ilusões do futuro. Não tarda que você, minha neta, seja de novo a minha Mariamar Mpepe. Longe de Kulumani, longe do passado, longe do medo. Longe de si mesma* (COUTO, 2012, p. 236-237 – negritos meus, itálico do autor).

Não somente Mariamar compara-se ou é comparada com outros seres da natureza, como também personagens coadjuvantes igualmente o fazem. Arcanjo Baleiro, frequentemente, apresenta-se metaforizado aos animais. O caçador compara-se aos bichos como em: “os olhos humanos roubam-me a alma, quanto mais humano o olhar mais eu me converto em bicho” (COUTO, 2012, p. 68). Ou em: “Lá fora, a lua cheia desperta em mim uma felina inquietação” (COUTO, 2012, p. 102). Como mariposa: “Um doce cansaço amolece-me o corpo, sou atacado pela mesma dolência que faz as mariposas rodopiarem, tontas, em redor do petromax” (COUTO, 2012, p. 169). E ainda em sua forma de agir baseada no comportamento dos felinos: “Faço de conta que não escuto. Sigo o exemplo dos felinos que fingem distrair-se antes de se lançarem sobre a presa” (COUTO, 2012, p. 205).

Essa recorrência talvez possa ser explicada pela realidade animista<sup>49</sup>, ou talvez pela própria formação do autor, já que Mia Couto é biólogo, e traz o universo da flora e da fauna, e o uso de metáforas com os elementos da natureza como um estilo de escrita.

### **“Pequenas loucuras nos podem salvar da grande loucura”: Mariamar, mulher louca**

Mariamar ou é vista/tida como um bicho, chegando a confessar a sua própria condição como uma leoa, ou é chamada de louca, a ponto de ela mesma duvidar, em determinados momentos, da sua sanidade mental.

A loucura, a partir da focalização da própria personagem pode ser visualizada nos seguintes excertos: “Compenetro-me, então, do *absurdo da minha condição*: eu, que *nunca levantara a voz, gritava agora por quem não pode escutar*. Têm razão os que me acusam: *estou louca, perdi o mando em mim*” (COUTO, 2012, p. 56 – grifos meus). Mariamar põe em dúvida a sua própria sanidade mental: “Se é verdade que estou louca, então eu divido a minha loucura com as aves” (COUTO, 2012, p. 83). Ou ainda em: “Fui declarada louca. A loucura é a única ausência perfeita. Na insanidade mental eu estava visível, mas fechada; doente, mas sem ferida; magoada, mas sem dor” (COUTO, 2012, p. 189).

Mariamar também compartilha com a personagem Naftalinda a loucura como algo em comum. Uns a consideram louca, porém Mariamar identifica-se com ela: “Uns dizem que o peso a tornou louca. Eu tenho fé na sua demência. Só as pequenas loucuras nos podem salvar da grande loucura” (COUTO, 2012, p. 89).

Já a loucura de Mariamar pode ser vista a partir de outros olhos, de outros focalizadores, como a focalização da própria mãe: Hanifa explica a Arcanjo a sua preocupação com a filha que está doente e, conforme os papéis do hospital, ela precisa ser internada: “*A minha filha enlouqueceu*” (COUTO, 2012, p. 248). Ou conforme a acusação do policial Maliqueto: “— *Está louca, a gaja está completamente louca*” (COUTO, 2012, p. 58). Na margem do rio, na captura de Mariamar em sua tentativa de fuga, estão o pai, Genito, e o administrador Florindo Makwala. Mariamar conta, então, que viu a leoa, e mais uma vez, sua voz é silenciada, sua visão não tem credibilidade, já que, conforme a acusação de Maliqueto, Mariamar está louca: “Para me contradizer, Maliqueto argumenta: que não havia nada para se ver. E mesmo que eu

---

<sup>49</sup> Sobre a realidade animista, tem-se a seguinte explicação: “A lógica animista sugere o aprisionamento do espírito dentro da matéria, que adquire um significado social dentro da cultura de acordo com suas propriedades naturais seu valor de uso. Sinteticamente, a crença animista está baseada em dois pressupostos: primeiramente as coisas possuem vida própria; e, depois de despertas, as almas podem migrar para outros objetos, para outra matéria” (GARUBA, 2012, p. 244 *apud* PERTILE, 2016, p. 12).

tivesse visto, como poderia ter a certeza de que se tratava de uma fêmea? Os leões machos, nesta região, são pequenos e quase não têm juba” (COUTO, 2012, p. 58).

Aproximando-se do comportamento de outras personagens, Arcanjo Baleiro, assim como Mariamar, em diversas situações, desconfia que a loucura também o tenha atingido: “O sono é a minha doença, a minha loucura” (COUTO, 2012, p. 65). O caçador também se questiona, em alguns momentos, sobre a sua própria sanidade mental, ao comparar-se com o seu irmão Rolando que fora diagnosticado como louco: “Às vezes interrogo-me se não devia também estar internado” (COUTO, 2012, p. 35).

### **“Dou-te um barco entre mar e amar”: Adjiru Kapitamoro e a relação com Mariamar**

Diferenciando-se do comportamento da maioria das personagens, temos a figura do avô que estabelece, na narrativa, um “sopro” de esperança à vida de Mariamar, já que se trata de uma das poucas personagens a estar ao lado da protagonista, ajudando-a e apoiando-a. É junto do avô Adjiru Kapitamoro que Mariamar encontra abrigo, seja fisicamente ou em memória, quando a voz, as palavras de Adjiru a acompanham e ressoam no seu viver. Trata-se do seu “morto maior” (COUTO, 2012, p. 46), uma vez que em Kulumani “todos idolatramos os nossos mortos, todos guardamos neles as raízes dos sonhos” (COUTO, 2012, p. 46).

A partir da focalização da neta, tem-se o avô sendo descrito como “tão eminente figura da aldeia” (COUTO, 2012, p. 131). Foi o próprio avô quem batizara o riacho que corre em Kulumani com o nome de Lideia – “nome das rolas que nos visitam na estação das chuvas” (COUTO, 2012, p. 48) –, segundo as histórias que contavam, pois, conforme as tradições, “caso permanecesse inominado, ele se extinguiria para sempre” (COUTO, 2012, p. 49).

As atitudes do avô são vistas por Mariamar como extravagantes, uma vez que foi o próprio avô quem lhe dera o seu nome, no seu segundo batismo: “Tinha sido ele que, ainda eu em estado artesanal, me concedera este meu definitivo nome: Mariamar. / — *Não te dou apenas um nome* — disse. — *Dou-te um barco entre mar e amar*” (COUTO, 2012, p. 125-126).

A importância de Adjiru para Mariamar é comparada a uma luz em sua vida: “Quem vive no escuro inventa luzes. Essas luzes são pessoas, vozes mais antigas que o tempo. A minha luz sempre teve um nome: Adjiru Kapitamoro. O meu avô ensinou-me a não temer as trevas. Nelas descobriria a minha alma noturna” (COUTO, 2012, p. 235). Ou, ainda, sendo comparado a elementos da natureza, como árvore da vida: “Para mim, Adjiru Kapitamoro tinha o viver da árvore: sendo chão, já era pertença do céu” (COUTO, 2012, p. 128). Ou como sendo o seu sol:

“Durante os dois anos que passei na Missão, as visitas de meu avô eram o meu sol” (COUTO, 2012, p. 129).

O avô, além de ser um dos únicos a estar próximo a Mariamar e acreditar nela, também lhe traz proteção, e irrita-se quando o padre Amoroso utiliza um pronome possessivo para se referir à moça, chamando-a de *minha menina*: “— *Essa minha neta será sempre minha, deixa-a por aqui um tempo, apenas até ela voltar a andar* — essas **foram as suas zangadas palavras**, à saída da igreja” (COUTO, 2012, p. 128 – negritos meus). Outro instinto de proteção se presentifica no diálogo mantido com o padre, a partir da ideia do avô sobre os ensinamentos que Mariamar, como mulher, deve receber com o intuito de se defender:

— *Mariamar já anda, estou muito feliz. Mas eu pergunto: o senhor padre lhe ensinou a dar pontapés?*  
 — *Pontapés? Então isso ensina-se a uma menina?*  
 — *Exatamente, padre. Exatamente por ser menina é que ela deve aprender a dar murros, dentadas, pontapés...*  
 — *Essas não são palavras de um crente. Aqui ensinamos a amar o próximo.*  
 — *De quem mais nos precisamos defender é dos que nos são mais próximos* (COUTO, 2012, p. 133).

O avô, considerado o *morto maior* por Mariamar, tinha a caça como ocupação e vocação, conforme suas próprias palavras: “*A arma é a minha alma*, dizia” (COUTO, 2012, p. 47), mantendo, assim, a tradição familiar. Já o pai de Mariamar, Genito Serafim Mpepe desejava ser como o seu próprio pai, porém, segundo a protagonista, “o estatuto do avô era inalcançável” (COUTO, 2012, p. 48). Nas palavras de Mariamar ao se referir ao avô, percebe-se uma grande admiração:

Adjiru fora mais que um *mweniekaya*, um chefe de família. A sua autoridade sempre se estendeu a toda a vizinhança. Era um mando silencioso, sem proclamação, de quem exerce grandeza sem precisar de palavra. Mas eu, Mariamar, era para ele uma pessoa especial. Para mim, o nosso «mais antigo» reservara o mais enigmático presságio:  
 — *Você, Mariamar, veio do rio. E ainda há de surpreender a todos: um dia, você irá para onde o rio vai* — vaticinou ele (COUTO, 2012, p. 48).

Ao longo da narrativa, a voz de Adjiru ecoa como sábios ensinamentos, como também conselhos dados à Mariamar: “— *É assim, Mariamar* — lembrava Adjiru — *Na guerra, os pobres são mortos. Na paz, os pobres morrem*” (COUTO, 2012, p. 130). Ou ainda no que o avô sempre fazia-a lembrar: “— *Nem precisamos de inimigos. Sempre nos bastámos a nós mesmos para nos derrotarmos*” (COUTO, 2012, p. 46). Mariamar mostra-se admirada pelas “fabulosas fabricações” (COUTO, 2012, p. 47) do avô, bem como os seus amuletos, próprios

dos feiticeiros, porém título negado pelo próprio Adjiru: “— *Não sou feiticeiro, sou apenas velho*” (COUTO, 2012, p. 47).

### **“Eu não cabia num mundo guiado por arcaicos mandamentos”: tradições e crenças ditando o “ser” mulher**

É através de muitas crenças, costumes e tradições cultivados na comunidade de Kulumani que são ditadas normas em relação ao comportamento esperado das mulheres. Além de viver à margem nessa comunidade, à mulher também é negada a sua existência. Essa marginalização da mulher deve-se muito ao patriarcalismo, ao machismo, como também as tradições, os rituais, os mitos que perpassam gerações e ditam a forma de viver em comunidades rurais, como em Kulumani.

Na época em que Mariamar tivera a paralisia das pernas, uma de suas brincadeiras era montar sob as costas dos meninos e assim, “às cavalitas”, desfilava na aldeia. Fato que incomodava os habitantes, especialmente as mulheres, que viravam o rosto, quando a personagem passava: “O que para mim era um jogo inocente, para a aldeia era uma afronta” (COUTO, 2012, p. 123). E a inquietação e o incômodo das mulheres diante disso era justamente por Mariamar desrespeitar uma cerimônia sagrada na comunidade:

É nessa posição, às cavalitas, que as madrinhas, as chamadas «*mbwanas*», transportam para as cerimônias as meninas que se vão transmutar em mulheres. Era isso que as mulheres não me perdoavam: **eu antecipava e desarrumava um momento que se queria recatado e sagrado**. Filha e neta de assimilados, **eu não cabia num mundo guiado por arcaicos mandamentos** (COUTO, 2012, p. 123-124 – negritos meus).

O que na comunidade é visto como um ritual tradicional sagrado, para Mariamar, porém, são *arcaicos mandamentos*. Esse mesmo ritual no qual Hanifa Assulua, mãe de Mariamar, não vivenciara, e fora, assim, condenada a ser para sempre criança, conforme a percepção de Mariamar:

Minha mãe era uma *namaku*, uma rapariga que não transitou para mulher. Tinha sido batizada na igreja, mas não tinha passado pela cerimônia dos *ingoma*, o ritual que nos autoriza a ter idade. Hanifa estava condenada a ser uma eterna criança (COUTO, 2012, p. 121).

Além dos rituais de iniciação há também algumas cerimônias de que a mulher está impedida de participar, como as caçadas coletivas e os rituais que a precedem. Já na *shitala*, o alpendre situado no centro da aldeia, onde reuniões, tomadas de decisões e comemorações

acontecem, é proibido o acesso de mulheres. Sobre esse espaço temos a explicação de Arcanjo: “É nesta sombra que habitualmente se reúnem os homens. As mulheres estão excluídas. Não ousam sequer passar perto daquele espaço coberto” (COUTO, 2012, p. 110).

Naftalinda, a mulher do administrador, também focaliza esses ambientes. A personagem explica ao caçador (esses observando o centro da aldeia à distância, visualizados a partir da casa do administrador) como acontece o ritual *kuyola liu*, que precede a caça coletiva: “Os homens começam a desfazer-se das suas roupas. Depois, sobre os seus corpos nus é vertida uma infusão feita de cascas de árvores. Essa poção os tornará imunes a qualquer acidente” (COUTO, 2012, p. 147). Já presente na cerimônia, o ritual passa a ser focalizado pelo caçador Arcanjo Baleiro. A partir da sua percepção, os homens que se encontram na cerimônia se assemelham a bichos:

Durante um tempo os homens dançam e, à medida que rodam e saltam, vão perdendo o tino e, em pouco tempo, desatam a urrar, rosnar e sujar os queixos de babas e espumas. Então percebo: aqueles caçadores já não são gente. São leões. Aqueles homens são os próprios animais que pretendem caçar. Aquela praça apenas confirma: a caça é uma feitiçaria, a última das autorizadas feitiçarias (COUTO, 2012, p. 147).

Conforme a focalização da personagem Mariamar, criamos uma imagem tanto da aldeia em que vivem, quanto das tradições e dos costumes locais. Sobre a dança, por exemplo, ao se dirigir a Arcanjo, a personagem exalta-se: “— *Largue-me, caçador, aqui os dançarinos não se tocam.* [...] Lembrei-me do que diziam os homens de Kulumani: ninguém caça com ninguém. Pois, dançar é como caçar. Cada dançarino toma posse do universo todo inteiro” (COUTO, 2012, p. 158-159). Também há o fato do segundo batismo, na mudança de nome, conforme a idade: “Em Kulumani, vamos ganhando nomes conforme tempos e idades. Oceanita foi o nome inicial de Naftalinda, quando era ainda menina de colo, por causa do volume dos seus prantos” (COUTO, 2012, p. 215).

A mãe de Mariamar igualmente expressa essas normas segundo nos mostra as suas palavras compartilhadas com o caçador Arcanjo Baleiro, em diálogo: “— *Nós estamos os dois aqui comendo juntos. Em Kulumani isso é interdito. Um homem comer junto de uma mulher? Só se o homem estiver enfeitado*” (COUTO, 2012, p. 178). Hanifa Assulua também expõe uma outra tradição: a corda que toda mulher recebe para dar nós marcando os meses de gestação de um filho. Tradição essa passada de geração em geração. Ao se despedir da filha, ao fim da narrativa, Hanifa entrega-lhe uma dessas cordas, cena, então, focalizada por Arcanjo. O caçador visualiza uma espécie de colar passando entre as mãos de ambas. Hanifa o corrige; não se trata de um colar: “— *O que estou a dar a Mariamar é a antiga corda do tempo. Todas as mulheres da família contaram os meses da gravidez naquele longo cordão*” (COUTO, 2012, p. 250).

Esse episódio emociona Mariamar, pois a mãe sempre a acusara de ser infértil, negando-se passar-lhe essa *corda do tempo*.

Arcanjo Baleiro, ao adentrar a comunidade de Kulumani, também acaba por demonstrar, a partir de sua percepção, os costumes e rituais do povo local. Como o momento de sua chegada e a recepção que tivera, bem como a forma de cumprimentos recebidas: “Os mais velhos erguem-se para nos dar boas-vindas. Quando me cumprimentam fazem com que a mão esquerda suporte o cotovelo direito. É uma deferência, um sinal de respeito. Querem dizer-me que o meu braço é «pesado»” (COUTO, 2012, p. 111).

Os moradores também se espantam quando descobrem que Arcanjo Baleiro e Gustavo Regalo, o escritor, não são casados, não têm mulheres. O fato deles serem solteiros, “tão homens e tão solteiros” (COUTO, 2012, p. 113) faz com que uma suspeita seja levantada: são feiticeiros, segundo os moradores, pois somente esses “permanecem solitários a vida inteira” (COUTO, 2012, p. 113) e questionam se eles seriam da “ideologia de Deus” (COUTO, 2012, p. 113).

### **“Um desesperado ímpeto me faz voltar a desobedecer”: o comportamento subversivo de Mariamar**

Em meio a tradições e costumes que ditam o comportamento dos habitantes de Kulumani, são ainda as mulheres que sofrem as consequências de regras impostas, tanto pela tradição quanto pelo sistema patriarcal que rege sobre os corpos femininos. É a mulher que está proibida de frequentar determinados lugares, é a ela que resta o silêncio, o consentimento e a subordinação. Também a ela está destinado a ocupação de tarefas domésticas, conforme a passagem em que Mariamar focaliza a sua mãe, Hanifa Assulua: “Todas as madrugadas a nossa mãe se antecipava ao Sol: colhia lenha, buscava água, acendia o fogo, preparava o comer, laborava na machamba, avivava o barro, tudo isso ela fazia sozinha” (COUTO, 2012, p. 22).

O lavar, o cozinhar, o buscar de água e lenha, o cuidar dos filhos, todas são tarefas destinadas às mulheres. À mulher cabem esses papéis, e o título de guardiã da terra, da água e do fogo. Aos homens, restam as tarefas como caçar, administrar a cidade, ou mesmo ser escritor, conforme as atividades realizadas pelas personagens masculinas no romance. Sobre a personagem Mariamar, ao longo da narrativa, percebe-se uma certa resistência ao sistema patriarcal, ainda que a dominação masculina e a sua violência presentificadas em palavras, ordens, agressões físicas e abusos sexuais sejam fortemente marcados em todo o romance. O pai em *seu reinado* impera forças sobre a filha e a mãe, como no momento em que Mariamar confronta Genito, que está a agredir Hanifa:



O homem agarrou-a pelos pulsos e empurrou-a de encontro ao velho armário, derrubando a lamparina [...] Decidi então intervir, em defesa de minha mãe. Ao me ver sair da penumbra, as fúrias redobram em meu pai: ergueu o braço, pronto para impor o seu reinado. / – *Vai-me bater, pai?* / Ele fitou-me, perplexo: sempre que me assomam raivas, os meus olhos se clareiam, incandescentes. Genito Mpepe baixou o rosto, incapaz de me enfrentar (COUTO, 2012, p. 25).

Ainda que Mariamar subverta ao enfrentar e desafiar o próprio pai, a protagonista, talvez pelo medo, talvez pela normatividade das ações contra as mulheres, apresenta marcas de uma docilidade e de um corpo disciplinado<sup>50</sup>. Uma certa conformidade por parte da personagem pode ser visualizada nas passagens a seguir:

- *Vou dizer-lhe uma coisa, escute bem* – declarou, zangado, nosso pai. – *Não olhe para mim enquanto eu falo. Ou já perdeu o respeito?*  
Baixei os olhos, como fazem as mulheres de Kulumani. E voltei a ser filha enquanto Genito reganhava a autoridade que, por momentos, lhe havia escapado (COUTO, 2012, p. 25).

Em confronto com as reações violentas do pai, a personagem conforma-se baixando os olhos, como, comumente, fazem as mulheres de Kulumani. Mariamar acata as normas do pai, ainda que temporariamente, pois mais tarde a personagem tentará fugir de Kulumani.

O comportamento subversivo de Mariamar retorna em determinados momentos. Na sua tentativa de fuga, é o rio que “serve agora de caminho para me afastar de Kulumani, escapar da família e sair da minha própria vida” (COUTO, 2012, p. 53), fugindo também das normas que imperam na comunidade. A sua fuga se deve ao medo de ser devorada:

O que sucedeu é que, com o tempo, deixei de ter esperas. E quem deixa de ter esperas é porque já deixou de viver. E é por isso que fujo: tenho medo de ser devorada. Não pela ansiedade que mora dentro de mim. Devorada pelo vazio de não amar. Devorada pelo desejo de ser amada (COUTO, 2012, p. 54).

Embora a própria personagem tenha a consciência de que se trata de uma tarefa arriscada, pois *toda saída é uma emboscada*, como menciona Mariamar: “Fujo da ordem de prisão do meu congénito carcereiro, Genito Mpepe. Para escapar de Kulumani não há estrada, não há mato. Na estrada está o meu pai. No mato estão os leões matadores. Toda a saída é uma

<sup>50</sup> Michel Foucault (2012), em seu livro *Vigiar e Punir*, explicita sobre a noção da docilidade de corpos. Um corpo dócil é um corpo que pode ser submetido, utilizado, transformado e aperfeiçoado em fórmulas gerais de dominação: “O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma ‘anatomia política’, que é também igualmente uma ‘mecânica do poder’, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’” (FOUCAULT, 2012, p. 133-134).

emboscada. O único caminho que me resta é o rio” (COUTO, 2012, p. 48). A personagem explica que a fuga, essa desobediência, não se dá tanto pela prisão imposta por seu pai, mas por outro motivo:

Não é tanto a vontade de romper amarras que me conduz à desobediência. O motivo maior é outro: cometo esta loucura por causa da anunciada chegada dos visitantes. Por causa de um deles, afinal: Arcanjo Baleiro, o caçador. Esse homem, em tempos, caçou-me a mim. Desde então nunca mais tive sossego (COUTO, 2012, p. 49-50).

A protagonista também ambiciona pela desordem em sua casa. O desejo pela subversão no momento em que o avô orienta a não jogar restos de comida no quintal que, segundo ele, atrairiam bichos: “Talvez fosse o que eu queria: convocar os bichos para junto da casa, reinstalar a desordem da selva, converter as capoeiras em ninhos de abutres” (COUTO, 2012, p. 86). Seus anseios também são por uma invasão de águas em um mundo que trata a mulher como um ser inferior, impedindo-a de viver: “Era isso que eu aspirava: uma *inundação que varresse este mundo*. Este mundo que *obrigava uma mulher como Hanifa a ter filhos, mas que não a deixava ser mãe; que a obrigava a ter marido, mas não permitia que conhecesse o amor*” (COUTO, 2012, p. 191 – grifos meus). E apesar da paralisia e da impossibilidade de mover-se sozinha, Mariamar afirma que: “As minhas pernas podiam estar mortas, mas nunca fiquei prisioneira de mim mesma” (COUTO, 2012, p. 123).

Conforme a tradição, os nomes dos mortos não podem ser chamados, jamais, pois, assim, podem ressurgir no mundo novamente. Tradição não obedecida por Mariamar: “acabava de desafiar os sagrados preceitos de não pronunciar o nome dos mortos. Atraídos pelo chamamento, os falecidos podem reaparecer no mundo. Talvez fosse essa a minha *secreta pretensão*. Um desesperado ímpeto me faz voltar a *desobedecer*” (COUTO, 2012, p. 56 – grifos meus).

Foi na escrita e na leitura que a personagem encontrou uma forma de proteção, como arma, mas também como ensinamento. Como proteção: “A palavra desenhada no papel era a minha máscara, o meu amuleto, a minha mezinha (COUTO, 2012, p. 87). Como ensinamento: “Fábulas me ensinaram, a vida inteira, a distinguir o certo do errado, a destrinçar o bem do mal” (COUTO, 2012, p. 88). Como atividade perigosa conforme a orientação do avô: “— *Cuidado, minha neta. Escrever é perigosa vaidade. Dá medo aos outros...*” (COUTO, 2012, p. 88). E também como arma: “Num mundo de homens e caçadores, a palavra foi a minha primeira arma” (COUTO, 2012, p. 89).

As palavras causam um fascínio em Mariamar: “Cada letra era uma cor nova com que eu olhava o mundo” (COUTO, 2012, p. 88). Mas também medo: “Ninguém mais do que eu amava as palavras. Ao mesmo tempo, porém, eu tinha medo da escrita, tinha medo de ser outra e, depois, não caber mais em mim” (COUTO, 2012, p. 87). É através do domínio da escrita que Mariamar encontra a sua arma para lutar contra a dominação dos homens perante as mulheres. Atividade que a distinguia das demais: “Em Kulumani, muitos se admiram da minha habilidade de escrever. Numa terra em que a maioria é analfabeta, causa estranheza que seja exatamente *uma mulher* que domina a escrita” (COUTO, 2012, p. 87-88 – grifo meu).

Ao final da narrativa, ao partir para a capital com Arcanjo, Mariamar leva consigo somente o seu diário. Em um diálogo entre Arcanjo (focalizador) e Hanifa, a mãe expõe (já que Mariamar perdera a voz), em discurso direto, o fato do caderno ser sua única roupa:

— *Só levas esse caderno, não levas uma mala de roupa?*  
 — *Ela não fala* — interfere a mãe. — *Desde ontem que deixou de falar.*  
 Mariamar gesticula apontando o caderno. A moça de olhos de mel esbraceja, a capulana abre-se em asas e a mãe traduz:  
 — *Ela diz que esse caderno é a sua única roupa* (COUTO, 2012, p. 249-250).

Sem malas nem roupas, Mariamar parte apenas com sua arma, sua proteção, sua máscara: apenas um diário, apenas o seu caderno. Já sem voz, é ali que as suas histórias se encontram, ali que sua voz não é silenciada, ali que a subversão aos mandos do pai, da mãe, dos habitantes de Kulumani se encontram. Como uma leoa, tão distinta, tão deusa, é ela que está a assombrar:

Todos acreditam que são leões machos que ameaçam a aldeia. Não são. É esta leoa, *delicada e feminina como uma dançarina, majestosa e sublime como uma deusa*, é esta leoa que tanto terror tem espalhado em todas as vizinhanças. Homens poderosos, guerreiros munidos de sofisticadas armas: *todos se prostraram, escravos de medo, vencidos pela sua própria impotência* (COUTO, 2012, p. 55 – grifos meus).

Da anulação da mulher nessa sociedade, é através da figura da leoa que essa reivindica o seu espaço, o seu lugar e a sua voz. A sua partida dá-se também como a mulher que seria e que já estava dentro de si mesma, conforme as sábias palavras do avô Adjiru Kapitamoró: “Foram essas as suas palavras no meu segundo batismo. E disse mais: que *eu não precisava de nenhum ritual para ser mulher. A mulher que eu ia ser já estava dentro de mim*” (COUTO, 2012, p. 125-126 – grifos meu).

**“Em cima do meu improvisado trono, vaidades de rainha me enchiam o peito”: oscilações entre a desobediência e a fantasia com contos de fadas**

O comportamento de Mariamar pode ser percebido em uma variação entre polos opostos. Das atitudes subversivas, como a tentativa de fuga, passando pelos seus desejos e anseios, de convocar os bichos, causar a desordem e inundar o mundo; até a situações idealizadas, em que Mariamar, corriqueiramente, metaforiza a sua vida com histórias de rainha, princesas e príncipes, como em um conto de fadas. Quando Arcanjo surge pela primeira vez em Kulumani, a personagem descreve a cena conforme a sua percepção: “como um cavaleiro nascido do nada. Parou à minha frente, montado numa motocicleta, imperador soberbo e soberano mandador do mundo” (COUTO, 2012, p. 51). E uma ideia como em um contos de fada “transborda” em Mariamar: “Quem sabe o caçador me abraçaria e me ergueria pelos céus num estonteante voo?” (COUTO, 2012, p. 53).

O convite do caçador também lembra muito os contos de fada: “— *Venha comigo* — insistiu o caçador. — *Vamos ser felizes juntos*” (COUTO, 2012, p. 157). Arcanjo surge no exato momento em que o policial Maliqueto tentava abusar de Mariamar. O próprio nome do caçador traz consigo uma simbologia: “Arcanjo”, anjo, salvador, ou também, pensando em uma analogia com as histórias infantis, em que a presença de um príncipe aparece para salvar a princesa, quando essa está em apuros. Aqui, porém, o “príncipe” não vem montado em um cavalo branco, e, sim, em uma moto. O policial, enfim, se retira e Arcanjo a interpela: “— *Posso levar uma galinha?* / Era a mim que eu queria que ele levasse” (COUTO, 2012, p. 51).

Sobre o episódio em que Arcanjo chegara de moto, cabe salientar o impulso imediato de Mariamar em ajudar outras mulheres, pensando não somente em si, mas em uma coletividade (situação igual ou parecida a que a personagem vive), conforme o tratamento destinado às mulheres em Kulumani:

Tantas coisas me passaram pela cabeça! Me ocorreu, por exemplo, pedir ao caçador que, se ele tinha uma motorizada, que *ajudasse a minha mãe a carregar água*. Que *ajudasse as mulheres de Kulumani a buscar lenha, a coletar barro, a transportar as colheitas das machambas*. E, sobretudo, que *não me pedisse nada a mim* (COUTO, 2012, p. 52 – grifos meus).

Ao longo da narrativa, Mariamar descreve o caçador como com “ares de príncipe”. No quintal de sua casa, no alto da goiabeira, Mariamar vislumbra a festa de recepção ao caçador. Ao longe, a personagem focaliza, então, Arcanjo Baleiro, agora, segundo ela, mais pesado, porém com o mesmo “ar de príncipe” (COUTO, 2012, p. 89). Mariamar também se compara

como uma rainha, em determinados momentos, como na dança entre os dois: “Rodopiei sobre mim mesma, antes de o enfrentar: / — *Eu não danço consigo. Eu danço para si. Fique sentado e veja como me torno uma rainha*” (COUTO, 2012, p. 159 – negritos meus). Ou ainda, quando carregada dentro de um caixão pelos meninos da aldeia: “Balançando em cima do meu *improvisado trono, vaidades de rainha* me enchiam o peito” (COUTO, 2012, p. 124 – grifos meus).

Em meio a narrativa, a fuga, porém, já não faz mais parte das suas ambições. Diante das dificuldades impostas, Mariamar desiste de fugir, desiste de Arcanjo:

Aos poucos, porém, o interesse pelo meu amado se foi desvanecendo. [...] eu tinha morrido para ele. [...] Foi essa decepção profunda que me fez desistir. Eu já não queria escapar de casa, dispensava o reencontro com o caçador. Eu prescindia do rio, da viagem e do sonho (COUTO, 2012, p. 211).

### **Perspectiva interna dos focalizadores e o efeito manipulador**

Nessas tentativas de insubordinação, bem como na desistência da fuga, adentramos, mais uma vez, na possibilidade de conhecer não somente a forma como vivem os habitantes de Kulumani, mas também a maneira como os próprios focalizadores, Mariamar e Arcanjo, bem como outros atuam. Mariamar Mpepe e Arcanjo Baleiro, além de protagonista e narradores, são também focalizadores personagens. Para Bal (1990), o fato da focalização ocorrer a partir de um personagem que participa da história como ator, também permite a administração de um regime que ela chama de *focalização interna*. Ocorre que, em certos acontecimentos, a focalização desses personagens acontece de forma externa aos eventos em que narram. Nesses casos, eles não participam da história, não visualizam com seus próprios olhos, apenas estão contextualizando, contando a partir de suas vozes, suas narrações. Não cabe aqui, portanto, chamá-los de focalizadores externos, já que sabemos quem está a focalizar e não se enquadram na conceituação de Bal (1990), que define a *focalização externa* como a realizada por *agentes anônimos*.

Na passagem em que Mariamar e seus pais (Hanifa Assulua e Genito Serafim Mpepe) regressam à casa, após o enterro de Silência, irmã da narradora e vítima dos ataques dos leões, pode-se perceber a presença de um focalizador mostrando um fato em que este não se faz presente. Portanto, focaliza o que um personagem presencia, vivencia, mas o focalizador não vê o que está a ocorrer (espaço em que a cena ocorre é no quarto dos pais e Mariamar não está presente):

Todo o nosso presente era feito de passado. Naquele momento, anichando-se junto dela, o marido falou-lhe com suavidade a que ela não estava habituada, cada palavra uma nuvem reparando os céus.

- *O que fazemos agora? Ora, agora... agora, vivemos, mulher.*

- *Eu já não sei viver, ntwangu*<sup>51</sup>.

- *Ninguém sabe. Mas é isso que a nossa filha nos pede: que vivamos.*

- *Não me fale sobre o que a nossa filha pediu. Você nunca a escutou.*

- *Agora não! Agora não, mulher* (COUTO, 2012, p. 16).

Neste caso, o focalizador contempla, no formato de diálogo, algo que ele não presencia. Utilizando a esquematização de Bal, “A diz que B contempla o que faz C” (BAL, 1990, p. 110). Nesse caso, Mariamar (A) diz que Hanifa (B) contempla o que faz Genito (C), alternando-se em o que Genito (B) contempla o que faz Hanifa (C). Essa visão se dá diretamente ao leitor, especialmente porque se trata de uma conversa entre os dois. Além disso, há a abertura da história a partir da introdução do próprio focalizador personagem (nesse caso, Mariamar) marcado pelo uso do pronome possessivo “nosso”, na primeira frase. Nas frases seguintes, o focalizador apresenta a visão, o pensamento de Hanifa sobre o marido, subseguido da transcrição direta do diálogo mantido entre os dois.

Na passagem a seguir, também podemos visualizar como se dá o processo de focalização, mostrando uma cena em que o focalizador não participa ou visualiza. A voz apenas narra aquilo que os sujeitos Hanifa e Genito vivenciam/agem. Portanto, a voz aqui presente dá-se como um focalizador fora da ação: “No côncavo do quarto, minha mãe se entregou a ousadas carícias como se o seu homem realmente lhe comparecesse. Desta feita, ela comandava, galopando na sua própria garupa, dançando sobre o fogo. Suava e gemia” (COUTO, 2012, p. 21).

O sujeito da focalização, o *focalizador*, também pode apresentar informações que vão além da percepção, sabendo o que ocorre também na consciência das personagens. Também pode-se chamar de narrador onisciente, conforme a denominação de Genette, como nos mostra o caso em que Mariamar discorre sobre os pensamentos e tormentos do pai (“brigava com infernos interiores”, “pingava na sua memória”, “a inseparável lembrança o assaltou”, “nada mais restava dentro dele”), bem como suas ações (“cruzara o pátio”):

Um tremor de folha na sua voz: meu pai brigava com infernos interiores. O ensanguentado saco contendo os restos da filha ainda pingava na sua memória. E, de

---

<sup>51</sup> O termo *ntwangu*, conforme a explicação de Mariamar, refere-se à forma como todas mulheres de Kulumani devem chamar os maridos: “Como todas as mulheres de Kulumani, chamava o marido por *ntwangu*. O homem chamava-se Genito Serafim Mpepe. Por razão de respeito, porém, a mulher nunca se dirigia a ele pelo nome” (COUTO, 2012, p. 16).

novo, a inseparável lembrança o assaltou: o tropel de vozes e espantos que o despertara na anterior madrugada. Genito Mpepe cruzara o pátio, adivinhando a tragédia. Momentos antes ele tinha escutado os leões rondando a casa. De repente, rugidos, gritos e lamentos dissolveram-se no vazio, o mundo afundado aos pedaços: nada mais restava dentro dele. Para tanto esquecer é preciso não ter nunca vivido (COUTO, 2012, p. 16-17).

Essa manipulação das informações dadas a respeito de personagens também pode ser vista nos capítulos em que Arcanjo Baleiro apresenta-se como narrador. No primeiro capítulo em que a voz de Arcanjo dá-se como narrador, logo inicia-se a apresentação de outros personagens – Martina Baleiro, a mãe, Henrique Baleiro, o pai, Rolando, o irmão, e Luzilia, esposa do irmão e amor de Arcanjo (“Talvez eu não saiba ser cunhado de quem eu queria como amante” (COUTO, 2012, p. 37)), bem como a identidade e personalidade desses, que ora focalizam suas próprias histórias, ora são introduzidos conforme o julgamento do focalizador personagem principal. Pode-se perceber a manipulação de informações, por parte de alguns personagens focalizadores, ao contar determinados fatos, omitindo algum dado, ou também os suspendendo e deixando para revelá-los posteriormente.

No caso de Genito Mpepe, por exemplo, este sabe mais que as outras personagens (Hanifa e Mariamar, no caso) sobre a vinda do caçador. Genito informa à esposa que sabe de uma notícia, da vinda de pessoas do exterior, de fora da aldeia (a vinda do caçador):

– *Vão chegar pessoas. Pessoas de fora.*

– *Pessoas? Pessoas de verdade?*

– *Vêm da capital.*

Minha mãe ficou calada, a fazer contas ao espanto. O marido inventava. Havia séculos que ali não chegavam nem notícias nem estranhos... (COUTO, 2012, p. 22).

Por outro lado, os focalizadores também apresentam pistas de que sabem mais do que o leitor, evidenciando a manipulação de informações, e gerando, assim, suspense. Ao passar dezesseis anos desde a primeira visita de Arcanjo à aldeia de Kulumani, Mariamar contextualiza o encontro com o caçador, que a salvou das *investidas* do policial. Trata-se de algo que o leitor já sabe, conforme explica a própria personagem: “Disso já falei” (COUTO, 2012, p. 157). Entretanto, ela conta algo que tinha deixado de fora anteriormente. Isso nos mostra que a focalizadora guarda informações ao longo do texto, restringindo alguns dados: “Mas não disse que Arcanjo tinha voltado, dias depois, para me fazer convites e promessas. Que iria levar-me para a cidade. E que seríamos tão felizes que perderíamos memória de tudo o que vivêramos antes” (COUTO, 2012, p. 157).

Mariamar sabe informações que só serão reveladas mais tarde; ela guarda, restringe, manipula informações. Como, por exemplo, ao dizer que as mulheres da aldeia têm segredos e

apresenta a razão do pai desconhecer os motivos da mãe em alguns momentos, como após a morte de Silência, o fato de Hanifa desejar deitar-se ao chão, para ouvir os defuntos se revirarem, já que se trata do ventre da terra: “As mulheres de Kulumani sabem segredos. [...] Por essa razão, que Genito desconhecia, Hanifa recusou leito e travesseiro. Estendida no solo, ficou escutando a terra” (COUTO, 2012, p. 18).

Em alguns momentos, os objetos focalizados são mostrados a partir de opiniões, de preconceções, e que, muitas vezes, a visão se dá de forma limitada. De acordo com Bal, a focalização por parte de personagens implica “parcialidade e limitação” (BAL, 1990, p. 110). Quando o focalizador personagem conta sua própria história, em primeira pessoa, pode ocorrer desse também manipular as informações a seu respeito, optando por mostrar somente aquilo que lhe parece relevante. Caso, por exemplo, de Arcanjo Baleiro: “É quase manhã e eu ainda brigo com os lençóis. Não tenho outra doença: a insônia intercalada por sonos breves e estremunhados. Afinal, durmo como os bichos que persigo por profissão: a salteada vigília de quem sabe que demasiada ausência pode ser fatal” (COUTO, 2012, p. 29).

A forma de tratamento dada à mulher em Kulumani pode ser vista conforme a focalização das personagens protagonistas Mariamar e Arcanjo. Além dessas percepções, têm-se também a voz e a visão de outras personagens que contribuem para formar a imagem da mulher nessa comunidade, nesse espaço. No quadro pode-se perceber, em um panorama geral, a forma como os personagens protagonistas e coadjuvantes apreendem essa mulher, bem como suas percepções de uns sobre os outros.

(continua)

<b>Focalizador</b>	<b>Objeto focalizado</b>	<b>Como focaliza? Com que atitude contempla as coisas?</b>
Mariamar	Arcanjo	<p>“meu caçador” (p. 119);</p> <p>“A verdade é que Arcanjo não fora feito para dividir o seu viver. A grandeza do caçador está na solidão. Os seus pânicos, as suas cobardias não têm testemunhas. Apenas a vítima sabe dessas fraquezas. Daí a urgência de o caçador se desfazer da presa (p. 184);</p> <p>“O receio de Arcanjo era o mesmo de todos os homens. Que regressasse o tempo em que nós, mulheres, já fomos divindades (p. 185);</p> <p>“o meu caçador de leões” (p. 216)</p>
Mariamar	Moradores	<p>“a multidão que rodopiava em redor da comitiva. Pareciam abutres. Alimentavam-se de restos. Restos de nós mesmos” (p. 81)</p>
		<p>“volumosa esposa do chefe” (p. 216);</p> <p>“Naftalinda é tão gorda que, mesmo de pé, está sempre deitada” (p. 218).</p>



Mariamar	Naftalinda	<p>“A sua cara é bonita, os olhos fundos, sonhadores” (p. 218).</p> <p>“Para mim, ela era ainda Oceanita. Mas para todos os outros ela não carecia de nome algum. Era apenas uma esposa, uma esposa bem particular. Ela era a primeira-dama de uma aldeia sem damas” (p. 216);</p> <p>[Além de focalizar a personagem, Mariamar também fala de si, já que se trata das coisas que as duas têm em comum]: “A primeira-dama apenas escutaria alguém como eu, alguém que vivesse na mesma solidão, que falasse na mesma linguagem [...] Eu e Naftalinda tínhamos tanta coisa em comum: nascêramos no mesmo ano, estudáramos ambas na Missão, ambas estávamos condenadas a não ter filhos e, assim, destinadas a nunca sermos mulheres” (p. 215);</p> <p>“o seu extenso corpo” (p. 219);</p> <p>“Espantada, Naftalinda contempla o esposo como se não o reconhecesse” (p. 221)</p>
Mariamar	Florindo	<p>“Quem faz desvanecer a alucinada horda é Florindo Makwala, agigantado no corpo e na voz” (p. 221);</p> <p>“visto do chão ele parece uma montanha e o seu mando é o de uma irada divindade” (p. 221)</p>
Mariamar	Padre Manuel Amoroso	<p>“missionário português” (p. 127);</p> <p>“único branco que conhecíamos. O homem se distinguia não pela cor da pele, nem pela língua que falava, nem pelas vestes que envergava. O que o diferenciava era não ter mulher [...] nem filhos [...]” (p. 127)</p>
	Comparação entre o padre e Cristo	<p>“Fiquei esparramada no chão de pedra e contemplei, desse ângulo, Amoroso e Cristo. Os dois brancos se pareciam: tristonhos e murchos como se a vida ocorresse sempre num outro, inacessível lugar. Cristo expunha as feridas, Amoroso exibia o seu olhar viúvo. Ambos nos chamavam para a grande família dos sofredores. Para a família dos que só em sofrimento se sentem próximos de Deus” (COUTO, 2012, p. 128).</p>
Arcanjo	Gustavo	<p>“homem branco, baixo, de barba e de óculos. É um intelectual famoso, várias pessoas param para lhe pedir autógrafos” (p. 63);</p> <p>“ares de intelectual, o seu bloco de notas em riste, a incapacidade de ficar calado: em suma, o escritor irrita-me” (p. 64);</p> <p>“é branco e baixo” (p. 68);</p> <p>“fala pelos cotovelos e olha as pessoas bem nos olhos” (p. 68);</p> <p>“O escritor é uma ave de rapina: pede relatos da guerra. [...] o escritor é um necrófago. Embarcou nesta viagem para debicar desgraças, por entre sobreviventes cujo luto é o silêncio” (p. 108);</p>

		“ele é urbano, não sabe lidar sequer com o chão que pisa. A verdade é apenas uma: naquele universo, até para andar Gustavo precisava de me ter como seu mestre” (p. 151).
Arcanjo	Naftalinda	“ela é tão pesada que a viatura se inclina perigosamente sobre o lado em que se instalou” (p. 68); “generosas nádegas” (p. 144); “a avantajada Naftalinda” (p. 168); Quando fala, ela “assume a gloriosa pose da exaltação” (p. 195).
Arcanjo	Florindo	“O homem já não fala. Discursa. E anuncia que a expedição, dirigida pelo seu partido, irá salvar as pessoas da condenação à miséria. Usa o grande verbo: salvar” (p. 74);  “confessa que vai abdicar do cargo. Voltará a ser professor. Não é uma escolha, é uma renúncia” (p. 228).
Arcanjo	Hanifa	“a empregada” (p. 102);  [Guardiã da terra, da água e do fogo]: “Ergue-se em apumada postura, como se a lata de água fizesse parte do seu corpo, como se a água é que a estivesse transportando a ela” (p. 103).
Arcanjo	Genito	“Os seus modos são bruscos, quase grosseiros. Conheço o tipo de pessoa. Rudes no trato, mas excelentes na arte da caça. Há qualquer coisa, porém, que me faz pensar que Genito alimenta um ressentimento, uma mágoa contra mim dirigida” (p. 104)
Arcanjo	Arcanjo	“—[...] eu não caço com isco. Sou um caçador, não sou um pescador” (p. 73);  “— Sou um caçador. Eu não mato, eu caço” (p. 73);  “Não é matar que me fascina. É esse encontro com o esquivo milagre, o fugaz e irrepetível momento” (p. 171);  “Eu sou mulato e alto” (p. 68)
Gustavo	Kulumani	“— É estranho, não se vê gente. Aqui não vivem pessoas?” (p. 70)
Gustavo	Arcanjo	“— Arrogante de merda!” (p. 72)
Gustavo	Naftalinda	“— Se soubesse tinha trazido uma grua” (p. 71) (episódio em que ajudam Naftalinda a sair do carro)
Gustavo	Silência	[Julgamento, culpabilização da vítima]: “— O que sucedeu naquela noite? Ela estava fora de casa, àquela hora?” (p. 103) - Diálogo com Hanifa.
Gustavo	Genito	Foi Genito Mpepe quem “comandou o grupo dos violadores” (p. 200) de Tandí.
Florindo	Naftalinda	“primeira-dama” (p. 68); “anafada” (p. 68); “Está impossível, aquela mulher!” (p. 142).
Florindo	Florindo	[Podemos conhecer a sua personalidade com base em suas próprias palavras e na forma como fala]: “— Preciso que o meu povo me veja, que me vejam trazendo o troféu de volta à aldeia” (p. 74);  “— Vê, caro escritor? O povo ama-nos. A mim e ao meu partido. Escreva isto, fotografe tudo isto” (p. 76);
Naftalinda	Florindo	“— Tenho pena de Florindo. É um palhaço. Pensa que as pessoas o veneram. Ninguém o respeita, ninguém o ama” (p. 219);  Mudança de percepção após Florindo intervir a favor da esposa e de Mariamar: “— Meu homem, o meu homem voltou!” (p. 221);

		“— Você voltou a ser o meu homem, o meu Florindo” (p. 228).
Naftalinda	Arcanjo	“— Você é um homem bom, faz-me lembrar Raimundo, o cego da aldeia. Há qualquer coisa semelhante em vocês os dois, qualquer coisa estranha... / — Estranha? / — Esse cego anda e ciranda pela noite, dorme ao relento e sempre foi poupado pelos leões. Sabe por que é que ele nunca foi atacado? / — Não me diga que é um dos tais leões-homens? / — Ao contrário. É porque ele é, entre todos os da aldeia, o único que é completamente pessoa, completamente humano. Tal e qual você, nosso caçador...” (p. 227-228).
Hanifa	Florindo	“— Esse Florindo, esse verme rasteiro...” (p. 213).
Hanifa	Hanifa	“— Por que razão o senhor perde tempo falando com uma velha negra e solitária como eu?” (p. 179).
Genito	Violadores de Tandi	os “energúmenos” (p. 200).

Quadro 1 – Conhecendo os focalizadores e objetos focalizados

Fonte: Produção da própria autora, a partir de palavras e frases, entre aspas, extraídas do romance *A confissão da leoa*, de Mia Couto (2012).

### O segredo como possibilidade de suspense

O *efeito manipulador* que algumas personagens, como Naftalinda, Mariamar, Hanifa, Genito, Rolando e Luzilia, empregam nas suas focalizações aponta para a recorrência de duas possibilidades de suspense referidas por Bal (1990). Para além desses, a autora explicita a existência de outras duas possibilidades de suspense, de acordo com o conhecimento do leitor e das personagens a partir das informações repassadas pelo focalizador. Nas três histórias apresentadas aqui, trata-se do suspense segundo o qual o leitor sabe menos que a personagem; e do encerramento do suspense, quando leitor e personagem têm acesso ao mesmo tipo de informação. No romance, há a presença de três ocorrências em que o suspense é mantido do início até (quase) o fim da narrativa. Temos três fatos em que os focalizadores e personagens restringem informações: a história de Tandi; a de Genito Serafim Mpepe; e da mãe e do pai de Arcanjo; criando-se, assim, um efeito manipulador, com a suspensão de dados.

Sobre a história da personagem Tandi, empregada doméstica na casa de Naftalinda e Florindo Makwala, há a presença de um evento em que, segundo os critérios apontados por Bal (1990), seria um suspense construído através do segredo, em que leitor sabe menos que personagem. Inicialmente, tem-se a noção de que algo ocorreu, mas não se sabe do que se trata, conforme a menção de Florindo Makwala ao dirigir a palavra ao policial: “— *Tem razão, Maliqueto. Você não sabe o que fizeram a Tandi, que andou a passear por onde não devia?*” (COUTO, 2012, p. 59). O que suscita aqui são questionamentos oriundos do próprio efeito de

suspense (Quem é Tandí? O que aconteceu a Tandí?). Quase quarenta páginas depois, a história de Tandí novamente é mencionada, agora através da fala de Naftalinda, que interrompe o diálogo do esposo com o caçador. Novamente, questões são levantadas (O que houve? O que aconteceu de tão grave que não pode ser dito? O que estão evitando de contar?):

Esbanjando simpatia, o administrador despede-se, sorriso aberto, já na fresta da porta:  
 — *Amanhã virá uma senhora da aldeia para fazer as limpezas e preparar a refeição.*  
 — *Devia ser Tandí, a nossa empregada* — corrige a primeira-dama. — *Acontece, porém, que ela foi...*  
 — *Ela está incomodada* — interrompe às pressas Florindo.  
 — *Incomodada? Que palavra é essa, marido? Incomodada? [...]*  
 — *Só para que fique claro: incomodada quer dizer atacada, quase morta. E não foram os leões que o fizeram. A maior ameaça, em Kulumani, não são as feras do mato. Tenham cuidado, meus amigos, tenham muito cuidado* (COUTO, 2012, p. 97-98).

Cinquenta páginas depois, o suspense chega ao fim, já que tanto os personagens quanto o leitor têm as mesmas informações. Em diálogo com Arcanjo, Naftalinda questiona acerca do número de homens que estavam presentes na cerimônia precedente à caça coletiva, que aconteceu no centro da aldeia. O caçador logo responde que talvez se tratassem de uns vinte homens. Naftalinda, então, emite uma informação a Arcanjo: “— *Os outros eram doze*” (COUTO, 2012, p. 148). *Que outros?* questiona Arcanjo. A história, até então mantida em suspense, é revelada:

— *Os que mataram Tandí, a minha empregada. Eram doze [...]*  
 — *Mataram-na?*  
 — *Mataram a alma dela, ficou só o corpo. Um corpo ferido, uma réstia de pessoa* (COUTO, 2012, p. 148).

E os detalhes são revelados a partir da focalização de Naftalinda:

[...] inadvertidamente a empregada atravessou o *mvera*, o acampamento dos ritos de iniciação para rapazes. O lugar é **sagrado** e é expressamente **proibido a uma mulher** cruzar aquele território. Tandí **desobedeceu e foi punida: todos os homens abusaram dela. Todos se serviram dela.** A moça foi conduzida ao posto de saúde local, mas o **enfermeiro não aceitou tratar dela.** Tinha medo de **retaliação.** **As autoridades distritais** receberam queixa, **nada fizeram.** Quem, em Kulumani, tem coragem de se erguer contra a tradição? / — *O meu marido ficou calado. Mesmo quando o ameacei ele nada fez... [...]* — *Não sei o que eles vão procurar pelo mato. Esse leão está dentro da aldeia* (COUTO, 2012, p. 148-149 – negritos meus).

Após a violência contra Tandí, ela continuara viva (apesar de a alma já estar morta, conforme a fala de Naftalinda). Ao longo da narrativa, a notícia de sua morte é confirmada. Tandí foi atacada por um leão. Na focalização e percepção de Arcanjo, trata-se de um suicídio:

Os gritos na aldeia reiteram o luto: já se espalhou a notícia da nova vítima dos leões assassinos. Que tenha sido Tandi ninguém se surpreende. Depois de ser violada, a moça tinha-se convertido num *vashilo*, um desses seres sonâmbulos que atravessam as noites. Assim, **exposta e solitária**, ela se entregou à voracidade dos leões. **Tandi tinha-se suicidado** (COUTO, 2012, p. 175 – negritados meus).

Outra história mantida em suspense, durante inúmeras páginas do romance, é a que envolve Genito Serafim Mpepe. Novamente, há um suspense criado a partir do segredo, da não revelação de algo. Personagens apresentam-se conhecedores de mais informações do que leitor, inclusive, em determinados momentos, algumas personagens sabem mais do que outras. Como no caso em que Hanifa chama o caçador, pois, segundo ela, os leões estão ao redor de sua casa. Chegando lá, Arcanjo solicita a Hanifa que chame imediatamente Genito, porém este está dormindo, conforme afirma ela. Ouvem barulhos nos arbustos no fundo do quintal, Hanifa manda atirar, disparar a arma. Porém, “um vulto emerge da penumbra, mãos erguidas como um espantalho bêbado. / — *Não dispare, sou eu, Genito!*” (COUTO, 2012, p. 140). Genito havia saído para comprar aguardente. Segundo ele, tratava-se de uma emboscada; a mulher queria vê-lo morto. Quando questionado pelo escritor os motivos, Genito responde: “— *Ela pensa que sou culpado de coisas terríveis. / — Que coisas? / — São coisas nossas. Vocês sabem: aqui não há polícia, não há governo, e mesmo Deus só há às vezes*” (COUTO, 2012, p. 141).

Novamente, questionamentos são desencadeados aqui. Em decorrência do suspense (Qual o motivo de Hanifa querer ver Genito morto? Que *coisas nossas* são essas?), Hanifa e Genito sabem mais do que leitor e outros personagens (como Arcanjo). Outro momento em que surgem perguntas ocorre quando Genito despede-se de Mariamar antes de sair para uma caçada, atitude nunca antes ocorrida (Por qual motivo a personagem reage dessa forma? Por que a sua fala é de forma agressiva com o pai?). Mariamar estranha o comportamento de Genito:

Desta feita, porém, olhou-me com olhos vazios, **tocou-me no pescoço como fazia quando eu era menina**.

— *Não me toque!* — **reagi com violência**.

— *Vim só dizer adeus* — murmurou, submisso” (COUTO, 2012, p. 162 – negritados meus).

Mariamar encontra algumas respostas para o inusitado comportamento do pai, conforme podemos perceber a seguir, mas o motivo real, o que realmente Genito fizera, ainda não se sabe (Mariamar guarda informações e utiliza-se do efeito manipulador):

Espantei-me por merecer aquela despedida. Em Kulumani os pais não dão atenção às filhas, poucas vezes falam com elas e nunca lhes entregam carícia, muito menos em

público. O carinho é tarefa de mãe. Por que motivo, então, Genito Mpepe me dedicava aquele súbita e inesperada atenção? Me ocorreu, então: o que ali se passava não era apenas uma despedida. Era um pedido de desculpas. Genito Mpepe sabia que não voltaria da expedição. Ele se apresentava ali a pedir perdão. Pedia absolvição por não ter sido nunca meu pai. Ou mais grave: de apenas ter sido pai para não me deixar ser pessoa, livre e feliz (COUTO, 2012, p. 162).

Além disso, Mariamar apresenta o seu desejo de ver Genito morto (algo muito grave ocorreria, o que aconteceu?): “Durante anos, desejei e congeminei o seu fim. Fervorosamente rezei para que uma fera o devorasse, como veio a acontecer com Silência” (COUTO, 2012, p. 162). Temos, também o desejo, não somente de Mariamar *por ver o pai morto, mas da esposa também* (O que ele fizera?) em discurso direto dirigido a Arcanjo:

— *Parece um bicho* — comenta Hanifa. — *Às vezes peço a Deus que não acorde nunca mais* — confessa. [...] a anfitriã regressa à fala, com acrescido azedume:  
— *Se ele não acordasse eu não teria que o matar* (COUTO, 2012, p. 177).

Hanifa acusa Genito de matar a filha Silência, fato contestado por Arcanjo que rebate ao dizer que contaram a ele que a filha mais velha tinha sido morta pelos leões. “— *Foi Genito que a matou...* / Naquela fatídica madrugada, Silência estava escapando de Kulumani, fugindo do regime despótico de Genito Mpepe” (COUTO, 2012, p. 177), afirma Hanifa. Sabe-se agora que a esposa deseja a sua morte para vingar a morte da filha (mas por que Silência fugia de Genito? O que, de fato, acontecera?).

As respostas para todos os questionamentos suscitados dos eventos envolvendo Genito ainda não foram reveladas. O suspense permanece ativo. Hanifa e Mariamar continuam a guardar informações, desconhecidas pelo leitor e por outras personagens. Em determinado momento, Hanifa faz rememorar os traumas de infância de Mariamar:

Sem nada dizer, minha mãe raspava na velha ferida: eu era seca, a minha aridez não tinha cura.  
— *Não me olhe assim, minha filha. Você sabe bem de quem é a culpa.*  
Não havia dúvida: eu estava impedida de ser mãe por causa da pancada que recebera do meu pai. Até o enfermeiro confirmara as graves sequelas dos pontapés (COUTO, 2012, p. 186).

E, por fim, o suspense termina. O segredo é revelado por Mariamar: “Hoje, sei: a história da minha infância não é senão uma meia verdade. Para desmentir uma meia verdade é preciso bem mais que a verdade inteira. Essa verdade enorme, tão vasta que me escapava, era apenas uma” (COUTO, 2012, p. 187). E o que de fato aconteceu é transmitido, é revelado: Genito abusava das filhas:

[...] não foram os castigos físicos que me fizeram estéril. Essa era a versão adocicada inventada por minha mãe. O crime foi outro: durante anos, meu pai, Genito Mpepe, abusou das filhas. Primeiro aconteceu com Silência. Minha irmã sofreu calada, sem partilhar esse terrível segredo. Assim que me despontaram os seios, fui eu a vítima. Ao fim das tardes, Genito migrava de si mesmo por via da *lipa*, a aguardente de palmeira. Já bem bebido, entrava no nosso quarto e o pesadelo começava (COUTO, 2012, p. 187).

A última história envolvendo o recurso do suspense e o emprego da manipulação de informações ocorre nos fatos que implicam na morte da mãe e do pai do caçador Arcanjo Baleiro. Em relação à mãe, o focalizador além de dar voz a essa personagem que não está mais viva, apresenta-a como mulher sábia, antecipadora dos fatos, conforme a percepção do focalizador Arcanjo Baleiro. Na época em que Rolando, o irmão, ainda adolescente, atirou contra o pai, Arcanjo tinha apenas dez anos de idade: “Um acidente já previsto pela nossa mãe: – *Armas de fogo em casa são causa de tragédia.* / Era assim que dizia Martina Baleiro. No dia em que meu pai morreu a nossa mãe já ali não estava para confirmar a sua premonição” (COUTO, 2012, p. 32).

Sabe-se que o tiro que atingiu Henrique Baleiro foi disparado por Rolando, irmão de Arcanjo, tido até então como acidental. Mas há uma reviravolta na história, até então, desconhecida por Arcanjo. No início da narrativa, o caçador mostra-se saber de algo que o leitor desconhece: “Ciumento, o velho Henrique! Esses ciúmes foram, aliás, motivo de sangue e luto” (COUTO, 2012, p. 67). As perguntas suscitadas, inicialmente, podem ser: por que o ciúmes de Henrique fora a causa de *sangue e luto*? Porém, somente ao final do romance, é que as verdades sobre a morte tanto do pai, quanto da mãe são revelados. A causa da morte de Martina Baleiro é revelada por Luzilia, ao final do romance:

— *A tua mãe morreu de kusungabanga.* / — *É o nome de uma doença?* / — *Digamos que sim. Uma doença que mata os outros, os que não estão doentes.* / No momento não entendi. Mas depois Luzilia explica: na língua de Manica, o termo *kusungabanga* significa «fechar à faca». Antes de emigrar para trabalhar há homens que costuram a vagina da mulher com agulha e linha. Muitas mulheres contraem infeções. No caso de Martina Baleiro, essa infeção foi fatal. / — *Rolando sabia. Foi por isso que matou o pai. Não foi um acidente. Ele vingou a morte da mãe* (COUTO, 2012, p. 203).

Além disso, a personagem Luzilia, esposa de Rolando, viaja até a aldeia de Kulumani a fim de solicitar o regresso imediato do caçador à capital Maputo, já que o irmão, prestes a morrer, quer contar o que de fato ocorrera acerca da morte do pai, Henrique Baleiro. A notícia, no entanto, dá-se a partir da carta escrita por Rolando e entregue a Arcanjo por Luzilia: “[...] *Despi-me do meu herdado nome com o mesmo prazer que certas viúvas queimam as vestes do*

*marido que as tiranizou*” (COUTO, 2012, p. 205). E prossegue a carta confirmando que foi ele quem matou o pai, tendo a loucura como o seu álibi e a sua proteção:

*Sim, fui eu que matei o nosso pai. Matei-o e voltarei a matá-lo sempre que ele volte a nascer. Obedeço a ordens. Essas ordens foram-me dadas sem palavras. Bastou o olhar triste da minha mãe. Não tenhas pena de mim, meu irmão. A loucura, primeiro, foi o meu álibi. Tornou-se, depois, a minha absolvição. A nossa mãe sempre avisou: a bala mata nas duas direções. Ao matar o velho Baleiro eu mesmo me suicidei. Certa vez, depois do falecimento da nossa mãe, tu disseste: quem me dera morrer. Pois eu te digo, agora. Não é a morte que confere ausência. O morto está ainda presente: todo o passado lhe pertence. O único modo de deixarmos de existir é a loucura. Só o louco fica ausente* (COUTO, 2012, p. 206).

A carta de Rolando confirma o que Arcanjo pensava sobre a loucura do irmão: “Aqueles linhas confirmavam a minha antiga suspeita: o meu irmão fazia-se passar por louco. A única criatura realmente doente era eu, com as minhas atormentadas noites, as cruéis lembranças de um passado mal vivido” (COUTO, 2012, p. 206).

### **O silêncio ressonante em Kulumani**

Cabe também salientar que o silenciamento de vozes femininas é mostrado ao longo da narrativa. Ora pela perda de voz de personagens, como da própria Mariamar, ou pela escolha em manter-se calada como forma de resistência, ora como consequência de traumas sofridos<sup>52</sup>, ou ainda como no caso de Hanifa que *deixou de pronunciar palavras* após a morte das filhas:

Meu pai olhou-a, desconhecendo-a. A mulher nunca falara assim. Aliás, **ela quase não falava. Sempre fora contida, guardada em sombra.** Depois de morrerem as gêmeas, ela **deixou de pronunciar palavra.** De tal modo que o marido, de vez em quando, lhe perguntava:

— *Você está viva, Hanifa Assulua?*

Não era, porém, a fala que era pouca. A vida, para ela, tornara-se um idioma estrangeiro (COUTO, 2012, p. 20 – grifos meus).

---

<sup>52</sup> Frantz Fanon, em *Os condenados da terra*, expõe, no capítulo intitulado “Guerra colonial e perturbações mentais”, sobre a situação dos traumas e das patologias mentais adquiridas em meio ou após as guerras e combates motivados pelo domínio colonial: “No período de colonização não contestada pela luta armada, quando a soma de excitações nocivas ultrapassa um certo limite, as posições defensivas dos colonizados desmoronam, e estes últimos se veem então em grande número nos hospitais psiquiátricos. Há, portanto, nesse período calmo de colonização vitoriosa uma regular e importante patologia mental produzida diretamente pela opressão” (FANON, 1968, p. 212). Segundo Fanon: “Mas a guerra continua. E teremos de tratar por muitos anos ainda as feridas múltiplas e às vezes indelévels deixadas em nossos povos pela derrota colonialista” (FANON, 1968, p. 211).



A inaptidão em falar seja diante de traumas e da violência sofrida na infância, seja pelo silenciar diante da não credibilidade de vozes de mulheres, ou ainda pelas normas que imperam em uma sociedade patriarcal, que impõe à mulher a baixar de olhos, a não falar e apenas a servir aos homens, seguindo, assim, a *ordem do universo*, conforme demonstra Mariamar:

*O silêncio se reinstalou no quarto. Eu e a mãe sentámo-nos no chão como se fosse o último lugar no mundo. Toquei o seu ombro num esboçado gesto de conforto. Ela desviou-se. Num instante, estava refeita a ordem do universo: nós, mulheres, no chão; o nosso pai passeando-se dentro e fora da cozinha, a exhibir posse da casa inteira. De novo nos regíamos por essas leis que nem Deus ensina nem o Homem explica* (COUTO, 2012, p. 26 – grifos meus).

O silêncio também se presentifica na simbologia de nomes de personagens como o de Silênciã, irmã de Mariamar. Silênciã é morta por leões, é violentada pelo próprio pai, Genito Mpepe, e sua voz é manifestada, no romance, somente em seis falas, em discurso direto: Primeira: “*Obedeça a tudo, menos ao amor*, assim me dizia Silênciã, a minha pobre irmã” (COUTO, 2012, p. 49). Segunda: “De súbito, vejo Silênciã, em contraluz, recolhendo em suas mãos as flutuantes plumas. [...] Recolho a dádiva e escuto a familiar voz: / — *Veja, mana: este é o meu coração. Os leões não o levaram. Você sabe a quem o entregar*” (COUTO, 2012, p. 82). Terceira: “— *Há frango hoje, o que celebramos?* — inquiriu Silênciã” (COUTO, 2012, p. 84). Quarta: “— *É um feitiço, só pode ser um feitiço* — suspirava ela” (COUTO, 2012, p. 122). Quinta: “— *As suas mamãs, dessa maneira, nunca irão crescer* — avisava a mana Silênciã” (COUTO, 2012, p. 123). E sexta: “— *Não queira crescer, mana, não queira ser mulher* — advertiu Silênciã” (COUTO, 2012, p. 125).

Após o tiro que atingiu o pai de Arcanjo, o irmão, Rolando foi encaminhado para um hospital psiquiátrico. Mais uma vez a presença do silêncio como trauma é característico do personagem Rolando, que a partir de então, nunca mais pronunciou palavras: “Dizem que nunca mais falou, nunca mais foi gente. Rolando era bondade em pessoa: a sua alma sucumbiu, devorada pela má consciência” (COUTO, 2012, p. 32). Ainda sobre o silêncio do irmão: “Parece falar, mas não pronuncia palavra, apenas emite uma espécie de aflitos suspiros, como se engolisse o ar em porções maiores que o peito” (COUTO, 2012, p. 39).

O romance em análise apresenta uma história contada a partir de duas personagens protagonistas. Como se trata de uma narração em primeira pessoa, há um envolvimento emocional maior, e, portanto, a subjetividade é, muitas vezes, manifestada. Diante dos fatos, os focalizadores internos apresentam uma história a partir de percepções, de opiniões, de pensamentos. Juntam-se ao narrar os efeitos de suspense permitindo que exista um efeito

manipulador que faz com que a focalização seja realizada conforme a visão, a perspectiva do próprio focalizador e de acordo com as suas escolhas em mostrar mais ou restringir dados. É a partir da análise das inúmeras vozes, das inúmeras visões, de diferentes focalizadores, que se tem a possibilidade de compreender tanto o posicionamento da mulher, a sua visão diante de regras impostas por um sistema patriarcal, bem como a forma que personagens masculinas tratam as mulheres. Assim, tem-se uma imagem da mulher conforme a construção e a apresentação na obra literária em questão.

Além do avô Adjiru Kapitamoro, talvez, apenas mais uma personagem masculina se diferencie do pensamento e do tratamento comum, normativo dos homens de Kulumani em relação às mulheres. O caçador Arcanjo Baleiro mostra-se com um outro olhar e reafirma a ideia da mulher como dona de si e do mundo: “Um ano depois, Luzilia caminha à minha frente, confirmando o seu estatuto de dona da minha alma, proprietária do mundo” (COUTO, 2012, p. 38). A discussão acerca da situação da mulher pode ser vista ao longo do romance. Para finalizar, transcreve-se uma passagem em que a problematização do feminino e do masculino é trazida por Martina Baleiro, mãe do caçador. Arcanjo Baleiro focaliza a sua mãe, pela primeira vez, a partir dessa história, contada por ela mesma. Além de apresentar a voz de Martina Baleiro, a história traz a discussão sobre o feminino, representado pela noite, pela lua; e o masculino, pelo sol, pelo dia:

*Antigamente, não havia senão noite. [...] Nesse tempo, todas as estrelas comiam, todas luziam de igual alegria. Os dias ainda não haviam nascido e, por isso, o Tempo caminhava com uma perna só. [...] Até que, no rebanho do pastor, nasceu uma estrela com ganância de ser maior que todas as outras. Essa estrela chamava-se Sol e cedo se apropriou dos pastos celestiais, expulsando para longe as outras estrelas que começaram a definhar. Pela primeira vez houve estrelas que penaram e, magrinhas, foram engolidas pelo escuro. Mais e mais o Sol ostentava grandeza, vaidoso dos seus domínios e do seu nome tão masculino. Ele, então, se intitulou patrão de todos os astros, assumindo arrogâncias de centro do Universo. [...] A Noite só se atrevia a aproximar-se quando o Sol, já cansado, se ia deitar (COUTO, 2012, p. 30).*

Ao final da narrativa, Arcanjo, ao buscar Mariamar para seguirem viagem juntos, depara-se com o diário da moça que, ao cair no chão, expõe as primeiras páginas do caderno. A frase, focalizada e lida por Arcanjo, configura-se em uma ciclicidade narrativa, já que essa mesma frase é contemplada na primeira página do romance: “Está escrito: «Deus já foi mulher...». Sorrio. Naquele momento estou rodeado de deusas. De um e do outro lado da despedida, naquele rasgar de mundos, são mulheres que costuram a minha rasgada história” (COUTO, 2012, p. 250).

### 3.2 MUTHIANAS E CAPULANAS DE MOÇAMBIQUE, DE ALBINO MOISÉS

“A responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (SARAMAGO, 1995, p. 241).

“Ao enquadrar a realidade, a fotografia já determinou o que será levado em conta dentro do enquadramento – esse ato de delimitação é sem dúvida interpretativo, como o são, potencialmente, os vários efeitos de ângulo, foco, luz etc.” (BUTLER, 2016, p. 105).

Jornalista e fotógrafo, Albino Moisés atua em um dos jornais mais antigos e tradicionais de Maputo (e também de maior circulação em Moçambique), o *Jornal Notícias de Maputo*, que conta com uma história de 91 anos desde a sua fundação. Natural da cidade de Mocuba (região central da província de Zambézia, e às margens do rio Licungo), cidade essa também onde surgiram seus primeiros contatos com a fotografia. Foi com a casa/estúdio *Foto Mia*, e com o único fotógrafo profissional da cidade, o *senhor Mia (era um observador atento e apaixonado pela vida de Mocuba. Mocuba da década 80-90!)*, que Albino Moisés relembra a sua infância e a importância desse homem para a cidade:

Tirar retratos na Foto Mia não era coisa de todos os dias. Era coisa que a família agendava. Íamos apurados e acompanhados pelos nossos pais. Vestíamos a melhor roupa. Tínhamos que ficar bonitos “de verdade”, tal como se fôssemos à missa de domingo na Catedral ou como no primeiro dia de aulas ou ainda como se fôssemos a matiné no Cine-Mocuba ou a cerimónia de baptismo (MOISÉS, 2017<sup>a</sup>).

Albino Moisés conta, a partir de suas crônicas, que a sua admiração pela fotografia (e ainda que de forma inconsciente e sem se dar conta) foi influenciada pela fotografia de Mia. Sobre o fotógrafo Mia, Albino Moisés diz que “para muitos, ele será um ilustre desconhecido e eterno anônimo”, mas não para Albino e o povo de Mocuba, conforme a sua apresentação sobre ele: “para nós, os mocubeneses, o nosso fotógrafo-mor. Aquele que foi responsável e guardião da nossa memória colectiva. Aquele que ao longo dos anos cuidou zelosamente da imagem de pessoas de Mocuba” (MOISÉS, 2017b). Influenciado pelos retratos desse senhor, Albino percebeu a *importância da fotografia na vida das pessoas*, e a *fotografia como documento e um lugar de memória* coletiva:

A imagem clara que eu tenho e, que permanece até hoje sobre os primeiros sinais do gosto pela fotografia foi no Carnaval da minha cidade, Mocuba em 1987 no qual eu participei como bailarino. A única casa que se dedicava a fotografia reportou integralmente esta festa popular e montou uma exposição. Durante o tempo em que ficou patente, vi o interesse que as pessoas tinham sobre as imagens. O valor que a população dava àqueles registos com rostos da comunidade local. Foi aí que terei descoberto, a importância da fotografia na vida das pessoas. A importância de alguém poder se rever e reconhecer-se numa imagem, partindo de um simples “click”. A descoberta da fotografia como documento e um lugar de memória (Informações cedidas por Albino Moisés, em entrevista realizada pela autora).

Hoje, com 49 anos de idade, Albino Moisés traz a fotografia em seu trabalho e expressa-se através da arte, retratando o seu povo e valorizando a sua cultura. Sua primeira exposição individual foi apresentada no Brasil, em Belo Horizonte – Minas Gerais, no ano de 2013, com curadoria de Rosália Diogo. Intitulada *Mwana-Mwana: Pérolas do Índico*, Albino Moisés retrata crianças em diferentes atividades do cotidiano moçambicano, desde o brincar ao trabalhar. Em sua vinda ao Brasil, nesse mesmo ano, o fotógrafo proporcionou um curso sobre fotografia a várias crianças de escolas de Ensino Médio e Fundamental. No ano seguinte, em 2014, participou de uma exposição coletiva, sob o título de *Mulheres da minha terra*, em Presidente Prudente, São Paulo, em alusão ao Dia de África. Já em 2015, convidado para participar do Festival de Artes Negras (FAN) em Belo Horizonte, apresenta sua segunda exposição individual, a qual é tema do presente trabalho: *Muthianas e Capulanas de Moçambique*.

Albino Moisés dedica-se à fotografia desde a década de 1990, quando, pela primeira vez, teve em suas mãos uma câmera fotográfica. De forma intuitiva (segundo o próprio Albino Moisés), pôs-se a fotografar os colegas de escola. Ainda conforme as palavras do fotógrafo, “com efeito, foi em 1990 que fotografei ‘oficialmente’ a cerimônia da minha graduação, na Escola Agrária de Mocuba. A partir desse evento, compreendi que a fotografia também faria parte da minha vida” (Informações cedidas por Albino Moisés, em entrevista à autora).

Jornalista desde o ano de 1997, conforme as informações cedidas por Albino, já atuou em projetos independentes de jornais e revistas, coordenando a área fotográfica. Foi co-fundador da revista *Baía*, co-fundador e coordenador editorial da revista *Ideal*, co-fundador e editor da revista *Marca*, e co-fundador do jornal *Eco-Social*. Tem trabalhos publicados em revistas, boletins e jornais como *Notícias*, *Domingo*, *Eco-Social*, *O País*, *Nosso Jornal*, *Marca*, *Essencial*, *Baía*, *Ideal* e *Canjerê*, entre outras. Além disso, algumas de suas fotografias encontram-se em coleções privadas em Moçambique, África do Sul, Angola, Zimbábue, Brasil, Portugal, Estados Unidos e Brasil.

Em projetos pessoais, a sua fotografia apresenta como temática fundamental a criança e a mulher: “A minha fotografia tem como foco a criança. Com efeito, para além desta etapa que é a infância, nos últimos tempos acoplei o componente *mulher* e ainda a vida animal em Reservas e Parques” (Informações cedidas por Albino Moisés, em entrevista à autora). Ademais, apresenta como projeto em atividade o ensino da prática fotográfica a crianças do bairro em que reside, em Maputo. Dessa forma, Albino Moisés assim se percebe: “sou um

observador que vive o que fotografa. Gosto de colocar a minha alma em sintonia com aquilo que fotografo” (Informações cedidas por Albino Moisés, em entrevista à autora).

Composta por 22 fotografias, a série fotográfica *Muthianas e Capulanas de Moçambique* foi criada a partir de viagens realizadas por Albino Moisés às regiões norte, centro e sul do país, entre os anos de 2012 e 2015. A temática foi previamente pensada e a ideia de retratar a mulher como assunto principal surgiu intuitivamente, já que é por uma admiração e um amor à força das mulheres moçambicanas que se deu a construção dessas imagens.

O título da série, segundo Albino Moisés, é uma “homenagem e um tributo à beleza da mulher moçambicana que tem a capulana como um dos seus símbolos mais representativos de identidade de Moçambique” (Informações cedidas por Albino Moisés, em entrevista à autora). A série também é assim intitulada como uma forma de valorizar a língua *emakua*, falada no centro e norte do país, conforme explicita Albino Moisés.

Para o fotógrafo, retratar a mulher manifesta-se como uma missão: “sendo a mulher moçambicana, aquela que gera, educa e une a família, sinto-me com a missão de retratar o cotidiano da mulher moçambicana, valorizando-a como um ser sagrado, evitando banalizar o seu corpo com imagens do seu lado sexual”. A temática das fotografias surgiu, para o fotógrafo, como:

[...] uma tentativa de mostrar como este tecido secular vai para lá de um simples pano... que afinal tem um significado social de grande impacto, aliás, em Moçambique reza um ditado, “mulher que é mulher, amarra capulana” e daí verem-se mulheres em várias cerimónias, casamentos, lobolos, xitiques, funerais, conferências internacionais cobertas deste tecido colorido (Informações cedidas por Albino Moisés, em entrevista concedida à autora).

A capulana utilizada pelas mulheres torna-se um item fundamental no dia a dia. Trata-se não de um acessório somente, mas de um tecido fortalecedor da identidade de um povo, que traz junto de si e dos seus usos a cultura e a tradição. Pela unicidade do seu padrão, a capulana de Moçambique entrou no *Guinness Book* em 2014, conforme pontua Albino Moisés. A relação da mulher com a capulana percorre desde a gravidez, por exemplo, até a morte:

É também, uma cruzada de reafirmação e valorização deste tecido que nalgum momento foi adstrito somente à mulher do campo. A mulher urbana tinha vergonha de assumir a capulana como também sua. Hoje a capulana emigrou para a cidade. Invadiu as passarelas do *fashion week* da moda africana... digamos que estamos na era do *boom* da capulana, mostrando-se com todo o seu esplendor e exuberância! A capulana se impôs e a cidade aprendeu a ligar-se à tradição e a valorizar as suas origens... agora a mulher urbana já amarra-a com orgulho, e figura já na lista dos vestidos de noiva, combinando com colares, bolsas, brincos, carteiras e outros acessórios (Informações cedidas por Albino Moisés, em entrevista à autora).

Segundo Albino Moisés, a capulana está “intrinsecamente ligada à vida da mulher, cujo uso é transversal e entrecruza com múltiplos elementos da vida cultural dos moçambicanos” (Informações cedidas por Albino Moisés, em entrevista à autora). Assim, tem-se o uso desse tecido tradicional em diferentes ocasiões. Em relação aos usos da capulana, as fotografias enquadram-se em sete categorizações, segundo Albino Moisés: *trabalho, retrato, maternidade, festividades, crianças, cerimônias e desfile de moda.*

<b>Trabalho</b>	<i>No decorrer de qualquer actividade doméstica quer de cariz social público, a mulher amarra uma capulana. Mesmo as mulheres operárias, aquelas que trabalham em obras de construção civil, por cima do traje convencional “fato-macaco”, elas colocam uma capulana. O mesmo acontece noutras actividades, tais como [o trabalho nas] machambas, bazares e outras.</i>
<b>Retrato</b>	<i>A mulher macua da região norte é o símbolo de beleza feminina de Moçambique. Ela usa no rosto o “mussiro”, uma pasta de beleza natural, que tem resultados mágicos de rejuvenescer e amaciar a pele. [O] governo moçambicano adoptou o rosto da mulher com “mussiro” como um dos cartões postais de turismo de Moçambique e suas gentes.</i>
<b>Maternidade</b>	<i>Na fase pré-natal, um dos presentes para enxoval que a mulher ganha são as capulanas, carinhosamente oferecidas pela mãe, pela sogra, pelas tias mais velhas, pelas colegas de trabalho e pelas vizinhas. Ela usa durante a gravidez e, mais tarde, no parto, a capulana será o primeiro pano a envolver o bebé. A partir daí, a capulana será companheira inseparável da mãe e seu bebé.</i>
<b>Festividades</b>	<i>As inúmeras festividades Bantu, sempre carregadas de misticismos, tem a capulana como elemento e símbolo de africanidade. Gente de vários segmentos sociais, de ambos os sexos, quando se encontram para celebração, usam capulanas com cores quentes e alegres, que identificam a maneira vibrante de ser dos moçambicanos. Na dança, no rufar dos tambores, os bailarinos amarram a capulana para realçar o movimento das ancas.</i>
<b>Crianças</b>	<i>Desde a nascença, as crianças estão familiarizadas com este pano. Durante esta etapa etária, elas são transportadas em capulanas nas costas das mães ou irmãos mais velhos. Nos ritos de iniciação, o “likumbi”, elas são cobertas por capulanas até serem apresentadas publicamente já como “homens e mulheres adultos”. Hoje, nas escolas, algumas crianças usam a capulana para estender no chão por falta de carteiras escolares.</i>
<b>Cerimônias</b>	<i>Qualquer cerimónia tradicional e oficial de Estado, tem a capulana representada. No “Xitique”, nas Graduações em Universidades, no “lobolo” (casamento tradicional), no casamento religioso e [no casamento] civil; no “mukhutô” (evocação de espíritos), no funeral e outros. Nesses lugares, de acordo com o evento, a mulher está sempre trajada de capulana.</i>

<p><b>Desfile de moda</b></p>	<p><i>Os estilistas da nossa terra elegeram a capulana como o seu pano de eleição para trabalhar nos seus ateliers. Eles fazem várias combinações com a capulana. Fazem várias criações e colocam o imaginário criativo como o limite do seu trabalho. Há sempre peças únicas e originais nesse seu trabalho tão engenhoso.</i></p>
-------------------------------	---

Quadro 2 – Categorizações das fotografias em temáticas

Fonte: Informações cedidas por Albino Moisés, em entrevista concedida à autora (2017).

O fotógrafo relata também as diferenciações entre as capulanas, com variações de cor e padrões, conforme a região: “com efeito, a capulana tem uma linguagem própria, de uma zona para a outra. Por exemplo, no norte, concretamente em Cabo Delgado, Nampula e Niassa, as mulheres *macua*, *ajaua* e *maconde* têm uma atracção natural pelas cores vivas e fluorescentes” (Informações cedidas por Albino Moisés, em entrevista à autora). Segundo Albino Moisés, os tons vibrantes também podem ser vistos em partes da região central, em Zambézia, Manica e Tete, influenciados pelo país vizinho, o Malawi. Na região sul, em Maputo, Gaza e Inhambane, o predomínio é de cores e padrões mais suaves. A distinção das diferentes formas de amarrar a capulana também pode ser percebida em cada uma destas regiões, segundo Albino Moisés: “desde o lenço à cabeça até o enrolar à cintura deixando realçar as ancas. Mas também serve para cobrir ‘decentemente’ o corpo sagrado da mulher” (Informações cedidas por Albino Moisés, em entrevista à autora).

Além disso, a série fotográfica traz também uma preocupação em mostrar valores culturais. A valorização da cultura tradicional está presente em todas as fotografias, não somente enaltecendo a mulher, em diferentes atividades, como também o uso de um tecido que se constitui como parte integrante dos costumes e das tradições.

Algumas práticas culturais, segundo o autor, estão presentes nas fotografias, tais como as tatuagens nos rostos cultivados pela etnia *makonde*; os curandeiros e os rituais de purificação das almas; as histórias orais repassadas pelos mais velhos e o sentar ao redor da fogueira para escutá-los; o uso do *mussiro* no rosto; e outras.

A escolha por cenas que retratassem essas práticas foi justamente por “refletirem em grande medida as marcas da cultura local” e também como “uma forma de homenagear e valorizar as gentes da minha terra”, segundo Albino Moisés. O fotógrafo salienta ainda o retrato dessas tradições como sendo “essencial porque é o espelho da nossa identidade, aquilo que somos como povo com que pugna para preservar a sua cultura” (entrevista com Albino Moisés – Anexos). A inclusão de determinados costumes em suas fotografias se deu de forma natural para Albino Moisés, já que “incorporar os usos e costumes endógenos na minha fotografia é,

precisamente, aquilo que me move quando procuro fotografar a mulher moçambicana” (entrevista com Albino Moisés – Anexos).

Ao ver a circulação de suas imagens em outros espaços, como o Brasil, e fora do contexto moçambicano, Albino Moisés concebe a sua exposição como uma atividade com um *cunho didático de informação* e importante por “mostrar a história de um país irmão com cultura comum, mas que permanece desconhecido para muitos brasileiros” (entrevista com Albino Moisés – Anexos). Além disso, sente-se “orgulhoso por observar o interesse dos brasileiros procurando conhecer um pouco mais sobre a cultura de Moçambique” (entrevista com Albino Moisés – Anexos). Albino Moisés também reflete sobre a situação atual de seu país e a importância de levar suas imagens para outros territórios e prestar uma contribuição para o seu povo:

Moçambique vive neste momento, o seu estado de graça com as recentes descobertas de petróleo, gás e minerais, facto que abre uma nova página no desenvolvimento da sua economia. Todavia, isso coloca o país só na rota de grandes negócios e não expõe no campo cultural. Daí a exposição, *Muthianas e Capulanas de Moçambique*, que vem, de forma singela, contribuir na divulgação da cultura moçambicana no estrangeiro. É uma forma de mostrar nossas vidas e nossas tradições, por via da fotografia (entrevista com Albino Moisés – Anexos).

Durante a criação do projeto fotográfico, Albino Moisés percorreu diversas regiões munido de sua câmera fotográfica. Algumas fotografias resultaram de incursões em regiões em decorrência de seu trabalho como jornalista; já outras imagens foram capturadas em viagens de caráter familiar, como participante em cerimônias tradicionais e, *como sempre, carregadas de muito simbolismo cultural*, conforme reforça o fotógrafo.

A série fotográfica *Muthianas e Capulanas de Moçambique* foi exposta pela primeira vez em Belo Horizonte – Minas Gerais, na Galeria do CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, a convite da organização do Festival de Artes Negras (FAN) de Belo Horizonte, em 2015. Após a exposição, as obras passaram a pertencer ao acervo da instituição cultural de Belo Horizonte (*Casarão das Artes*).

Antes de expor a série fotográfica *Muthianas e Capulanas*, no Brasil, Albino Moisés havia apresentado a sua exposição sobre a infância em sua terra natal, intitulada *Mwana-Mwana: Pérolas do Índico*, também em Belo Horizonte, no Centro Cultural Salgado Filho, por meio da Prefeitura de Belo Horizonte (Secretaria Municipal de Educação e Fundação Municipal de Cultura), no ano de 2013. Essa mesma exposição circulou por diversos espaços durante o ano de 2013, como no Centro Cultural Casa África e em escolas da cidade de Belo Horizonte.



Todas as fotografias assemelham-se em alguns pontos. Inicialmente, os objetos fotografados circundam uma única temática: a mulher. O motivo principal de todas elas são as mulheres em diferentes atividades e movimentos, com exceção de duas fotografias que trazem meninas como personagens principais. Como se trata de uma série fotográfica que tematiza a mulher e a capulana, talvez a escolha por trazer uma criança se justifique para mostrar que o uso do tecido não é de exclusividade da mulher adulta. Além disso, a diversidade de cores e estampas são fortemente salientadas em todas as imagens.

As cores também estão muito presentes em todas as fotografias, já que a própria temática da série traz a capulana como um dos itens principais. Essas, por sua vez, trazem consigo a presença do contraste de cores e a multiplicidade de estampas. Talvez por esse motivo é que a série contempla fotografias somente em cor, conforme salienta Sousa: “as cores também são um agente conferidor de sentido, em função do contexto e da cultura em que se encontram” (SOUSA, 2002, p. 90), e uma fotografia em preto e branco não valorizaria a diversidade das tonalidades.

Tem-se, também, alguns elementos de composição e enquadramento que podem ser vistos em todas as imagens, tal como, por exemplo, o ângulo de tomada. A posição da câmera, em quase todas as fotografias (com exceção de três), dá-se a partir de um plano normal em que os objetos são apresentados ao espectador/observador de forma direta e objetiva, em um ângulo natural, da altura da cabeça ou dos olhos, conforme estamos acostumados a enxergar o mundo. Dessa forma, cria-se um efeito de *familiaridade*.

A análise da série fotográfica está dividida, aqui, em duas partes: inicialmente, tem-se as fotografias em que as tomadas de câmera possibilitam a visualização do espaço em que as mulheres se encontram, bem como a um maior número de detalhes contemplados ao entorno dos motivos principais dos enquadramentos. A seguir, apresentam-se as imagens que contemplam retratos individuais. Cabe salientar que essa divisão se deu a partir da nossa percepção, e não das decisões e escolhas do fotógrafo Albino Moisés.

Imagem 1 – Dança *Mapiko*<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): Trata-se de uma *dança Mapiko*, realizada no ano de 2015, na *Feira Municipal de Maputo, na celebração dos 125 anos da cidade de Maputo*.



Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Um grupo de mulheres parece encenar, ao que parece, passos de uma dança, apresentada em um ambiente aberto, ao ar livre. Em um primeiro plano, sete mulheres movimentam seus corpos: mãos, braços e pernas demonstram gestos e uma postura típica de um corpo em estado não estático. O fato da imagem ter sido retratada em um sentido horizontal enfatiza a ideia de expansão e de profundidade, ainda que nesse formato a sensação gerada seja de repouso; nesse caso, entretanto, devido ao movimento dos corpos, se dá justamente o contrário, enfatizando *uma ação*.

As expressões do rosto, salientadas através de boca e olhos, aparentam ser de alegria. Não só a face demonstra esse sentimento, mas também a linguagem corporal como um todo. A articulação de mãos, braços, e pernas, bem como a postura das mulheres, demonstra movimento e configura-se em uma aproximação e uma interação entre si, entre essas mulheres, durante a dança, diferenciando-se da posição em que os sujeitos visualizados no plano de fundo se encontram. As roupas (saias, blusas, vestidos e turbantes), com repetição de formas geométricas e cores contrastantes (azul, vermelho, verde e laranja), sugerem um contexto cultural específico, bem como a presença de uma coletividade (dada pela repetição e pela padronização de elementos).

Pelo fato da fotografia apresentar uma superfície bidimensional, é possível analisar um quadro a partir da ideia de uma imagem plana. No caso dessa imagem em questão, pode-se dividir o quadro em duas partes: na parte inferior, em direção ao centro, encontram-se as mulheres que dançam, ocupando mais de dois terços ( $2/3$ ) da imagem. Claramente elas se tornam o objeto principal da cena. Já na parte superior (ou ao fundo), ocupando menos de um terço ( $1/3$ ) da cena, encontra-se um grupo de pessoas sentadas e em pé, compondo uma espécie de plateia e enfatizando a proposta de se tratar de uma apresentação de dança.

Porém, para a criação de efeitos de tridimensionalidade, recorre-se ao uso de alguns efeitos que podem implicar, por exemplo, em profundidade de campo. Nesse caso, o fotógrafo emprega um tipo de foco que percorre do primeiro plano (mulheres), focalizando-as nitidamente, ao plano de fundo (grupo de pessoas), até um plano infinito, onde se pode ver ainda galhos de árvores e o que parece ser um telhado de zinco. Apesar das pessoas que se encontram em pé, no fundo da cena, estarem levemente desfocadas, continua-se a identificar do que se trata, inclusive percebendo as expressões faciais de alguns sujeitos.

Outros elementos que compõem o enquadramento e que resultam das escolhas do fotógrafo dizem respeito aos tipos de planos, ou seja, o ponto de vista, e os ângulos de tomada e de captura da imagem. A opção por trazer um plano mais aberto enfatiza a informação, retratando o que está acontecendo nesse espaço e nesse momento. Mas não tão amplo, não tão aberto, pois ainda se percebe detalhes, como expressões de rosto, bem como o congelamento do movimento dos corpos. Sobre o ângulo de captura, cabe salientar a escolha pelo plano normal, mais objetivo, em que a tomada de câmera (a perspectiva) dá-se na altura da cabeça, dos olhos, criando uma atmosfera de familiarização, já que é a partir desse ângulo de visão que acostumou-se a enxergar o mundo: dessa perspectiva e dessa altura.

Sobre a luz, pode-se apreender alguns dados, de acordo com a incidência sobre os objetos fotografados. Trata-se, ao que parece, de uma fonte de luz natural, captada ao amanhecer (até metade da manhã) ou de fim de tarde, pelas sombras mais suaves projetadas ao chão, ao lado direito dos sujeitos, demonstrando, assim, se tratar de uma luz direcionada diagonalmente, vinda do lado esquerdo.

A leitura de uma divisão (linha imaginária vertical traçada quase ao centro) entre partes claras e sombreadas pode ser realizada da seguinte forma: ao lado do quadro temos uma maior incidência de luz, com maior iluminação dos elementos, diferentemente do lado oposto (esquerdo) que traz menor quantidade de luz (o que nos leva a pensar que, possivelmente, havia um elemento de uma altura suficiente para encobrir a luz solar, fazendo com que os elementos mais ao fundo e à direita recebessem maior incidência solar). Os elementos da esquerda

encontram-se à sombra de algo que desconhecemos, de forma que os da direita podem ser percebidos a partir de um feixe de luz que os torna mais brilhantes e reluzentes.

Essa leitura da incidência da luz também faz com que o olhar do espectador/observador permeie a imagem de maneira circular, iniciando do lado esquerdo e culminando no espaço em que a iluminação se destaca e voltando-se, novamente, para o ponto inicial do olhar. Esse movimento de olhos também é criado pelo próprio movimento da dança, que faz com que os olhos se movam conforme o posicionamento das pessoas retratadas.

A fotografia apresenta um outro dado. Trata-se de uma imagem em que as pessoas não estão posando para a câmera. O fato das pessoas fotografadas não direcionarem seus olhares para a lente do fotógrafo também aumenta a ideia de espontaneidade, ao menos nesse instante, nesse milésimo de segundo em que a captura ocorreu. Apesar de existirem muitos elementos no quadro há uma atmosfera de equilíbrio pois a repetição de cores, de vestimentas, de textura formam uma espécie de círculo, ou dança circular, através dos corpos. O fluxo corporal é, assim, “congelado” no tempo, e a fragmentação de gestos dá-se no exato instante em que a temporalidade está suspensa.

Imagem 2 – Tocadoras de *Tufo*<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): As mulheres retratadas são *tocadoras de Tufo, uma das mais tradicionais danças da região norte de Moçambique*. O retrato ocorreu na localidade de Pemba, em 2013, onde *essas mulheres participavam do Festival da Capulana de Pemba*.



Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Quatro mulheres, enfileiradas, lado a lado, com alturas diferentes, vestem-se com roupas iguais, de cores vibrantes. Em seus rostos, todas elas exibem uma espécie de pó branco. Entretanto, seus turbantes e acessórios (brincos e colares) diferem entre si. Três delas equilibram, sobre suas cabeças, caixotes (dois em formato circular e um em formato hexagonal) que apresentam, ao que parece, uma superfície em couro, na parte inferior. Duas delas olham diretamente para as lentes do fotógrafo e sorriem (ou vice-versa). As outras duas inclinam o rosto, e o olhar levemente para os lados (a primeira, da esquerda para a direita, olha para o lado esquerdo, e a terceira, levemente para o lado direito), e sorrisos não são esboçados. Ao fundo, pessoas podem ser vistas, além de um muro muito alto (comparando a partir do conhecimento de uma altura mediana das pessoas), que impede a visão, porém, acima da parede, árvores podem ser contempladas, ainda que de modo fragmentário.

Devido à postura dos corpos (estatização), da posição em que se encontram (lado a lado), e do direcionamento do olhar de duas delas para a câmera, pode-se antecipar que o registro fotográfico se deu a partir de uma cena previamente organizada (ainda que seja por um breve instante) a fim de ser clicada e, portanto, permite que se afirme estar-se diante de uma fotografia *posada*. Essas mulheres se encontram em um espaço a céu aberto, iluminadas por uma fonte de

luz solar, mas o lugar onde de fato se encontram é desconhecido. Desconhece-se igualmente o motivo de estarem vestindo roupas com o mesmo padrão de cor, o mesmo corte, o mesmo detalhe nas golas e nas mangas.

A escolha pelo formato horizontal (*paisagem*) enfatiza a impressão de estatização e repouso. O recorte da cena, a partir do uso de um plano médio mais fechado, favorece o desconhecimento do entorno. Com efeito, tem-se o acesso às expressões, tornando o quadro mais dramático do que informativo. Já o ponto de vista do fotógrafo (plano normal) permite que a cena se desenrole diretamente aos olhos do espectador, de forma a trazer objetividade e familiaridade com a altura e o ângulo da tomada de câmera, conforme habitualmente acontece.

Se traçar uma linha vertical ao centro do quadro, tem-se o elemento de destaque da fotografia, ainda que para se obter uma imagem mais equilibrada, tecnicamente falando, deve-se deslocar o objeto principal das linhas imaginárias centrais. O objeto torna-se principal ora por obter uma estatura que destoa das demais, ora por se tratar do único elemento que recebe maior incidência de luz solar. Também é a única mulher, das quatro, que apresenta a cabeça livre de qualquer artefato, além da capulana.

Pode-se prognosticar, mais ou menos, o horário em que a fotografia foi realizada, devido à projeção das sombras. Possivelmente, o registro deu-se próximo ao horário do meio-dia, pelo fato das sombras darem-se embaixo dos rostos, mostrando que as quatro mulheres se encontram postas abaixo diretamente da luz solar. A projeção da luz nesses horários (luz solar incide perpendicularmente sobre a terra, estando, assim, posicionada bem acima das cabeças, direcionando a luz diretamente de forma vertical) resulta em sombras mais duras e fortemente marcadas pelos seus contornos.

É por esse fato que as três mulheres que carregam o acessório em suas cabeças apresentam os rostos sob a sombra, destoando da moça que tem a cabeça descoberta. É por esse motivo que o olhar é direcionado diretamente para essa, já que se trata da mulher que apresenta um rosto não sombreado e, portanto, mais claro e iluminado. Há, assim, um forte contraste entre as partes claras e sombreadas da imagem.

Além disso, as linhas de perspectiva auxiliam para uma ideia de profundidade e de um efeito de tridimensionalidade. As linhas diagonais formadas pela linha do muro, ao fundo, e pela linha das quatro mulheres, criam um efeito de profundidade de campo, fazendo com que o olhar do espectador percorra desde o primeiro plano até o plano de fundo. Nesse caso, essas linhas também podem ser chamadas de *linhas de força*, especialmente pelo efeito causado em quem observa a imagem. O foco dos elementos dá-se, praticamente, de forma igualitária, com todos os elementos focalizados, tanto os de primeiro plano, quanto os de fundo (esses

encontram-se levemente desfocados, porém com formas perceptíveis). A introdução de elementos padronizados, como a repetição de cores, favorece para um equilíbrio da imagem em um todo.

Imagem 3 – Dificuldades em meio ao caminho<sup>55</sup>



Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Uma menina, vestida com calça jeans, blusa rosa, uma capulana que envolve a cabeça e chinelos, caminha sobre um chão de areia. Além disso, carrega nas costas uma mochila preta com detalhes em vermelho e amarelo. Braços e pernas alternam-se em um movimento típico de caminhada. Um dos braços é levado à cabeça e sua mão segura o turbante. Não vemos as expressões do rosto, mas, pela posição ereta da cabeça, parece olhar para a frente. Ao fundo, um muro com algumas palavras escritas e arbustos em pequenas quantidades. No chão, ainda vemos papéis e lixo.

---

<sup>55</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): Fotografia realizada em 2015, no Bairro do Guava, em Maputo. *Uma menina regressa à casa com uma capulana enrolada a cabeça, após a usar para sentar na escola, por falta de carteiras escolares em muitos estabelecimentos de ensino público. Os meninos e as meninas sentam-se no chão.*

Uma única pessoa enquadrada juntamente com o ambiente em que se encontra: o chão areado, o muro e a escassa vegetação ao fundo. O colorido das roupas e da mochila contrastam com as tonalidades em bege e acinzentadas do ambiente. Em conjunto, esses elementos denotam uma sensação de vazio, de abandono ou até mesmo expressando uma decrepitude do espaço retratado.

A menina está posicionada ao lado direito do quadro, e a sensação é de um tempo futuro, um tempo e um espaço a ser percorrido, em direção ao lado esquerdo. A regra dos terços foi empregada, já que o objeto principal do quadro foi disposto nos dois pontos de ouro da linha vertical (pontos de encontro entre as duas linhas imaginárias horizontais e verticais que dividem o quadro). O formato do retângulo fotográfico na horizontal amplia a ideia de um longo caminho a ser percorrido, devido ao espaço vazio deixado ao lado esquerdo da moça.

O foco encontra-se no primeiro plano, apesar do movimento da moça estar levemente borrado. Talvez esse efeito tenha sido criado propositalmente, ao se configurar a câmera em velocidades mais lentas, justamente para causar a impressão de dinamismo e movimento. A ausência de sombras se justifica por se tratar, talvez, de um dia encoberto de nuvens, com o céu nublado.

Imagem 4 – Guardiões do fogo<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): A fotografia foi realizada no ano de 2013 e trata-se de uma *apanha de lenha na aldeia* de Pembe, na província (Estado) de Inhambane.





Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Quatro mulheres, de forma sincronizada, caminham em direção ao lado esquerdo do quadro. Três delas carregam em suas cabeças pedaços de madeiras. A quarta mulher (da esquerda para a direita), diferenciando das demais, traz, junto a seu corpo, um bebê. Todas elas vestem capulanas que formam saias longas, turbantes na cabeça, e, nos pés, chinelos. No espaço em que se encontram, podem ser vistos um céu com a presença de nuvens, um chão com aspecto arenoso, aparentando ser de um lugar um tanto quanto seco, e árvores e vegetação mais ao fundo com tonalidades de um verde vivo. Além disso, o colorido das roupas contrasta com o azul do céu, o verde das árvores e o tom terroso do chão.

Propõe-se a pensar que se tratam de pessoas em movimento, e não em repouso. Apesar da fotografia trazer uma suspensão do tempo, há elementos que conferem ritmo para a cena. É através da leitura/observação da linguagem corporal que se pode perceber o comportamento das pessoas retratadas. Em pé, com a coluna ereta, os braços e pernas se movimentam juntos, apresentando movimentos típicos de um corpo em estado de não-repouso. Além disso, todas as mulheres estão voltadas em uma mesma direção, projetando seus passos para a frente, enfatizando uma ação.

Não se sabe se o fotógrafo organizou, junto às mulheres, a cena para ser clicada. Porém, ao fazer a leitura da imagem, tudo indica que, por estarem em uma atitude de ação e não direcionarem seus olhares para as lentes da câmera, trata-se de uma situação aparentemente espontânea.

O enquadramento escolhido permite a observação de uma área maior, onde se pode ver o objeto principal (as mulheres em primeiro plano), alguns detalhes, e ainda o espaço ao redor (paisagem). O ponto de vista do fotógrafo aborda um plano geral, que torna a fotografia mais informativa do que expressiva: veem-se a ação e o espaço em um todo, ocorrendo diante dos olhos do observador, mas não há acesso (não ao menos nitidamente) às feições e emoções expressadas nos rostos, por exemplo. O ângulo de tomada e a posição da câmera estão voltados para um plano normal, apresentando, assim, os objetos fotografados de forma objetiva e direta.

As sombras suaves e difusas projetadas no chão, de forma lateral, revelam o horário aproximado do clique. Pelas características da sombra, pode-se deduzir a realização entre o fim de tarde ou início da manhã. Apesar do objeto principal estar localizado já no primeiro plano, revela-se a dimensão de todo o quadro, juntamente com os detalhes da paisagem, devido a uma grande profundidade de campo e a uma regulagem na câmera fotográfica (abertura do diafragma mais fechada), que possibilita dispor todos os elementos em foco, desde o primeiro plano até o plano de fundo.

Uma linha horizontal ótica pode ser visualizada no movimento das mulheres. Trata-se de uma linha implícita formada por pontos ligados, como no caso de uma mulher a olhar para a outra continuamente. Assim, essa linha sugere que se percorra, no sentido do caminhar, para a frente (nesse caso, da direita para a esquerda). A tendência, também, é que os olhos do espectador sigam na mesma direção do olhar das pessoas retratadas, reforçando, assim, que a leitura seja feita de um lado a outro do quadro, como nessa imagem. A relação espaço-tempo pode ser percebida aqui, já que as quatro mulheres se movimentam para fora do quadro, dando a impressão de estarem saindo, e, portanto, evocam uma ideia de passado (já percorreram uma distância e partem para algum lugar desconhecido).

Embora todos os elementos estejam em foco, há um *achatamento de planos*: por uma questão de perspectiva ou da escolha da objetiva (lente), bem como da distância focal da lente, resultando um acoplamento de objetos. Os galhos equilibrados sob a cabeça da segunda mulher, da esquerda para a direita, misturam-se à árvore no plano de fundo. Assim, tem-se a impressão de que os galhos da árvore estão acoplados aos galhos suspensos na cabeça.

Tecnicamente, dividir uma imagem ao meio, guiando-se pela linha do horizonte, na maioria dos casos, não possibilita uma sensação de equilíbrio, fazendo com que a imagem não tenha uma fruição do olhar. Porém, a organização dos elementos dentro do quadro, nesse caso, de forma a contemplar dois terços ( $2/3$ ) de terra e um terço ( $1/3$ ) de céu, cria uma imagem forte em relação ao equilíbrio e ao livre movimento do olhar. O formato horizontal também possibilita uma ampliação de informações, e apesar de se tratar de uma cena que contempla

uma ação (mulheres em movimento), ainda propõe uma sensação de repouso, devido ao formato empregado.

Imagem 5 – Ao som do mar, a dança *Tufo*<sup>57</sup>



Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Sob a areia, sentadas, diversas mulheres movimentam-se como em uma coreografia de dança. Os pés encontram-se (alguns calçados, outros descalços) tocando a superfície da areia (calcanhares sobre o chão, dedos apontando em sua maioria para cima e para a frente). As roupas coloridas diversificam-se em estampas e tonalidades, tanto as capulanas quanto as blusas e os turbantes. Algumas delas vestem-se de forma padronizada, porém a repetição de estampas não se dá de forma uniforme e absolutamente homogênea. As expressões dos rostos, dos olhos, e a presença de sorrisos sugestionam harmonia, alegria e festividade. Ao fundo, o mar e o céu azulado refletido nas águas.

---

<sup>57</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): No ano de 2013, na localidade de Pemba, em Cabo Delgado, *uma performance de dança Tufo acontece na Praia da Baía de Pemba – a terceira maior baía do mundo – no decorrer do Festival da Capulana de Pemba.*

A distribuição do quadro dá-se da seguinte forma: ocupando dois terços (2/3) do enquadramento tem-se o objeto de destaque (as mulheres em ritmo de uma dança), e um terço (1/3) delimitado pelo céu. Assim, a divisão de uma cena em dois terços de terra e um terço de céu, trazendo equilíbrio à imagem, pode ser visualizada.

A linha do horizonte (nessa imagem, encontra-se levemente inclinada) é acentuada em fotografias que abrangem a paisagem ao entorno e, principalmente, em situações onde o mar está situado em um plano de fundo. Também valorizada, como nesse caso, em enquadramentos com formato na horizontal, retangular.

A partir de uma perspectiva objetiva, de um ângulo de câmera que se configura em um plano normal, na altura da superfície, e projetando tanto algumas informações da cena quanto expressões, tem-se assim um enquadramento situado em um plano médio, fechado. Já os efeitos de foco não estão fortemente em contraste de planos, já que os detalhes da cena e a nitidez podem ser perceptíveis do primeiro plano ao plano de fundo.

O movimento dos corpos, a simetria de alguns gestos, a angulação da postura das mulheres e as cores são informações que se destacam no enquadramento. Os raios solares estão projetados de forma diagonal, já que as sombras se encontram lateralmente as faces.

Imagem 6 – Ao redor do fogo, o contar de histórias<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): Título da imagem: *À volta da fogueira*. Fotografia realizada em 2013 na localidade de Pembe, em Inhambane, em que *mulheres talentosas, contadoras de histórias, sentam-se ao redor da lareira para ouvir narrativas da oralidade popular*. O fato estava ligado a uma *cerimônia tradicional denominada “mamba”*. *Uma cerimônia estritamente familiar na qual se evocam espíritos do régulo (líder tradicional) da aldeia, que havia morrido há cerca de 50 anos. No terreiro dessa povoação/aldeia, os homens e mulheres geralmente sentam-se em separado. É uma prática cultural. O espaço fica dividido em áreas: “fogueiras para homens” e “fogueira para mulheres”. Nelas contam-se histórias da oralidade tradicional, conhecidas por “Karingana wa Karingana” (o mesmo que dizer “era uma vez...”)*.



Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Um grupo de pessoas senta-se ao redor de uma fogueira. A aparência é de se tratar de um grupo formado por sete mulheres e, pela temática da série, podemos deduzir que, de fato, são mulheres retratadas. Sentadas ao chão, em um terreno formado, ao que parece ser, de areia ou terra solta, elas aparecem, em sua maioria, com os pés descalços. Nas mãos de três delas podem ser vistos pratos, e as mãos suspensas no ar indicam estarem levando alimentos à boca. A postura corporal indica a descontração em que se encontram, já que estão sentadas com diferentes posições, de forma despojada.

Além disso, percebe-se o olhar de algumas direcionados para a lente do fotógrafo, mas outras não, expressando uma mistura de instantaneidade com a previsibilidade do momento. Com o pouco de iluminação presente, ainda é possível perceber que as roupas são coloridas e, ao menos, cinco delas, vestem capulanas enroladas em suas cabeças. Nas outras duas não se percebe a presença das capulanas, pela predominância de sombras. Mais ao fundo, há um outro ponto de luz, provavelmente vindo de uma fogueira.

Apesar de se tratar de uma fotografia em um formato horizontal (paisagem), o campo de visão é limitado. Pela circunstância da baixa iluminação e predominância de sombras, não se alcança uma profundidade de campo muito grande. O olhar do espectador, então, “pousa” no primeiro plano, no objeto principal.

O ponto de interesse da fotografia está localizado nas mulheres em torno da fogueira, que ocupam praticamente o quadro como um todo. O espaço negativo (neutro, vazio) na parte superior, acima das cabeças, funciona como um lugar de “respiro” para o olhar do espectador/observador. Nossos olhos fixam-se, inicialmente, no fogo, e a partir daí, movem-se para o que o cerca, de forma a percorrer uma trajetória circular, ou melhor, semicircular.

O ponto de vista do fotógrafo dá-se a partir da escolha de um plano médio, mais fechado e, portanto, mais próximo dos elementos fotografados. Porém, a baixa luminosidade não permite visualizar nitidamente as expressões faciais. O ângulo de tomada, ou seja, a posição da câmera, dá-se, levemente, a partir de um plano picado (ou *plongée*) de cima para baixo. Nesse caso, como a inclinação da câmera dá-se de forma suave, os efeitos causados por esse tipo de plano, como ideia de desvalorização e esmagamento, não são marcados aqui.

Ao que parece, a única fonte de luz empregada para a construção da imagem dá-se com a luz da fogueira. O *flash* (luz artificial) provavelmente não foi utilizado, já que uma das qualidades desse tipo de iluminação é a tonalidade branca, resultando em uma luz dura. Os tons amarelados/alaranjados e a baixa luminosidade da cena compreendem o uso da luz natural do ambiente, e, nesse caso, ao que tudo indica, somente a luz do fogo e alguma luminosidade residual do luar.

Pelo fato do ponto de luz estar situado em frente às pessoas, tem-se a direção dos raios luminosos atingindo os corpos frontalmente. Ao passo que atrás, ou ainda, quando um rosto não está de frente para a fogueira, quando gira a cabeça para um dos lados, apenas um lado do rosto é iluminado, e as partes escuras e sombreadas se acentuam. Desse modo, o contraste entre as partes claras e as sombreadas é reforçado. Mais ao fundo, percebe-se um ponto de luz, possivelmente de uma outra fogueira, mas o seu entorno é desconhecido.

Centralizar um objeto na fotografia, especialmente, em uma fotografia com formato horizontal, tende a não trazer uma ideia de harmonia e equilíbrio para a cena. No entanto, ao dividir o quadro ao meio, de forma vertical, e centralizar a fogueira, traz uma ideia de simetria para a cena, já que os lados se encontram distribuídos com iguais elementos (três pessoas ao centro, atrás do fogo, e duas em cada lado). O uso, tanto da simetria, quanto de formas geométricas (linhas implícitas ou explícitas), como círculos, contribuem para organizar as imagens de maneira a produzir sensações de equilíbrio agradáveis ao olhar.

### Imagem 7 – *Apanha de mexilhão*<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): Título: *Apanha de mexilhão*. Fotografadas na Praia da Ponta do Ouro, em 2014, *uma menina ajuda a mamãe na apanha de mexilhão*.



Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Uma mulher carrega, em suas costas, um bebê. Ao lado dela, uma criança. O espaço em que se encontram é um terreno banhado por água, que se assemelha a lama. Na diagonal e ao fundo deles, uma pessoa parece repetir o mesmo movimento. Ao fundo, parece se tratar de um mar, pelas partes brancas que se formam em decorrência da quebra de ondas.

A coluna curva-se em direção ao chão. O olhar é direcionado também para baixo, acompanhando a postura corporal. Braços e mãos movem-se em sentido à terra molhada. Nas mãos, parecem segurar algo não perceptível. A linguagem corporal, a partir dos gestos e do movimento dos corpos sugerem o manejo de algo junto ao solo, como, talvez, a capturar e recolher alguma coisa. Do que, realmente, se trata, desconhece-se.

Talvez haja mais pessoas nesse ambiente, mantendo a mesma atividade, porém o poder de enquadrar, por parte das decisões tomadas pelo fotógrafo, delimita o campo de visão do espectador. A escolha pelo recorte de um plano médio fechado propicia o conhecimento do espaço em que as pessoas se encontram, ainda que de forma restrita. O quadro informa uma ação, mas a expressividade dos gestos, da mulher que, parece, estar trabalhando junto aos filhos, se sobressai. O ângulo da câmera, em um plano normal, na altura da superfície reforça para a expressão do ato, da ação.

Ambas, mulher e criança, trazem em seus pés chinelos. As roupas coloridas e com variação de estampas se destacam em contraste com o marrom da terra. Há uma variedade de cores e estampas, desde listras (na blusa da criança) até formas geométricas (nas capulanas – saia, turbante e para o transporte do bebê). Além disso, o azul da blusa da mulher dialoga e cria uma conexão com o azulado do céu, refletido na água, e o mar ao fundo. A tonalidade mais fria e esbranquiçada que paira sobre o quadro, junto das sombras esboçadas logo abaixo dos corpos e levemente inclinadas para a lateral, são indícios de uma luz mais dura específica dos horários próximos ao meio-dia.

A linha horizontal ao fundo permite a divisão do quadro entre água e terra. Já o elemento principal ocupa praticamente o quadro inteiro. A leitura da cena dá-se a partir do movimento dos olhos que são conduzidos para a mulher, inicialmente. Isso porque o local em que ela foi composta no enquadramento refere-se aos dois pontos de ouro, na linha vertical, da regra dos terços. Portanto, os objetos que são dispostos nesses pontos de encontro das linhas são lugares de maior atração e mais rapidamente percebidos pelo olhar do espectador. Em seguida, observa-se a criança. E, após, o fundo e a fotografia em um todo.

Há também a presença de um equilíbrio (nesse caso, dinâmico) em relação ao movimento dos olhos. Um adulto encontra-se ao lado de uma criança, ainda que curvados, em que o primeiro apresenta uma altura maior favorecendo certa tensão, dinamismo e um movimento do olhar. Da esquerda para a direita, do maior para o menor, o olhar do observador percorre conforme o tamanho dos objetos, que se distinguem em alturas e formas.

A escolha do objeto a ser focado também denota aquilo que o fotógrafo deseja prender a atenção. Os elementos principais, colocados em primeiro plano, estão focados, trazendo, assim, maior nitidez para esses. Ao fundo, a pessoa e o mar, aparecem levemente desfocados, como elementos secundários. Não há áreas passivas no enquadramento, não há espaços sobrando. Tudo que está ali posto, apresenta um sentido. Os espaços ao fundo trazem a informação do local onde estão situados.

## Imagem 8 – *Maternidade precoce*<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): Título: *Maternidade precoce*. No bairro Magoanine “CMC”, em Maputo, *duas amigas, ex-alunas, saem da maternidade após receber a primeira vacina dos seus bebezinhos*, no ano de 2013. *Muitas meninas, ainda em idade escolar, abandonam o ensino devido à gravidez precoce, comprometendo assim o seu futuro. Muitos homens adultos que se metem com essas meninas em idade escolar não assumem a gravidez e nem sequer os filhos gerados.*





Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Duas mulheres, aparentemente, jovens, trajando capulanas, trazem em seus braços, bebês, envoltos por capulanas também. Pela forma com que os seguram em seus braços e pela parte superior da cabeça descoberta, no colo da moça da esquerda, logo percebe-se que se tratam de bebês; seus filhos, talvez. O espaço em que se encontram denota um ambiente urbano. Carros ao fundo, pessoas circulando no entorno, e uma tenda com frutas (bananas, peras, maçãs, talvez, encontrem-se à venda) também estão contemplados no enquadramento. Ao chão, misturam-se asfalto e areia (ou terra).

O principal elemento do quadro refere-se às duas moças que estão posicionadas em primeiro plano e focalizadas nitidamente. A proximidade do fotógrafo com os elementos principais, ou a lente utilizada trazendo os objetos para esse plano, favorecem os detalhes e as expressões. O plano mais fechado, trazendo mais expressividade, bem como o ângulo de tomada, do ponto de vista normal (altura dos olhos) apresentam os temas fotografados diretamente aos olhos do espectador/observador.

As mãos seguram firmemente seus bebês no colo. A moça da direita movimenta uma das mãos em um sentido de descobrir a capulana do corpo do bebê, ao mesmo tempo em que olha fixamente para as lentes do fotógrafo (ao contrário da moça da esquerda, que desvia o

olhar). Os olhares de ambas aparentam expressões de tensão e desconforto diante do olhar fotográfico.

O colorido das capulanas em tons pastéis contrastam com as cores mais vibrantes ao fundo (azul e rosa). O contraste também se faz presente nos pontos de focagem: os elementos principais estão devidamente focados e os planos de fundo, levemente desfocados.

As sombras projetadas lateralmente e com contornos bastante delimitados sugerem uma luz solar de meia tarde ou pela metade da manhã. O equilíbrio do quadro dá-se de forma estática, já que os dois rostos situam quase que na mesma linha da altura de ambas, causando, assim, uma sensação de repouso. O movimento dos olhos também “flutua” sobre esses elementos principais, e fixam-se nesse ponto e, portanto, os demais objetos, secundários, não ganham tamanha relevância e ritmo para o olhar.

Imagem 9 – Curandeiros a postos<sup>61</sup>



Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

---

<sup>61</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): A fotografia foi realizada em 2013, na região de Pembe, em Inhambane, onde *curandeiros preparam-se para entrar em cena, numa cerimónia tradicional de espíritos.*

Duas pessoas, um homem e uma mulher, parados e em pé, posam para as lentes do fotógrafo. No lado esquerdo da cena e ao fundo, um grupo de pessoas, dentre elas, homens, mulheres e crianças, sentam-se ao chão. No canto direito, um balde e pessoas curvam-se em direção a algo não perceptível, mas que exala uma fumaça, que percorre o centro até a parte superior do quadro. Duas espécies de casas ou cabanas, de bambu, vegetação sobre elas, árvores ao fundo e um pedaço de madeira fincado ao chão, utilizado para sustentar uma sacola de coloração azul também são contemplados no enquadramento. Sob o chão de areia, algumas esteiras de palha estão estendidas e servem de assento para as pessoas que ali se encontram.

Cerca de trinta pessoas, entre adultos e crianças, além das duas que se encontram no primeiro plano, podem ser visualizadas na cena. Algumas direcionam seus olhares diretamente para a câmera, assim como o homem e a mulher no plano principal. Enfatiza-se, portanto, uma organização prévia e o fato das pessoas terem conhecimento de que estão sendo fotografadas, o que gera um notável efeito de *falta de espontaneidade* na cena.

Além dos olhares das pessoas, outras expressões também podem ser visualizadas. Um dado importante de ser salientado é a ausência de sorrisos de todas as pessoas; inclusive, percebem-se expressões que aparentam serem de espanto, surpresa ou estranheza em algumas delas. O homem e a mulher em pé, no primeiro plano, parecem esboçar, ainda que timidamente, um sorriso.

O rosto inclinado levemente para a direita, do homem, aparenta um assentimento, uma concordância. A sua postura demonstra estar mais confortável com o ato de ser fotografado. As mãos na altura da cintura seguram uma espécie de instrumento musical que lembra um chocalho. As pernas eretas e abertas dão a impressão de concordância e permissão, e até mesmo, uma espécie de poder pode ser lido em função da postura do homem retratado.

Já a mulher mostra-se um tanto quanto desconfortável, olhos um pouco arregalados, postura reta, pés próximos um ao outro, braços fechados ao centro do corpo e mãos entrelaçadas apenas pelo encontro dos dedos. Apresenta-se, assim, uma postura que aparenta um não consentimento, um constrangimento, ou mesmo uma timidez.

As roupas de ambos apresentam estamparias com as mesmas cores. Há uma combinação, ou repetição, inclusive, das estampas quadriculadas em preto e branco da roupa da mulher, que pode ser vista tanto na capulana que a cobre, quanto na do turbante. O casal se diferencia dos demais presentes na cena, tanto pelas roupas quanto pela postura corporal de ambos. Talvez, se tratem de chefes de alguma comunidade, ou de algum cargo que os distingue dos demais.

O destaque que esses recebem também é dado pelo local ocupado no enquadramento. Empregando a regra dos terços, o fotógrafo enquadrando de forma a que o casal ocupasse dois pontos de ouro, na linha vertical da direita. Dessa forma, a partir do emprego dessa técnica de composição, tem-se o ponto de destaque salientado para o espectador/observador e a criação de uma imagem equilibrada.

Acentuando o destaque dado ao casal, tem-se o foco localizado, justamente, neles. As pessoas que se encontram no plano intermediário, mais ao centro, estão levemente desfocadas, borradas, assim como o plano de fundo, ao infinito. Levemente desfocadas, pois ainda assim, conseguimos visualizar do que se trata, ao centro e ao fundo. O ângulo da câmera dá-se a partir de um plano normal, na altura dos olhos, ou da cabeça, conforme as pessoas que estão postas em pé, no primeiro plano.

A escolha pelo formato horizontal (paisagem) e o ponto de vista (plano médio) possibilita a contemplação de diversos elementos no enquadramento. Se fragmentar o quadro em várias partes, pode-se ter, ao menos, três cenas em situações e com ações diferentes ocorrendo no mesmo instante do clique: casal posto lado a lado, em pé; grupo de pessoas aglomeradas junto ao chão; e pessoas com os corpos curvados. Tem-se, em um único retrato, dados informativos (espaço, tempo, vestimentas que apresentam indícios de uma cultura e lugar específicos) e expressividade e emoção (olhares, gestos, postura corporal).

A iluminação empregada para a captura possibilita detectar algumas informações. Trata-se de uma fonte de luz natural (sol) de fim de tarde. Ainda é dia, mas o sol, provavelmente, já está “baixando”, pela tonalidade amarelada nas folhas da árvore ao fundo e pelas luzes já rarefeitas. Nesse instante, todas as pessoas encontram-se sobre a sombra.

Imagem 10 – A capulana como função de transporte dos filhos junto ao corpo<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): Uma *mãe transporta o bebê ao colo num dos bairros (Matola) periféricos da cidade de Maputo*. A fotografia foi realizada no ano de 2015.



Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Uma mulher se move da direita para a esquerda. Essa mulher leva consigo, junto às suas costas, uma criança ou um bebê. Enrolada em uma capulana, percebe-se que se trata de uma criança pela perna e pé que estão à mostra, apesar da cabeça estar coberta, talvez, devido ao sol forte. De calça, blusa estampada e capulana com detalhes em flores atada à cintura, a mulher veste ainda uma touca. Nos pés, a ausência de calçados: apenas meias em contato direto com o chão de areia e uma vegetação rala.

As diversas estamparias e as múltiplas cores da roupa da mulher recebem um destaque no primeiro plano e contrastam com o tom bege do espaço em que se encontra. A sombra projetada ao chão e lateralmente ao corpo denuncia uma luz natural em horário que corresponde à metade da manhã ou metade da tarde.

O espaço, ainda que com uma visão limitada devido à escolha de um enquadramento mais fechado, valoriza o primeiro plano e os detalhes. O plano de fundo encontra-se fortemente

desfocado, sendo que o primeiro plano se destaca nitidamente. Ainda, assim, percebe-se, ao fundo, algumas panelas grandes sob uma espécie de mesa, ou talvez um fogão.

O formato do enquadramento na vertical dá-se em um recorte quase da altura da mulher. Os efeitos causados pelo sentido vertical do quadro são de proximidade e de ação, e salientam a impressão de altura. Além disso, a linha vertical, implícita, que percorre da cabeça à perna direita, encontra-se delimitada ao centro do enquadramento.

Imagem 11 – *O maior desfile de capulana do mundo*<sup>63</sup>



Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Uma multidão de pessoas marcha na mesma direção. Descalças ou com os pés calçados com chinelos ou tamancos, sobre um chão asfaltado, onde, no lado direito, pode ser visto uma espécie de areia que invade o mesmo. Elas percorrem o espaço no mesmo sentido. Talvez estejam participando de alguma manifestação, um desfile, ou indo para alguma cerimônia.

<sup>63</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): Título: *O maior desfile de capulana do mundo*. A fotografia foi realizada na localidade de Pemba, em Cabo Delgado, no ano de 2013. Trata-se do *desfile mais longo de Moçambique, com mulheres trajando capulanas coloridas, evento que culminou com a assinatura no livro de recordes – o Guinness Book. Mulheres oriundas de várias regiões da província de Cabo Delgado participam no Festival da Capulana.*

Vestidas com a tradicional capulana, ao menos as do primeiro plano, se tratam visivelmente de mulheres. Algumas vestem-se com as mesmas estamparias das roupas, como pode ser percebido nas três mulheres que estão lado a lado no canto da esquerda. Uma das mulheres no primeiro plano carrega, em suas mãos, uma garrafa de plástico, talvez para o transporte de água.

O destaque nessa fotografia é para o grande número de pessoas, para a abundância de cores e contrastes, e para o efeito de foco empregado. Além disso, a postura de braços e pernas salienta o exato instante em que o tempo foi suspenso e a fotografia realizada, resultando em uma imagem que transmite dinamismo e movimento.

A opção pelo ponto de vista a partir de um plano mais aberto e geral, e o ângulo de tomada com posicionamento no plano normal, junto à superfície, resultam em outro ponto forte do quadro: as linhas de força dão a impressão de uma maior profundidade de campo e ampliam a perspectiva. Assim, o olhar do espectador movimenta-se do lado esquerdo para o direito e também para o limite do quadro na parte superior, em um sentido diagonal. Isso é ocasionado pela força imperada pelas linhas diagonais do muro, ao fundo, e das linhas implícitas, também em diagonal, ligadas por vários pontos (formados por cada corpo, cada cabeça), que percorrem todo o enquadramento.

A distribuição do quadro, no sentido horizontal, dá-se com duas mulheres distribuídas em dois terços ( $2/3$ ) do quadro, no primeiro plano, seguidas das demais pessoas no plano de fundo ( $1/3$ ). Além disso, se traçar uma linha vertical ao centro do quadro, tem-se uma das mulheres nessa linha. Centralizar elementos principais, tecnicamente, não favorece o resultado de uma imagem em harmonia, já que o centro não é um lugar de repouso para o olhar. Porém, nesse caso, o elemento centralizado dialoga com a mulher que se encontra na sua diagonal esquerda. As duas encontram-se em sintonia, com cores de roupas que conversam entre si. A repetição de cor e de elementos, assim como o uso de linhas diagonais ou oblíquas, trazem ritmo e equilíbrio para a cena.

O ajuste de foco trazendo nitidez para as duas mulheres no primeiro plano auxilia na criação de uma representatividade. No plano central, percebe-se um desfoque, ainda que sutil. Mas no plano de fundo já não se identificam rostos e expressões, apenas pontos coloridos. As mulheres não são visualizadas nitidamente, mas se percebe o que fazem. Então, a ideia expressada pode ser de que as mulheres focadas no primeiro plano representam a multidão.

A tonalidade esbranquiçada, os brancos “estourados” e a luz dura permitem antever o tipo de iluminação, bem como o horário de captura da cena. As sombras desenhadas ao chão, logo abaixo de cada pessoa, também são características da luz natural (sol) em horário próximo ao meio-dia. A partir desses detalhes de luz, a sensação de calor que a imagem transmite parece

corresponder a temperaturas bastante elevadas. O destaque para as tonalidades em amarelo, irradiando a ideia de calor, é contrabalançado com os tons azulados, que enfatizam a qualidade da luz dura e fria.

Imagem 12 – Sincronismo nos passos de dança *Makwai*<sup>64</sup>



Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Três pessoas, em sincronia, parecem caminhar ou encenar passos de uma dança em um ambiente que aparenta ser ao ar livre. O chão assemelha-se a areia ou terra. O enquadramento privilegia a expressividade dos detalhes, tanto do movimento “congelado” no tempo, enfatizando os passos ainda “no ar”, quanto das vestimentas. As roupas, pelo tipo de estampas, denotam uma etnicidade presente, ou um contexto cultural africano, especialmente.

<sup>64</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): A fotografia foi criada em 2015, em *Chilembene, terra natal de Samora Machel (primeiro presidente de Moçambique)* e representa um passo de uma das mais tradicionais danças praticadas na região sul de Moçambique, executadas maioritariamente por mulheres trajando *capulanas* de vários padrões. O nome da dança intitula-se “*Makwai*”. Esse passo de dança foi realizado durante uma cerimônia tradicional especial denominada “*mamba*”, na qual reúnem-se membros alargados de uma família, que ocorre para assinalar a morte de um respeitado ancião na aldeia. A cerimônia incorpora troca de oferendas (*capulanas*), canto e dança “*Makwai*”, e ainda um grande banquete onde se abate uma cabeça de gado bovino para os convidados.



O movimento é padronizado pelas três mulheres, mas essas diferem-se nas roupas e nos calçados utilizados. Pode-se apreender, dessa cena, a projeção de corpos para a frente, devido à postura em que se encontram. Corpo para a frente, mas também para o lado, já que um dos pés de cada mulher é lançado lateralmente, dando a impressão de uma cena coreografada, em que as três pessoas repetem o movimento. Mais ao fundo, podem ser vistos dois pés, com o direito também levemente erguido, parecendo dialogar com os demais, porém desconhece-se se tratam de pessoas que também fazem parte da caminhada/dança.

O foco de atenção volta-se para as três pessoas em movimento, excluindo elementos que poderiam “roubar” a atenção do espectador/observador. O tipo de plano ou ponto de vista escolhidos pelo fotógrafo privilegiam assim, a contemplação de detalhes e a expressividade do movimento. Trata-se de um grande plano, em que particularidades da cena são enfatizadas, tornando, assim, mais expressivos do que informativos (desconhece-se o contexto em que esses passos estão inseridos, já que o enquadramento beneficia os detalhes). O ângulo de tomada é realizado a partir de um plano normal: o posicionamento da câmera situa-se na mesma altura que o objeto principal, porém não mais na altura da cabeça, mas ainda em um ângulo reto, apresentando a cena de forma direta e objetiva aos olhos.

Os objetos fotografados estão distribuídos no quadro de forma a privilegiar o movimento, o ritmo como tema principal (já que os rostos não são identificáveis), ocupando o centro e a parte superior do quadro. Um terço (1/3) do enquadramento resgata o espaço em que estão situados, ou seja, no mesmo nível do chão.

A partir do sombreamento projetado ao chão, logo abaixo dos pés, infere-se a compreensão da direção da luz. Trata-se, provavelmente de uma captura realizada em um horário próximo ao meio-dia, onde os raios solares projetam a luz diretamente e verticalmente, posicionando, assim, a sombra abaixo dos objetos fotografáveis.

O traçado do movimento dos olhos percorre o enquadramento da direita para a esquerda, seguindo uma linha imaginária em direção diagonal. Essa mesma linha possibilita a criação de uma perspectiva/profundidade de campo, forçando o olhar a seguir de um lado a outro, percorrendo o quadro como um todo.

Mais uma vez, a cena enquadrada traz a espontaneidade do momento. Em frações de segundos, interrompe-se o tempo, e dá-se um movimento, que talvez, a olho nu, não pudesse ser visualizado com tamanha nitidez, dependendo também da velocidade com que se move.

A sincronia do movimento, o ritmo da cena, a simetria dos passos, a repetição de elementos, o contraste entre as partes claras e escuras, a valorização das sombras, as linhas de força e de perspectiva, e as estampas das roupas, bem como os contrastes das cores resultam

em uma imagem fotográfica onde imperam a organização e o equilíbrio dos elementos enquadrados.

A seguir, são apresentadas as dez (10) fotografias de retratos individuais e que compõem, juntamente com as fotos analisadas anteriormente, a série fotográfica *Muthianas e Capulanas*. Nas fotografias abaixo, são trazidas as descrições das cenas, bem como a observação de alguns elementos da composição fotográfica, específicos de cada imagem, conforme o roteiro de análise seguido anteriormente. Porém, como se tratam de retratos, em sua maioria no formato vertical e com planos mais fechados, a análise será focada em observações inerentes a cada uma das imagens. Já os elementos de composição que se assemelham serão trazidos inicialmente, em conjunto, e separadamente das imagens.

Os retratos trazem algumas particularidades como: profundidade de campo pequena, pontos de focagem, ponto de vista a partir de um plano mais fechado, ângulo da câmera com tomada de plano normal, em sua maioria, e formato de enquadramento com retângulo na vertical, em quase todas.

Sobre a profundidade de campo, todos os retratos apresentam uma perspectiva pequena e restrita. O campo de visão limita-se a mostrar, especialmente, os rostos fotografados, em contraponto com as imagens anteriores, em que o espaço muitas vezes é mostrado e detalhes e informações do ambiente são perceptíveis. Os pontos de focagem estão localizados nos motivos principais e o fundo e o entorno desfocados, valorizando assim os detalhes de rosto com suas expressões e emoções.

A proximidade da câmera com o objeto fotografado, bem como o ângulo de tomada a partir de um plano normal, na altura dos olhos, são destacados em todos os retratos (exceto em três deles que se tem planos diferentes, os quais serão tratados especificamente na análise fotográfica). A posição nesse ângulo normal, junto à superfície, permite a apresentação das mulheres diretamente aos olhos do espectador/observador, de forma objetiva.

Em conjunto, o uso de dois posicionamentos – o ângulo da câmera (plano normal) e o ponto de vista a partir de um plano mais fechado – acentuam um forte elemento em todos os retratos: a expressividade. E favorecem uma não distração do espectador/observador:

Por vezes acontece que determinados objectos podem distrair a atenção do leitor, podem dificultar o enquadramento, mas são elementos característicos do ambiente que rodeia o retratado. [...] Por outro lado, certos objectos presentes no ambiente podem reforçar visualmente o retrato e contribuir para a identificação dos sujeitos fotografados (SOUSA, 2002, p. 123).

Porém, nesses casos, em nenhuma das fotografias de retrato consta objetos no entorno que exigem maior atenção ou que distraiam o olhar, além da pessoa retratada. Assim, os rostos e as expressões são destacados. Além disso, o uso do retângulo da fotografia no sentido verticalizado, enfatiza as expressividades, já que esse formato transmite a sensação de proximidade com os objetos fotografados. Costumeiramente se emprega o formato vertical para fotografar retratos de pessoas, embora não seja regra. Temos, aqui, oito (8) fotografias em que o formato retangular do quadro dá-se no sentido vertical e duas (2) no sentido horizontal.

Das dez fotografias, há em sete delas o olhar não direcionado para as lentes do fotógrafo. Esse número expressivo, mais da metade, vai em sentido contrário a algumas teorias fotográficas que explicitam a recorrência do olhar direcionado para a câmera quando diz respeito a uma imagem de retrato. Porém, não se trata de regra, conforme se constata aqui. Lima discorre sobre essa problemática, a partir da definição de retrato pelo fotógrafo norte-americano Richard Avedon:

Richard Avedon, que retratou alguns personagens marcantes de seu país, adota a seguinte definição: “*um retrato em Fotografia é a imagem de uma pessoa que sabe que vai ser fotografada*”. Essa definição exclui a pessoa pega de surpresa e inclui a pessoa que pode não estar olhando para o aparelho fotográfico, mas que deixa facilmente perceber que está sabendo que vai ser fotografada. Essas duas últimas afirmações são de uma certa forma difíceis de definir, pois ao mesmo tempo em que nem sempre é possível saber se a pessoa está ou não ciente de que vai ser fotografada, há, por outro lado, o retrato em que a pessoa faz uma expressão de surpresa (LIMA, 1988, p. 92-93 – grifo meu).

O fato da maioria não estar olhando para o fotógrafo traz a sensação de espontaneidade, de instantaneidade, ainda que tenha sido combinado (entre fotógrafo e fotografado) portar-se de determinada forma diante da câmera. Albino Moisés explica que:

Quando vou a um “*set* fotográfico” previamente agendado, já tenho idealizado aquilo que vai acontecer diante das minhas lentes. Contudo, embora esteja preparado para aquilo que eventualmente vou capturar, acontecem situações de instantaneidade em que elas “*vem ter*” à minha lente, recebidas com o “*click*” como uma dádiva! (Albino Moisés, entrevista concedida em setembro de 2017).

Moisés afirma que as fotografias foram registradas de forma espontânea, mas também houve outras que foram previamente pensadas.

Imagem 13 – A força e empoderamento da mulher moçambicana<sup>65</sup>

Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Trata-se de um retrato em que a pessoa se encontra centralizada e lateralmente disposta no quadro. As suas expressões demonstram felicidade, satisfação, parecendo presenciar algo bom e positivo. A boca entreaberta esboça um sorriso e o seu olhar de contemplação parece mirar algo ao longe. A blusa rosa reflete simplicidade, e o turbante remete a África. Os brincos grandes argolados retratam confiança em si mesma, junto da pintura em torno do olho direito e dos olhos translúcidos que permitem a observação do seu olhar que mira alguma coisa além. As cores fortes e vibrantes do rosa da blusa e o azul e o amarelo da capulana contrastam entre si.

---

<sup>65</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): A mulher retratada é *Graça Machel*, uma das mulheres mais influentes de África, na plateia do Festival da Capulana. *Graça Machel*, provavelmente a única mulher no mundo que casou e se enviuvou com dois Presidentes da República, *Samora Machel* e *Nelson Mandela* “*Madiba*”, de Moçambique e África do Sul, respectivamente. O retrato foi feito em 2013, em Pemba, Cabo Delgado.

O retrato também sugere que a mulher se encontra em um plano mais alto, fortalecendo a ideia de poder, de engrandecimento e de confiança. Talvez ela esteja localizada em um ponto acima da superfície, e o fotógrafo em um ponto mais baixo. Ou ela se encontra na mesma altura do fotógrafo, porém este posicionou a câmera em um ângulo mais baixo, já que o retrato indica um ponto de vista, levemente, na direção de baixo para cima (plano contra-picado).

Albino Moisés a observa; talvez ela saiba que esteja sendo fotografada (ou não). No entanto, seu olhar não está direcionado para as lentes do fotógrafo. A ausência de sombras também revela que, talvez, ela própria esteja posta em um ambiente em que a luz do sol não penetra diretamente, ou talvez se trate de um dia nublado, ou ainda, que o fotógrafo utilizou uma luz artificial (*flash*) como luz de preenchimento.

O fundo totalmente desfocado, “borrado”, não permite a distração do olhar do espectador/observador, enfatizando, assim, a pessoa retratada. O enquadramento em um corte “de busto” aumenta as informações acerca da expressividade da mulher. O posicionamento dos olhos na linha horizontal superior da regra dos terços permite que, ao visualizar a imagem, o olhar do espectador seja atraído para esse espaço.

Não há espaços vazios e negativos na imagem. O destaque é para as expressões faciais da mulher, para o seu olhar, seu sorriso, bem como para a vivacidade das cores. Os detalhes do rosto e da expressividade possibilitam, assim, revelar traços de sua personalidade.

Imagem 14 – *Mulher Makonde I*<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): Título: *Mulher Makonde I*. Realizada na localidade de Pemba, em Cabo Delgado, no ano de 2013, a fotografia retrata a *tatuagem de mulher da tribo Makonde, participante do Festival da Capulana de Pemba*.



Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

O retrato da mulher recebe destaque para os grafismo e desenhos sutis e apagados no rosto. O seu olhar contemplativo, parece observar algo ao longe. Esse olhar, não direcionado para as lentes do fotógrafo, sugere uma tristeza contida em seus olhos semicerrados. Em contrapartida, a cabeça levemente inclinada para cima sugere orgulho, altivez, ou ainda, talvez, serenidade e tranquilidade.

Como acessório, a mulher fotografada traz ao pescoço um colar, mostrado em partes, brincos, e uma capulana presa à cabeça. O enquadramento em um recorte delineado em rosto possibilita, ainda, a visão de sua blusa branca, com a luz superexposta (saturação do branco) em contraste com as tonalidades em cores terrosas e brancas do turbante.

O retrato de perfil da mulher e a iluminação que incide diretamente no seu rosto (de cima para baixo) permite a identificação do tipo de luz, e permite também estimar o horário de captura: trata-se de uma luz natural e próxima ao meio-dia, já que as ondas de luz solares

atingem a terra, nesse horário, de uma forma vertical e direta. Assim, sombras mais duras são criadas em seu rosto, abaixo dos olhos, do nariz, e no pescoço.

O plano fechado valoriza o rosto da mulher, e o foco em seu rosto, disposto no primeiro plano, compõe um quadro mais expressivo do que informativo. Ainda assim, tem-se o plano de fundo e o entorno da mulher desfocados (salientando ainda mais o primeiro plano). Alguns detalhes são perceptíveis, como um muro e cores e estamparias, possivelmente de uma capulana, ao fundo.

Imagem 15 – *Mulher Makonde II*<sup>67</sup>



Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

O olhar direcionado para a câmera mostra uma mulher que sabe que está sendo fotografada. As suas expressões faciais revelam um brilho nos olhos e um sorriso um pouco

---

<sup>67</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): Título: *Mulher Makonde II*. Fotografada em Pemba, Cabo Delgado, no ano de 2013, a fotografia revela a *tatuagem de uma mulher da tribo Makonde, participante do Festival da Capulana de Pemba*.

tímido, talvez constrangido ou até mesmo “forçado” e artificial, que denota uma timidez para com o ato de ser retratada. A luz solar projetada frontalmente ao seu rosto permite um destaque para o nariz e a boca. Os olhos e o restante do rosto encontram-se à sombra, talvez causada pela própria capulana na cabeça. Em seu rosto, percebe-se, ainda, grafismos desenhados, que talvez sejam permanentes ou apenas provisórios, mas que se encontram um tanto quanto apagados. A luz superexposta faz com que as cores não recebam muito destaque, apesar do colorido da capulana e dos brincos serem perceptíveis.

O recorte do quadro, em *close-up*, fechado, permite a ênfase na expressividade do rosto. Como o enquadramento permite visualizar apenas o retrato, não temos informações extras acerca do espaço em que se encontra. O que se permite ver ao entorno está ligeiramente desfocado. O foco, portanto, é o retrato da mulher.

Nesse plano *close-up*, ou em um estilo de fotografia três por quatro (3 x 4) tem-se o enquadramento do rosto que ocupa praticamente todo o quadro. O corpo parece não estar em uma posição totalmente frontal à câmera. E para o clique, o rosto foi levemente inclinado para a lateral, apresentando-se, então, frontalmente para as lentes do fotógrafo. Empregando a regra dos terços, tem-se a boca localizada na linha horizontal inferior e os olhos ocupam o centro da imagem. Já a capulana encontra-se na linha horizontal superior da regra dos terços. Tem-se, assim, um retrato que revela particularidades, e que o torna expressivamente mais forte.

Imagem 16 – *Vendedora de artesanato*<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): Título: *Vendedeira de artesanato*. O retrato foi realizado na localidade de Pemba, em Cabo Delgado, no ano de 2013. Trata-se de uma artesã que produz peças a partir da capulana e vende sua produção na Praia de Wimbe.





Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Uma mulher carrega em suas mãos e braços diversos artefatos, como colares e carteiras. Parece estar comercializando-os. Também se pode pensar que se tratam de objetos produzidos por ela mesma, talvez. As suas vestimentas, sua blusa, suas capulanas atadas junto à cintura e cobrindo a cabeça denotam a presença de elementos étnicos. No rosto, ao redor dos olhos, uma pintura na tonalidade branca. Em conjunto, os artefatos e as estamparias das roupas misturam-se em uma “confusão” de elementos e excesso de informações e uma diversidade de cores.

No primeiro plano, colares, bolsas e carteiras misturam-se aos tecidos coloridos e estampados. Além disso, a expressão facial demonstra alegria e felicidade. Os gestos e a postura corporal sugerem uma disponibilidade para ser fotografada. Braços e mãos encontram-se em um movimento de abertura e fixos em um ponto elevado. Mostra seus artefatos no momento do clique e sabe que está sendo observada e fotografada pelas lentes do fotógrafo. Um retrato em que a postura gestual no instante do clique, talvez, tenha sido combinada.

Esses gestos, além de serem uma forma de chamar atenção para os objetos que segura, também possibilitam a leitura de uma linguagem corporal que expressa estar aberta e acessível ao clique, ao momento. As expressões faciais, o olhar direcionado para a câmera e o sorriso “estampado” reforçam a alegria e também o estado de disposição e disponibilidade em ser fotografada.

O recorte do enquadramento fechado, em um plano americano<sup>69</sup> (dos joelhos para cima) permitem a captura de informações tanto da postura quanto das roupas utilizadas, destacando o retrato da mulher. Mas como o fundo não se apresenta totalmente fora de foco, podemos perceber alguns elementos ao seu entorno, com as árvores ao fundo, pessoas circulando e, até mesmo, talvez, o mar ao longe.

Ao visualizar esses elementos secundários do espaço em que se encontra, pode-se antever que se trata de uma pessoa que está comercializando os artefatos que carrega junto ao corpo, na beira na praia. Por esse motivo, o retrato enfatiza o caráter polissêmico da fotografia, já que não se sabe exatamente do que se trata, mas diferentes interpretações podem ser suscitadas. Os elementos visíveis do espaço contribuem, assim, para a percepção do ambiente em que a mulher se encontra, acrescentando informações ao retrato.

Imagem 17 – Expressões em sintonia com a vivacidade das cores<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> O plano americano é um recorte muito utilizado também no cinema. Surgiu com os primeiros filmes de faroeste americanos, em que havia a necessidade de mostrar as armas junto à cintura dos atores. O nome desse plano foi dado justamente por causa do enquadramento requerido nesses estilos fílmicos.

<sup>70</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): O registro foi realizado na Praça dos Trabalhadores, em Maputo, no ano de 2015. Albino Moisés enfatizou *uma variante de amarrar capulana na cabeça*. No retrato, uma *varredora de rua, no desfile de 1º de Maio, Dia do Trabalhador*.



Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Uma mulher, com a boca aberta, esboça um sorriso. Seus olhos não são vistos, por causa dos óculos solares com lentes escuras, que os escondem. A percepção, no entanto, é de um rosto voltado para a câmera, já que a sua postura corporal revela não estar posicionada frontalmente ao fotógrafo. Ao ser retratada, gira lateralmente o rosto, na direção da lente. O foco permite a nitidez do motivo principal: a mulher em retrato.

Ao fundo e ao seu redor, apesar do desfoque, percebe-se a presença de mais pessoas em cena. Em decorrência do reflexo ocasionado pelas lentes dos óculos, pode-se também visualizar os objetos que se encontram a sua frente: pessoas vestidas igualmente de blusas verdes carregam um cartaz branco com letras na cor preta (não visualmente legível) e atrás um prédio alto; o chão asfaltado remete ainda a um espaço urbano.

As informações no entorno, no entanto, não atrapalham ou distraem a atenção do motivo principal do quadro. Pelo contrário, favorecem a percepção de que talvez essa mulher se encontre em meio a alguma manifestação ou alguma comemoração festiva.

Diferentes tonalidades de verdes dialogam entre si, desde o tom da blusa ao da capulana. Ao pescoço, traz um cordão com um pingente que apresenta um desenho, porém não reconhecível. Seu rosto descentralizado, aproxima-se da linha de corte do lado direito, enfatizando a capulana que se encontra ao centro da parte superior do quadro. Uma luz em diagonal, vinda da esquerda, projeta raios solares apenas em um dos lados do retrato. Seu rosto está sob a sombra, e seu dorso encontra-se iluminado.

O ângulo de câmera dá-se a partir de um plano picado. A tomada da imagem é construída de cima para baixo, mostrando a posição elevada em que o fotógrafo se encontra. A impressão que se tem com esse tipo de plano é a de controle e domínio por parte do fotógrafo. Ao contrário do plano contra-picado (de baixo para cima) que tende a engrandecer os objetos fotografados, no plano picado, a tendência é para um “esmagamento” de formas e diminuição dos motivos retratados.

Embora o plano picado possa desvalorizar a cena, aqui, talvez não seja o caso, já que se pode perceber uma valorização da expressividade da mulher retratada. Ainda que momentaneamente, traços de seu estado de espírito podem ser visualizados: o sorriso “estampado” no seu rosto expressa felicidade.

A ênfase aqui é para a sua expressão facial, em especial, para o seu sorriso, como também para a capulana em seu turbante. Esses elementos recebem um destaque também pela forma como o enquadramento foi dividido: um terço (1/3) da imagem contempla a capulana, valorizando a forma de laço dado; e dois terços (2/3) enfatizam o rosto da mulher.

Imagem 18 – Cerimônias tradicionais e o uso do mussiro e da capulana<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): O retrato foi realizado em 2014, no Bairro Militar, em Maputo. *Trata-se de uma mulher com mussiro no rosto, na plateia de uma cerimônia de ritos de iniciação. Sobre os ritos de iniciação, a cerimônia na língua xi-makonde, denomina-se por “Likumbi”. São crianças com idades compreendidas entre 7-15 anos que participam dessas cerimônias, que ocorrem em dezembro/janeiro, período de férias escolares dos meninos e meninas. Segundo Albino Moisés, meninos e raparigas vivem durante um mês trancados em um “cativeiro”, onde aprendem com os anciãos valores morais e éticos baseados na tradição. São educados a comportarem-se como homens e mulheres adultos. Aprendem ainda os segredos da sexualidade. Como tomar conta dos seus futuros lares, maridos e filhos. Aprendem inclusive a prática de esticar os lábios vaginais para a satisfação sexual do seu parceiro – uma forma de reter o homem no casamento. Durante o tempo de “cativeiro” ficam vedados a visitas de familiares e amigos, incluindo dos próprios pais. Só os padrinhos destes podem visitá-los. Entretanto, o dia em que estes circuncidados são publicamente apresentados à comunidade, trajam roupas de gala e o bairro prepara uma festa de arromba que mistura cantares, batucadas e manjares típicos. Eles são reverenciados, pois são já vistos como pessoas adultas.*



Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Um retrato em formato horizontal revela a expressividade de um rosto de uma mulher. Os olhos direcionados para o lado direito sugerem um olhar de indagação, de dúvida, ou ainda um olhar “pensativo”, que “paira”, “repousa” sobre algo. Um olhar, ainda, que não mira as lentes do fotógrafo. Talvez uma foto-surpresa, instantânea, de alguém que não percebe que está sendo fotografado. Ou, no caso de ter conhecimento do ato fotográfico, disfarça e vira o olhar para o lado.

A boca entreaberta move-se, talvez em uma fala ou até mesmo em um canto. Uma fala de não-aprovação em ser retratada, talvez. Além disso, a sobrancelha esquerda levemente levantada revela inquietação. Há a presença de movimento, de uma ação e de uma intenção nas expressões da mulher. Já ambas as sobrancelhas se apresentam pintadas com um traço fino e preciso. Uma espécie de pó branco espalha-se ao longo da metade do rosto e em partes do lado direito da face.

Como acessórios, têm-se brincos aparentando um formato de argola e uma corrente ao pescoço, ambos em tons dourados. A capulana envolvendo sua cabeça em destaque no retrato apresenta as mesmas cores e formas geométricas da sua roupa. Mesmas cores, inclusive das pessoas ao fundo, no lado esquerdo do quadro.

O enquadramento dá-se em um plano fechado, em formato *close-up* do rosto, porém ainda assim se percebe alguns detalhes ao fundo. Apesar do desfoque, pessoas vestindo roupas coloridas podem ser visualizadas no plano de fundo. Já o foco no primeiro plano apresenta-se levemente “escorrido”. Talvez a regulagem da câmera em uma velocidade do obturador mais lenta e da pessoa em movimento produzam um efeito de não congelamento total.

Ao olhar a imagem, tem-se a impressão de proximidade com a mulher retratada. Esse efeito pode ser causado por duas razões: ou o fotógrafo encontra-se próximo à mulher, ou a lente (objetiva) empregada (efeito *zoom*) trouxe para a frente e para próximo de si o motivo fotografado. Pontos de luz também são perceptíveis no primeiro plano. Um feixe de luz ilumina partes do rosto da mulher, bem como um brilho é destacado no olho direito, no nariz e na boca. O ombro direito descoberto também apresenta maior luminosidade do que o esquerdo.

Quando se fotografa um retrato em um enquadramento no formato horizontal, deve-se ter o cuidado de não centralizar o motivo principal, ou se centralizar, cuidar para obter uma simetria ao entorno e linhas que guiem nosso olhar para o centro. Isso porque, tecnicamente, o centro não é um espaço de “repouso” para o olhar do espectador/observador e pode acarretar em uma imagem desequilibrada e não harmônica.

Nesse caso, tem-se o emprego da regra dos terços para distribuir o motivo fotográfico no quadro. A mulher encontra-se na linha vertical da esquerda e um de seus olhos (esquerdo) localiza-se do centro em direção ao ponto de ouro superior.

Os pontos de destaque do quadro são as cores fortes e contrastantes (azul e laranja são cores complementares), e a expressão do rosto (movimento de boca e olhos). Esses dois elementos ganham destaque também, e talvez, pela regulagem da exposição da câmera ao sol (não há superexposição, nem subexposição, então o ajuste preciso e o controle da luz contribuem para as tonalidades vibrantes).

Imagem 19 – Conectadas<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): Uma *jovem em online, usando tecnologia moderna*. Fotografia realizada em 2014, na cidade de Maputo.



Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Uma mulher sorri ao mexer em uma grande tela, ao que parece ser de um *tablet*. Veste-se com uma blusa branca e um turbante colorido, com formas geométricas que contrastam com a luz escura e avermelhada ao fundo; um refletor possivelmente nesse tom. Traz também, como acessórios, além do relógio branco, brincos brilhantes, um anel e um colar em seu pescoço. A sua expressão é o ponto forte do retrato: um sorriso que sorri para algo desconhecido (talvez para algo que vê na tela, ou talvez sorria porque sabe que está sendo fotografada). Esse sorriso esboçado transmite felicidade e carisma. Talvez, também, seja um sorriso de aceitação ao ato fotográfico.

A escolha do fotógrafo dá-se por um enquadramento do retângulo no sentido vertical. O plano fechado apresenta, como objetivo, enfatizar a mulher em um primeiro plano e como assunto principal do quadro. O foco no primeiro plano, na mulher, e o recorte mais fechado, propicia ainda a visualização de outros elementos no quadro que contribuem para as informações acerca do espaço em que a retratada se encontra. Ao fundo, duas pessoas parecem

conversar entre si, além de grandes janelas e uma iluminação avermelhada que sugere uma ocasião comemorativa, festiva.

A indicação de que talvez o local (e o momento em que o retrato foi realizado) trata-se de uma festa, de uma comemoração, pode ser sugerido pela sinalização do tipo de iluminação ao fundo, mas também pelo fato da moça estar com o rosto maquiado (sugere, pois a festa não é determinante para o uso ou não da maquiagem).

A tonalidade branca, os pontos brilhantes e a luz dura da iluminação projetada sobre a mulher são características de uma luz artificial, provavelmente proveniente do disparo de um *flash* e em ângulo frontal. E a sensação de proximidade com a pessoa retratada sugere também uma proximidade por parte do fotógrafo.

Talvez, por isso, possa ser inferido que a pessoa tinha conhecimento do instante do clique. Outra possibilidade para essa sensação de proximidade seria o uso de uma lente teleobjetiva (com maior *zoom*), porém, facilmente descartável em se tratando de um fundo desfocado, mas ainda nítido (lentes teleobjetivas desfocam mais facilmente o fundo, quando o foco é colocado em um primeiro plano).

O retrato lateral, de perfil, com um corte de meio corpo (cintura para cima) e o posicionamento do motivo principal, a mulher, na linha vertical da direita da regra dos terços e os olhos na linha horizontal superior dessa mesma divisão, fortalecem para um efeito equilibrado, estilístico e estético, destacando não a expressividade do olhar, mas do sorriso e dos gestos das mãos que denotam movimento.

Imagem 20 – *Modelo de palmo-e-meio*<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): Título: *Modelo de palmo-e-meio*. Fotografia realizada no Bairro Guava, em Maputo, no ano de 2015.





Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Um retrato de uma menina enquadrado em um retângulo no sentido vertical. A menina, centralizada no quadro, expressa um sorriso de felicidade, talvez um pouco tímido, e um olhar de marota, ou de travessura, de peraltice, direcionado para o lado. A menina não olha para a câmera, mas pela proximidade que temos com o objeto, revela que os seus gestos, as suas expressões, o seu movimento de corpo tenha sido proposital e com o conhecimento do ato fotográfico.

A sua postura corporal apresenta um corpo inclinado para o lado esquerdo, a cabeça pendendo para o lado oposto, e o olhar acompanha o movimento lateral do rosto. Um dos braços move-se para atrás do corpo, trazendo uma impressão de esconder algo. Talvez se trate de uma brincadeira.

A menina veste, ao que parece, um vestido, estampado com motivos em xadrez e tonalidades suaves, em preto e rosa. Na cabeça, traz um chapéu com tecido em jeans. Caindo abaixo dele e ao longo do rosto, visualiza-se o cabelo trançado com alguns acessórios. Ao

pescoço, traz uma capulana envolvendo-o, e o longo tecido pende para o lado esquerdo do seu corpo.

O tema principal do quadro é a menina, já que o foco se encontra nela e disposta no primeiro plano. Ocupa, também, praticamente todo o enquadramento, sendo que metade do seu corpo pode ser visualizado. O ponto de vista dá-se a partir de um plano fechado, um corte em três quartos (3/4), e não há informações ao entorno que possam sugerir a situação em que se encontra, bem como se se trata de alguma festividade ou não.

O plano fechado não permite muitos detalhes a respeito do ambiente em que a menina se encontra. O plano de fundo, com a luz superexposta (brancos “estourados”), mostra apenas um muro e partes dele com tijolos vazados permitindo a visualização de, talvez, uma vegetação mais ao longe, pelo detalhe em tons esverdeados. O ângulo de tomada da câmera, ou seja, a posição em que a câmera fotográfica se encontra dá-se em um plano levemente de cima para baixo (picado), acarretando uma impressão de uma diminuição da altura do motivo retratado.

A luminosidade apresenta-se de forma mais vibrante no lado esquerdo do quadro, mesmo lado em que a luz natural emite seus raios solares. Metade do rosto e corpo recebem maior intensidade de luz, enquanto o lado oposto, da direita, encontra-se sobre a sombra. A iluminação proveniente de uma luz em um ângulo diagonal sugere se tratar de uma luz solar ao meio da tarde ou pela metade da manhã, propiciando, assim, um volume ao motivo fotografado.

Essa é a segunda fotografia que se tem uma menina como motivo principal. A imagem pode parecer estar deslocada do conjunto com as demais, já que se trata de uma série fotográfica que tem como tema a mulher e a capulana. Porém, talvez, as intenções do fotógrafo sejam exatamente em mostrar que o uso da capulana, esse tradicional tecido, não faz parte apenas da indumentária da mulher adulta, e que crianças a utilizam.

Imagem 21 – A tradição presente no amarrar da capulana<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): Fotografada em 2013, no Bairro do Guava, na periferia de Maputo, uma *mulher de Nampula (norte do país) que vive em Maputo, mantém a tradição das suas raízes na forma de amarrar o lenço na cabeça.*



Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

Centralizada no enquadramento, e em um recorte que privilegia o busto, a mulher olha diretamente para as lentes do fotógrafo. Tem conhecimento do ato fotográfico e deixa-se ser fotografada. Os olhos semicerrados e a testa ligeiramente frisada talvez, assim se encontrem por conta da luz solar forte, que reflete diretamente sobre o seu rosto. No rosto, expressa ainda, um sorriso de quem parece estar contente em ser retratada. O sorriso e olhar, em conjunto, expressam uma certa satisfação, contentamento e bem-estar.

Enrolada à cabeça, traz um capulana com diversas tonalidades e desenho geométricos, em cores vibrantes que contrastam com o tom do restante do quadro. A blusa branca e superexposta, a ponto de não se visualizar os detalhes contidos nela, se destaca na imagem que tem como plano de fundo tons acinzentados e amarronzados. Traz ainda como acessório um par de brincos, e ao ombro, duas alças que podem sugerir uma bolsa a tiracolo.

A abundância de luz no primeiro plano, no motivo principal, contrasta com o plano de fundo, sombreado e com menor incidência solar. A sombra ao lado direito de seu rosto revela uma iluminação natural, projetada em um ângulo diagonal e vinda do lado esquerdo do quadro.

O enquadramento do retângulo dá-se no sentido horizontal. Quando se fotografa um retrato de uma pessoa, frequentemente se emprega o formato vertical (cabe lembrar que, das dez imagens de retrato de Albino Moisés, apenas duas são no formato horizontal), entretanto

não se trata de uma regra. Uma das técnicas empregadas nesse caso é dispor o elemento principal a partir da regra dos terços, para descentralizar a imagem com a finalidade de não criar espaços vazios ao lado esquerdo e direito do motivo. O que aqui também não ocorre. Trata-se de um retrato em que a linha do nariz encontra-se situada justamente na linha vertical central, na linha que divide o quadro em duas partes iguais.

O efeito final da cena, porém, é de uma imagem equilibrada e isso se deve ao fato do fotógrafo explorar a linha diagonal ao fundo formada pelo muro que cruza o quadro. Ao incluir a parede como plano de fundo, forma-se uma linha de perspectiva, que permite que o movimento dos nossos olhos se dê do canto superior esquerdo, percorrendo uma linha em diagonal, até o centro da linha limite (linha de corte) ao lado direito. Assim, tem-se um movimento de olhos que percorre todo o enquadramento, não deixando espaços negativos, que possam dar a sensação de vazio.

O plano de fundo encontra-se fora de foco, destacando o retrato da mulher, que parece “saltar” aos olhos. Apesar do desfoque no segundo plano, é possível visualizar alguns detalhes, como o que se encontra emoldurado pela janela. O verde, talvez, refira-se a uma vegetação ou alguma árvore, e o azul, ao céu. No entanto, desconhece-se se essas informações se encontram atrás da janela, e a parede seria, então apenas uma ruína, ou diz respeito a um reflexo em um vidro daquilo que se encontra à frente da janela.

Imagem 22 – Diversidades do uso da capulana<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Perspectiva, focalização do fotógrafo (informações cedidas por Albino Moisés): O retrato foi realizado em 2015, no *Estádio da Machava, na celebração de 40 anos da Independência de Moçambique, local onde foi proclamada a Independência Nacional em 25 de junho de 1975*. Na fotografia, *uma das várias formas de colocar o lenço na cabeça*.



Fonte: Fotografia cedida por Albino Moisés, via e-mail.

O destaque do quadro é para o colorido das roupas em tons contrastantes. A blusa em verde e a capulana atada junto à cintura e o turbante, ambos na cor amarela predominante, apresentam-se em destaque, mas também em harmonia, já que são cores análogas. A mulher disposta no primeiro plano é ainda evidenciada pela disparidade do plano de fundo em tons de branco.

Percebe-se também que as cores e as estampas em formas geométricas são idênticas, tanto na capulana trazida junto à cabeça quanto aquela atada à cintura. Um longo colar escorre sobre o seu peito, e em sua boca, pode-se perceber um batom em um tom roxeadado. Um movimento de mão também é “congelado” no ar.

As suas expressões faciais e gestuais são ressaltadas. O retrato de perfil, a partir de um plano americano (joelhos para cima), enfatiza não somente a alegria trazida pelo colorido das suas roupas, como também pela sua expressão facial. No rosto, os olhos parecem mirar algo ao longe, algo que, talvez, a inquiete.

A ausência de sorriso, junto da testa franzida, sugere uma preocupação, talvez um certo espanto ou até mesmo apreensão e inquietação. A sensação é de que aquilo que ela está visualizando sugere um certo desagrado.

Ou ainda, pode-se pressupor de que a testa franzida dá-se somente por causa de um movimento involuntário em decorrência da forte luz solar. Há pontos brilhantes no rosto, talvez por causa do suor causado pela temperatura elevada, do calor. A luz proveniente do lado direito, em um sentido diagonal, incide diretamente sobre seus olhos. As suas costas se encontram sobre a sombra.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse trabalho, buscou-se aproximar duas linguagens distintas, a fim de compreender a construção e a apresentação da imagem do feminino em um contexto moçambicano. A pesquisa buscou inserir-se dentro de uma proposta interdisciplinar em que duas obras foram postas em diálogo: o romance *A confissão da leoa*, de Mia Couto, e a série fotográfica *Muthianas e Capulanas de Moçambique*, de Albino Moisés. Ambas as obras são de autores moçambicanos, e foram analisadas com base em um enfoque dialógico: o ponto de vista a partir da *focalização*, na literatura, e do *enquadramento*, na fotografia. Interdisciplinaridade, conforme a conceituação de Olga Pombo (1994) é a combinação de duas ou mais disciplinas e, a partir da confluência de perspectivas distintas, visa a compreensão de um objeto, e a síntese de algo em comum relativo a esse objeto.

Assim, procurou-se compreender as especificidades de cada área, e as possibilidades de intersecções dialógicas, bem como o entendimento do espaço em que as obras estão inseridas. No romance de Mia Couto, ficaram evidenciadas as diferentes visões e vozes apresentadas pelos focalizadores. Embora a narrativa indique a presença de dois focalizadores personagens principais (Mariamar e Arcanjo), nem sempre as percepções daquilo que os cercam são mostradas somente por eles. Ao revisitar a discussão de Genette anos mais tarde, Bal (1990) aponta para uma reformulação dos termos empregados até então, e propõe a terminologia *focalização* para distinguir o *agente que vê* do *agente que narra*. Mariamar e Arcanjo apresentam vantagens técnicas (que se refletem em uma vantagem *epistemológica*) diante dos demais personagens, pois além de serem focalizadores, também são personagens principais. Então, o conhecimento do espaço em que a narrativa ocorre, bem como da imagem a ser apresentada dos outros personagens, transcorre, em sua maioria, pela visão e pela voz de ambos.

Tanto nos capítulos em que Mariamar apresenta a história quanto nos de Arcanjo, é possível perceber a presença de um focalizador personagem situado em um discurso em primeira pessoa “eu”. Com base nisso, tem-se a possibilidade de acessar a história a partir de focalizadores internos à narrativa. Porém, as apresentações de personagens, objetos, eventos e o espaço nem sempre se manifestam de maneira explicativa, mas interpretativa, através de opiniões pessoais e julgamentos. Portanto, optou-se por analisar não somente os objetos que estavam sendo focalizados, mas também a forma como essa focalização ocorria. Para isso, tomou-se como ponto de partida os três questionamentos trazidos por Bal, com a finalidade de compreender o focalizador, mas também o objeto focalizado: “1. O que focaliza o personagem: sobre o que se dirige?; 2. Como ele faz isso: com que atitude contempla as coisas?; 3. Quem

focaliza: de quem é o objeto focalizado?” (BAL, 1990, p. 112). As focalizações também adquiriram, em diversos momentos, um caráter de suspense e efeitos manipuladores por parte dos focalizadores personagens, como percebido na história de Tandi, a moça da aldeia que sofrera um estupro coletivo, ou ainda as violências sofridas por Mariamar na infância, com os abusos do próprio pai.

Além disso, o discurso de personagens secundários é mostrado de forma direta, possibilitando a construção de uma imagem desses também. Ao longo da análise, pode-se compreender, por exemplo, o comportamento dos homens em relação às mulheres, tratando-as com violência, agindo com força e poder sob elas, e em tentativas de silenciá-las. O discurso de Mariamar que, ora se apresenta em primeira pessoa no singular, ora no plural, permitindo o conhecimento não somente de si e de suas vivências, mas também as histórias compartilhadas por uma coletividade de mulheres.

Na análise literária privilegiou-se as passagens que estavam relacionadas às mulheres, na tentativa de compreender a maneira como essas são retratadas e construir a imagem do feminino conforme a sua construção na narrativa. Para isso, partimos das inúmeras focalizações acerca da aldeia de Kulumani, a fim de entender o espaço em que as histórias ocorrem. Detectou-se a força com que tradições e costumes ditam o comportamento dos habitantes e compactuam com o silenciamento de vozes femininas e com a violência contra a mulher, bem como a maneira com que visualizam e tratam as mulheres. Foi percebido uma recorrência em tratar a mulher como *bicho* ou como *louca*, tanto nas focalizações por parte de Mariamar, quanto de outras personagens. Ainda que as tentativas de silenciamento das vozes femininas pode ser percebido ao longo do romance, há, na personagem Mariamar, um comportamento subversivo, ora recorrendo a fugas, ora encontrando abrigo na própria escrita – atividade que, segundo o avô, *dá medo aos outros*.

A série fotográfica de Albino Moisés, composta por 22 imagens, propiciou o conhecimento não somente da imagem da mulher moçambicana em diferentes atividades, como também de algumas tradições e costumes, bem como o uso de um tradicional tecido, a capulana. A partir do estudo dos pontos de vistas apresentados nos enquadramentos, pode-se obter informações relativas aos objetos fotografados e sobre o próprio fotógrafo. O ato de *enquadrar*, ao pensar em questões técnicas, entendeu-se como a disposição de elementos no quadro conforme os objetivos do fotógrafo. Em uma discussão teórica e ética, pode denotar uma multiplicidade de sentidos, como um ato de *emoldurar* ou mesmo de *incriminar*, conforme aponta Butler (2016).



Para compor uma imagem, há diversos elementos que podem ser destacados a fim de gerar efeitos e sentidos, como as linhas, o formato, os espaços, a luz e a sombra, a cor, o padrão, a textura, o foco, a profundidade de campo, os planos e ângulos de tomada, os cortes. O ato de enquadrar engloba o conhecimento tanto técnico, do equipamento, quanto da linguagem e da composição fotográficas. Para a leitura das imagens, compreender esses três elementos foi fundamental para o entendimento. Na análise das fotografias, observou-se as perspectivas adotadas pelo fotógrafo com base em um estudo dos elementos que compõem o quadro, criando-se, assim, a construção dos pontos de vista do fotógrafo, a partir do *enquadramento*. Pode-se observar o ponto de vista do fotógrafo, de acordo com as ferramentas empregadas e o modo com que foram utilizadas. Foram observados os elementos utilizados para evidenciar, expressar, contar ou informar algo, assim como os que se tornaram principais ou secundários, disposto em um segundo plano. Também se constatou a presença de mais ou de menos detalhes, resultando em quadros mais *informativos* ou mais *expressivos*.

Ao longo da análise das fotografias, percebeu-se a recorrência de alguns elementos, como o ângulo de tomada, que se apresentou, em sua maioria, através da posição da câmera em um plano normal, enfatizando a forma objetiva e direta em mostrar os fatos. Assim, na maioria das fotografias, não foram percebidas alterações, como achatamento ou engrandecimento, nos formatos dos motivos fotografados. Conforme a análise dos planos em função do recorte das cenas, verificou-se uma alternância entre planos mais abertos e mais fechados, ora mais informativos, ora mais expressivos, como nos retratos individuais. O formato do retângulo na horizontal (paisagem) é predominante em toda a série, que propiciou a sensação de expansão. Já o formato na vertical foi mais empregado nos retratos individuais, enfatizando também as expressões e emoções, enaltecidas pelo uso desse formato, já que na vertical, comumente a sensação causada no observador/espectador é a de proximidade com o retratado. Os planos de fundo (desfocados em sua maioria) privilegiam os objetos em primeiro plano, a fim de destacá-los. Todas as fotografias são apresentadas em cor, e não em preto e branco. Tendo a capulana como temática da série, pode-se compreender a opção por salientar a diversidade de tonalidades e estampas, e conferir a essa evidência de um efeito de sentido, já que, conforme aponta Sousa (2002, p. 90): “as cores também são um agente conferidor de sentido, em função do contexto e da cultura em que se encontram”.

As conversas mantidas com o autor da série fotográfica, via e-mails ou redes sociais, ao longo do trabalho, possibilitaram conhecer não somente o fotógrafo Albino Moisés, como também suas motivações, seus objetivos e expectativas a respeito da série fotográfica, possibilitando também a ampliação das informações e detalhes acerca de seu trabalho. Além

disso, tanto o contato com Moisés quanto o contato com as fotografias possibilitou um conhecimento em relação às tradições e aos costumes moçambicanos, resultando em uma aproximação entre dois países (Moçambique, no contexto de objeto de pesquisa, e Brasil, no contexto do espaço de origem da autora da investigação), que apesar de compartilharem a mesma língua, encontram-se, por vezes, demasiadamente distanciados no que diz respeito à cultura e às tradições. E não é por menos que o fotógrafo (em entrevista realizada via e-mail, em 2017), visualiza a circulação de suas imagens no Brasil como uma forma de “mostrar a história de um país irmão com cultura comum, mas que permanece desconhecido para muitos brasileiros” e também de “contribuir na divulgação da cultura moçambicana no estrangeiro. É uma forma de mostrar nossas vidas e nossas tradições, por via da fotografia”.

Para a análise da obra literária e da série fotográfica, partiu-se de um ponto em comum evidenciado entre as obras: *o ponto de vista*. Assim, o estudo deu-se em torno desse ponto, com o objetivo de compreender a construção e apresentação da imagem do feminino. De acordo com o estudo da *focalização*, na obra literária, salientou-se a maneira como os focalizadores percebem os objetos focalizados. Com as focalizações dos personagens, percebeu-se não somente a imagem que foi sendo construída de outros personagens, de objetos, de acontecimentos, de paisagens ao redor, como também se percebeu a própria imagem do focalizador, do seu comportamento, dos seus juízos de valor, da sua personalidade. Em relação ao *enquadramento*, na fotografia possibilitou-se o entendimento de que, ao enquadrar uma cena, ao delimitar o espaço visual, ao escolher a posição da câmera e o seu ângulo, foram identificados tanto o fotografado quanto o próprio fotógrafo. As percepções possíveis dentro do enquadramento, como ponto de luz e sombra, tipos de planos (recortes), ou pontos de vista, o fato de retratar somente em cor, os pontos de foco, o trabalho com as diferentes linhas, permitindo causar sensações de perspectiva, de estaticidade, de dinamismo, dão a conhecer tanto *o ato fotográfico* quanto *a leitura do motivo retratado*. Os pontos de vista que foram adotados pelos focalizadores e pelo fotógrafo foram analisados consonante os fundamentos teóricos e técnicos apresentados nos capítulos anteriores às análises literária e fotográfica.

Através de resultados comparativos em relação às imagens das mulheres apresentadas, ficou evidenciado que a figura do feminino na narrativa literária apresentou-se envolta por uma carga negativa. Diferenciando-se, assim, da mulher retratada nas fotografias, que se apresentou de maneira positiva, em sua maioria. No romance, à mulher são impostas regras que seguem os costumes, as tradições e a normatividade de uma sociedade patriarcal. Situadas em um contexto rural, onde algumas tradições são fortemente mantidas, cabe a elas o trabalho do lar, como cuidar dos filhos, da casa e do marido, e buscar água e lenha, e cuidar do fogo. O título de

*guardiã da terra, da água e do fogo* ainda prevalece em comunidades rurais, como Kulumani. Pela relevância das palavras, resgata-se aqui trechos de depoimento de Mia Couto em entrevistas aos jornais online *O Globo* e ao *GI*, ambos de 2012:

O livro acaba falando muito da condição da mulher, que são muito oprimidas naquele universo rural, não são autorizadas a serem pessoas. Elas foram as principais vítimas, pois vão ao rio buscar água e tomam conta da colheita nos campos (COUTO, 2012a, sem paginação).

Essa condição de exclusão e opressão é ainda muito presente em Moçambique. Em geral, as sociedades rurais são muito patriarcais e a mulher vive numa situação em que não tem direito à palavra, não tem direito à presença senão mediatizada por um homem (COUTO, 2012b, sem paginação).

A violência, os abusos sexuais e os estupros puderam ser percebidos ao longo do romance, bem como os traumas e a ausência de liberdade de circular em qualquer lugar, que fazem com que o medo, a subordinação, o enclausuramento e o silêncio encontrassem abrigo. O ato de baixar a cabeça e os olhos enquanto um homem lhe dirige alguma palavra por vezes também pode ser percebido ao longo da narrativa. Em alguns momentos, manifestaram-se comportamentos subversivos por parte de algumas personagens femininas, como Mariamar, Tandi e Naftalinda. E é através da figura da leoa que a há a reivindicação para ocupar um espaço, trazer a desordem ao universo (como confessa Mariamar), de maneira a tornar as vozes dessas mulheres socialmente audíveis.

Nos retratos fotográficos, percebeu-se, por outro lado, a valorização dos costumes, das tradições, e dos diferentes espaços ocupados pelas mulheres. Diferentemente do silenciamento de vozes femininas presentes no romance, nos retratos elas não têm somente vozes, mas a possibilidade de mostrarem-se nas inúmeras atividades que realizam, desde tarefas ligadas ao lar, como cuidar dos filhos, a busca de lenha, a pesca de mexilhões, como também em danças típicas, como tocadoras de tufo, ou expressando-se através de elementos tradicionais, como tatuagens, *mussiro*, o uso da capulana, as contações de histórias ao redor da fogueira, ou em desfiles, comemorações e homenagens. Elas aqui não são silenciadas e, se clamam por ser ouvidas, é pelas lentes do fotógrafo que elas aqui se expressam e evidenciam as suas potencialidades.

Percebe-se a imagem da mulher construída a partir de duas linguagens diferentes. O universo em que a mulher está inserida, na obra literária, evoca um espaço rural. Nas fotografias, os espaços são diversificados, alternando ambientes urbanos e rurais. Cabe salientar um dado observado: do conjunto de 22 fotografias, há sete delas em que as cenas retratadas são em Cabo Delgado, mesma região em que a narrativa miacoutiana acontece. Nessas sete

fotografias, as mulheres retratadas expressam diferentes ações e emoções. Todas registradas no ano de 2013, as fotografias retratam os seguintes eventos: um desfile de mulheres enaltecendo o uso da capulana; a evidência de tatuagens no rosto, de mulheres da tribo Makonde; uma vendedora de artesanato que produz artefatos a partir da capulana; tocadoras de Tufo; uma performance de dança Tufo; e um retrato de Graça Machel.

A força das tradições pode ser percebida entre as duas obras, porém na narrativa literária essas mesmas tradições acarretam normas que subjagam as mulheres a um segundo plano, tornando-as inferiorizadas. Já nos retratos, apesar das tradições estarem também presentes, a forma como o fotógrafo empregou as ferramentas técnicas e a maneira com que os elementos foram dispostos no quadro implicaram imagens que trouxeram, em sua maioria, a festividade, a alegria e a vivacidade através da multiplicidade de cores, estampas, expressões, bem como a beleza do feminino. A capulana, tradicional tecido, que é parte integrante da construção da identidade da mulher moçambicana, foi utilizada por todas as mulheres retratadas. Também se faz presente na obra literária, ao final da narrativa, quando Mariamar, focalizada por Arcanjo, traz a capulana envolta em seu rosto.

A análise do romance e da série fotográfica alicerçada nos conceitos em torno da *focalização* e do *enquadramento* oportunizou também pensar-se na aplicação dos termos distanciados das suas devidas áreas originárias. Dentro da proposta interdisciplinar da pesquisa, coube também a operacionalização dos conceitos e a proposição de uma nova forma de visualizá-los. Se invertermos, se aplicarmos os termos técnicos específicos da área da literatura e da fotografia e trouxermos a terminologia *focalização* para a fotografia, e o *enquadramento* para a literatura, as teorias de Mieke Bal poderiam se adequar à análise fotográfica, assim como as teorias da linguagem e da composição fotográfica caberiam para a literatura.

O enquadramento empregado pelas personagens de Mia Couto apresenta, caso se pense em questões inerentes à fotografia, diferentes ângulos de tomada (tomadas de câmera). O posicionamentos do olhar<sup>76</sup> pode dar-se a partir de um plano picado, de cima para baixo (quando, por exemplo, Mariamar observa Arcanjo Baleiro do alto da goiabeira no quintal da sua casa), um plano contra-picado, de baixo para cima (no instante em que Mariamar, posta ao chão, após a luta com a leoa, a fim de proteger Naftalinda, observa Florindo Makwala que se encontra em pé, e o vê como uma figura imponente – distorção dos formatos, esse plano costuma gerar um engrandecimento quase abusivo dos objetos), ou no plano normal, da altura da superfície, o mais utilizado ao longo da narrativa, como também na maioria das fotografias.

---

<sup>76</sup> Se pensar que a câmera fotográfica é a extensão dos olhos, aquilo que se fotografa são enquadramentos delimitados por uma máquina, mas a partir do que o olhar vê e/ou percebe.

Os pontos de vista na fotografia, também chamados de *planos*, podem ser pensados na análise literária, já que a escolha por mostrar ou reter alguma informação parte de uma perspectiva e posicionamento dos personagens (fotógrafo). A decisão pelo uso de planos mais abertos, mais fechados, médios, ou *close-up* determinam a quantidade de informações, de detalhes que serão expostos. As descrições de personagens, a introdução de discursos diretos ou não, o pensamento, e as expressões são definidas e apresentadas de acordo com o ponto de vista determinado pelo focalizador (fotógrafo). Descreve-se somente o personagem em questão (primeiro plano em foco) e/ou também revela detalhes do espaço, da paisagem ao entorno (possibilidade de visualizar o plano de fundo com nitidez ou não). A expressão, os sentimentos, os gestos, a postura corporal (*close-up*) é detalhada ou não (tratando-se de um recorte mais informativo ou mais expressivo).

Mieke Bal salienta o efeito manipulador no ato da *focalização*. Na fotografia, a manipulação também está constantemente presente: o fotógrafo decide o que revelar, o que enfatizar, e o que deixar de fora do enquadramento. Há uma *hierarquia* na disposição dos elementos no quadro, bem como na narrativa literária, conforme as posições tomadas na história, há uma *focalizador* que adquire uma posição superior diante de outros. Em caso de uso da regra dos terços, por exemplo, coloca-se o motivo principal nos pontos de ouro da regra e os elementos secundários no sentido oposto. Essa hierarquia também existe nos focalizadores principais, personagens, e os secundários. Conforme explicita Bal (1990, p. 108), “é perfeitamente possível, tanto na ficção como na realidade, que uma pessoa expresse a visão de outra”, e essa afirmação serve igualmente para o ato de enquadrar, já que o fotógrafo expressa muitas vezes a visão de outras pessoas – para onde ela olha, o que ela vê?

A relação focalização-enquadramento, como possibilidade de aproximação entre as obras, além da empregabilidade dos termos e a inversão desses, pode ser concebida entre personagem e fotógrafo, como, por exemplo, entre o personagem caçador Arcanjo Baleiro e o fotógrafo Albino Moisés. Mas não no sentido do fotógrafo caçador, predatório, como em inúmeras situações a imagem do fotógrafo é associada a isso (como, por exemplo em situações de miséria, pobreza, ou mesmo na fotografia de celebridades – os *paparazzi*). Contrário a isso, ao analisar o focalizador personagem Arcanjo Baleiro, bem como o seu comportamento na narrativa, percebeu-se o tratamento desse, em relação às mulheres, diferenciando-se dos demais personagens. Dessa forma, *o ponto de vista do caçador Arcanjo Baleiro pode ser comparado ao ponto de vista, ao olhar do fotógrafo, nesse caso o próprio Albino Moisés, que intuitivamente escolheu a temática do feminino para abordar em sua série fotográfica*. Para Arcanjo Baleiro, as mulheres são deusas: “Está escrito: «Deus já foi mulher...». Sorriu. Naquele momento estou

rodeado de deusas. De um e do outro lado da despedida, naquele rasgar de mundos, são mulheres que costuram a minha rasgada história” (COUTO, 2012, p. 250). Já Moisés dedicou, em suas fotografias, uma homenagem às mulheres moçambicanas e à tradição do uso das capulanas. Suas lentes são atraídas para essa temática e inspira-se nelas para compor sua linguagem visual, pelo seu amor, pela admiração à força da mulher moçambicana. Segundo suas palavras, em entrevista concedida à autora, trata-se de uma:

[...] homenagem e um tributo à beleza da mulher moçambicana que tem a capulana como um dos seus símbolos mais representativos de identidade de Moçambique [...] sendo a mulher moçambicana aquela que gera, educa e une a família, sinto-me com a missão de retratar o cotidiano da mulher moçambicana, valorizando-a como um ser sagrado, evitando banalizar o seu corpo com imagens do seu lado sexual (MOISÉS, 2017, sem paginação).

O mesmo pode ser pensado sobre o personagem Adjiru Kapitamoro, avô de Mariamar, um dos únicos a enxergar em Mariamar a força da mulher que já há muito habitava dentro dela, o mesmo modo como as imagens das mulheres do fotógrafo Albino Moisés. Ao esculpir mulheres em madeira, as mãos do avô iam talhando algo que não poderia ser esquecido, conforme a focalização de Mariamar: “essas esculturas retratavam invariavelmente mulheres: as deusas que já fomos não queriam ser esquecidas” (COUTO, 2012, p. 85).

Tanto na literatura quanto na fotografia, foram resgatadas discussões em torno do *real* e do *ficcional*. Para essa discussão foram trazidos autores como Barthes e o seu posicionamento sobre o “efeito de real”, e Ricoeur com a noção de *reconhecimento* por parte do leitor, na narrativa literária. Na fotografia, autores como Dubois e as três noções de representação do real (fotografia como *espelho*, como *transformação* e como *traço* de um real), e Barthes com as categorizações de *punctum* e *studium*. Ainda como possibilidade de diálogo, trouxe-se a discussão acerca do *tempo* em ambas as áreas, partindo dos conceitos de Genette, na literatura, e as teorizações de Dubois e Barthes, na fotografia.

No entanto, para as análises, e diante das motivações de intersecções dialógicas entre as duas áreas (literatura e fotografia), pensou-se, em um primeiro momento, abordar as questões de *real* e *ficcional* em ambas as obras. Visto que as noções de ficção e de *mimesis* não são categorias específicas da literatura, já que na fotografia, por mais que a fotografia seja classificada como documental, fotojornalística ou antropológica, as escolhas de enquadramento e os efeitos pretendidos conforme o ato fotográfico, são determinadas por um autor, que retratará o mundo conforme o seu ponto de vista. Suas escolhas, portanto, podem “falsear” o

real, podem apresentar “efeitos de um real”, assim como também esse real pode ser manipulável.

Já a seção sobre o tempo, abordada na discussão teórica do presente trabalho, foi mantida, apesar de não haver sido mobilizada por ocasião das análises, em função das motivações para futuros trabalhos que suscita. O instante em que algo ocorre diante da câmera é diferente do momento exato em que a fotografia é revelada (transparece a partir de processos físicos e químicos) e diferente também do tempo em que será vista posteriormente por um espectador/observador. Tempos distintos, mas presentes em uma única imagem, conforme Roland Barthes havia sentenciando ao anunciar a morte de sua mãe, ao ver sua imagem ainda criança. As diferentes formas de abordagem do tempo, como de passagem, suspensão ou retorno ao passado, são artifícios empregados por escritores na escrita literária. Esses mesmos efeitos temporais podem ser construídos na fotografia, desde mecanismos técnicos, como ao configurar o equipamento conforme o objetivo determinado, ou consonante a distribuição dos elementos no quadro, de forma a salientar um efeito temporal, ou ainda a ênfase para determinadas superfícies que podem denotar algum sentido de tempo conforme as suas texturas e cores.

No capítulo teórico sobre o contexto africano, inicialmente, pretendia-se também aprofundar a abordagem de questões pós-coloniais. Porém, optou-se por não adentrar nessas discussões, já que, embora as obras insiram-se em um contexto de pós-colonialismo, a temática nas análises voltou-se para a construção da imagem do feminino, a partir do ponto de vista do(s) focalizador(es), na literatura, e do enquadramento, na fotografia, o que levou à valorização desses aspectos técnicos, em detrimento de uma análise contextual mais aprofundada. Essa discussão contextual não foi pretendida nas análises das obras, não abarcando, assim, as passagens que tratavam de períodos de guerra ou mesmo da violência sofrida pela mulher a partir do processo colonial. Então, escolhem-se não introduzir essas questões nesse momento da pesquisa (*enquadrado* nas limitações físicas tanto do tempo de redação quanto do espaço a ser ocupado pelo texto de uma dissertação de mestrado).

Optou-se por manter os capítulos teóricos que abordam a discussão de *realidade*, *ficcionalidade* e *temporalidade*, como possibilidades temáticas para uma abordagem interdisciplinar entre fotografia e literatura em estudos futuros, tanto da pesquisadora do presente trabalho, quanto para contribuição em demais trabalhos dessas áreas. Entretanto, foi a partir de um ponto em comum e evidenciado entre as obras que as análises literária e fotográfica foram realizadas. Buscou-se salientar o enfoque dos pontos de vista, segundo a terminologia adotada por Bal, *focalização*, na literatura, em diálogo com o *enquadramento*, na fotografia. Tendo em vista uma revisão bibliográfica ainda escassa em relação à *interdisciplinaridade* entre

literatura e fotografia com foco nas questões dos pontos de vistas (focalização e enquadramento), acreditamos ser de relevância para ambas as áreas a abordagem dessas questões como foco de pesquisa e análise.

O que está a ocorrer no entorno dessas imagens congeladas? O que aconteceu um segundo antes e um segundo depois das milésimas frações de segundos que construíram a cena? Não se pode nem se tem como saber; apenas presumir ou criar imaginários. Além das barreiras do enquadramento, além das quatro linhas que emolduram o corte, nada além para ser desvendado. Assim como a subjetividade do olhar do fotógrafo, da subjetividade da fotografia, tem-se a subjetividade, a imaginação além dos quadros que emolduram a cena. Do mesmo modo que, ao encontrar-se diante de uma obra literária, não se tem acesso aos objetivos e motivações do escritor, já que quem fala na narrativa não é escritor/autor, mas sim os personagens, na fotografia, a construção das imagens, apesar de dar-se a partir de um autor/fotógrafo, não permite, também, acessar as suas motivações (senão a partir de entrevistas e depoimentos por parte de escritor/fotógrafo). Em ambas as situações, parte-se de interpretações e significações próprias do leitor/espectador/observador.

Na literatura, a partir da apresentação de personagens, cenas, objetos e paisagens, por parte da visão do focalizador, percebe-se que essa visão, por se tratar de uma visão de mundo própria, acarreta percepções individuais e, portanto, passíveis de ser manipuladas. As informações, as descrições, os fatos, todos podem ser manipulados, alterados, escondidos, mostrando somente aquilo que se pretende, como estratégia dos focalizadores. Pode-se esconder, ignorar, ocultar ou optar por deixar de lado algum dado. Na fotografia, o ato de enquadrar (ou de de *focalizar* se adotarmos uma posição interdisciplinar aqui que reconhece o enquadramento e a focalização como processos análogos) também acarreta um efeito manipulador. Muitas outras cenas, movimentos e situações estavam a ocorrer no exato momento do clique, porém a escolha de enquadrar determinada cena parte de escolhas feitas pelo autor/fotógrafo. Esse também pode manipular uma informação ou uma cena, na pós-produção, por exemplo, fazendo novos enquadramentos, recortes ou mesmo excluindo ou incluindo algum elemento da/na cena.

A proposta de focalizar, na literatura, e de enquadrar, na fotografia, se aproximam, pela questão técnica dos termos empregados, já que o termo, conforme explicita Bal, vem do cinema e da fotografia. Outro motivo dessa aproximação dá-se pelo efeito de *manipulação* que o focalizador e fotógrafo confidenciam. E também há um caráter de poder que envolve o fato do fotógrafo e do focalizador escolherem o que desejam mostrar, optando por uma maior carga informativa e explicativa sobre personagens, cenas, eventos, objetos (tipos de ângulo e os



efeitos causados por essas escolhas, bem como os planos mais abertos, informativos, ou mais de detalhes, expressivos) ou uma carga menor de informações e detalhes (omitindo informações e cenas – não mostradas pelo focalizador e fotógrafo, ou em formato de suspense, revelando aos poucos, ou não).

A escolha por trabalhar com a temática da construção da imagem da mulher em duas obras moçambicanas, com linguagens e mídias distintas, e tomando como eixo principal da análise os pontos de vistas, a partir do conceito de *focalização* e de *enquadramento*, propiciaram a concepção de um estudo em que se buscou manter as particularidades de cada área. E, conforme salienta Bal (1990, p. 122), “o significado de certos aspectos não pode ser visto a menos que estejam ligados à focalização. Além disso, a focalização é, do meu ponto de vista, o meio de manipulação mais importante, mais sutil e mais penetrante”.



## REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. Identidade nacional em tempos de pós-colonialidade: lendo a moçambicanidade nos romances de Mia Couto. **Letras**, Santa Maria, v. 22, n. 45, p. 65-82, jul./dez. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12206>>. Acesso em: 10 set. 2017.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa** (Una introducción a la narratología). Trad. Javier Franco. 3. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

\_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland [et. al.]. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 19-62.

\_\_\_\_\_. O efeito de real. In: GENETTE, Gérard; BARTHES, Roland; KRISTEVA, Júlia; TODOROV, Tzvetan; BREMOND, Claude. **Literatura e semiologia**: Pesquisas semiológicas. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 35-44.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BOAHEN, Albert Adu. O colonialismo na África: impacto e significação. (Capítulo 30). In: **História geral da África, VII**: África sob dominação colonial, 1880-1935. Ed. Albert Adu Boahen. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 910-950.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Trad. Maria Helena Kühner. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: Quando a vida é passível de luto? Trad. Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CALDWELL, John Charles. As repercussões sociais da dominação colonial: aspectos demográficos (Capítulo 18). In: **História geral da África, VII**: África sob dominação colonial, 1880-1935. Ed. Albert Adu Boahen. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 529-566.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2015.

CAPAVERDE, Tatiana da Silva. **Intersecções possíveis**: o miniconto e a série fotográfica. 2004. 98 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

CARTIER-BRESSON, Henri. **Henri Cartier-Bresson**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada e Globalização. In: CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio**: Ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 51-68.

\_\_\_\_\_. Comparatismo e interdisciplinaridade. In: **O próprio e o alheio**: Ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003, p. 35-49.

CAUJOLLE, Christian. **Sebastião Salgado**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CHANAIWA, David. A África Austral. (Capítulo 10). In: **História geral da África, VIII**: África desde 1935. Ed. Ali A. Mazrui e Christophe Wondji. Brasília: UNESCO, 2010. p. 295-334.

CHAVES, Rita; SECCO, Carmem; MACÊDO, Tania (Org.). **Brasil/África – Como se o mar fosse mentira**. São Paulo: UNESP; Luanda: Chá de Caxinde, 2006.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche**: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COUTO, Mia. **A confissão da leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Mulheres de cinzas**: as areias do imperador – uma trilogia moçambicana, livro 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. **Pensatempos**: textos de opinião. Lisboa: Ed. Caminho, 2005.

\_\_\_\_\_. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. Mia Couto fala sobre *A confissão da leoa*. [Entrevista disponibilizada em 10 de novembro de 2012a]. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/mia-couto-fala-sobre-confissao-da-leoa-474310.html>>. Entrevista concedida a Leonardo Cazes. Acesso em: 5 out. 2016.

\_\_\_\_\_. “Literatura é outra realidade, é minha caixa de tesouros”, defende Mia Couto. [Entrevista disponibilizada em 16 de novembro de 2012b]. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pernambuco/fliporto/2012/noticia/2012/11/literatura-e-outra-realidade->

e-minha-caixa-de-tesouros-defende-mia-couto.html>. Entrevista concedida a Luna Markman. Acesso em: 10 set. 2017.

\_\_\_\_\_. **Sobre Mia Couto**. Disponível em: <<http://www.miacouto.org/>>. Maputo, 2017. Disponível em: <<http://www.miacouto.org/>>. Acesso em: 5 set. 2017.

CULLER, Jonathan. Literatura e Estudos Culturais. In: CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. p. 48-58.

CURTIN, Phillip D. Tendências recentes das pesquisas históricas africanas e contribuição à história em geral. (Capítulo 3). In: **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 37-58.

DAVIDSON, A. Basil; ISAACMAN, Allen F; PÉLISSIER, René. Política e nacionalismo nas Áfricas central e meridional, 1919- 1935 (Capítulo 27). In: **História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935**. Ed. Albert Adu Boahen. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 787-832.

DOMINGUES, Ivan (Org.). **Conhecimento e transdisciplinaridade II: aspectos metodológicos**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Maria Appenzeller. 14. ed. Campinas: Papirus, 2012.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os estudos culturais. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luis C; FRANÇA, Vera Veiga (Orgs.). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 151-170.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Prefácio de Jean-Paul Sartre. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FIRMO, Walter. Apresentação. In.: **A fotografia é a sua linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. p. 9-12.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de Língua Portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

FOTOGRAFIA LIVRE. **O que é a regra dos terços?** Disponível em: <<http://www.fotografelivre.com.br/2013/01/regra-dos-tercos.html>>. Acesso em: 5 set. 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 2012.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Coleção Vega Universidade, [s.d].

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONÇALVES E SILVA, Petronilha Beatriz. Ensino de história da África ainda não está nos planos pedagógicos, diz professora. [**Entrevista disponibilizada em 8 de janeiro de 2017**]. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2017/01/08/ensino-de-historia-da-africa-ainda-nao-esta-nos-planos-pedagogicos-diz-professora/>>. Entrevista concedida a Rute Pina. Acesso em: 6 maio 2017.

HOGGART, Richard. **The uses of literacy**. Londres: Penguin Books, 2009.

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HRBEK, I. As fontes escritas a partir do século XV (Capítulo 6). In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 105-137.

KI-ZERBO, Joseph. Introdução Geral. In: **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. XXXI-LVII.

JANOUGH, Gustav. Conversas com Kafka. Nova Fronteira, 1968. In: SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 221-222.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura?** São Paulo: Brasiliense, 1985.

LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

MAZRUI, Ali A. O desenvolvimento da literatura moderna. (Capítulo 19). In: MAZRUI, Ali A; WONDJI, Christophe. **História geral da África, VIII: África desde 1935**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 663-696.

MOISÉS, Albino. A foto do Mia. [**Crônica disponibilizada em 26 de julho de 2017a**]. Disponível em: <<http://www.jornalnoticias.co.mz/index.php/opiniao/68896-motho-motho-a-foto-do-mia.html>>. Opinião & Análise. Coluna Motho-Motho. Acesso em: 13 out. 2017.

\_\_\_\_\_. “M’bora lá” valorizar nossos ídolos. [**Crônica disponibilizada em 10 de julho de 2017b**]. Disponível em: <<http://www.jornalnoticias.co.mz/index.php/opiniao/69316-motho-motho-m-bora-la-valorizar-nossos-idolos.html>>. Opinião & Análise. Coluna Motho-Motho. Acesso em: 13 out. 2017.

MOORE, Carlos. **Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

OBENGA, T. Fontes e técnicas específicas da história da África – Panorama Geral (Capítulo 4). In: **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 59-75.

PEREIRA, Amauri M. **África: para abandonar estereótipos e distorções**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

PERTILE, Ana Paula. **A confissão animista de uma realidade felina: A confissão da leoa**, de Mia Couto. 2016. 45 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras, Bacharelado) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2016.

POMBO, Olga. Interdisciplinaridade: Conceito, problemas e perspectivas. In: POMBO, Olga; LEVY, Teresa; GUIMARÃES, Henrique. **A Interdisciplinaridade: Reflexão e Experiência**. Lisboa: Texto Editora, 1994, p. 8-14.

PRÄKEL, David. **Composição**. Trad. Mariana Belloli, Ronald Saraiva de Menezes. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2013.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Trad. Angela Bergamini [et al]. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo I). Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.

ROSA, Joseana Stringini. Resistir, insistir, desistir: trajetória de personagens femininas em Mia Couto. In.: **Literaturas africanas de língua portuguesa: contextos e desdobramentos**. Chimica Francisco e Pedro Manuel Napido (Orgs.). Rio de Janeiro: Mares, 2017. p. 42-67.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANDANELLO, Franco Baptista. Pelos olhos de Maisie, pelos olhos de quem? **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 11, p. 1-11, nov. 2013. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica/>>. Acesso em: 07 maio 2017.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. Prefácio. In: FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 3-21.

SEKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson S. (Orgs.). **Arte e cultura II: estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto: Bocc, 2002.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sara Regina G. Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STUDIUM. **A guerra no Sudão**. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/>>. Acesso em: 6 jun. 2017.

THOMPSON, Edward P. **The making of the English working class**. Londres: Penguin Books, 1991.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

UNESCO. **História Geral da África**. Brasília, 2017. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/education/inclusive-education/general-history-of-africa/>>. Acesso em 8 set. 2017.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia (Capítulo 7) In: **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 139-166.

WILLIAMS, Raymond. **Culture & society**. New York: Columbia University, 1983.



## APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ALBINO MOISÉS<sup>77</sup>





1. Como surgiu a ideia da exposição “Muthianas e Capulanas de Moçambique”? *A ideia surgiu em 2013 após a exposição sobre crianças intitulada “Mwana-Mwana: Pérola do Índico”.*
2. A temática da exposição foi pensada previamente, antes da captura das imagens, ou após a captura? *A temática foi previamente pensada.*
3. Por que o título *Muthianas e Capulanas*? Como surgiu a ideia do título? *O título é uma homenagem e tributo à beleza da mulher moçambicana que tem a capulana como um dos seus símbolos mais representativos de identidade de Moçambique. A ideia surgiu para valorizar uma das línguas maternas faladas no centro e norte do país - o emakua.*
4. Por que a escolha da mulher como protagonista da exposição? Como essa escolha foi feita? *Porque amo e admiro a força da mulher. Foi uma escolha intuitiva.*
5. Sobre a duração do projeto, quanto tempo você ficou envolvido no processo de criação das 22 imagens que compõem a série fotográfica *Muthianas e Capulanas*? *O projecto decorreu de 2013 a 2015. Durante esse período viajei por várias regiões do país.*
6. Por quais cidades, lugares a exposição circulou? E quando? Por quanto tempo ficou exposta em cada lugar? *A mostra esteve apenas na cidade de Belo Horizonte-MG, de 26-30 de Novembro de 2015 no Centro Cultural do Banco do Brasil. Neste momento, as obras fazem parte acervo de Casarão das Artes da mesma cidade, instituição cultural que tem uma parceria com o autor desde a sua fundação.*
7. Como surgiu a possibilidade de vinda ao Brasil? *Convite formulado pela organização do Festival Artes Negras (FAN) de Belo Horizonte-MG.*
8. Há algumas práticas culturais retratadas? Quais? *Sim, o uso do mussiro no rosto; sentada à volta da fogueira ouvindo os mais velhos contar histórias; tatuagem no rosto pratica da etnia*





---

<sup>77</sup> Entrevistas realizadas com Albino Moisés, via e-mail e redes sociais, no segundo semestre de 2017, e concedidas à autora.

*guerreira Makonde; os curandeiros que são chamados para purificar as almas; confecção e venda de artesanato local, etc.*

9. Informações sobre cada uma das imagens que compõem a série fotográfica:



1)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver):</li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Apanha de lenha na aldeia</b></li> <li>- Quem?</li> <li>- Local (onde?): <b>Pembe, na província (Estado) de Inhambane</b></li> <li>- Quando? <b>2013</b></li> </ul>
2)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver):</li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Mulher de Nampula (norte do país) que vive em Maputo, mantém a tradição das suas raízes na forma de amarrar o lenço na cabeça.</b></li> <li>- Quem?</li> <li>- Local (onde?): <b>Bairro do Guava, periferia de Maputo</b></li> <li>- Quando? <b>2013</b></li> </ul>
3)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver):</li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Menina regressa à casa com uma capulana enrolada a cabeça, após usar para sentar na escola, por falta de carteiras escolares em muitos estabelecimentos de ensino público, os meninos e as meninas sentam-se no chão.</b></li> <li>- Quem?</li> <li>- Local (onde?): <b>Bairro do Guava, Maputo</b></li> <li>- Quando? <b>2015</b></li> </ul>
4)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver):</li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Passo de dança Makwai, uma das mais tradicionais danças praticadas na região sul de Moçambique, executadas maioritariamente por mulheres</b></li> </ul>

		<p><b>trajando capulanas de vários padrões.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Quem?</li> <li>- Local (onde?): <b>Chilembene, terra natal de Samora Machel, primeiro presidente de Moçambique independente</b></li> <li>- Quando? <b>2015</b></li> </ul>
5)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver): <b>À volta da fogueira</b></li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Mulheres talentosas, contadoras de histórias, sentam-se ao redor da lareira para ouvir narrativas da oralidade popular.</b></li> <li>- Quem?</li> <li>- Local (onde?): <b>Pembe, Inhambane</b></li> <li>- Quando? <b>2013</b></li> </ul>
6)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver):</li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Dança Mapiko, na celebração dos 125 anos da cidade de Maputo</b></li> <li>- Quem?</li> <li>- Local (onde?): <b>Feira Municipal de Maputo</b></li> <li>- Quando? <b>2015</b></li> </ul>
7)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver):</li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Tocadoras de Tufo, umas das mais tradicionais danças da região norte. Participantes ao Festival da Capulana de Pemba</b></li> <li>- Quem?</li> <li>- Local (onde?): <b>Pemba</b></li> <li>- Quando? <b>2013</b></li> </ul>
8)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver): <b>Apanha de mexilhão</b></li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Menina ajuda mamãe na apanha de mexilhão</b></li> <li>- Quem?</li> <li>- Local (onde?): <b>Praia da Ponta do Ouro</b></li> <li>- Quando? <b>2014</b></li> </ul>

9)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver):</li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Mulher com mussiro no rosto, na plateia de uma cerimónia de ritos de iniciação</b></li> <li>- Quem?</li> <li>- Local (onde?): <b>Bairro Militar em Maputo</b></li> <li>- Quando? <b>2014</b></li> </ul>
10)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver):</li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Curandeiros preparando para entrar em cena, numa cerimónia tradicional de espíritos</b></li> <li>- Quem?</li> <li>- Local (onde?): <b>Pembe-Inhambane</b></li> <li>- Quando? <b>2013</b></li> </ul>
11)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver):</li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Graça Machel, uma das mulheres mais influentes de África, na plateia do Festival da Capulana</b></li> <li>- Quem? <b>Graça Machel, provavelmente a única mulher no mundo que casou e se enviuvou com dois Presidentes da República, Samora Machel e Nelson Mandela “Madiba”, de Moçambique e África do Sul, respectivamente.</b></li> <li>- Local (onde?): <b>Pemba-Cabo Delgado</b></li> <li>- Quando? <b>2013</b></li> </ul>
12)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver): <b>Maternidade precoce</b></li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Muitas meninas ainda em idade escolar abandonam o ensino devido a gravidez precoce, comprometendo assim o seu futuro. Muitos homens adultos que se metem com essas meninas em idade escolar, não assumem a gravidez e nem sequer os filhos gerados.</b></li> <li>- Quem? <b>Dois amigas, ex-alunas saindo da maternidade após receber primeira vacina dos seus bebezinhos</b></li> <li>- Local (onde?): <b>Bairro Magoanine “CMC”-Maputo</b></li> </ul>

		- Quando? <b>2013</b>
13)		- Título (se houver): - Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Performance de dança Tufo na Praia da Baía de Pemba- a terceira maior baía do mundo- no decorrer do Festival da Capulana de Pemba</b> - Quem? - Local (onde?): <b>Pemba- Cabo Delgado</b> - Quando? <b>2013</b>
14)		- Título (se houver): <b>Vendedeira de artesanato</b> - Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Artesã produz peças a partir da capulana, vende sua produção na Praia de Wimbe.</b> - Quem? - Local (onde?): <b>Pemba- Cabo Delgado</b> - Quando? <b>2013</b>
15)		- Título (se houver): <b>Modelo de palmo-e-meio</b> - Descrição da imagem (o que é? - Contexto): - Quem? - Local (onde?): <b>Bairro Guava- Maputo</b> - Quando? <b>2015</b>
16)		- Título (se houver): - Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Jovem em online, usando tecnologia moderna</b> - Quem? - Local (onde?): <b>Cidade de Maputo</b> - Quando? <b>2014</b>

17)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver): <b>Mulher Makonde I</b></li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Tatuagem de mulher da tribo Makonde, participante do Festival da Capulana de Pemba</b></li> <li>- Quem?</li> <li>- Local (onde?): <b>Pemba-Cabo Delgado</b></li> <li>- Quando? <b>2013</b></li> </ul>
18)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver): <b>Mulher Makonde II</b></li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Tatuagem de mulher da tribo Makonde, participante do Festival da Capulana de Pemba</b></li> <li>- Quem?</li> <li>- Local (onde?): <b>Pemba-Cabo Delgado</b></li> <li>- Quando? <b>2013</b></li> </ul>
19)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver):</li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Uma variante de amarrar capulana na cabeça</b></li> <li>- Quem? <b>Varredora de rua, no desfile de 1 de Maio, Dia do Trabalhador</b></li> <li>- Local (onde?): <b>Praça dos Trabalhadores em Maputo</b></li> <li>- Quando? <b>2015</b></li> </ul>
20)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver): <b>O maior desfile de capulana do mundo</b></li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Desfile mais longo de Moçambique, com mulheres trajando capulanas coloridas, evento que culminou com a assinatura no livro de recordes- o Guinness Book.</b></li> <li>- Quem? <b>Mulheres oriundas de várias regiões da província de Cabo Delgado participam no Festival da Capulana</b></li> <li>- Local (onde?): <b>Pemba- Cabo Delgado</b></li> <li>- Quando? <b>2013</b></li> </ul>

21)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver):</li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Mãe transporta bebé ao colo num dos bairros periféricos da cidade de Maputo</b></li> <li>- Quem?</li> <li>- Local (onde?): <b>Matola-Maputo</b></li> <li>- Quando? <b>2015</b></li> </ul>
22)		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título (se houver):</li> <li>- Descrição da imagem (o que é? - Contexto): <b>Uma das várias formas de colocar o lenço na cabeça</b></li> <li>- Quem?</li> <li>- Local (onde?): <b>Estádio da Machava, na celebração de 40 anos da Independência de Moçambique, local onde foi proclamada a Independência Nacional a 25 de junho de 1975</b></li> <li>- Quando? <b>2015</b></li> </ul>

10. A série fotográfica *Muthianas e Capulanas* ocorreu durante o período de 2013 a 2015, durante viagens em diferentes regiões do país. Essas viagens ocorreram em decorrência do projeto fotográfico? Quais os motivos que o levaram a esses lugares? *Algumas viagens realizadas às províncias do centro e norte, ocorreram dentro do projecto fotográfico. Entretanto, houve viagens que efectuei em cumprimento de uma missão de trabalho do meu Jornal, nas quais me permiti aproveitar a ocasião para enriquecer a o meu projecto fotográfico. Outras viagens, de carácter familiar, foi para participar em cerimónias tradicionais, como sempre, carregadas de muito simbolismo cultural.*

11. O que o inspirou a produzir a série fotográfica *Muthianas e Capulanas*? Quais foram suas motivações, objetivos com essa série? *A mulher moçambicana é uma eterna sedutora para as lentes de qualquer fotógrafo. Ninguém resiste em captar o poder e a beleza da mulher moçambicana, especialmente quando se enrola da sua capulana com cores garridas e vibrantes. Motivações: sendo a mulher moçambicana, aquela que gera, educa e une a família, sinto-me com a missão de retratar quotidiano da mulher moçambicana, valorizando-a como um ser sagrado, evitando banalizar o seu corpo com imagens do seu lado sexual. Objectivo: Moçambique vive neste momento, o seu estado de graça com as recentes descobertas de petróleo, gás e minerais, facto que abre uma nova página no desenvolvimento da sua economia.*

*Todavia, isso coloca o país só na rota de grandes negócios e não expõe no campo cultural. Daí a exposição, “Muthiana e Capulanas de Moçambique” que vem, de forma singela, contribuir na divulgação da cultura moçambicana no estrangeiro. É uma forma de mostrar nossas vidas e nossas tradições, por via da fotografia.*

12. Como é o seu processo criativo? Como surgem as imagens nas suas lentes? São ideias já preconcebidas de cada situação e /ou há a instantaneidade, as cenas aparecem ao acaso em suas lentes e cabe a você como fotógrafo, percebê-las? *Quando vou a um “set fotográfico” previamente agendado, já tenho idealizado aquilo que vai acontecer diante das minhas lentes. Contudo, embora esteja preparado para aquilo que eventualmente vou capturar, acontecem situações de instantaneidade em que elas “vem ter” à minha lente, recebidas com o “click” como uma dádiva!*

13. A exposição é formada por um conjunto de 22 fotografias, como foi a escolha dessas imagens? Que critérios foram empregados para a seleção, partindo da ideia de que para cada cena, vários cliques são realizados. *A selecção das imagens da mostra “muthianas” decorreu em três fases. A primeira, “pré-selecção” reuni 50 fotografias de diversas situações, todas dentro da tónica “mulher e capulana”. A segunda fase, a mais difícil escolhi 30 fotografias. Na troca de informação com a equipa de curadoria em BH fui informado do número definitivo a expor no CCBB: 22 fotografias. Dado a nossa relação de amizade, eu confiei a minha equipa de curadoria para eleger as 22 fotografias que gostaria de ver na mostra. Realizada a selecção definitiva, fiquei feliz com a competência e sensibilidade da equipa de curadoria.*

14. Como as fotografias foram realizadas? Foram espontâneas, clicadas ao acaso, encenadas, pensadas previamente? *Espontâneas e outras pensadas previamente.*

15. Após a exposição em Belo Horizonte / MG, as fotografias passaram a fazer parte do acervo da instituição cultural Casarão das Artes, conforme mencionastes. Como surgiu essa parceria com a instituição? *O Casarão das Artes é uma organização cultural que divulga iniciativas culturais de artistas brasileiros, sua diáspora e dos Afro-descendentes. A vice-presidente do Casarão das Artes Rosália Diogo, que também foi curadora da minha primeira exposição fotográfica “Mwana-mwana”, (mostra que circulou durante um ano e meio nos centros culturais de BH e Escolas de Ensino Médio e Fundamental) sempre criou abertura e disponibilidade para que nossos projectos continuem a estreitar nossas relações de irmandade.*



*Com efeito, depois de “Muthianas & Capulanas” ter cumprido com a sua missão no CCBB, a equipa da curadoria passou para o acervo do Casarão das Artes. Como jornalista, colaboro com a Revista Canjerê, que é uma publicação pertencente ao Casarão das Artes (texto e fotografia).*

16. Qual a importância para você de retratar as tradições culturais em sua série fotográfica? *A tradição nessa série fotográfica, é essencial porque é o espelho da nossa identidade, aquilo que somos como povo com que pugna para preservar a sua cultura.*

17. Como você vê a inclusão de determinados costumes, como o uso da capulana, das tatuagens, do m’siro em sua fotografia? *A inclusão ocorre de forma natural. Incorporar os usos e costumes endógenos na minha fotografia é, precisamente, aquilo que me move quando procuro fotografar a mulher moçambicana.*

18. Além disso, como você vê esses mesmos costumes circulando em outros contextos geográficos, como o caso da exposição no Brasil? *É com orgulho que observo o interesse dos brasileiros procurando conhecer um pouco mais sobre a cultura de Moçambique. E como você vê a importância da circulação dessas temáticas fora do contexto moçambicano? Tem o cunho didático de informação. A importância é de mostrar a história de um país irmão com cultura comum, mas que permanece desconhecido para muitos brasileiros.*

19. Em relação às práticas culturais retratadas, como foi a escolha por determinadas cenas? Por que práticas como o uso do mussiro, da contação de histórias em torno da fogueira, das tatuagens no rosto, do ritual de iniciação... por exemplo, foram escolhidas em detrimento de outras que talvez tenham entrado na série fotográfica? *Porque essas práticas reflectem em grande medida as marcas da cultura local. É uma forma de homenagear e valorizar as gentes da minha terra.*

20. A fotografia que retrata um passo de dança Makwai, de 2015, em Chilembene, foi realizada em alguma festividade? Em que momento ocorreu essa dança? *Trata-se de uma cerimónia tradicional especial denominada “mamba”, da qual reúne membros alargados de uma família, que ocorre para assinalar a morte de um respeitado ancião na aldeia. A cerimonia incorpora troca de oferendas (capulanas), canto e dança “Makwai”, e ainda um grande banquete onde se abate uma cabeça de gado bovino para os convidados.*

21. Sobre a fotografia de 2013, em Inhambane, em que mulheres se reúnem em torno da fogueira, trata-se de uma prática comum (sentar ao redor do fogo para a contação de histórias)? Essa fotografia estava ligada a algum evento? Se sim, era um evento aberto ao público ou somente para convidados? *Estava associada a cerimonia tradicional denominada “mamba”. Uma cerimónia estritamente familiar na qual se evocam espíritos do régulo (líder tradicional) da aldeia que morreu há cerca de 50 anos.*

22. A imagem reúne somente mulheres em torno da fogueira, trata-se de uma prática realizada basicamente por mulheres? *No terreiro daquela povoação/aldeia os homens e mulheres geralmente sentam-se em separado. É uma prática cultural. O espaço fica dividido em áreas: “fogueiras para homens” e “fogueira para mulheres”, nelas contam-se histórias da oralidade tradicional, conhecidas por “Karingana wa Karingana” (o mesmo que dizer “era uma vez...”)*

23. Na série fotográfica, há uma mulher retratada em uma cerimônia de ritos de iniciação, em Maputo. Como ocorrem essas cerimônias de ritos de iniciação? *A cerimónia na língua ximakonde, denomina-se por “Likumbi”. Quem participa? Crianças com idades compreendidas entre 7-15 anos. Quando ocorre? A cerimónia ocorre Dezembro/Janeiro, período de férias escolares dos meninos e meninas. São cerimônias abertas ao público? Os meninos e raparigas vivem durante um mês trancados em um “cativeiro”, onde aprendem com os anciãos valores morais e éticos baseados na tradição. São educados a comportarem-se como homens e mulheres adultos. Aprendem ainda os segredos da sexualidade. Como tomar conta dos seus futuros lares, maridos e filhos. Aprendem inclusive a prática de esticar os lábios vaginais para a satisfação sexual do seu parceiro- uma forma de reter o homem no casamento. Durante o tempo de “cativeiro” ficam vedados a visitas de familiares e amigos, incluindo dos próprios pais. Só os padrinhos destes, podem visita-los. Entretanto, o dia em que estes circuncidados são publicamente apresentados à comunidade, trajam roupas de gala e o bairro prepara uma festa de arromba que mistura cantares, batucadas e manjares típicos. Eles são reverenciados, pois, são já vistos como pessoas adultas.*

24. Sobre a composição (enquadramento, cor, luz e sombra, linhas...), houve algum elemento que você gostaria de evidenciar em cada uma das imagens? *Cor e enquadramento.*

25. Quais equipamentos fotográficos foram utilizados (tipo de câmera, tipos de lentes, flash, luz auxiliares...)? Os equipamentos foram os mesmos para todos os registros? *Nikon D3100*

*com flash incorporado. Lentes 18-55mm e 55-200mm. Todas as fotos foram usadas o mesmo equipamento.*

26. Sobre a pós-produção das fotografias: houve algum tipo de tratamento de imagem (correções de exposição, nitidez, saturação de cor, recortes, novos enquadramentos etc.) e/ou manipulação dessas imagens (exclusão de algum elemento, por exemplo)? *Quando fiz a pré-selecção e a selecção definitiva das fotos prováveis para a exposição, não fiz qualquer alteração das mesmas, deixando essa possibilidade para a equipa de curadoria que o faria, na hora de imprimir, caso houvesse necessidade. Das fotos que foram impressas em Belo Horizonte, apenas uma fotografia, sofreu um corte (duas adolescentes em idades escolares trazem os seus bebés nas mãos). No referido corte, a curadoria decidiu excluir uma das adolescentes da foto. Resumindo, as fotos não foram submetidas, pelo autor, a nenhum tratamento pós-produção.*

27. Cite fotógrafos, tanto moçambicanos quanto os de outras nacionalidades, que você admira ou que lhe inspiram. *De Moçambique: Ricardo Rangel (já falecido), Sérgio Santimano, Albino Mahumana, Rui Assubuji, Mauro Pinto, Naita Hussen, Feling Capela e Carlos Bernardo. Do Brasil interessa-me muito a fotografia de natureza e da biodiversidade de Sebastião Salgado.*

28. Em qual gênero fotográfico você insere a sua fotografia? *Fotografia antropológica e ou etnológica, que valoriza os aspectos culturais, usos e costumes das gentes da minha terra.*

29. O trabalho que estou desenvolvendo envolve uma análise da imagem da mulher na obra literária *A confissão da leoa*, de Mia Couto (2012) e na série fotográfica *Muthianas e Capulanas* (2013-2015), de sua autoria. Sobre o romance *A confissão da leoa*, você chegou a ler esse livro em algum momento? *Sim, li e, como sempre achei bastante interessante. A história narrada por Mia Couto ocorre na província de Cabo Delgado a mesma que vive a tribo guerreira Makonde que pratica tatuagens no rosto e os filhos são submetidos aos ritos de iniciação denominado "Likumbi".*

30. Como você vê a recepção da obra de Mia Couto em Moçambique? *A obra do Mia Couto é fantástica. Em Moçambique, sempre foi bem acolhida, e a crítica sempre foi favorável à sua publicação. A sua obra é discutida no meio acadêmico e intelectual do país, e não só! A sociedade civil também faz profundas reflexões sobre pensamento do Mia.*

31. Como você vê a mulher na sociedade moçambicana e nos contextos em que foram retratadas? *A mulher moçambicana está neste momento, a viver um bom momento de equidade de género. Tem conquistado o seu espaço merecido no campo político, económico, social e cultural. Todavia, isso é mais notório no meio urbano. No campo, onde as questões culturais tem o seu peso, ela continua a ser tratada ainda como um ser inferior. Nesses círculos tradicionais, a sociedade ainda é machista e intolerante.*

32. O que você costuma ler de literatura? *Crónica e conto. Algum autor brasileiro? Fernando Veríssimo, Nelson Rodrigues, Guimarães Rosa, Clarice Lispector Carlos Drummond de Andrade. E moçambicanos? Quais? Mia Couto, Bento Baloi, Paulina Chiziane, José Craveirinha, Areosa Pena, Ungulane Ba Ka Khossa, Alexandre Cháúque... (a lista é enorme).*

ANEXO A – CARTAZES DA EXPOSIÇÃO *MUTHIANAS E CAPULANAS DE MOÇAMBIQUE*, DE ALBINO MOISÉS<sup>78</sup>



A lente consciente e inquieta de Albino Moisés sente que tem um dever a cumprir e é para sua nação - capturar um momento de grande importância - a história visual - na vida de um povo, os moçambicanos, os africanos e sua diáspora. Para ele, a ligação de um povo através de um tecido simples, porém sofisticado, revela a essência da vida, a espiritualidade, a criatividade, a intelectualidade e um senso de origem comum compartilhada entre os povos africanos. Característica que os observadores ou "fotógrafos forasteiros", em sua maioria, não conseguem perceber quando retratam a África. A perspicácia de Albino para capturar essas nuances é, inquestionavelmente, uma proeza artística de pintar formas e cores, em vez de imagens. De atribuir tanto peso ao som de uma palavra quanto ao seu significado. De dançar ao groove musical inerente no silêncio. Uma sutileza artística que Albino Moisés captura em seu trabalho sobre Capulana, através desta exposição intitulada: Muthianas e Capulanas de Moçambique.

Olúségún Akinrúli  
Curador e Presidente do Instituto Yorubá



<sup>78</sup> Material disponibilizado por Albino Moisés à autora, via e-mail.



## ANEXO B – REGISTROS FOTOGRÁFICOS DA ABERTURA DA EXPOSIÇÃO EM BELO HORIZONTE<sup>79</sup>



<sup>79</sup> Abertura da exposição *Muthianas e Capulanas*, de Albinho Moisés, na Galeria do CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil, em Belo Horizonte - MG, em novembro de 2015. Fotografias de Evandro Parreiras e cedidas por Albinho Moisés à autora, via e-mail.





**ANEXO C – ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS SOBRE A EXPOSIÇÃO  
MUTHIANAS E CAPULANAS DE MOÇAMBIQUE<sup>80</sup>**



**ANEXO D – USO DAS FOTOGRAFIAS DE ALBINO MOISÉS EM CARTAZES DE  
EVENTOS<sup>81</sup>**

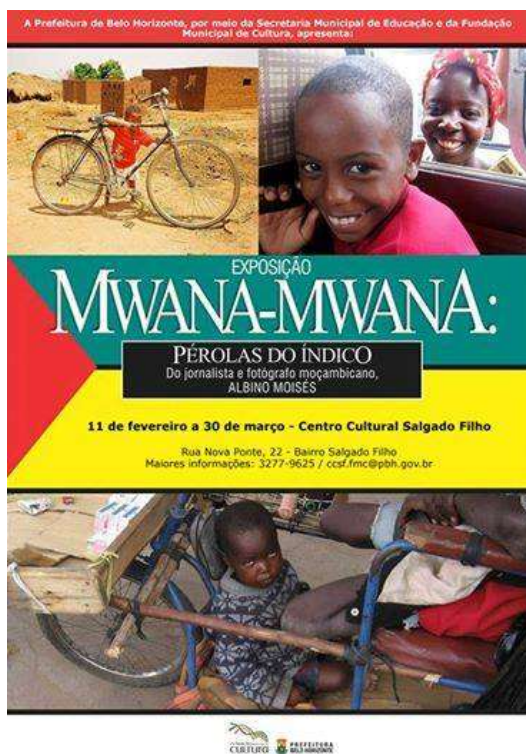


<sup>80</sup> Material disponibilizado por Albino Moisés à autora, via e-mail.

<sup>81</sup> Material disponibilizado por Albino Moisés à autora, via e-mail.



**ANEXO E – CARTAZES DA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DE ALBINO MOISÉS,  
MWANA-MWANA: PÉROLAS DO ÍNDICO, EXPOSTA EM MOÇAMBIQUE E NO  
BRASIL<sup>82</sup>**



<sup>82</sup> Material disponibilizado por Albinho Moisés à autora, via e-mail.



**ANEXO F – MIA COUTO E ALBINO MOISÉS<sup>83</sup>**

---

<sup>83</sup>Albino Moisés e Mia Couto, na Fundação Fernando Leite Couto, espaço literário e cultural da família Couto, em Maputo, Moçambique. Trata-se de um evento de atribuição de prêmios literários a jovens poetas, organizado pela Embaixada da Itália, no ano de 2015. Fotografia disponibilizada por Albino Moisés à autora, via e-mail.