



**MERGULHAR NO SONHO: NOTAS SOBRE *NGWENYA, O CROCODILO*,
DE ISABEL NORONHA, E *O BEIJO DA PALAVRINHA*, DE MIA COUTO**

**DIVE INTO THE DREAM: NOTES ON *NGWENYA, THE CROCODILE*,
BY ISABEL NORONHA, AND *THE KISS OF THE LITTLE WORD*, BY MIA COUTO**

GABRIEL DOTTLING DIAS¹

Resumo: Neste artigo, pretendo estabelecer diálogos entre o filme *Ngwenya, o crocodilo*, de Isabel Noronha, e o livro *O beijo da palavrinha*, de Mia Couto, ilustrado pelo pintor Malangatana Valente. No filme de Isabel Noronha, que pode ser classificado como docdrama, Malangatana Valente torna-se personagem e ator de sua própria história, tecendo, por meio de seus relatos, de suas pinturas, das histórias de sua família e amigos, sua biografia e a história de Moçambique. Ao fim do documentário, o escritor Mia Couto comenta a respeito da obra de Malangatana: “E na sua pintura, há ali um convite para a gente sonhar. Sonhar sem barreiras, sonhar a cor”. A partir dessa afirmação, debruço-me sobre o texto e as ilustrações de *O beijo da palavrinha*, para, então, compreender a atmosfera onírica das telas e das palavras, refletindo acerca da narrativa de Mia Couto e das ilustrações de Malangatana Valente.

Palavras-Chaves: Cinema Moçambicano; pintura; onírico; intertextualidade.

Abstract: This article intends to establish dialogues between the movie *Ngwenya, o crocodilo*, by Isabel Noronha, and the book *O Beijo da Palavrinha*, by Mia Couto, illustrated by the painter Malangatana Valente. In Isabel Noronha's film, which can be classified as a docdrama, Malangatana Valente becomes a character and actor in her own story, weaving, through her stories, her paintings, the stories of her family and friends, her biography and the history of Mozambique. At the end of the documentary, writer Mia Couto comments about Malangatana's work: “And in his painting, there is an invitation for us to dream. Dreaming without barriers, dreaming of color”. Following this comment, I focus on the text and illustrations of *O Beijo da Palavrinha*, so that I can understand the oneiric atmosphere of the canvases and words, reflecting on the narrative of Mia Couto and the illustrations of Malangatana Valente.

Keywords: Mozambican Cinema; painting; dreamlike; intertextuality.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Este trabalho surge de duas inquietações. A primeira manifesta-se quando a professora Carmen Tindó me convidou – ao fim de sua matéria de Ficções Africanas em Língua Portuguesa, durante o segundo semestre do fatídico ano de 2016 – para estudar cinema, no projeto de pesquisa denominado LITERATURA, CINEMA E AFETO: Representações da História em Romances e Filmes de Moçambique e Guiné-Bissau. Já segunda inquietação é oriunda de um desejo meu de querer me aprofundar na relação entre as artes e a literatura.

O filme *Nugwenya, o crocodilo* inicia-se com o seguinte monólogo da cineasta:

[Um dia, Xiluwa – Isabel -] Acompanhando [Malangatana Valente], viajou entre memórias sensitivas e recordações antigas, medos noturnos e histórias misteriosas, lembranças eróticas e o calor da fogueira. A cada etapa da viagem, foi captando os contornos oníricos e as infinitas cores do mundo sagrado de Malangatana.²

Após um convite feito por Cecília, filha do pintor Malangatana Valente, Isabel Noronha visitou a casa do pintor. E desse encontro conhece os desenhos e telas do pai da amiga. O encantamento de Isabela Noronha, uma criança à época, é tamanho que, trinta anos mais tarde, ela convida o pintor para partirem juntos numa viagem a fim de compreender as tradições moçambicanas – em particular, o universo mítico ronga, do qual faziam parte Malangatana Valente e seus antepassados. A partir desse passeio poético, surge o discurso fílmico.

Nugwenya, o crocodilo, entendido por alguns críticos como “docuficção”, ao entrelaçar documentário e ficção, não só põe em jogo a construção do olhar poético da cineasta sobre o tecer e escrever da sua própria narrativa, como também destitui os limites do documentário e da ficção. Assim, promove-se uma terceira via de leitura³, em que os (des)limites estabelecidos pela obra de arte necessitam de uma nova forma de analisá-la, ou de um modo diferente de olhá-la. Do passeio poético de Isabel Noronha com Malangatana Valente, relatam-se histórias sobre Moçambique, as obras de artes do pintor, seu fazer artístico e sua biografia.

Georges Didi-Huberman, em *Cascas*, conta-nos sobre sua ida a Auschwitz-Birkenau. No início do texto, ao refletir sobre três lascas de árvores arrancadas durante a visita ao campo de concentração, comenta: “Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de

² Trecho retirado do filme *Ngwenya, o crocodilo* (2007), da cineasta Isabel Noronha.

³ Para tanto, pauto-me em Roland Barthes (2012), notadamente, em seu ensaio “Durante muito tempo fui dormir cedo”, em que o autor explica a obra de Marcel Proust e como ela (des)configura a crono-logia e o raciocínio. Nos termos do estudioso: “O interesse é, no entanto, capital: está em abrir as comportas do *Tempo*: abalada a crono-logia, fragmentos, intelectuais ou narrativos, vão formar uma sequência que se subtrair à lei ancestral da Narrativa ou do Raciocínio, e essa sequência produzirá, sem forçar, a *terceira forma*, nem Ensaio, nem Romance”. Nessa perspectiva, a aproximação entre o filme e a teoria barthesiana se dá ao pensar essas subjetividades propostas no discurso fílmico de Isabel Noronha e como elas abalam a estrutura linear e racional do *Tempo* quando atravessam diversos discursos entre si.

memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui, sob meus olhos, sobre a branca página; um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem?”⁴ Da afirmação, conclui-se que cada lasca representa uma forma de se observar o tempo. Então, o próprio tempo encontra-se em forma de lascas, que, quando juntas, contam uma história, ou melhor, há uma história para contar.

Nesse ponto, cabem algumas considerações. Georges Didi-Huberman propõe uma interrogação sobre a memória do Holocausto e o potencial subversivo das imagens em seu livro. Por isso, o que trago à tona com sua citação é o caráter de se questionar diante da memória, da página em branco, e de um desejo que o move a escrever. Ao aproximar essa ideia e *Nugwenya, o crocodilo*, constato, sobretudo, o desejo que move Isabel Noronha a produzir o filme e Malangatana Valente a pintar. Duas telas em branco – a da cineasta e a do pintor - que se pintam simultaneamente por memórias e desejos.

Por meio do olhar poético da cineasta sobre o pintor, uma relação entre o subjetivo (do artista) e da história de Moçambique é construída e traçada por fios, como se estivéssemos diante de lascas de tempos que tentam se escrever e contar uma história. Mas qual? A do pintor, a da cineasta, ou a do país? Todas são entrelaçadas e atravessadas umas pelas outras, construindo assim um palimpsesto narrativo no discurso fílmico.

Ademais, o discurso fílmico tece a história de Malangatana Valente através dos nomes, pelos relatos seus e de sua família e amigos, pela sua biografia, pelas suas artes – como, o atelier construído com suas obras –, e pelo seu ato de pintar. Conforme afirmado pela pesquisadora Carmen Tindó em relação ao filme: “O documentário se tece por meio de uma relação criativa entre suas memórias, história, cultura e biografia”⁵. Acrescento à citação o seguinte pensamento do estudioso Marlon Augusto: “[no documentário] se inscrevem – a paisagem e a memória numa relação que nasce no microcosmo (a família) e se desenrola como uma reflexão sobre o macrocosmo (a Nação)”⁶. Dessa maneira, uma cartografia em torno de Malangatana Valente começa a se inscrever, por meio da qual se entrelaçam vida, obra e a nação.

No artigo, pretendo refletir uma possível “teoria” em torno do seu olhar poético diante das imagens e o procedimento artístico e como a memória se atravessa no gesto de pintar.

Há uma cena emblemática no início do filme, na qual se vê o pintor rodeado de crianças, falando com elas – como uma espécie de griot – e ensinando-as a pintar uma tela. Para tal fim, ele

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Trad. André Telles. Inclui entrevista do autor a Ilana Feldman. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

⁵ SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Uma viagem pela vida e a obra de Malangatana Valente: cinema, pintura, literatura. *Cerrados*, v. 25, n. 41, UNB, Brasília, 2016, p. 288-295

⁶ BARBOSA, Marlon Augusto. Este chão que se chama tela: Considerações sobre *Ngwenya, o crocodilo*. Texto apresentado na AFROLIC. UFRN. 2019. p.1-11

explica o processo de pintura mediante o entrelaçando com sua biografia:

Isto aqui, este chão aqui, chama-se tela. Só depois de estar pintada, com tudo acabado e com ou sem assinatura, às vezes com assinatura é que se chama quadro, é que se chama pintura. Pode-se pintar sobre madeira, até se pode pintar sobre palha, aquela palha de junco, com que se faz a esteira. Mesmo sobre a esteira pode-se pintar. Sobre a peneira... pode-se pintar até sobre a pele de boi... A “mulala” (raiz), por exemplo. Se tu apanhas a mulala e moes assim... aquela cor da mulala, é uma cor muito bonita... Podem pintar com isso... o vovô quando começou, começou desta maneira e hoje, o vovô não está a usar os pincéis para desenhar, estou exatamente a usar este tubo de onde vem a tinta... Estão a ver? Faço assim... os traços. Claro que é preciso estar a fazer isso, com ideias na cabeça, não é? Mas também podiam começar a pintar aquela paisagem ali, desenhar aquelas árvores. Podiam fazer isso também. Mas agora o vovô entendeu de fazer coisas que fazem lembrar aquele tempo antigo quando o vovô era novo e via os vovôs dessa altura...⁷



Figura 1: Cena retirada (1) do Filme *Ngwenya, o crocodilo*

Nessa cena emblemática, observa-se o procedimento artístico no qual o pintor, simultaneamente, pinta, canta, ensina para as crianças a arte de pintar e rememora suas lembranças de infância e de outros tempos. Trata-se de uma confluência de suas memórias, pelas cores, música e suas histórias. Esse chão se torna tela, uma espécie de quadro infinito, em que convergem e se metamorfoseiam ali as diversas memórias do pintor. A pintura, pois, traça-se em uma partilha entre pintar, cantar, contar. Ele lembra e relata uma história de sua infância, quando sua mãe lhe chamava, mas ele não a ouvia. Ao fim⁸ da história, quando reproduz o grito que a figura materna dava ao chamá-lo, o filme transforma esse chamado do nome em uma espécie de eco prolongado e a cena corta. O pintor passa, então, a ser visto de frente para uma árvore, que, diante de duas perspectivas

⁷ Trecho retirado do filme *Ngwenya, o crocodilo* (2007), da cineasta Isabel Noronha.

⁸ Cito a fala do pintor: “(...) sabem como a minha mãe me procurava, a vovó Hloyasse? Primeiro me chamava assim: Malangatanooo... e eu não ouvia... Malangatanooooo... e eu não ouvia... depois chamava muito alto: Malangatanoooooooooooooooooooo”. Dessa forma, corta-se a cena com o grito do nome do pintor.

diferentes, alude a duas imagens: uma mulher (feminino) ou um crocodilo (masculino).

É interessante perceber como o pintor constrói por meio do seu olhar as imagens pósticas da mulher e do crocodilo ao observar um tronco a distância, o qual “ach[ou] que era um tronco muito bonito”⁹. Por uma óptica, o pintor tece a imagem da mulher, quando mostra um corpo voluptuoso, vestido com uma saia preta, com cabeça e braços bem abertos e levantados, representando a força e a beleza da figura feminina. Por outro giro¹⁰, surge a imagem de um crocodilo, com a boca aberta como se tivesse a devorar a mulher. Um gesto que “*ver* só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do *tocar*”¹¹. Do gesto de olhar o objeto e do diálogo com o amigo surge, portanto, a pintura.



Figura 2: Cena retirada (2) do Filme *Ngwenya, o crocodilo*

⁹ Trecho retirado do filme *Ngwenya, o crocodilo* (2007), da cineasta Isabel Noronha.

¹⁰ Conforme o próprio pintor e seu amigo dizem no filme: “estas coisas estão a girar, estão a girar”, simbolizando, portanto, que, ao girar em torno do tronco, ele ganha um novo contorno, uma nova interpretação a partir do olhar dos artistas.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.



Figura 3: Cena retirada (3) do Filme *Ngwenya, o crocodilo*

Após a travessia pela natureza, a cineasta leva o espectador para conhecer a casa do artista, outro espaço importante para a criação artística. Dessa vez, o pintor acrescenta ao seu gesto de pintar uma história mítica. Sendo assim, traça-se uma reflexão entre memória e nação, por trazer à tona mitos para o centro do ecran e da sua arte. Ele diz:

Ajuda-me a descobrir qualquer coisa por onde possa equilibrar...
Os meus primeiros sinais, são essas cenas da vida, da vida mítica, mas ao mesmo tempo real. Porque são coisas que nós vivíamos... eu lembro-me, quando uma vez, não muito longe daqui à velha Mehumbuje saiu-lhe o espírito e ela dançou, toda engalanada de coisas vermelhas e missangas, de coisas pintadas na cara mas comedidamente. E lembro-me de um canto, que nunca mais me esqueci.¹²



Figura 4: Cena retirada (3) do Filme *Nugwenya, o crocodilo*

¹² Trecho retirado do filme *Ngwenya, o crocodilo* (2007), da cineasta Isabel Noronha.

Nesse sentido, observa-se uma alquimia de cores, músicas, cantos tradicionais e mitos para a criação artística. De algum modo, como veremos a seguir, a alquimia de sua pintura, acompanhada da alquimia da escrita do moçambicano Mia Couto, desaguou em um belo livro para crianças, denominado *O Beijo da Palavrinha*. No filme, há uma cena em que ambos aparecem conversando, encontro que propicia, para os espectadores¹³, uma belíssima troca de saberes.



Figura 5: Cena retirada (4) do Filme *Nugwenya, o crocodilo*

Ainda naquela cena, tece-se o relato de Mia Couto, ao agradecer ao pintor, que lhe foi como um mestre, por ter-lhe ensinado sobre vida, a arte, a moçambicanidade e o sonhar pela suas pinturas; Malagantana Valente, por sua vez, pinta um quadro como forma de resposta ao seu amigo. Por fim, aparecem os dois sentados juntos, lendo o livro *O Beijo da Palavrinha*, que simboliza esse encontro. O escritor Mia Couto comenta a respeito da obra de Malangatana Valente: “E na sua pintura, há ali um convite para a gente sonhar. Sonhar sem barreiras, sonhar a cor”¹⁴. Com base nessa frase, penso que *O Beijo da Palavrinha* é um convite para nos fazer sonhar e pensar a linguagem literária e a obra de arte.

Quanto àquele livro infantil, seu ponto de partida é a personagem Maria Poeirinha, menina que nunca viu o mar e que vivia junto de sua família numa aldeia do interior, assolada pela pobreza. Em contraste, há seu irmão Zeca Zonzo, conhecido por ser *desprovido de juízo* e viver com a cabeça nas nuvens, Tindó acrescenta: “viviam os dois irmãos, assim, a construírem castelos imaginários: os de Poeirinha eram de areia e os de Zeca, todos de ar”¹⁵, isto é, a menina assolada com a realidade e

¹³ Visando pensar uma “teoria” em torno do procedimento artístico de Malangatana Valente, tais cenas trabalhadas se mostram relevantes por demonstrarem uma travessia do pintor e seu procedimento estético, pelo qual transforma os mínimos objetos em arte (o chão, a árvore). Além disso, evidencia-se a importância do seu olhar mítico, que atravessa a forma como ele pensa e compreende a sua produção artística. *Nugwenya, o crocodilo* vai através dos saberes produzidos pela arte, (des)velando a história da nação (Moçambique).

¹⁴ Trecho retirado do filme *Ngwenya, o crocodilo* (2007), da cineasta Isabel Noronha

¹⁵ TINDÓ, op.cit, p.293

engolida pela areia, pelo chão seco – uma forma de espelhar a dureza da realidade vivenciada pela menina -; enquanto que o menino alçava vôos imaginários –uma forma de escape da realidade vivida, em contraste com a vivenciada pela sua irmã -. A estudiosa ainda constata como Zeca Zonzo é dotado de características que remetem ao mar: “[ele] vivia zonzo, ou seja, mareado, em frequentes e vertiginosas acrobacias de ideias”¹⁶. Em contraste, “Maria Poeirinha não: apenas vislumbrara o rio e sonhava arrastar seu manto pelo fluir da correnteza.”¹⁷, pois o oceano surge para ela como uma possibilidade de renovar as esperanças. Há também uma terceira personagem, o tio Jaime Litorâneo, em cujo nome já há eco com a palavra litoral, a imagem do mar. A aparição dele se dá porque a personagem “defende a necessidade de se conhecer o mar”¹⁸; além disso, sua presença representa a “metáfora da esperança, color[ir] de azul a vida e os sonhos pequeninos das duas crianças”¹⁹.

Diante dessa imagem do mar e do sonho, proponho-me não só fazer um exercício de leitura com as pinturas do Malangatana Valente a partir de sua própria plasticidade, cores, formas, mas também demonstrar como elas contam uma história, que entra em comunhão com a escrita de Mia Couto, formando assim uma alquimia de cores, letras, formas de ler, formas de ver. Por esse viés, há duas formas de ler *O Beijo da Palavrinha* e a estória de Maria Poeirinha: pela escrita de Mia Couto e pelas pinturas de Malangatana Valente. Nesse processo, busca-se por uma leitura que privilegia um ponto de contato entre as duas expressões artísticas, a fim de mostrar como cada qual mergulha no onírico para contar a história da menina.

Para tanto, baseio-me em Alberto Manguel que, em seu livro *Lendo Imagens*, faz a seguinte reflexão: ler imagens é possibilitar para o leitor narrar uma história para as imagens.

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas —, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável.²⁰

Esse é o movimento do texto, narrar uma história a partir da comunhão entre obra literária e obra visual produzindo assim uma nova subjetividade tanto para o leitor quanto para as personagens presentes na travessia d'*O Beijo da Palavrinha*. Para entender como se dá a travessia de Maria Poeirinha e sua transformação poética, analiso algumas pinturas e passagens do livro infantojuvenil. A primeira pintura considerada é intitulada como *Metam a menina no barco numa viagem salvadora* e sua aparição no livro se dá quando a Maria Poeirinha fica doente e seu Tio Jaime

¹⁶ TINDÓ, op.cit, p.293

¹⁷ TINDÓ, op.cit, p.293

¹⁸ TINDÓ, op.cit, p.293

¹⁹ TINDÓ, op.cit, p.293

²⁰ MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Litorâneo entende que a única forma de salvá-la é colocando-a em um barco para que ela possa ver o mar, o oceano; ato que ele julga importante para renovar os sonhos e a esperança de sua sobrinha. Entretanto, a menina encontra-se tão fraca por conta da doença que não aguentaria o deslocamento de sua casa até a área mais próxima para sentir o mar. Em virtude disso, seu irmão Zeca Zonzo entra em cena e escreve em um pedaço de folha em branco a palavra MAR: “Zonzo apenas rabiscou com letra gorda a palavra ‘mar’. Apenas isso: a palavra inteira e por extenso”²¹.

Em seguida, passa os dedos da irmã sob tal palavra mágica, que, no primeiro momento, não sente nada, porém com um sopro²² de vitalidade dado por Zeca Zonzo, tal qual um *Sopro de Vida*, a irmã passa a sentir. O garoto repete o gesto pelo qual inicia-se a viagem onírica de Maria Poeirinha pela palavra, conforme se constata na passagem abaixo:

-É um “m”

E sorriram os dois, perante o espanto dos presentes. Como se descobrissem algo que ninguém mais sabia. E não havia motivo para tanto espanto. Pois a letra “m” é feita de quê? É feita de vagas, líquidas linhas que sobem e descem. E Poeirinha passou o dedo a contornar as concavidades da letreirinha.²³

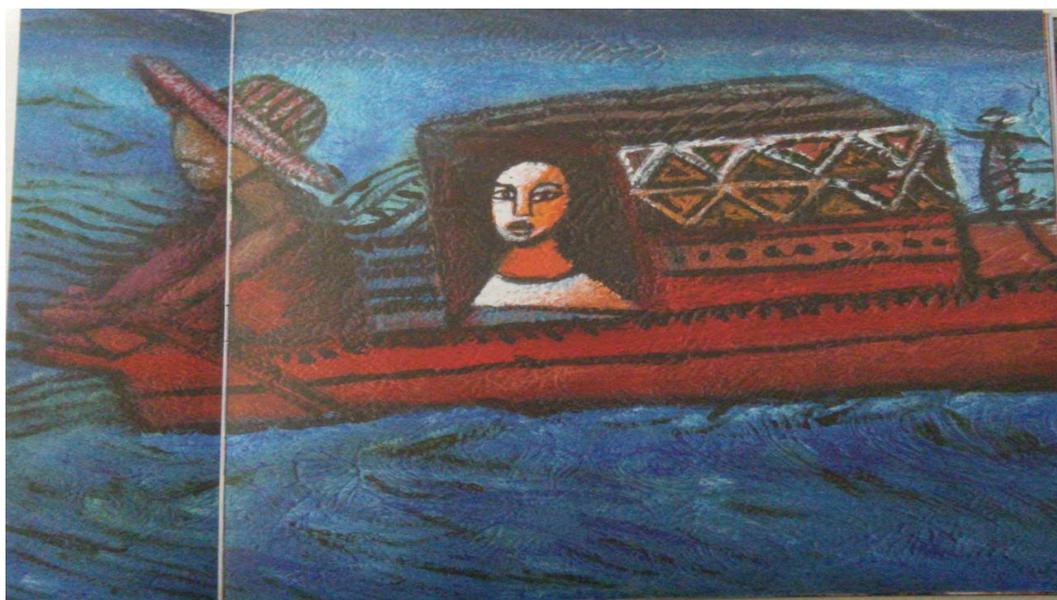


Figura 6: *Metam a menina no barco numa viagem salvadora*, pintura de Malangatana Valente²⁴

²¹ COUTO, Mia. *O Beijo da Palavrinha*. Ilustrações de Malangatana Valente. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006.

²² O sopro pode ser interpretado como uma forma de afastar a terra que se encontrava nos dedos da Maria Poeirinha e, com isso, a opacidade sob a qual a menina estava some numa espécie de *Um Sopro de Vida*, que faz a alma transbordar.

²³ COUTO, op.cit, s/p

²⁴ COUTO, op.cit, s/p

No que concerne à pintura, representada acima, nela Há duas figuras: um rosto e um marinheiro. A primeira pode ser associada a Maria Poeirinha, bem como à sua viagem salvadora e cosmo-poética. Já a segunda figura, em minha leitura, relaciono ao seu irmão, que a guia nessa viagem salvadora mediante o contato com a palavra mar. A fraternidade, a comunhão e o papel tornaram-se tela assim como o chão a que Malangatana Valente alude no documentário. Essa tela, após o passar de dedos dos irmãos, ganha uma dupla textura, uma percepção de dupla distância²⁵ da imagem e do olhar; de modo que, por uma ótica, há apenas um pedaço de papel, mas, por outra, uma tela, um tecido textual, um mergulho onírico permitido pelo toque²⁶. Estamos, nós leitores, diante da verdadeira viagem transformadora de Maria Poeirinha.

De volta ao livro, depois da viagem poética em torno da letra M, Zeca Zonzo passa o dedo de Maria Poeirinha pela letra A, rememorando assim a imagem dos pássaros e a ideia de alçar voos por meio da imagem da gaivota. A partir das imagens do pássaros, tem-se um primeiro rascunho do encanto da menina com o alçar seus próprios voos poéticos: “Essa a seguir é um ‘a’. É uma ave, uma gaivota pousando nela própria, enrodilhada perante a brisa fria.”²⁷

Junto a esse trecho aparece a pintura *Uma gaivota pousada*. A relação entre texto e imagem ganha seus contornos, o que permite uma leitura entrelaçada daqueles elementos, que se reproduzem, ou melhor, desaguam-se um no outro, partilham-se. Vê-se na pintura uma menina sentada, em seus tons azuis, pondo em ênfase uma memória do mar, dos sonhos, do lirismo. Há ainda na pintura uma gaivota pousada em cima da garota, como se ambas estivessem em comunhão, numa espécie de metamorfose. Como resultado desse processo, obtém-se uma terceira figura: a menina-ave, pela qual surge a possibilidade do voar.

²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

²⁶ Vale ressaltar como o conceito de Georges Didi-Huberman traça, de algum modo, uma possibilidade crítica em torno da imagem, possibilitando uma análise dela de forma plural com base em diversas distâncias/perspectivas do olhar do observador/espectador.

²⁷ COUTO, op.cit, s/p

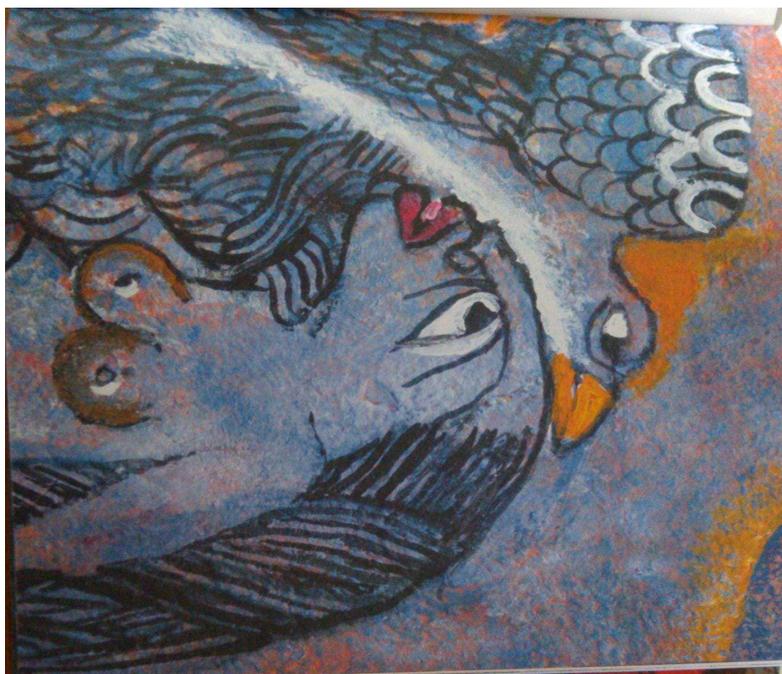


Figura 7: *Uma Gaiivota Pousada*, pintura de Malangatana Valente²⁸

Por fim, há a letra R, que traz a imagem da dureza e aspereza de uma pedra, onde a menina machuca seu dedo:

é uma letra tirada da pedra. É o “r” da rocha.
e os dedos da menina magoaram-se no “r” duro, rugoso, com suas ásperas arestas²⁹.

A pintura que aparece junto a esse fragmento é intitulada como *Os dedos da menina magoaram-se*. Nela, o amarelo, que relembra o solo, ganha espaço, contudo opto por priorizar outro elemento: a mão machucada da menina, em que o sangue escorre como um riacho, símbolo que recupera a imagem do fluir das águas. Esse imagética reforça a presença do mar, o qual se torna quase incansavelmente uma potência para a criação literária e artística, principalmente, durante a travessia poética e cósmica de Maria Poeirinha. Outra rota interpretativa possível é considerar a última letra e a última imagem da viagem da personagem como o encontro da maré com a terra, no qual o sangue da mão da menina fluindo mimetiza a água de um rio. Ainda sob essa ótica de comunhão, verifica-se que, quando vistas justas e sobrepostas, as imagens da menina e da outra figura feminina parecem simbolizar uma rocha (terra). De algum modo, a narrativa e a perspectiva nova em relação à pintura de Valente aponta para o desaguar poético da palavra MAR, desenhada no papel e nos sonhos de Maria Poeirinha, o que a possibilitou alçar o seu voo poético.

²⁸ COUTO, op.cit, s/p

²⁹ COUTO, op.cit, s/p

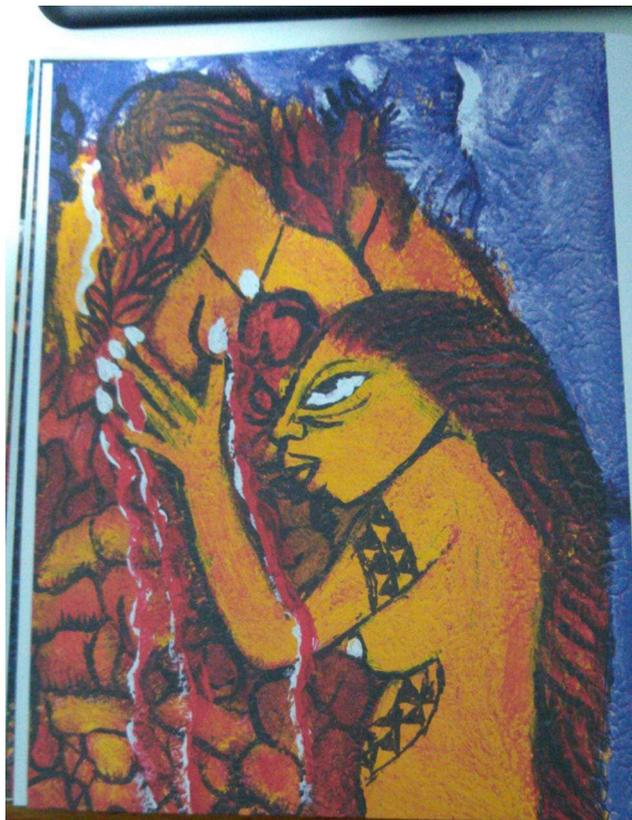


Figura 8: *Os dedos da menina magoaram-se*, pintura de Malangatana Valente³⁰

Depois dessa viagem salvadora pela palavra, Maria Poeirinha alçou seu vôo. Ela foi beijada pela palavra e “e se afogou numa palavrinha”³¹ para, então alçar, seus vôos poéticos. A respeito dessa viagem da personagem, Carmen Tindó esclarece:

Uma viagem transcendental, marcada pela alegoria do beijo que significa união e espiritualidade.

Da boca sai o beijo, assim como dela também se desprende o sopro vital que se transforma no verbo criador, no barro da palavra. Pó, poeira: Poeirinha.

O beijo da palavrinha reflete, desse modo, lírica e filosoficamente, acerca da existência humana, da importância dos sonhos e do poder revitalizador da linguagem.³²

Assim, chega ao fim a travessia, através da palavra, tanto de Maria Poeirinha quanto do leitor, guiados e renascidos por Zeca Zonzo. Desse chão se fez tela, que, por sua vez, virou história e, por fim, tornou-se uma dupla travessia. Paralelamente à subida da tela de créditos, encerra-se, assim, a viagem de Isabel Noronha em *Nugwenya, o crocodilo*.

³⁰ COUTO, op.cit, s/p

³¹ COUTO, op.cit, s/p

³² TINDÓ, op.cit, p.294

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFONSO, Ana Lidia da Silva. Ngwenya, o crocodilo: fotogenia e afetos no cinema de Isabel Noronha. In: SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (Org.). *Pensando o Cinema Moçambicano*. São Paulo: Kapulana, 2018.
- BARBOSA, Marlon Augusto. Este chão que se chama tela: Considerações sobre *Ngwenya, o crocodilo*. Texto apresentado na AFROLIC. UFRN. 2019. p.1-11
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- COUTO, Mia. *O Beijo da Palavrinha*. Ilustrações de Malangatana Valente. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *Cascas*. Trad. André Telles. Inclui entrevista do autor a Ilana Feldman. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- LANZIERO, Beatriz de Jesus dos Santos. Sobre Ngwenya: memória e identidade cultural, poesia e resistência. In: SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (Org.). *Pensando o Cinema Moçambicano*. São Paulo: Kapulana, 2018.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Craverinha e Malangatana: cumplicidade e correspondência entre as artes. *Scripta*, v. 7, n. 12, PUC, Belo Horizonte, 2003. p. 350-367
- _____. *O Beijo da palavrinha* de Mia Couto: uma “estória de perigo”. In: SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (Org.). *Entre Fábulas e Alegorias*. Rio de Janeiro: Quartet, 2007.
- _____. Uma viagem pela vida e a obra de Malangatana Valente: cinema, pintura, literatura. *Cerrados*, v. 25, n. 41, UNB, Brasília, 2016, p. 288-295
- TARTAGLIA, Lucca. A caminho do Ngwenya: nótulas para “uma espécie de iniciação”. In: SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (Org.). *Pensando o Cinema Moçambicano*. São Paulo: Kapulana, 2018.
- TAVARES, Denise. “Subjetividades Transbordantes: Apontamentos sobre o Documentário Biográfico, Memória e História”. Doc On-line. *Revista digital de cinema documentário*. N.15, dezembro 2013, p. 111-135. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/15/dossier_denise_tavares.pdf> Acesso em 15/09/2021.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

- NORONHA, Isabel. *Ngwenya, o crocodilo*. 90 min. Maputo: Ébano Multimídia, 2007.