



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

BRUNA BEBER FRANCO ALEXANDRINO DE LIMA

UMA ENCARNÇÃO ENCARNADA EM MIM
- COSMOGONIAS ENCRUZILHADAS EM
STELLA DO PATROCÍNIO

CAMPINAS
2021

BRUNA BEBER FRANCO ALEXANDRINO DE LIMA

UMA ENCARNÇÃO ENCARNADA EM MIM
- COSMOGONIAS ENCRUZILHADAS EM
STELLA DO PATROCÍNIO

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA POR BRUNA BEBER
FRANCO ALEXANDRINO DE LIMA, ORIENTADA PELO
PROF. DR. EDUARDO STERZI DE CARVALHO JÚNIOR.

CAMPINAS
2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

B386e Beber, Bruna, 1984-
Uma encarnação encarnada em mim - cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio / Bruna Beber Franco Alexandrino de Lima. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Patrocínio, Stella do, 1941-1992. 2. Voz. 3. Poética. 4. Geografia da voz. 5. Poesia brasileira contemporânea. I. Sterzi, Eduardo, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: An incarnation incarnated in me - Crossroad cosmogonies in Stella do Patrocínio

Palavras-chave em inglês:

Patrocínio, Stela do, 1941-1992

Voice

Poetics

Geography of voice

Contemporary brazilian poetry

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Eduardo Sterzi de Carvalho Junior

Roberto Zular

Mariana Peceguini Ruggieri

Data de defesa: 11-01-2021

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-4323-577X>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0977039419184905>



BANCA EXAMINADORA:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Roberto Zular

Mariana Peceguini Ruggieri

**IEL/UNICAMP
2021**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Este trabalho é dedicado à voz
de todas as mulheres
do aqui, do *entre* e do além-total.

AGRADECIMENTOS

Ao povo da rua, ao povo da mata, ao povo da água.

Agradeço às forças ocultas do universo que, pelas vias insondáveis do encantamento, me possibilitam ouvir, escutar, e recantar a voz de Stella do Patrocínio: corpo, poesia, alma, pensamento, cosmogonia e profecia.

À toda minha família, em especial à minha mãe Gleide Beber e ao meu pai Marco Antonio Alexandrino. Às minhas tias Kelcia e Claudia Beber e à minha avó Irlanda Beber, por terem me ensinado a saudar a magnificência da vida. E à Laura Vinci, minha companheira, com quem divido a dádiva.

Aos amigos e amigas ouvintes e faladores, irmandade que está comigo quando estou com Stella: Keli Freitas, Isabela Mota, Leonardo Levis, Lucas Sant'Anna, Letícia Novaes, Daniel Barros, Ana Clara Bellan e Luiza Goulart.

Agradeço às poetisas e aos poetas que encorajaram, acompanharam e ouviram esta pesquisa: Leonardo Gandolfi, Júlia de Souza, Omar Salomão, Marcia Vinci, Júlia Hansen, Sarah Rebecca Kersley, Alice Sant'Anna, Lorena Martins, Fabricio Corsaletti, Clarisse Lyra, Maria Isabel Iório, Ana Carolina Assis e Natasha Félix.

Aos entrevistados com que tive a oportunidade de sonhar e conversar e a todas as pessoas que escutaram e recantaram a voz de Stella do Patrocínio em suas obras e vidas; também às que forneceram material valioso a esta pesquisa. Agradeço especialmente à Carla Guagliardi, Viviane Mosé, Mônica Ribeiro de Souza, Anna Carolina Zacharias, Ricardo Basbaum, Marcio Andrade e Luciana Tanure.

Aos meu orientador, Eduardo Sterzi, e a todos os mestres que encorajaram e iluminaram esta pesquisa: Roberto Zular, Mariana Ruggieri, Marcos Siscar, Milena Britto e Leandro de Paula.

Às yabás Maria da Graça, Betinha, Fátima Gungun e Aparecida da Silva por terem me introduzido à arte da escuta.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Este ensaio tem como principal objeto de análise a voz de Stella do Patrocínio: *voz objeto* isolado na espacialidade e *voz evento corpóreo*, gerador e veículo do verbo encarnado, fala e canto. Debruça-se integralmente no *Falatório* – denominação criada por Stella para classificar o que se registrou nos quatro áudios que contém sua voz viva, nos momentos em que vibrou no espaço do Núcleo Teixeira Brandão, Colônia Juliano Moreira, e que foram gravados e mediados entre meados e fim da década de 1980 por Carla Guagliardi e Neli Gutmacher. Ainda que pelo partido dos áudios para chegar e retornar à voz, este ensaio resiste em demorar-se na fruição da *oralidade*, porque envereda-se na *ação vocal*, na produção e emissão intencionais da voz que primeiro sai de uma garganta e, só a partir dela, instaura a memória e a fabulação. É pela invocação e na evocação que se expressam, na composição, o canto que anuncia o *Reino dos bichos e dos animais*, dos quais Stella do Patrocínio é ao mesmo tempo criadora e criatura, e a partir do qual nomeia-se e é nominada. Assim, sob nenhum aspecto, este ensaio orienta-se à análise do livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (Azougue Editorial, 2001), organizado e transcrito por Viviane Mosé, e dos poemas que dali derivam, por sua vez oriundos do *Falatório* e do livro *VERSOS, REVERSOS, pensamentos e algo mais* (1991), de Mônica Ribeiro de Souza. Tampouco acolhe as poéticas da loucura e as poéticas do cárcere. Em cena está a poeta encarnada em seu próprio canto, cuja poética incide na profecia, como vaticínio e predição: Stella do Patrocínio a transitar na poesia brasileira como porta-voz de sua voz. Este trabalho ascende ao destino e não pretende explicar, categorizar ou institucionalizar, mais uma vez, a voz de Stella. Mas escutar Stella do Patrocínio para entoá-la, na tentativa de amplificar sua voz na medida em que sua voz amplifica a mim mesma, como sua ouvinte, leitora e contemporânea, e a tantas outras pessoas.

Palavras-chave: Stella do Patrocínio; Voz; Poética; Geografia da voz; Poesia brasileira contemporânea.

ABSTRACT

The main object of analysis of this essay is the voice of Stella do Patrocínio: *voice* both as object isolated in spatiality as well as the *voice as an event*, which is generator and vessel of the incarnated verb, speech, and chant. It dwells entirely on the *Falatório* - the denomination Stella gave to the registers which contain her live voice when it roared in the space of the mental institution Núcleo Teixeira Brandão, Colônia Juliano Moreira, available in four audios recorded and mediated between the mid and late 1980s by Carla Guagliardi and Neli Gutmacher. Despite departing from these audios to arrive and come back to the voice, this essay still resists taking too long a rest stop in the fruition of orality because it heads towards the vocal action, the intentional production and emission of a voice that is foremost birthed by a throat, and only from there, instaurates both memory and fabulation. By invocation and evocation, it is expressed, within the composite, the song that announces her *Reino dos bichos e dos animais* (roughly translated as Kingdom of beasts and animals), of which Stella do Patrocínio is both the creator and the creature and from which she names herself and is named by it. Therefore, this essay is not by any means an analysis of the book *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (Azougue Editorial, 2001), organized and transcribed by Viviane Mosé, neither of the poems derived from it, which have their origin in the *Falatório* and the book *VERSOS, REVERSOS, pensamentos e algo mais* (1991), by Mônica Ribeiro de Souza. Neither it embraces the poetics of madness or the poetics of imprisonment. In the frontstage is the poet incarnated in her lyric, whose poetry touches prophecy as prediction and foreknowledge: Stella do Patrocínio parading within Brazilian poetry as the spokeswoman of her voice. This work ascends towards a destiny with no attempt to explain, to categorize, or institutionalize – yet once again – Stella's voice. Instead, it listens to Stella do Patrocínio; it sings her loud, in an attempt to amplify her voice in the measure that I am myself, and many of her listeners, readers, and contemporaries are, amplified by her voice.

Key words: Stella do Patrocínio; Voice; Poetics; Geography of voice; Contemporary brazilian poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Breve Cartorário	10
Acusmática mediada por livro	14
À primeira escuta	19
 1 UMA ENCARNAÇÃO ENCARNADA EM MIM: Cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio	25
 2 A FALA, O CANTO, A VOZ	103
 3 A GEOGRAFIA DA VOZ: Transcrição acústico-topográfica do <i>Falatório</i>	125
 4 DECANTÓRIO: Partituras para o <i>Falatório</i>	137
 Referências	158

INTRODUÇÃO

BREVE CARTORÁRIO

Stella do Patrocínio foi uma mulher negra nascida no estado do Rio de Janeiro no dia 9 de janeiro de 1941. Sua certidão de nascimento ainda não foi localizada, portanto não se sabe a cidade onde nasceu, tampouco a hora. Mas sabe-se que era filha de Manoel do Patrocínio, sergipano, cuja profissão é desconhecida, e Zilda Francisca do Patrocínio, doméstica. Era a caçula de pelo menos seis irmãos, hoje todos já falecidos: Germiniano, Olívia, Abidelcrim, Antônio, Carlos e Ruth, que deixou três filhos: Cosme, Eduardo e Reinaldo do Patrocínio, herdeiro ainda vivo. De acordo com sua memória, era uma tia inteligente, carinhosa, dedicada e que costumava andar com cadernos pra cima e pra baixo. Gostava de estudar e de escrever, atividade à qual dedicava boa parte de seu tempo livre, pois almejava se desligar do serviço como empregada doméstica nas casas das famílias cariocas abastadas da Zona Sul do Rio de Janeiro, a última delas no bairro do Humaitá, nas proximidades da Igreja da Matriz, à rua Maria Eugênia.¹

Aos 21 anos de idade, no dia 15 de agosto de 1962, Stella foi deliberadamente registrada e encaminhada pela 4ª Delegacia de Polícia, localizada na Av. Presidente Vargas, 1100, para o Centro Psiquiátrico Pedro II, atual Instituto Municipal Nise da Silveira, no bairro do Engenho de Dentro. O motivo tampouco é conhecido, mas à mercê de seu desamparo, foi examinada e diagnosticada: “personalidade psicopática mais esquizofrenia hebefrênica, evoluindo sob reações psicóticas” – e sua sorte foi confiada a este único diagnóstico, que lhe asilaria para sempre do mundo exterior. Quatro anos depois, no dia 3 de março de 1966, foi transferida para o Núcleo Teixeira Brandão, pavilhão de mulheres da Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, onde viveu durante trinta anos e de onde saiu, enfim, aos 51 anos de idade, em 20 de outubro de 1992, dia de sua morte, em decorrência de uma hiperglicemia que culminou na amputação de uma de suas pernas e configurou um grave processo infeccioso.² Foi enterrada como indigente no Cemitério de Inhaúma.

¹ Os dados acima reunidos foram colhidos e levantados por Anna Carolina Vicentini em sua dissertação de mestrado *Stella do Patrocínio: da internação à poesia brasileira*, Universidade Estadual de Campinas, 2020, p. 177-196.

² Os dados citados foram extraídos do livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (publicado pela Azougue Editorial em 2001), organizado por Viviane Mosé, e têm como base informações de seu prontuário (00694) do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira.

Seis anos antes, em 1986, à altura dos 45 anos de idade e 24 anos de cárcere, o cotidiano manicomializado de Stella do Patrocínio sofreu uma fortuita variação quando a artista plástica Nelly Gutmacher, então professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, recebeu um convite da psicanalista Denise Correa para montar um ateliê semanal e voluntário de artes dentro do Projeto de Livre Criação Artística, juntamente com seus alunos da EAV, na Colônia Juliano Moreira. Esse ateliê se formara em decorrência dos debates da luta antimanicomial e localizava-se dentro de um galpão do Núcleo Teixeira Brandão, onde funcionou durante dois anos e meio. Era aberto à visitação e não tinha finalidades terapêuticas, mas o objetivo de promover a convivência entre pacientes e artistas por meio de exercícios livres de criação, como pintar, escrever e desenhar. Assim, o cotidiano do ateliê de Nelly Gutmacher também sofreu uma pequena alteração quando Stella do Patrocínio passou a frequentá-lo, mas, recusando-se a escrever ou a desenhar, demonstrou apreciação pela palavra dita, clarividente, priorizando sua presença pela *fala*.

Deste impasse, Nelly Gutmacher tenta outras vias de aproximação com Stella, sobretudo por meio de conversas, no formato de entrevista, que tinham o objetivo de levantar novos dados sobre sua vida, família, trajetória e formação, para além das informações que constavam em seu prontuário. Gutmacher buscava entender, sobretudo, o motivo que culminara em sua internação, já tão longínqua. Presenciando essas conversas, e impactada pelo vasto material de fala que Stella colocava em resposta, a artista plástica Carla Guagliardi, então estagiária de Gutmacher, toma a iniciativa de não só participar desses eventos, como se põe a registrá-los com um gravador de voz, por meio de fita cassete. As gravações eram realizadas em períodos espaçados e que não foram detidamente datados, mas consta que ocorreram entre os anos de 1986 e 1988, com o consentimento de Stella e da direção do Núcleo Teixeira Brandão. Hoje sob os cuidados de Guagliardi, esse material encontra-se digitalizado e compõe-se de quatro áudios em formato *.mp3*, que totalizam cerca de uma hora e meia de duração. Refiro-me a esse material por um único nome – incorporando a nomeação cunhada por Stella do Patrocínio durante as sessões – *Falatório*.

No ano de 1989, como atividade de encerramento do período de atividade no ateliê do Projeto de Livre Criação Artística – depois de dois anos e meio de convivência e trabalho no Núcleo Teixeira Brandão – Nelly Gutmacher convidou Carla Guagliardi e Marcio Rolo para integrarem a equipe de organização e montagem de uma exposição que reuniria os trabalhos realizados pelas internas. Posteriormente, consta que

a equipe recebeu a participação voluntária de Brigitte Holck, Clara Sandroni e Carlos Sandroni. A exposição, nomeada como *Ar do Subterrâneo*, em referência a Antonin Artaud, ficou em cartaz no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, como resultado da curadoria das obras plásticas ali produzidas, dispostas em quadros e coladas às paredes do espaço expositivo; também havia recortes de transcrições das falas de Stella do Patrocínio.

Em 1990, a estudante de psicologia Mônica Ribeiro de Souza recebeu um convite de Denise Correa para um estágio voluntário e supervisionado no Núcleo Teixeira Brandão. Dentre as tarefas das quais se imbuíu – e a partir dos recortes de fala oriundos do *Ar do Subterrâneo* – dedicou-se a dar continuidade à gravação das falas de Stella do Patrocínio e a transcrevê-las, organizando e compondo um pequeno livro artesanal, datilografado. Os registros de áudio feitos por Mônica Ribeiro de Souza em outras fitas cassetes se perderam, mas o livro que abarca suas transcrições e o resultado de sua convivência com Stella ainda pode ser consultado no Museu do Bispo do Rosário. Chama-se *VERSOS, REVERSOS, PENSAMENTOS e algo mais...*, datado de 1991.

No final da década de 1990, a poeta e filósofa Viviane Mosé recebeu um convite do então Museu Nise da Silveira – atual Museu Bispo do Rosário – para fazer um trabalho voluntário no Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, que confluía com sua pesquisa e tese de doutorado entregue ao Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Duas tarefas lhe foram propostas: a de coordenar a organização das produções textuais dos pacientes com o objetivo de reuni-las em uma publicação impressa e a de realizar oficinas literárias com pacientes do Instituto. Em meio a esse processo de leitura e apreciação do material recolhido, Mosé, que ouvira a palavra de Stella pela primeira num show da banda carioca *Boato*, do artista plástico Cabelo, teve enfim, e por intermédio dele, acesso às gravações em áudio feitas por Carla Guagliardi.

De posse dos registros, Mosé empenhou-se na escuta contínua dos áudios e iniciou um processo de transposição³ dessas falas em áudio para falas em texto, no intuito de transformá-las em poemas. Ao final do processo e de posse do material textual, ocorreu-lhe a ideia de organizar um livro – ao qual sua dedicação está atrelada não só à escuta, mas à decupagem, transposição, organização e apresentação –, que foi

³ *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, 2001, op. cit., p. 26.

publicado sob o título *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, no ano de 2001, pela editora Azougue Editorial. O livro, publicado sob o gênero Poesia, foi finalista do Prêmio Jabuti em 2002, mas na categoria Educação e Psicologia, e teve uma segunda edição no ano de 2009. Em virtude de que ainda não se sabe, mas é lamentável que este livro permaneça fora de circulação. Entretanto, enfim: recente e felizmente, sua primeira edição encontra-se disponível no site da Escola de Artes Visuais do Parque Lage⁴ para leitura, download e impressão.

Inúmeras obras foram criadas em resposta ao livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* e às falas de Stella registradas nas fitas cassetes de Carla Guagliardi. Aqui reúno algumas, de inspiração direta ou indireta: o monólogo *Stella do Patrocínio, óculos, vestido azul, sapato preto, bolsa branca e... doida?*, interpretado pela atriz Clarisse Baptista e dirigido por Nena Mubárac, de 2001; o espetáculo *Entrevista com Stella do Patrocínio*⁵, com Georgette Fadel, Juliana Amaral e Lincoln Antonio ao piano, dirigido por Georgette Fadel e Lincoln Antonio, que deu origem a um disco homônimo⁶ em 2007 e esteve em cartaz entre 2004 e 2017; a peça *Palavra de Stella*, interpretada por Cleide Queiroz, com direção de Elias Andreato, em 2017; o curta-metragem *Procurando Falatório*⁷, de Luciana Tanure, de 2003; o documentário *Stella do Patrocínio – A mulher que falava coisas*⁸, de Marcio de Andrade, de 2006; a música “Stella do Patrocínio”, de Ney Mesquita e Lincoln Antonio, que integra o disco *Quintal*, de 2003; as músicas “Gás puro” e “Falatório”, de Ana Deus e Nicolas Tricot, presentes no disco *Bruta*, lançado em Portugal em 2015; a peça *Vaga Carne*, da atriz, dramaturga e diretora Grace Passô, de 2016, subsequentemente publicada em livro pela editora Javali, em 2018; o poema “Agonia e sorte de Stella do Patrocínio”,⁹ de Edimilson Pereira de Almeida, de 2002; o espetáculo *Doida*, de Teuda Barra, de 2016; o experimento cênico sonoro *Stellas Pretas - Claridade e Luz*¹⁰, de 2020, com as atrizes Mawusi Tulani e Nilcéia Vicente, e roteiro e orientação cênica de Georgette Fadel e direção musical de Lincoln Antonio.

⁴ O PDF pode ser encontrado no link: http://eavparquelage.rj.gov.br/wp-content/uploads/2018/07/Reino_dos_bichos_e_dos_animais_e%CC%81_o_meu_nome_Stela_do_Patroc%CC%81nio.pdf

⁵ Informações, fotos, vídeos e músicas estão reunidos neste memorial: <https://entrevistacomstela.wordpress.com/>

⁶ Disponível na íntegra no Spotify: <https://open.spotify.com/album/2PP3qJ83sUVkswvKNGdwRq?si=O-DxTWEQoSTWq7kR2OMhQ>

⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/23184380>

⁸ Disponível em: <https://youtu.be/S7TUnk79-C4>

⁹ Edimilson de Almeida Pereira, *Poesia + (antologia 1985-2019)*, São Paulo, Editora 34, 2019, p. 105.

¹⁰ Disponível em: <https://youtu.be/Jw9eADshZPY>

Afora as dissertações de mestrado e teses de doutorado que, ano a ano, cada vez mais e felizmente estão sendo publicadas a seu respeito, também há inúmeras performances, saraus, debates, poemas, leituras públicas, cursos e homenagens. Conforme se constata, foram inúmeras e primordialmente mulheres que correram em resposta à Stella do Patrocínio. Sou mais uma delas, e invoco outras tantas que sei que ainda vão se encontrar, de maneira irreversível, com seu *Falatório*. Minha pesquisa e interesse em torno de Stella se iniciou no ano de 2012 – quando comprei o livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* – e preludia esta dissertação. Contudo, embora reconheça e agradeça que este livro tenha vindo à luz por Viviane Mosé, afinal sem ele não teríamos Stella, este ensaio não se baseia neste registro escrito, mas integralmente nos áudios gravados por Carla Guagliardi, pois pretende ser um trabalho criado em resposta à voz viva de Stella do Patrocínio.

ACUSMÁTICA MEDIADA POR LIVRO

A voz de Stella do Patrocínio chegou aos meus ouvidos pela primeira vez em uma tarde impassível de começo de primavera, cuja data precisa não consigo apontar no calendário, mas que, com base em provas íntimas, me é possível localizar entre o final de setembro e meados de outubro do ano de 2012. Eu estava em casa, a nova moradora de um apartamento no prédio de número 1663 – que passara a dividir com um amigo na rua Cardeal Arcoverde, no bairro de Pinheiros, em São Paulo –, sozinha e aflita, lavando a louça do almoço que acabara de comer.

O interfone tocou, encomenda para mim. Livros – a ressonância ao pé do ouvido desse substantivo masculino plural tão discreto e vasto, que vigora o pensamento e ultima reconciliações provisórias com um tipo específico de índole, me fez saltar. Abri a porta do apartamento 33 secando as mãos no bolso da calça do pijama em direção ao elevador e pressionei o dedo com urgência de saudar o carteiro, profissão pela qual guardo muita estima, e submergi, atabalhoada, no hall de entrada. Três livros.

Na semana anterior, em meio às pesquisas que fazia para escrever um projeto de pós-graduação na tentativa de começar uma pesquisa no departamento de Antropologia Social de uma universidade pública, entrei no site da Azougue Editorial atrás de referências e informações. Minutos antes, havia passado por uma livraria online de onde saí com um exemplar de *Diário do Hospício e o Cemitério dos vivos*, de Lima Barreto, e um de *Manicômios, prisões e conventos*, de Erving Goffman. Minha ideia de

projeto, em Antropologia, perseguia uma pesquisa sobre a origem do pão, as narrativas de origem do alimento ao longo dos séculos. Vinha de um outro livro que comprara no ano anterior: *Seis mil anos de pão – a civilização humana através de seu principal alimento*, do historiador alemão Heinrich Eduard Jacob.

Sequer ouvira qualquer menção ao nome de Stella do Patrocínio até uma semana antes daquela tarde impassível de começo de primavera, mas enquanto percorria o site da Azougue Editorial avistei um livro pequeno, arroxeadado, com uma foto que enquadrava a metade do rosto de uma mulher negra com a boca semiaberta e dizia no título: *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. O nome. O nome da autora também enunciava uma beleza antiga, remontava à cartografia de formação de meus afetos literários, remetendo-me à Policarpo Quaresma e Ricardo Coração dos Outros: Stella do Patrocínio, Stella do Patrocínio, repeti em voz alta.

Não seria necessário ler a descrição do livro, o título me levava a crer que vivia um instante extranatural, de mover-me para diante de mim mesma sem ser circunstanciada por um reflexo, mas de estar enfim diante de mim mesma pela revelação do outro na confluência do choque físico e da subjetividade que eu perseguia, em poucas palavras – reino dos bichos e dos animais é o meu nome, reino dos bichos e dos animais eu gostaria que fosse o meu nome, reino dos bichos e dos animais poderia ser o nome de qualquer pessoa. Fiz a encomenda.

Aportada pelo elevador no 3º andar, caminhei para dentro do apartamento ainda terminando de secar as mãos – o calor e a umidade da primavera no Brasil provocam conflitos estranhos de sensação térmica – e tentando equilibrar o pacote no antebraço para adiar o momento de abri-lo com a ânsia de um faminto prestes a morder um pedaço de pão. Rasguei o envelope e saquei o livro como se tentasse prever violência maior. Sem cálculo, a esmo, abri numa determinada página e li:

Ainda era Rio de Janeiro, Botafogo
Eu me confundi comendo pão
Eu perdi os óculos
Ele ficou com os óculos
Passou a língua no óculos pra tratar o óculos
com a língua
Ela na vigilância do pão sem poder ter o pão
Essa troca de sabedoria de ideia de esperteza
Dia tarde noite janeiro fevereiro dezembro
Fico pastando no pasto à vontade
Um homem chamado cavalo é o meu nome

O bom pastor dá a vida pelas ovelhas¹¹

Achei melhor me sentar. Marcando a página com os dedos, aquele gesto automático de espremer uma página entre o polegar, o indicador e o médio para voltar a ela no minuto seguinte, demarcando o contato, me sentei no chão, abri o livro novamente e reli: “eu me confundi comendo pão”. Tantas as vezes em que me confundi comendo pão. E me encontrei na divisa em que o próprio pensamento sobre o ato de comer um pão se encontra com outro pensamento de origem diversa, uma preocupação, uma lembrança. Então me esqueço daquela ação presente de estar comendo pão e me perco numa ação futura, o que torna o sabor desse pão imemorável ou, pela falta de apreciação, ainda mais saboroso.

Sempre tive a clareza de que, por mais que sentisse o desejo de me dedicar à composição de um projeto para tentar uma vaga num programa de pós-graduação em Antropologia Social, eu não levaria aquela empreitada até o fim. Não me sentia apta, pronta, uma curiosidade de uma espécie de leitora, não de pesquisadora; a história do pão era apenas um interesse em meio a uma extensa lista de interesses, e não me via direcionada a desmembrar em pensamento uma narrativa que ultrapassava o tempo presente, que dizia respeito um pouco a todo mundo e que me soava ao mesmo tempo magnífica e banal.

Restou-me guardar esse desejo cancelado para sempre, concluído como impraticável, dentro de um poema, para registrá-lo quando vivo, com a superficialidade a que propositalmente me propus à época. Então anotei: *o pão tem seis mil anos/ mas o mar tem mais/ você só tem a brisa*. E por meses e meses andei com essa anotação secando em meio a outros pensamentos. Desejava então transformar a brisa de meu estado natal, o Rio de Janeiro – aquela brisa a que tive pouco acesso nos vinte e dois anos que vivi por lá, que me parecia exclusiva aos turistas, aos moradores da zona sul da cidade, e que atravessava a Linha Vermelha e chegava ao meu subúrbio, São João de Meriti, com cheiro de esgoto e pólvora – eu queria transformar aquela brisa em revisão crítica do passado.

Entre o ano de 2010 e o ano de 2012, quando chegava com um milímetro de energia do emprego a que dediquei bons anos de minha vida, como funcionária do Grupo Abril, me sentava ao computador para escrever e reescrever um livro de poemas que desde o início do processo chamei de *Rua da Padaria*, um livro no qual me desafiei

¹¹ *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, 2001, op. cit., p. 50.

a cantar tão precocemente a minha infância, e que sucedia outros três títulos de poesia: *a fila sem fim dos demônios descontentes* (7Letras, 2006), *balés* (Língua Geral, 2009) e *rapapés & apupos* (7Letras, 2012), uma coletânea de poemas que haviam ficado de fora do meu primeiro livro; à época eu não ainda sabia, mas ele antecederia mais um título – *Ladainha* (Record, 2017) –, livro lançado juntamente com as gravações em áudio que fiz de meus próprios poemas, cuja epígrafe é Stella do Patrocínio, e no qual ponho em jogo parte considerável de minhas pesquisas sobre as poéticas da voz.

O *Rua da Padaria* teve dezoito versões, e cheguei a desistir de publicá-lo inúmeras vezes, mas trabalhava aqueles poemas continuamente, à exaustão: seja na sua composição, seja nas dezenas de apresentações que fiz em saraus, nas leituras em eventos de literatura; cheguei a transformá-lo em objetos, em quadros, em baralho, em e-mails para amigos distantes. Faltava ainda terminar de reunir algumas anotações e compor poemas que pretendia reunir na terceira e última parte do livro. Entre tantos cadernos, considerava ainda a história do pão, sentia a necessidade de voltar aos versos – *o pão tem seis mil anos/ mas o mar tem mais/ você só tem a brisa* – para encerrar o capítulo do mestrado em Antropologia, para terminar o livro e acertar contas imaginárias com o estado onde nasci, com as cidades onde nasci e cresci. Queria cantar a infância para reverenciá-la, ao passo que tentava me redescobrir em outra cidade, sozinha, distante da família, dentro da vida adulta aos 21 anos, em São Paulo, para onde me mudara, em definitivo, no ano de 2007:

escorrego de chão

você não tem nada
mas tem a brisa

a brisa faaaz
carinho

tem futuro
pra ninguém
mas tem a brisa

e a brisa faaaz
carinho

o pão tem seis mil
anos mas o mar
tem mais

você só tem
a brisa

em comum você
e o mar só têm
a brisa.

O *Rua da Padaria* foi enfim publicado em 2013, pela editora Record, teve boa recepção e circulação e me levou, naquele mesmo ano, a Paraty, como convidada da 10ª edição da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), para dividir a mesa “O dia a dia debaixo d’água”, com Ana Martins Marques e Alice Sant’Anna. Foi esse livro que também me propiciou conhecer quinze estados brasileiros, por meio de lançamentos e eventos literários. Enfim, também me levou à Suécia, para a Göteborg Book Fair, em 2014, com uma delegação de escritores escolhidos para representar o Brasil, para falar novamente sobre poesia com Ana Martins Marques e Alice Sant’Anna, também com Paulo Henriques Brito e Maria Esther Maciel. O livro está em sua segunda edição, mais de seis mil exemplares vendidos até os dias atuais, e o poema “escorrego de chão” virou uma música chamada “você e a brisa”, parceria minha com Dimitri Rebello e Cristina Flores e trilha do filme *Ponte Aérea* (Globo Filmes, 2015).

Então, me esqueço novamente da ação presente de estar comendo pão e me perco numa ação futura, o que torna o sabor desse pão imemorable ou, pela falta de apreciação, ainda mais saboroso. O justo acontecido ao ler uma das primeiras estâncias de fala de Stella, transpostas em verso dentro dos poemas constituídos por Viviane Mosé na página 50 do livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. O que só aconteceu porque não consegui dar continuidade à leitura, ao contrário e em consonância com a sua voz, comecei de imediato a enunciá-los também; por meio da voz de Stella consegui, como em raras vezes anteriores e sem qualquer timidez, ouvir a minha própria voz, não mais odiar minha própria voz. A voz de Stella, a priori ausente, provocara, invocara a minha voz, em definitivo, por meio de um impulso que me fez repercutir a voz dela, transformando-as, ambas, em presença.

Ao sentir-me parte comungante desta operação, ao ouvir Stella pela primeira vez a partir da transposição de Mosé, tive a impressão de que a acusmática pitagórica realizada por Stella – isto é, seu *Falatório*, seu canto – infiltrara-se nos ouvidos de Neli Gutmacher e Carla Guagliardi, retumbara nas gravações feitas por Guagliardi, resultara na voz textualizada presente no livro organizado por Mosé, fora capaz de ultrapassar de maneira peremptória a totalidade daquela instituição manicomial, continuando a extrapolar as páginas de um livro, e ainda hoje paira na frequência do espaço-tempo

onde eu a recolhi e granjeei, intitulando-me também mais uma ouvinte e entoadora de seu canto, na tentativa de amplificar ainda mais o alcance de sua voz.

Dito que antes mesmo de saber da existência dos áudios do *Falatório* e de ouvi-los, propriamente, é importante registrar que a reverberação da voz de Stella se deu no meu próprio corpo, nas minhas cordas vocais, no trabalho que desenvolvo como poeta, e passei a lê-la também em todos os espaços públicos a que sou convidada para ler poesia desde 2012. Eu leio a voz de Stella e encontro pessoas que também a ouvem, por meio da minha voz, e deste modo ajudo a ampliar sua rede de ouvintes, que hoje felizmente já é bastante vasta. Assim, depois de cinco anos tentando achar um objeto que me deixasse em estado de completo encantamento, de farejá-lo por diversos ângulos e de levar a cabo um projeto de pesquisa de mestrado, Stella já habitava a minha voz, só me foi preciso abrir a boca na tentativa de ampliar o escopo de investigação de seu nome e de sua obra na comunidade acadêmica. Então operou-se o que passei a chamar de *reencontro-reenvio* da voz de Stella.

No ano de 2017, me inscrevi no exame de seleção no departamento de Teoria e História Literária deste Instituto de Estudos da Linguagem com o desejo de tentar compreender o exílio de Stella dentro de seu próprio canto, a experiência de *composição* a partir da voz. O projeto de pesquisa submetido ao processo seletivo intitulava-se *O fôlego na poesia de Stella do Patrocínio* e pretendia ter como objeto a análise dos poemas que compõem o livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* a partir das recorrentes representações de memória, voz, corpo, morte, matéria, o feminino, o delírio e a perplexidade diante de si, do humano e do universo presentes na poética de Stella do Patrocínio; também propunha inter-relacioná-los, sobretudo, com os conceitos de mitologia, poesia oral, voz, voz poética, voz e escrita, vocalidade, movência e performance em Paul Zumthor.

No primeiro semestre do ano de 2018, já matriculada como membro discente do departamento de Pós-graduação em Teoria e História Literária e, felizmente, sendo beneficiária de uma bolsa Capes CNPQ, pude continuar a busca por um material que seria imprescindível para a composição de minha pesquisa: os áudios do *Falatório* de Stella que são de posse de Carla Guagliardi e que não estão disponíveis em nenhuma plataforma da internet ou em qualquer arquivo público. Afinal, ainda não existe um arquivo de Stella do Patrocínio aberto à visitação. Minha busca começara no ano anterior, concomitante à decisão de inscrição no processo seletivo deste programa, mas

só no dia 30 de maio de 2018 pude enfim receber os áudios de Carla Guagliardi, em formato digitalizado, e ouvir os registros da voz de Stella pela primeira vez.

Desde o dia 30 de maio de 2018, escuto, ouço, mapeio e decanto o *Falatório* de Stella do Patrocínio de maneira ininterrupta, e sei que minha escuta não terminará com a conclusão deste ensaio, cujo objetivo final é ser transformado em um livro sobre e para essa voz que precisa ser escutada, cantada e ouvida por um número ainda maior de pessoas. Um recanto direcionado aos ouvintes de Stella, como um convite ao seu canto.

À PRIMEIRA ESCUTA

Como o rei de Calvino,¹² segui o canto de Stella de maneira involuntária, isto é, pelo ouvido. Canal – sulco, vala, câmara, uma sala gigantesca e vazia – que também é sentido e, a um só tempo, faculdade de percepção e consciência das coisas. Em essência, o ouvido, rua de mão única, é um refém libertário dos outros órgãos sensoriais: recebe a enunciação, faz seus encaminhamentos e, mesmo sem dispor de defesa alguma, ouve o que bem quer. Só o ouvido é capaz de abrir, porque nunca se fecha, uma clareira que ressoa em cada bosque do corpo. Peixe perplexo de passagem pela parte submersa – e vibrante – de um bambuzal.

Assim, ao ler pela primeira vez as transcrições feitas por Mosé das palavras que Stella disse, isto é, ao ler as transcrições de suas falas denominadas por ela mesma como *Falatório*, que viriam a ser seus *poemas*, não consegui dar continuidade à leitura silenciosa, ao contrário e em consonância com a sua voz, comecei de imediato a enunciá-los também, e por meio de sua voz consegui, como em raras vezes anteriores e sem qualquer timidez, ouvir a minha própria voz. Tratava-se então da pulsão invocante, compreendi mais tarde com Vivès, que passava a me reenviar seu chamamento sem que eu fosse obstaculizada por sua voz, mas ressoando-a, o “significante da ausência na presença”, de Lacan.

Embalada pela alucinação de sua acusmática, modelo de ensinamento no qual, segundo Nancy, “o mestre se mantém oculto para o discípulo que o escuta, própria de um esoterismo pitagórico pré-filosófico”, não fui, ainda não sou e espero nunca ser capaz de racionalizar as falas de Stella. Ao contrário, consigo, de modos e tons variados,

¹² Italo Calvino, “Um rei à escuta”, em *Sob o Sol-Jaguar*, tradução de Nilson Moulin, Companhia das Letras, 1995.

compreendê-las, deixar que se contenham em mim e que amplifiquem a mim e a minha voz, centro e margem do corpo, porque amplificam a própria natureza de Stella, isto é, seu sujeito, sua voz, logo, sua linguagem.

No início da pesquisa, uma das principais preocupações era a de descobrir se o que Stella falou poderia ser considerado poesia ou, ainda, se cada fala individualizada e descolada do contexto de enunciação, anteriormente gravada e posteriormente transcrita, decupada e publicada em livro, constituía um poema em si. Essas tentativas se mostraram, para mim, vagas tentativas de classificação, uma tarefa mortífera equiparada à magnitude do canto de Stella; foi algo a que me ative porque ainda estava submersa nos escritos, e não nos ditos, tentando ouvir Stella a partir do papel e, assim, analisando-a puramente pela oralidade do que ouvia ao ler, guiada pela perspectiva de Zumthor. Posteriormente, de posse dos áudios, esta pesquisa se afastou cada vez mais das categorias do signo e das teorias da linguagem, o poema não mais como o ponto fraco da discussão, como nos diz Meschonnic, aproximando-se mais das categorias do discurso. Neste trabalho, que é também um pensamento-em-andamento, encontro o pensamento de Adriana Cavarero, recupero Zumthor, misturados a estudos do ritmo, mitologias e à psicanálise da voz.

Stella emerge do caos do inconsciente, estando nele, e faz, em seu canto, a tomada de consciência, isto é, a concepção se dá pelo pensamento e pela consequente livre expressão de seu inconsciente. A partir de uma ação lírica, reflexiva, profética, capta e expõe seu canto, seu saber instintivo, como tentativa de reencontrar a própria individualidade, e a consequência disso é a reconstituição dessa individualidade. Uma reivindicação ultimada, que tem como resultado o processo de individuação, conceito que, em Jung, está ligado à consciência da individualidade. Então, torna-se possível identificar, no canto de Stella, algo além do produto imediato de seu pensamento, de sua concepção, posto que também nos serve para dizer uma coisa, querendo dizer outra, como afirma Michel Collot:

Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação do que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si.¹³

¹³ Michel Collot, *O sujeito lírico fora de si*, Tradução de Alberto Pucheu, Terceira Margem, 2004, p. 166.

Stella, como sujeito lírico, torna-se matéria de sua própria poesia. E, sendo invocativa, é provocada pelo real, é a voz que invoca e é também o sujeito invocante. Ela se faz a interlocutora e a interlocução de seus poemas, que se dirigem também às interlocutoras presente nos áudios, mas ocultas nas transcrições de Mosé. Ao operar essa espécie de recondução incessante de seu olhar e de sua voz, diante do outro, restitui seu corpo – do Estado, do manicômio, do descaso, da violência – e, assim, sua própria existência. Cabe ressaltar que, a despeito do livro póstumo publicado sob o nome Stella do Patrocínio, os poemas de Stella não têm assinatura, eles *ganham* uma assinatura, mas seu sujeito lírico, exacerbado, projeta-se de seu olhar, ele se autoriza antes de ser autorizado, o desdobramento do pensamento falado no ato do próprio pensamento, na composição por meio do ritmo e a da voz.

Tento abandonar de antemão o antagonismo entre a *prática discursiva*, “a particularidade de tomar simultaneamente como material, assunto e campo de atividade, a língua e o imaginário”, e o *discurso poético*, “o uso linguístico (...) como uma rede de práticas tendo por finalidade a comunicação e a representação, porém estruturadas de tal modo que necessariamente uma entre elas, metamimética, vise à linguagem como os outros visam o mundo”.¹⁴ Isto é, Zumthor classifica o poético como a “relação com a percepção e a apreensão do tempo”, ou “a prática poética se situa no prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem”. O que punge, então, extrapola os conceitos de oralidade e poesia vocal. Ou seja, “a dicotomia entre oral e escrito, sendo o oral a base subjetiva do escrito”¹⁵ perde sua centralidade, e entra em curso a vocalidade.

Anterior à questão da oralidade, que muitas vezes meramente opõe o oral ao escrito, mas que em Meschonnic aparece como o movimento da voz na linguagem, no gesto, sobretudo no ritmo, reivindica-se a concepção da oralidade “não mais como a ausência da escrita e única passagem da boca à orelha, (...) que permanece no dualismo (...) mas como uma organização do discurso regida pelo ritmo”.¹⁶ Meschonnic ressalta ainda que a escrita passa a ser a explosão dessa oralidade, manifestando-se no gestual, no corpóreo e, por fim, na subjetividade, isto é, “com os recursos do falado no falado”. Entende-se, então, que “o ritmo como organização do discurso pode renovar a concepção dessa oralidade, tirando-a do esquema dualista”, pois a oposição

¹⁴ Paul Zumthor, *Performance, Recepção, leitura*, tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, Cosac Naify, 2014, p. 19.

¹⁵ Zumthor, *Performance, recepção, leitura*, op. cit., p. 20.

¹⁶ Henri Meschonnic, *Linguagem, ritmo e vida*, tradução de Cristiano Florentino, FALE/UFMG, 2006, p. 18.

oralidade/escrita “confunde o oral com o falado”, e que passar dessa dualidade para “uma partição tripla entre o escrito, o falado e o oral permite reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso”.¹⁷

Então, parto do primado do ritmo “como movimento da fala na escritura, e no contínuo dos ritmos linguísticos, retóricos, poéticos”,¹⁸ fazendo a oposição (e complementação) do som e do sentido em Stella para chegar a uma questão que aqui me parece de maior importância que a oralidade: sua poética. A partir dos áudios, o que primeiro salta do canto de Stella, e que estrutura todo seu discurso, é o silêncio, antes mesmo das pausas; em seguida, o ritmo de sua respiração, isto é, de seu corpo, modula, em consequência, sua entonação e pontua a fala, e não o contrário; é na entonação desse falado que encontro sua oralidade primeira, isto é, sua poética, mas também a retórica de sua oralidade. Identifico nesse contracanto o ponto em que Stella atinge sua extrema subjetividade e aonde também dirige seu discurso, que é mais fala que oralidade, e o que se torna evidente é o incomunicado de sua performance, visto que Stella passara a pedir para ser gravada em áudio. A performance como “modo vivo de comunicação poética”; segundo Paul Zumthor, insere-se a posteriori o “improvável da forma”, que se refere “menos a uma completude do que a um desejo de realização”:

Em que medida pode-se aplicar a noção de performance à percepção plena de um texto literário, mesmo se essa percepção permanece puramente visual e muda, como é geralmente a leitura em nossa prática há dois ou três séculos?¹⁹

Zumthor buscou estabelecer em sua produção teórica uma relação entre voz, corpo e presença na qual essa atuação conjunta expande as noções do que conhecemos como texto literário, documentos que a priori estão inseridos na comunicação e na cultura de uma sociedade grafocêntrica, isto é, centrada na escrita, para expor que esses textos se tecem no íntimo das relações humanas, pela voz, pela enunciação. Trata-se de uma etapa anterior à oralidade, que é o que, muitas vezes, resta de determinadas produções: a vocalidade, a voz que emana e constitui o corpo vivo para ressoar também não só nesse corpo vivo, mas no espaço e, conseqüentemente, em outros corpos.

Collot, ao falar sobre a “intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra” e reiterar Merleau-Ponty, dialoga

¹⁷ Meschonnic, *Linguagem, ritmo e vida*, op. cit., p. 8.

¹⁸ Meschonnic, *Linguagem, ritmo e vida*, op. cit., p. 17.

¹⁹ Zumthor, *Performance, recepção, leitura*, op. cit., p. 36.

também com o conceito de “verbo-motor”, de Zumthor, na perspectiva da performance, no qual a expressão de uma espontaneidade, fortemente impressa por meio da voz, da gesticulação, isto é, da presença de um corpo que se apresenta pela ação que desencadeia, estabelece direta ligação entre o gesto e a palavra, a “palavra como gesto do corpo”, de Merleau-Ponty:

É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado. Ele abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra que é, para Merleau-Ponty, ela mesma, um gesto do corpo.²⁰

Ao observar os gestos de intercorporeidade e intersubjetividade que Stella faz consigo mesma, seja cosmogonizando-se, seja encruzilhando-se, ou por meio de ambos procedimentos, de certo modo me vi tentando realizar esses gestos de intercorporeidade e de intersubjetividade com Stella: primeiro pela escuta intermitente, tentativas de fruição, possível mapeamento; também por vocalizar seus poemas em apresentações e leituras ligadas ao meu trabalho como poeta, isto é, “reenviando seu chamamento”, segundo diz Vivès, “respondendo à sua demanda”, oferecendo minha voz ao chamamento de sua voz e realizando, assim, a operação de receber seu sujeito para misturá-lo ao meu sujeito invocante. Percebi, dessa maneira, que esse “sujeito entra então numa dinâmica de invocação. Invocação que implica, simultaneamente, o reconhecimento do outro e sua falta, que esta ausência na presença seja significável”²¹ e que ele se desdobra então, mais uma vez, na palavra, numa terceira fala, *quinhentos milhões e quinhentos mil* palavras e vozes, o meu gesto de corpo e o modo que encontrei de escutar o que Stella falou, passando a ser também seu sujeito invocante.

²⁰ Collot, *O sujeito lírico fora de si*, op. cit., p. 167.

²¹ Jean-Michel Vivès, “A pulsão invocante e os destinos da voz”, *Psicanálise & Barroco em revista*, v. 7, n. 1, p. 186-202, 2009, p. 187.

1. *UMA ENCARNAÇÃO ENCARNADA EM MIM*²² Cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio

*Baixa/ Cristo ou Oxalá
Baixa/ santo ou orixá
Rocha/ chuva, laser, gás
Brecha/ faça-se abrir*

“Extra”, Gilberto Gil.²³

Stella do Patrocínio, a voz que ressoa desses quatro registros em áudio, quando circunscrita à geografia e vista de cima, é uma mulher negra sentada em uma cadeira, atrás de uma mesa localizada em um galpão de uma instituição manicomial localizada em Jacarepaguá, bairro da zona norte carioca, no final da década de 1980, reclinada sobre um gravador de voz. Ela está falando. Falando e conversando. É *ouviscutada*, instigada e gravada por outras mulheres que, revezadas entre ocasiões, estão do outro lado desta mesma mesa, sentadas em cadeiras idênticas, porque desejam sua voz e desejam apreendê-la para memorar a voz emanada do corpo desta mulher e registrá-la no futuro. Este futuro que agora tomo como o momento presente, e cá estou eu, no terceiro trimestre do ano da desgraça de 2020, uma mulher branca sentada em uma cadeira, localizada em um pequeno cômodo de um apartamento de tamanho médio no centro da cidade de São Paulo, trinta anos depois, reclinada sobre um computador e dependurada no fone de ouvido, desejando a voz de Stella, desejando ouvi-la por entre as tensões vibratórias e pontes que o som registrado estabelece no espaço-tempo, e percorro essas ondas com igual apreensão, tentando tocá-la; daqui, aderida, suspendo-me e torno a calcar o chão-parado da Barra Funda, e escrevo sobre ela na encruza das ciências com as crenças, para antes de tudo saudar essa voz, também para tentar amplificá-la, desejando que seja ouvida, ressoada e cada vez mais estudada e recantada por tantas outras mulheres, ouvintes, devotadas que já se tornaram veículo e partícula de sua voz. Este ensaio é a recriação contínua de um desejo, uma dedicatória a esta que um dia será ouvida como a mais dadivosa profeta brasileira da passagem do século XX para o século XXI.

Mas ao tentar circunstanciá-la, Stella do Patrocínio é uma mulher negra, pobre, de biografia em grande parte desconhecida, ascendente e descendente do cárcere

²² 26'00 do áudio [01 Peço, em acesso...].

²³ Do disco *Extra*, Gravadora Warner Music Latina, 1983.

racial (enclausuramento e desvio do ser)²⁴ programado e executado ininterruptamente pela colonialidade – ao qual são sujeitadas a vida, a cultura e a memória de indivíduos oriundos da população afrodiaspórica no Brasil ao longo das últimas centenas de anos – que, não por acaso, e resultando da combinatória da escravização com a miséria, a violência e a desigualdade social, encontra no encarceramento e na manicomialização o seu deságue. Assim, condenada sua saúde mental, e tendo experienciado os mais diversos tipos de violência física e moral, fora deixada à própria sorte nesta mesma instituição, a Colônia Juliano Moreira, trinta anos antes das ocasiões de gravação desses quatro registros, mas, graças aos encontros que teve com essas mulheres, e a partir desses registros de áudio executados por elas, tornou a ganhar uma existência: (...) *Eu não existia/ Não tinha uma existência /Não tinha uma matéria*²⁵ (...). O corpo negro e a voz viva de Stella do Patrocínio ganharam existência a partir desses registros dos momentos em que vibrou na atmosfera daquele galpão no Núcleo Teixeira Brandão, e passaram a ser a voz guia que relata sua própria vida e que pode, por representação e espelho, diagramar a vida de outras tantas mulheres brasileiras. Stella, ao falar, relata-se e tenta retrair sua biografia por meio de situações flagrantes, como se reencenasse seu próprio nascimento. Fala sobre si e fala sobre o ato de falar com aquelas mulheres que se sentaram à sua frente em posição de escuta, ora perguntando, ora provocando, desejando que ela se contasse, se expandisse e, assim, se ouvisse, para pôr sua própria existência em movimento, isto é, em diálogo com as vozes e as escutas do mundo.

Partindo da ação e do sentimento antirracista da escuta, o motor do meu desejo e do meu pensamento pretende avistar e entoar Stella do Patrocínio como *a porta-voz de sua voz*, não só como sujeito arbitrarizado, mas como sujeito que tenta retomar seu arbítrio e seu corpo por meio da voz, da palavra oriunda da vibração de uma garganta de carne.²⁶ Deste modo, como tentativa de resgate e desvio – e do resgate do desvio como afirmação luminosa das alturas e baixios do ser –, e para dar prosseguimento ao intento sugestivo de Stella, em gênese sugestionado por suas interlocutoras, de pôr-se em liberdade subjetiva por meio da fala, passo aqui a paralelizá-la – Stella sujeito e objeto de sua fala – e a encená-la a partir do único modo que me parece viável: pelo que *foi dito* e pela maneira *como foi dito*, isto é, pela enunciação e pela carga de sentimento poético presente em seu *Falatório* e nos

²⁴ Cf. Luiz Rufino, *Pedagogia das encruzilhadas*, Mórula Editorial, 2019, p. 11.

²⁵ 10'25 do áudio [02 só presto...].

²⁶ Italo Calvino, *Sob o Sol-Jaguar*, 1995, op. cit., p. 79.

contextos provocados e invocados por ele, inserindo-a em diversas cosmogonias e mitologias, cartografada na figura histórica e de natureza divina da profeta e da poeta. Nunca pela loucura, jamais pelo delírio, de modo algum zanzando pelas narrativas grafocêntricas de confinamento na contra-ação de deparar explicação e balizar razões. Pois isto derivaria em contrariedade a tudo que Stella falou; não me debruço na produção escrita oriunda de seu *Falatório*, isto é, no livro *Reino dos livros e dos animais é o meu nome* – o que busco é enveredar na emergência dessa voz como evento que se inscreveu no espaço e, reverberando no curso das últimas décadas, vem se inscrevendo na história da poesia brasileira como um exemplo ainda sem par. Escutar Stella é fazer um pacto com um canto de saber ancestral de pouco mais de uma hora e meia de duração, pertencente a si mesmo e à sua voz, que, ultimo, deveria ser confiada a quem se interessar por ela e desejar recontá-la. Parto da oralidade com destino à oralidade; justo por isso, neste percurso a partir do que Stella originou e fundou partindo de imagens mentais lançadas pela voz, passo a *originar*, iniciada por ela e dialogando com ela a partir da escuta.

Em consequência desta manobra desbravadora de compreensão, visando a desenlazar algumas das debulhas e cismas abertas pelo *Reino dos bichos e dos animais* originado por Stella, escolho como procedimento precípua rearranjar, ao longo de todo este ensaio, o cenário onde transcorreram essas gravações – ora na Antiguidade canônica, ora na mitologia iorubá, ora entre os povos da Amazônia e em precisamente outros dez contextos histórico-culturais num lastro de tempo de aproximadamente um milênio e na extensão geográfica de dezenas de milhares de quilômetros e dois oceanos – para encenar essa Stella profeta e poeta não por meio da ficção, mas de releituras que visam a escutá-la e discerni-la por meio da imaginação histórica. Assim, neste primeiro cenário, preservo as cadeiras, a mesa, e trago a máquina de escrever em lugar do gravador de voz, e estamos na sala de depoimentos de uma delegacia de polícia. Stella do Patrocínio, a depoente, consente e empenha-se em dar um longo depoimento sobre sua vida – relatando eventos e ressaltando detalhes que ensejam a lista inumerável dos abusos que sofreu e que não foram criminalizados nem julgados – a três investigadoras que a estão interrogando, provocando, do outro lado da mesa, para juntas reconstituírem os crimes já prescritos de que Stella fora vítima recorrente. Stella tateia a memória, alega e denuncia para fazer um retrato-falado de sua vida e colar os fragmentos de sua trajetória, do que restou e ainda é possível dizer, para permanecer viva. Mas, na contramão do que se imagina, o que Stella, a vítima, tenta compreender ao passo que

narra e se revela a essa três investigadoras é o modo como passou de vítima a ré, e de ré a detenta de um hospício por três décadas. A condenação é vaga: problemas de saúde mental; sem defesa, direito à apelação judicial ou testemunhas. Está registrado nas atas de seu depoimento que esteve (...) *sofrendo da cabeça como doente mental/ e no presídio de mulheres/ cumprindo prisão perpétua/ correndo processo/ sendo processada*²⁷ (...). A grande parte desse depoimento foi organizada, formatada e publicada no futuro sob o título *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, organizado por uma quarta mulher, ainda oculta, Viviane Mosé, a escritã, que lhe concede fé pública, sentada numa cadeira em outro bairro, uma década depois das gravações, debruçada à máquina de escrever sobre uma mesa de escritório, escrevendo e subscrevendo os atos e autos do *Falatório*.

Num episódio onírico de reconhecimento de suspeitos na sala de vidro dupla-face de uma delegacia, para tentar identificar os criminosos retratos-falados por Stella, ainda que não nomeados no depoimento, estou ali para servir de testemunha e preservar a vítima de mais um engulho temeroso, mas acordo e imagino um segundo cenário. Neste, ainda é possível preservar a cadeira, a mesa, e retomar o gravador de voz, mas intentar a substituição desses objetos por outros semelhantes da seguinte maneira: a cadeira de Stella é uma poltrona; a mesa torna-se agora a distância entre a poltrona de Stella – uma mesa, diferentemente de uma estante, um móvel que *está* e abriga coisas conforme um altar, é uma distância horizontal no espaço em volta da qual as pessoas se reúnem; assim, por sua essência de generosidade e ligação, a mesa aqui continua presente, mas na esfera do invisível – e a poltrona ocupada por aquelas três mulheres, que se revezam em momentos distintos para ocuparem sozinhas, uma a cada vez, este lugar; o gravador de voz é ao mesmo tempo o ouvido dessas mulheres, que escutam sua fala, e um caderno, onde tomam notas, que se organiza como um memorial-histórico dos relatos de Stella. Estamos num consultório de psicanálise e Stella, a paciente, está aqui para recontar eventos e detalhes de sua vida, situações manifestas que desencadeiam medos e impasses; aprofunda-se, semana a semana, na investigação de seus traumas de origem, indigna-se com a subalternidade imposta, revolta-se, quer reverter o curso de sua vida – (...) *Não sou professora mas tive o trabalho de estudar letra por letra frase por frase folha por folha* (...) –²⁸ e quer entender ou explicar o que é e de que se faz a matéria, o sujeito, Stella do Patrocínio. As

²⁷ 10'03 do áudio [01 Peço em acesso...].

²⁸ 12'45 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

três psicanalistas, por meio da escuta de sua trajetória e do modo como expõe sua memória individual, analisam a fala do sujeito Stella com atenção dedicada aos meandros de suas dores e de suas iluminações. Juntas, num empreendimento de caráter restaurador, as quatro mulheres reelaboram, com base na ciência e no escrutínio das particularidades de outros casos e estágios psíquicos, em via de mão dupla, suas vidas, seus traumas e suas memórias, e criam memória coletiva e compartilhada por meio da fala.

No terceiro cenário estamos ao ar livre. Entardece numa pracinha de Botafogo, Rio de Janeiro, nas proximidades da rua Voluntários da Pátria. Ou talvez anoiteça num largo semiabandonado de um bairro periférico da zona norte carioca na década de 1980, tanto faz Inhaúma, Tanque do Anil ou Jacarepaguá. Este espaço é frequentado por velhos aposentados viciados em biriba, sueca e dominó; também por crianças numerosas acompanhadas de seus pais, mães, ou como quer que vivam a parentalidade; casais de adolescentes apaixonados; donas e donos de casa; moradores, trabalhadores, passantes. Stella do Patrocínio é uma mulher negra em situação de rua muito conhecida no bairro. Teve uma casa nas imediações, mas esta foi inteiramente perdida num incêndio que não rendeu investigações e acabou por ser arquivado. Ela é alta, está sempre bem vestida em trapos improvisados, é conhecida por seu palavreado erudito e pelas histórias que conta, dotadas de grande carga poética. É iniciada nas curas, sabe dançar e cantar. Ninguém sabe sua origem, e todo o seu corpo – que interpretam erroneamente como o mais público dos corpos da região – é permeado de espelhos da dúvida alheia. Mas é possível deduzir o seu destino, dada a situação de abandono em que vive há tantos anos e da qual nunca conseguiu se libertar. Tampouco é membro do que esta sociedade reconhece como família. Costuma dormir de dia, como medida de proteção, num amontoado de papelões de descarte, e à noite arrasta latas velhas e vazias que coleciona com cuidado e determinação. É mãe de pelo menos cinco vira-latas, seus guardiões, e um dia confidenciou a uma vizinha que (...) *Trabalhava em casa de família fazendo todos os serviços qualquer um serviço* (...).²⁹ Essa vizinha, uma viúva aposentada e sem filhos, hoje faz questão de recontar a história acrescentando dados: “Chegou a trabalhar como emprega doméstica na vizinhança antes de enlouquecer e passar o dia falando sozinha pela rua”. Mas outro morador, Seu Olinto, um biribeirol invencível, determina: “Conheço Stella tem pra mais de cinquenta anos. É

²⁹ 06'32 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

briguenta, mas tem bom coração. Gosta de goró e fala poesias como ninguém. Tem família sim. Já passou por muitos hospícios, mas aquela ali de louca não tem nada, é muito sábia, mas infelizmente leva essa vida triste”.

Mas o consenso é que Stella é uma espécie de oráculo da praça, a voz da rua, gosta muito de conversar e há quem já tenha desejado coletar suas histórias para compilá-las num livro. Rearranjando o cenário: Stella é uma personalidade dessas ruas, a que mentes estreitas chamariam de “maluca de rua” e espíritos mais elevados chamariam de “entidade”; a mesa é a distância pessoal e social que as pessoas escolhem tomar dela – escutá-la e ouvi-la ou ignorá-la e maltratá-la; as cadeiras são os bancos desta pracinha, os meios-fios das calçadas, os batentes das portas dos comércios locais. O gravador é a oralidade que arrastará Stella para a memória familiar dessa vizinhança. As pessoas se aproximam de Stella, outras são abordadas por Stella, que sempre tem uma palavra para dar ou trocar. A voz é sua moeda oficial, que se oferece intermitentemente pelo encontro com o alheio para reconstituição de um eu que só tem existência se existe o outro. Às vezes grita, às vezes dança, noutras chega a conversar com o real ao seu redor: (...) *a realidade é essa folha/ esse banco/ essa terra essa árvore/ é esse prédio de dois andares/ é essas roupas estendidas na muralha (...).*³⁰ Stella é a poeta das ruas – é onde poetas se originam, pela profecia, e à qual sempre devem retornar – e vive em liberdade, fala sem pedir permissão, conta sua história e outras histórias para captar ouvintes e harmonizá-los com seu canto desconhecido, inclassificado, que retumba nas ruas, e só responde a um mistério próprio e urgente. Seu Olinto ainda não sabe, e talvez até deseje, mas essa rua que ainda não sei localizar no futuro vai se chamar Rua Stella do Patrocínio.

Os mitos. Os mitos continuam sagrados. Isso é inviolável. Contamos mitos quando crianças e adultos. Eles nos preparam para a noção de respeito, a noção de fé no mundo real e no mundo sobrenatural. Nós preparamos as crianças com os mitos. Elas têm que saber os mitos. As crianças vão ter medo de escapar porque contamos os mitos para elas. Serão respeitadas, vão aprender sobre o respeito e dizer: “Se isso acontece nos mitos, então talvez aconteça comigo”. Elas vão aprender a se respeitar, a se conhecerem, e assim à natureza. Tudo está nos mitos: ciência, astronomia, astrologia, biologia, física, matemática, literatura. Tudo está nos mitos. Tudo. Quando as crianças já compreenderem os mitos e tiverem crescido moral e espiritualmente, e puderem assim entender as coisas, aí é que vamos contar as lendas. Vamos dizer: “Você entendeu tudo, agora nós vamos te ensinar a diferenciar o que é verdade do que é mentira. Você vai aprender a

³⁰ 29’10 do áudio [01 Peço em acesso...].

separar a verdade da mentira – e isso é uma lenda.” Quando entendem a diferença entre os níveis, entre o que é verdadeiro e o que é falso, vão respeitar a verdade e nunca mais vão dizê-la. Ela será um segredo. Porque o falso se torna um jogo. E você vai brincar com o falso para respeitar a verdade – isso é um conto. Mas existe um grande guarda-chuva que engloba mitos, lindas e contos. O sagrado, o dessacralizado e a brincadeira – isso é um épico. Por isso a gente diz que o épico é a maior, mais grandiosa e profunda escola”.³¹

Aqui, nas encruzilhadas de Stella, o tempo, assim como o eu, é um outro.³² E abro – é evidente que preciso, nem carece justificar – a primeira de muitas passagens históricas que nos levarão ao terreno fecundado do *dizem*, do *era uma vez*, do *tem uma história que diz assim*, da palavra inviolável, coletiva, que se revela aos poucos. Assim, o quarto cenário é um terreno de chão batido na África Ocidental, precisamente em Mali, no Mali do século XIII, sob império de Sundiata Keita. Conhecido por alguns como Rei Leão, Keita é um guerreiro militarizado e destemido que comanda o império do Mali, um dos maiores impérios africanos, que faz então duas décadas, e é o principal responsável por unificar territórios pertencentes ao povo mandinga (*mandê*), tendo sido constantemente relatado e saudado por meio da oralidade nos cantos dos *djelis* e dos *griots* (*griô*), os célebres contadores de histórias e mitos de seus povos do oeste da África, que abrange o Benim, Burkina Faso, Cabo Verde, Costa do Marfim, Gâmbia, Gana, Guiné, Guiné-Bissau, Libéria, Mali, Mauritânia, Níger, Nigéria, Senegal, Serra Leoa e Togo. A figura do *griô*, cujo feminino é *griote*, do termo mandinga *jelyia*, *jali*, *djali* (sangue) ou *jeli*, desempenha as funções de poeta, orador, músico ou cantor; são conselheiros do rei e fazem as mediações entre o rei e seu povo; é o indivíduo responsável por guardar e transmitir a memória de seu povo, sendo o principal repositório da tradição oral e conselheiro dos membros da realeza. Um líder e um bardo instruído no pensamento e na arte islâmica por meio do Alcorão, são conhecidos como “Mestres da Palavra”

Mas se estamos no entretempo e é possível estar no Mali do século XIII e no Brasil do ano de 2020 do século XXI concomitantemente – e o termo *griot* vem da transliteração francesa *guiriot*, que pode ser traduzido como “criado” em português do Brasil, ao passo que “mandinga”, do povo mandinga, é, conforme o Houaiss, *o ato ou efeito de mandingar, fazer feitiço, feitiçaria* – é possível que cheguemos ao que o consenso reconhece como eternidade. Ninguém vira *griot* (ou *griote*), nasce-se numa

³¹ Depoimento do griô Toumani Kouyaté sobre a tradição oral no Mali no documentário *Entre nós, Um Segredo* – minutagem 07:18 a 09:27 – dirigido por ele e por Beatriz Seigner, 2020.

³² “*Je est un autre*”, Arthur Rimbaud em carta a Georges Izambard, em 1871.

família de *griots*. Assim, os que não nasceram numa família de *griots* são chamados de *jelyias*, pois desenvolvem a arte originária dos *griots* e por isso são considerados artistas da música ou da palavra falada, da linguagem verbal, cujo principal atributo é recontar, por meio da performance, a história político-social do povo mandinga. As *jelyias* também são imbuídas guardiãs do baobá, árvore africana de regiões tropicais que pode durar mais de dois mil anos e simboliza, para o povo iorubá (nigero-congolês), um elo entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, conectando assim o sobrenatural e o material. Os *jelys* *narram* histórias, as *jelyas* *cantam* histórias. De acordo com o historiador Luiz Antonio Simas, no livro *O corpo encantado das ruas*, o baobá é a árvore da coesão e do mistério. Ele ainda ressalta:

A cosmogonia mandinga diz que o mundo terrestre, Dunya, não nasceu como súbita criação, mas como um parto longo e complicado, em que todas as possibilidades que marcam um nascimento (amor, dor, angústia, incerteza, alegria, risco, luz, água) se apresentam. O mundo não é natural, é primordialmente sobrenatural, mas se manifesta como um espaço para o acolhimento das mulheres e dos homens que respeitam e se integram ao que não é humano através da palavra e do canto.³³

Sentada nos fundos de um terreno de chão batido no Mali do século XIII, sob o império de Sundiata Keita, avisto que entramos por imaginação histórica no *Reino dos bichos e dos animais*, e Stella do Patrocínio é uma *jeliya*, uma cantora, uma artista da linguagem verbal, a Mestre da Palavra e também a divindade que está na Terra para ser consultada; está enrolada num grande tecido cru, pintado à mão, também sentada no chão batido deste terreno, falando, falando, falando. Canta e conta histórias e sabe que é escutada com atenção, pois suas ouvintes e as ouvintes de suas ouvintes se encarregarão de recontá-la, boca a boca – o boca a boca, princípio da oralidade, pictoriamente é um movimento de grande magnitude no qual podemos contemplar bocas de tantas raças, línguas de variados sistemas de representação e dentes, cuja coloração vai do calcário ao rubi, abocanhando o espaço físico para instaurar a memória – pelos séculos. Num dos cantos que costuma repetir, Stella diz: (...) *primeiro veio o mundo dos vivos/ depois do entre a vida e a morte/ depois dos mortos/ depois dos bichos dos animais*³⁴ (...); não existe mesa, só existe a terra – e a *terra* estabelece a distância entre os corpos, opondo-se diametralmente ao *céu* –; ela está sentada sobre a terra e vigilante de um grande baobá, aconselhando as três mulheres que estão à sua frente para absorvê-la, e que assim

³³ Luiz Antonio Simas, *O corpo encantado das ruas*, Civilização Brasileira, 2019, p. 150.

³⁴ 18'22 do áudio [04 Me ensinaram...].

passarão seus ensinamentos adiante, do mesmo modo que os receberam, por meio da oralidade; não existe gravador, a memória humana é carnal; mas ela toca sua *kora* ou seu balafo e o ritmo embala o canto feito de som e palavras – poesia: verbo e som – e quem as ouve também é o baobá.

No quinto cenário estamos na Antiguidade Grega, na cidade de Delfos, o centro do mundo, nas encostas do monte Parnaso. Entramos no pátio do Templo de Apolo onde logo se lê inscrita a máxima délfica “Conhece-te a ti mesmo”. Este templo foi erguido em homenagem ao deus Apolo, deus do Sol e da beleza, assim como o deus do canto e da lira, seu símbolo. É considerado um protetor das artes – poesia, música e pintura – e um protetor da terra, estão relacionadas a ele as atividades agrícolas, as colheitas; assim, conseqüentemente, um de seus mitos nos diz que era também o protetor dos rebanhos. Outra faceta de Apolo também guarda relação com o combate e a invencibilidade, sendo considerado um arqueiro exímio, o que matava com uma única flecha. Mas foi com um alvejo de mil dardos que matou o dragão-fêmea, a Píton, um monstro-animal, serpente-monstro de tamanho descomunal que vivia nesta cidade de Delfos (cujo nome anterior e mitológico era Pytho, do grego πύθειν, *serpente*), nascida do grande dilúvio, e que fora enviada por Hera para matar Leto, mãe de Apolo. Ao executar Píton, apossa-se do Oráculo de Têmis, que passou a chamar-se Oráculo de Delfos e esteve localizado dentro deste Templo de Apolo, onde ainda estamos no pátio. No Livro I das *Metamorfoses*, do poeta romano Ovídio, poema cosmogônico de doze mil versos latinos publicado há dois mil anos, conhece-se um pouco mais do mito de nascimento da Píton, antes que o arqueiro Febo (Apolo, para os romanos) a cravasse de mil dardos. Do Livro I:

Os outros animais, sob formas variadas, gerou-os a terra
espontaneamente, depois de a umidade que tinha haver aquecido
ao fogo do sol, e o lodo e as águas estagnadas se encheram de vida
por ação do calor, e o germe fecundo das coisas, alimentado
por um solo vivificante, se haver desenvolvido como no seio
de uma mãe e, com o tempo, haver assumido formas distintas.
É assim como quando o Nilo das sete embocaduras
se retira dos campos alagados e reconduz suas águas ao primitivo
leito,
e o lodo que fica abrasa sob o efeito do astro de fogo.
Os agricultores encontram na terra que revolvem
animais variados, sendo alguns deles apanhados
no processo de nascimento, encontram outros em formação
e com os membros incompletos, e, no mesmo corpo,
às vezes, está uma parte viva e a outra é terra inerte.
De fato, quando se combinam umidade e calor, eles geram vida,

e dos dois elementos nascem os seres todos.
 Embora fogo e água sejam inimigos, este calor úmido
 cria as coisas todas, e a discordante harmonia fomenta a gestação.
 Por isso, quando a terra, coberta do lodo do dilúvio recente,
 recomeçou a aquecer sob o efeito do intenso calor dos raios do sol,
 deu origem a incontáveis espécies. Reproduziu, em parte,
 as formas antigas; em parte criou prodígios novos.
 A terra não te queria, mas também a ti, colossal Píton,
 te gerou então.³⁵

Ultrapasso o pátio do Templo de Apolo e o centro délfico para avistarmos a entrada do ádito, um espaço oculto, santuário comum nos templos gregos da antiguidade, a que só os sacerdotes e adivinhos tinham acesso, uma espécie de câmara onde são realizados cultos e oferendas. Mas não podemos entrar, vamos nos encaminhar para a Sede da Pítia, a sacerdotisa deste Templo de Apolo, e chegamos ao Oráculo de Delfos. A pítia (gr. *puṓia*, advém de *pytho*), ou pitonisa e sibila, cujo nome advém da Píton, era a mulher oracular, a profetisa que, apossada de delírio acompanhado de transe, tinha o poder da adivinhação e dava consultas sobre o futuro, orientando sobretudo pessoas influentes da pólis grega, de maneira enigmática e usando de uma fala por vezes ininteligível. A pítia não era uma médium, era a porta-voz de Apolo; que, nos dizem outros mitos, era também o deus da adivinhação, divindade profética e oracular, que por sua vez mediava a voz de Zeus e a colocava dentro da boca da Pítia; isto é, uma mulher em carne osso que recebia uma voz da divindade em seu corpo, sua boca, e transmutava esse sopro em mensagens que entregava aos homens também de carne e osso, orientando e inspirando as vias de seus destinos. É sabido que o destino, a fortuna, tinha grande valor no mundo grego, sendo este o alicerce da tragédia. No volume V dos quinze que constituem o *Morália*, do biógrafo e livre pensador Plutarco – observador do comportamento e da fé gregos, que chegou a ser sacerdote oficial do Oráculo de Delfos por volta de 95 d.c, tendo morrido na cidade de Delfos cerca 120 d.c – estão transcritos, entre o estilo discursivo e o ensaístico, os três Tratados Délficos, redigidos pouco antes de sua morte, nos quais Plutarco comenta, sem relatar, a natureza das atividades oraculares realizadas ali. No segundo Tratado – o *Do Oráculo da Pítia* – afirma:

[Boethus] não nos faz crer que o deus os tenha composto [as mensagens oraculares]. As sacerdotisas proféticas são guiadas de acordo com suas faculdades e talentos inerentes. É certo que, se fosse necessário escrever os oráculos, em vez de enunciá-los oralmente, não

³⁵ Ovídio, *Metamorfoses*, tradução de Domingos Lucas Dias, Editora 34, 2020, p. 75-76.

creio que devêssemos acreditar que a caligrafia fosse a do deus, e encontrar falhas nela porque, em termos estéticos, fica aquém da dos escribas. Na verdade, a voz não é a de um deus, nem o tom da fala, nem a dicção, nem a métrica, todos esses atributos são da pítia; o deus coloca em sua mente apenas as visões e cria uma luz em sua alma em relação ao futuro; é precisamente isso a inspiração.³⁶

A Pitonisa de Delfos, a primeira sacerdotisa – e posteriormente as pítias, pois com o tempo outras moças foram recrutadas para desempenhar a tarefa de sacerdotisas do Oráculo de Delfos –, era, por ideal, uma virgem, a alma pura, sem instrução formal, e advinda de um núcleo familiar pobre, pois cria-se que uma mulher da nobreza, que conheceria a suntuosidade material, não poderia exercer essa missão; a Pitonisa era conduzida por um sacerdote, sentava-se sobre uma trípode, uma espécie de banco alto de três pés situado acima de uma fenda geológica que exalava gases intoxicantes, da qual emanava o sopro divino, os quais, uma vez inalados por ela, a possuíam de um transe capaz de fazê-la falar, isto é, emitir suas profecias. As pessoas que queriam se consultar com a pítia faziam suas perguntas oralmente ou por escrito e eram respondidas por meio da fala – inicialmente em prosa e depois em versos – ou por mensagens redigidas pelos sacerdotes que lhes prestavam assistência. Ainda em *Morália*, segundo Plutarco, o tom vocal e o estilo da fala dessas profecias eram dotados das seguintes características:

Nutre-se a crença de que o deus, ao fazer suas revelações, faz uso dos cantos das garças, das cambaxirras e dos corvos; mas não se pode teimar em crer que, na medida em que se está na posição de mensageiras e arautos dos deuses, expressem tudo racional e claramente; portanto, é aconselhável considerar que a voz e a linguagem da sacerdotisa profética, como uma canção entoada pelo coro no teatro, ofereça doçura e embelezamento, e que seja expressa em verso de estilo grandiloquente e formal, e faça uso de metáforas verbais, sempre acompanhada de uma flauta na emissão de suas profecias.³⁷

Antes de fechar a cortina que encerra o cenário cinco, o rearranjo é simples: Stella é a pitonisa sentada sobre a trípode, que aqui substitui a cadeira; o galpão, transladado, é a Sede da Pítia, o santuário secreto onde está sentada sobre a trípode; o Templo de Apolo é o Núcleo Teixeira Brandão; não há mesa, ela está inclinada sobre a fenda geológica da qual emanam os gases – (...) *Nos gases eu me formei e tomei cor* (...)

³⁶ Plutarco, *Moralia*, Volume V, tradução de Frank Cole Babbitt, Harvard University Press, 2003, p. 275 (traduzido aqui para o português por mim).

³⁷ Plutarco, *Moralia*, op. cit., p. 321 (traduzido aqui para o português por mim).

—³⁸ que a conduzem do transe profético, apossada do sopro divino, e, curvada, presta revelações às três mulheres – aqui no papel das consultantes que estão de pé à sua frente, uma a cada vez – sobre seus destinos compartilhados. É certo que não há gravador, a mensagem é transmitida por meio da oralidade do sacerdote, muito embora algumas tenham sido registradas por escrito e até publicadas. A pitonisa Stella está falando em versos; e quando fala em versos erige seu *Falatório*, nome inventado por ela mesma para dar forma a um conjunto de falas que certas vezes são histórias, narração, épica; noutras, memórias, arquivo e reputação; em recorrência, estabelece-se a partir de respostas, discurso que se origina no diálogo e desemboca numa espécie de ensaio sobre si; não fosse o ritmo, a intencionalidade, o sentimento de apreciação estética do real, o *Falatório* seria, em essência, da natureza da prosa, mas é som, é canto, portanto cantado em versos do começo ao fim. Numa das estâncias, Stella expõe a uma consultante como tudo começou – a fala é pejada de nascitura iminente, a voz parece desejar uma espécie de compreensão da formação cósmica e, por consequência, a cosmogonia de seu próprio eu – mas não sabemos se fala do mundo, se fala de si, se fala de um destino reverso, quando assim se profetiza espontaneamente, sem responder a uma pergunta pontual, reiterando-se: (...) *Eu não sou da casa/ Eu não sou da família/ Não sou do mundo/ Não sou de nenhuma das cabeças/ E de nenhum dos corpos/ Não sou.../ Do mundo/ Não sou da família/ Não sou da casa/ Não sou de nenhuma das cabeças/ E de nenhum dos corpos/ Não sou do ar do espaço vazio do tempo e dos gases/ Se anda no ar no espaço vazio e no tempo e nos gases/ Como ar e espaço vazio e tempo e gases/ Não como forma humana matéria humana/ E carne humana pesada* (...).³⁹ A consultante a quem se dirige triplica esta mensagem oracular com uma pergunta simples e desviante: “Stella, o que você acha do amor?”

Permanecemos na Antiguidade, mas para sair desta consulta no Oráculo de Delfos em alguma data registrada entre os séculos 8 e 2 a.C. e partir da cidade de Delfos em direção ao destino do sexto cenário, pelo mar, restam apenas duas opções: ou dou meia volta no golfo de Corinto para, contornando pelo mar Jônico, chegar ao Mediterrâneo; ou desço o golfo de Corinto, cruzo Corinto a cavalo para chegar ao golfo Sarônico e, avançando pelo mar Egeu, estou irreversivelmente no Mediterrâneo e cheguei em Nazaré, na Galileia, por volta do século 4 a.C., e Jesus acabou de nascer. Preciso esperar até que ele cresça e se torne aquele rapazote belicoso que se comunica

³⁸ 15’11 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

³⁹ 02’59 do áudio [02 só presto...].

muito bem, mas num dialeto semita muito utilizado pelo povilêu, o aramaico. Novamente estamos numa região rochosa, e Jesus, filho de um carpinteiro e de uma dona de casa, sobe e desce montanhas de sandália, falando, falando, falando pelos cotovelos como um “maluco de rua” ou uma divindade? – é adepto das frases feitas, sacramentou ditos que ele mesmo fabulou a partir do que lia, talvez em hebraico, e inventou histórias simples, que por analogia e com finais que guardavam mensagens escondidas pareciam estabelecer regras de conduta e comportamento. De palavra em palavra enfileirada que vibra nos quatro ventos, o que se sabe é que Jesus não escreveu absolutamente nada. Ao contrário, andavam atrás dele, montanha abaixo e riacho acima, com um papelzinho e uma canetinha na mão, um sem número de galalaus instruídos que transpuseram e traduziram suas palavras – porque Jesus falou em aramaico, foi transcrito em hebraico, mas foi publicado em grego – para livretos sob o nome de *Evangelhos*, que foram e são lidos, vendidos e entoados no decorrer das eras. Há inúmeras versões dos evangelhos, há apócrifos, e cada transcritor adotou um ponto de vista para recontar o falatório de Jesus. Dentre os best-sellers, cânones de crítica e público, fundamentados pelo que depois viríamos a tomar conhecimento como sendo o Cristianismo centralizador, há Mateus, Marcos, Lucas e João.

O corte que se estabelece aqui pretende deixar em evidência o Jesus histórico – a personalidade falante, o homem cujas palavras fatais vibrando no ar pelo som tinham tanta carne mesmo quando anunciavam e já saudavam o que ninguém ainda parecia conseguir enxergar, um suposto Reino vindouro; que eram passadas adiante, pelo boca a boca, de venda em venda, cruzando o dia a dia da classe trabalhadora e chegando aos ouvidos moldados em refino grego dos aculturados de todo o Oriente Médio –; o que ele se tornou depois que foi consagrado Cristo, o Jesus bíblico, é unanimidade, e afinal o que eu poderia acrescentar sobre um sujeito que passou de poeta da oralidade a filho de Deus?

Segundo a Bíblia, a potência de Deus, que por meio da criação e da revelação se manifesta ao povo de Israel, encontra a sua expressão no respiro, *ruah*, e na voz, *qol*. O termo *ruah* indica antes de tudo o fôlego, o hálito vivificante de Deus soprado na boca de Adão, ou seja, aquele mesmo respiro divino que sopra sobre o caos antes de nomear os elementos que dele surgem. (...) Para a velha Israel, tanto a criação quanto a autorrevelação não vêm da palavra de Deus, mas sim de seu respiro e de sua voz.⁴⁰

⁴⁰ Adriana Cavarero, *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*, tradução de Flavio Terrigno Barbeitas, Editora UFMG, 2011, p. 35-36.

Sobre isto, Stella diz: (...) *Jesus Cristo é o Reino de Deus feito ouro/ Jesus Cristo morreu enquanto homem porque enquanto Deus não podia sofrer nem morrer* (...).⁴¹ Mas o Jesus homem, o Jesus-carne, um simples galileu que entendeu logo cedo que dentro de seu corpo existia um templo primordial que se localizava na gruta interna de sua boca, isto é, sua garganta, a qual lhe oferecia um instrumento poderosíssimo chamado cordas vocais, passou a se ouvir e, operando a escuta de si consigo mesmo, ouviu sua voz e gostou dela, fabulou com ela, e ouvindo-a com atenção, entendeu que poderia usá-la para compreender o que havia para ser compreendido no ser alheio. Danou a falar, fez da voz seu primeiro Deus, e, falando, intuiu e fez uso do conceito teológico de carisma, que àquela altura sequer havia sido inventado, mas que, segundo o Houaiss, é o *dom extraordinário e divino concedido a um crente ou grupo de crentes, para o bem da comunidade*.

Para a fase mais antiga da religião hebraica, Deus é voz, ou mesmo sopro, não palavra. Ele se transforma em palavra – segundo a fórmula ritual, “palavra de Deus” – por meio dos profetas que lhe emprestam suas bocas, de forma que o *qol* divino se faça língua articulada, ou melhor, a língua de Israel.⁴²

De acordo com o poeta Paulo Leminski, em sua biografia de Jesus, Jesus passou de poeta a profeta simplesmente porque fez esta projeção do “advento de um certo ‘Reino de Deus’”, e constata que:

esta *projeção*, Jesus herdou dos profetas hebreus, dos quais ele foi o maior, inventando o futuro, já que o presente histórico é insuportável. Foram os profetas que inventaram o futuro, assim como os poetas inventarão o presente e os homens de ação inventam o passado sem cessar.⁴³

É de imaginar, conforme o que acabamos de testemunhar em Delfos, que a palavra “profeta” tivesse origem grega. Deriva de *prophētēs*, que por sua vez advém da junção do verbo *phēmi*, que significa “falar” ou “dizer”, com o prefixo *pro*, que se refere “para frente” ou “adiante”. O profeta é aquele que prediz, na presença de um público e por meio da proclamação em voz alta, qualquer espécie de resposta oracular que tenha recebido de uma divindade. Ele é intérprete, tradutor, ao passo que porta a voz de Deus e passa a ser dele, inescapavelmente, porta-voz, e para tal faz uso de ritos

⁴¹ 04’29 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

⁴² Cavarero, *Vozes plurais*, op. cit., p. 36.

⁴³ Paulo Leminski, *Vida*: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski, Companhia das Letras, 2013, p. 166.

que podem envolver a música, a dança, a incorporação, um palavreado grandiloquente e até a poesia; do mesmo modo que os “cavalos de santo” são indivíduos que recebem os orixás nas incorporações e fazem de seu corpo e de sua voz o corpo e a voz dos orixás. Reproposto, Jesus cavalo de santo de Deus. A Pítia, quem sabe, cavalo de santo de Apolo. A clarividência de Tirésias também faria dele o cavalo de santo mais famoso de Tebas, cego que antevia o futuro. Todos profetas e profetisas, todos essencialmente mensageiros. Entretanto, quando busco o equivalente de “profeta” no hebraico, encontro o vocábulo *nābî*, e segundo Leminski “um nabi era uma espécie de ‘louco de Deus’”, isto é, um indivíduo entregue ao êxtase, o que se eleva, um “encantado”. Esta ambiguidade, explica ainda Leminski, tomando como exemplo o poeta e profeta Isaías, sinaliza que o profeta bíblico “parecia se situar num tempo especial, um *extratempo*” e refere-se ao fato de que:

Para Isaías, o exercício da profecia, como entre os antigos hebreus, era singularmente facilitado por uma característica da língua hebraica, onde não há *tempos*. Mas *modos*. (...) Idioma flexional, como o grego e o latim, o hebraico tem uma forma de verbo que pode significar, ao mesmo tempo, pretérito e futuro. A palavra *amarti*, em hebraico, pode significar tanto “eu disse” como “eu direi”. (...) Muito difícil, para nós, vivenciar ou mentalizar um universo onde as coisas que já existiram e as que vão existir estão situadas no mesmo plano.⁴⁴

Não me parece necessário o rearranjo deste cenário, vertendo-o para o tempo corrente, para colocar Stella do Patrocínio encenando Jesus de Nazaré, sobretudo porque, se proponho as equivalências, três movimentos me parecem muito mais flagrantes. O primeiro movimento refere-se a esse *extratempo* de que fala Leminski, quando Stella suspende o fluxo convencional do tempo para explicar seu próprio nascimento; a maneira como concebe a si mesma, e ao colocar a gestação e a criação no mesmo plano do ato próprio do nascimento, explicita que nascer não é um acontecimento que ocorre numa data única e isolada, mas que nascer é uma continuidade dentro da própria vida; que *somos* na mesma medida em que *nascemos*, e que para *ser* é preciso *nascer*, alegorizando que nascer é uma ação narrativa contínua dentro de uma trajetória; de outro modo, autoabortamos nossa própria existência: (...) *Eu não existia/ Não tinha uma existência/ Não tinha uma matéria* (...),⁴⁵ ao que a interlocutora pergunta: “E você começou a existir com quantos anos?”. Stella responde anunciando o que nas tragédias clássicas era chamado de catástase: (...) *Quinhentos*

⁴⁴ Leminski, *Vida*, op. cit., p. 167.

⁴⁵ 10'25 do áudio [02 só presto...].

*milhões e quinhentos mil/ (...) Logo duma vez já velha/ Eu não nasci criança não nasci já velha/ Depois é que eu virei criança (...).*⁴⁶ A interlocutora insiste: “Ah, sei, e agora você é o quê?”. Stella prossegue no desenlace e revela sua sorte, digamos, reversa, o outro lado do destino de quem passa a maior parte da vida em clausura: (...) *Continuei velha me transformei novamente numa velha/ Voltei ao que eu era/ Uma velha (...).*⁴⁷

Ainda neste mesmo arquivo de áudio, depois de replicar às perguntas genésicas da interlocutora elaboradas a partir de sua tomada de assunto, Stella, de modo espontâneo, puxa ao *Falatório* uma nova linha de fala – o que conhecemos convencionalmente como *verso*, em Stella entendo como *verbo encarnado*,⁴⁸ isto é, *fala*; porém, a cada uma das partes desse poema longo chamado *Falatório*, opto por utilizar a acepção da versificação tradicional, isto é, *canto* –; Stella puxa um novo canto a exatos três minutos do canto comentado no parágrafo anterior para continuar falando de um novo nascimento dentro daquele nascimento em curso. E não aponta a morte como a conclusão do nascimento – situando-se, novamente, no *extratempo* – porque a morte também para ela parece estar em curso, conforme o nascimento, também uma ação narrativa em curso dentro de sua própria vida, e isto parece flagrar a deterioração de sua vida no hospício. Da *antivida* que leva, ela diz: (...) *Meu nome verdadeiro é caixão enterro cemitério defunto cadáver esqueleto humano asilo de velhos hospital de tudo quanto é doença hospício e mundo dos bichos e dos animais/ Os animais: dinossauro camelo onça tigre leão/ Dinossauro macacos e girafas tartarugas/ Reino dos bichos e dos animais é o meu nome/ Jardim zoológico Quinta da Boa Vista/ Um verdadeiro jardim zoológico quinta da boa vista (...).*⁴⁹ Entretanto, dessa *antivida* ela diz “meu nome”, e nomeia-se nomeando apenas animais terrestres – à exceção da tartaruga, que carrega a ambivalência réptil – como a *antivida* dentro da vida. Para Stella, a morte, aqui ou onde for, surpreendentemente aponta um recomeço, e é aqui que ensejo o segundo movimento em relação ao cenário de Jesus: Stella anuncia, assim como Jesus, um Reino. Stella proclama seu próprio Reino. O reino dos bichos e dos animais. Ou seja, começa apresentando o nome que expressa seu nome primordial – *meu nome verdadeiro é caixão enterro cemitério defunto cadáver esqueleto humano asilo de velhos hospital de tudo quanto é doença hospício e mundo dos bichos e dos*

⁴⁶ 10’35 do áudio [02 só presto...].

⁴⁷ 10’45 do áudio [02 só presto...].

⁴⁸ Trago e adapto o conceito filosófico do pensamento cristão medieval do teólogo Tomás de Aquino, que, em suas *Questões Disputadas*, pela noção de ser e natureza, propõe a união do Verbo Divino com a Carne.

⁴⁹ 13’27 do áudio [02 só presto...].

animais –⁵⁰ e conclui anunciando muito mais que um nome, uma linhagem, a linhagem de um reino, o reino de Stella do Patrocínio, o reino dos bichos e dos animais. Afinal, morrer torna-se uma continuidade exterior à vida, porque não se morre, mas se renasce; assim, não se deixa de ser na medida em que se morre, passa-se de um ser vivo a outro.

Vidamorte, extratemporânea, contemporânea do alto éter:⁵¹ (...) *Sou de Deus/ um anjo bom que deus fez/ para sua glória e seu serviço* (...) ⁵² é o que Stella fala para arrematar um canto no qual expõe mais uma vez sua noção de total despertencimento e dissolução, na mesma linha temática de outro canto⁵³ supracitado. Este canto do *Falatório* começa, espontaneamente, assim: (...) *Eu já até falei que eu não ando pela inteligência/ não ando pelo pensamento/ tô com a cabeça ruim/ tô com o cérebro ruim sem poder pensar/ e eu não sou da casa não sou da família/ não sou do ar do espaço vazio/ do tempo dos gases/ não sou do tempo não sou dos gases/ não sou do ar não sou do espaço vazio/ não sou do tempo não sou dos gases/ não sou da casa não sou da família/ não sou dos bichos não sou dos animais* (...),⁵⁴ e se desenrola numa conversa, alimentada pela interlocutora, sobre a onipresença e a onipotência desse Deus cristão, que Stella questiona ao correlacionar com a sua situação carnal na terra/no hospício, enquanto marca os cortes das falas com batidas nas pernas, incluindo o ritmo percussivo na voz: (...) *Ah eu não sei se ele tá em mim ou se ele não está/ eu sei que eu tô passando mal de boca/ passando muita fome comendo mal/ e passando mal de boca/ comendo me alimentando mal comendo mal/ passando muita fome/ sofrendo da cabeça/ sofrendo como doente mental* (...).⁵⁵ Pelo tom de voz e por esta utilização do recurso da percussão como outro instrumento corpóreo que marca a cadência da enunciação, Stella se dá conta de que sua palavra falada desperta a escuta e o interesse da ouvinte, que neste cenário nomeio como apóstola ou evangelista, isto é, sua discípula, porque entre estas me incluo; quem escuta ou lê Stella tende a reenviar e reentoar Stella. Pesquisadoras, leitoras, ouvintes e poetas tentam realizar a operação de passar adiante seu evangelho publicado sob o nome *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, cuja primeira versão transcrita por Viviane Mosé abarca grande parte do *Falatório* de Stella. Este livro também poderia ser visto como sendo seu Livro Sibilino, porque, pelo

⁵⁰ 13'27 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

⁵¹ Ovídio, no livro I das *Metamorfoses* (op. cit., 2020, p. 49), canta a recente Criação do Homem: “que a terra, ainda nova, separada havia pouco do alto éter, conservasse os germes do parentesco celeste”.

⁵² 09'17 do áudio [01 Peço em acesso...].

⁵³ Cf. nota de rodapé de número 11.

⁵⁴ 08'44 do áudio [01 Peço em acesso...].

⁵⁵ 09'45 do áudio [01 Peço em acesso...].

ato da fala em tom de profecia, Stella manifesta a acolhida de sua própria voz, acolhe e expõe sua unicidade numa tripla operação; porque fala de si e, proclamando-se para si mesma e proclamando sua voz no espaço, se autoproclama, ao invés de se autoabortar. Manifestando, então, essa *acolhida amplificada de si*, tem sua voz recolhida, porque foi gravada, e refluída, porque esta voz está publicada em texto. Assim, dizer seu nome é mais que nomear-se, porque ao falar de *Reino dos bichos e dos animais* anuncia um real que ainda não nos foi dado a ver, divindadezando-se num real/cenário que remonta à Antiguidade.

Para alcançar outro vão difuso da existência de Stella (Stella-Voz) neste espaço-extratempo e imergir em seu *renascimento*, é inevitável que busque o acesso ao agora cenário sete pela narrativa do Dilúvio, e entre todos os mitos da criação originados pela ideia da inundação primordial, a água como agente de regeneração, isto é, reconstituição, escolho o livro dos Gênesis, o primeiro da Bíblia Hebraica e consequentemente da Cristã, para colocar Stella frente a frente com Noé e sua trajetória de herói primordial. A história, conforme contada pela Bíblia Cristã, revela que Noé foi um homem longevo, tendo morrido aos 950 anos de idade, e nascido em uma época em que a humanidade atravessava a formação de uma casta impura – advinda do coito entre anjos e homens. A narrativa do dilúvio diz que, devido ao *mundo* que então vivia em pecado e maldade, Deus decidiu inundar a terra para repovoá-la e só salvou um homem, Noé, o justo, aquele que representaria toda a futura humanidade em seu instinto de preservação da vida. Assim é recomendado que Abel construa uma arca para salvar a si, seus filhos Sem, Cam e Jafé, sua esposa, que não é nomeada, e um par de cada espécie existente de animal para inaugurar na nova terra a linhagem de Nóe e seus descendentes. Diz-se que, na ocasião em que construiu a arca, Noé estaria chegando aos quinhentos anos de idade. Stella do Patrocínio, quando perguntada a sua idade,⁵⁶ responde (...) *quinhentos milhões e quinhentos mil* (...); dado que também afirma quando outra interlocutora faz a mesma pergunta, ampliando um pouco mais a resposta: (...) *Quinhentos milhões e quinhentos mil / a idade dos moradores do Núcleo Teixeira Brandão Jacarepaguá* (...).⁵⁷

Agora que Stella e Noé estão frente a frente, se aqui nesta cena levo em consideração que os registros e derivados de seu *Falatório* – isto é, os áudios e o livro subsequente – compõem uma arca que, pelo simples fato do registro, puderam operar

⁵⁶ Já citado na nota de número 13.

⁵⁷ 05'53 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

um certo tipo de resgate de sua voz e de sua unicidade, compreendo que foi isto que salvaguardou sua voz e a inscreveu no contexto de um mundo futuro, vindouro, este que Stella chegou a anunciar, mas que não experienciou, o retorno ao mundo exterior ao Núcleo Teixeira Brandão. Comparando as pessoas e seres que Noé embarcou em sua arca, busco nos arquivos uma advertência feita a Stella por um sujeito ainda indeterminado (...) *Eles disseram pra mim/ você não pode passar sem um homem sem a mulher sem criança sem os bichos sem os animais (...).*⁵⁸ Mas, ao contrário de Noé, e contradizendo a maneira como chegou a se nomear, Stella não gostava de bichos e de animais, embora tenha chegado a alegar, quando perguntada sobre que bicho pensava ser, que era um dinossauro:⁵⁹ *eu não gosto de bicho não gosto de animal/ apesar que existe bicho existe animal/ mas eu num gosto de bicho num gosto de animais (...).*⁶⁰ Assim, na arca de Stella, a arca que reinaugura sua existência, ou seu renascimento, estimo que levaria apenas animais terrestres e um réptil para seu reino, que leva seu nome e sua voz: (...) *Os animais: dinossauro camelo onça tigre leão/ Dinossauro macacos e girafas tartarugas (...),*⁶¹ tal qual Noé, que no interior da arca só permitiu animais terrestres e aves.

Quando perguntada sobre o que faz no dia a dia dentro do Núcleo Teixeira Brandão da Colônia Juliano Moreira, isto é, na terra arrasada pelo dilúvio, Stella retrata os dias em unidade, como uma sucessão de dias infinitos, eternamente iguais, nos quais sua única atividade, relegada ao desamparo e ao esquecimento, é semelhante ao dia a dia dos equídeos (cavalos), animais domésticos de grande porte: (...) *É segunda terça quarta quinta sexta sábado domingo janeiro fevereiro março abril maio junho julho agosto setembro outubro novembro dezembro dia tarde noite eu fico pastando à vontade/ Eu pasto/ fico pastando no pasto à vontade/ que nem cavalo (...).*⁶² A entrevistadora pergunta se ela gosta dessa vida, e ela responde: (...) *Gosto/ Gosto de ficar pastando à vontade/ Só pastando (...).*⁶³ A entrevistadora replica: “Você não tem vontade de fazer outra coisa?”, ao que Stella responde: (...) *Não, não tenho vontade de fazer outra coisa a não ser ficar pastando/ Pastar pastar pastar pastar ficar pastando à vontade/ O bom pastor dá a vida pelas suas ovelhas (...).*⁶⁴ Em outro momento, a partir

⁵⁸ 02’46 do áudio [01 Peço em acesso...].

⁵⁹ 18’47 do áudio [04 Me ensinaram...].

⁶⁰ 02’26 do áudio [01 Peço em acesso...].

⁶¹ 13’44 do áudio [02 só presto...].

⁶² 03’30 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

⁶³ 04’01 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

⁶⁴ 04’10 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

de um corte de edição no áudio 1 – não é possível entender para contextualizar aqui o que Stella falava no momento anterior – ela torna ao tema do pasto, dessa vez à atividade dos mamíferos artiodátilos (camelos), animais de grande porte das paisagens desérticas, mas é impossível saber se se refere a si mesma, novamente em forma de simulação de desejo consequente à sua condição de interna decana, ou a uma afirmação dessa condição precária relatada em outras passagens do *Falatório*: (...) *quero pastar à vontade que nem um camelo* (...).⁶⁵

O cavalo é um personagem constante na poética do *Falatório*, que de um substantivo masculino comum passa a integrar um substantivo próprio; mais que isso, o cavalo aqui representa um dos nomes de um mesmo nome, quiçá parte do sobrenome que a profeta recebe como parte integrante de um de seus nomes fantasia, isto é, um nome de fachada – afinal, seu “nome verdadeiro” já fora anunciado anteriormente,⁶⁶ e tendo sido afirmado como verdadeiro passa a representar a origem de um macroplano espacial de nomeação –; não porque se autosomeie, mas porque parece assim ter sido nomeada por outra pessoa/ser, um *ele* indefinido, e aceita esse nome, proclamando-se: (...) *ele já dissel um homem chamado cavalo é o meu nome* (...).⁶⁷ Vocalizando que passa a atender pelo nome de “Um homem chamado cavalo” num suposto subplano espacial de nomeação, traz à tona um segundo nome de fachada quando diz: (...) *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (...),⁶⁸ explicitando que também pode ser chamada de “Reino dos bichos e dos animais”. Assim, Stella carrega o nome de seu próprio reino, quiçá um entreplano espacial de nomeação, e mesmo operando a ação simbólica de batismo com recorrência – o que parece evidenciar a total ausência de nomeação – pontifica que não atende só pelo nome de seu reino, visto que alega não ser seu nome verdadeiro.

Os astrólogos astrônomos da China antiga dividiam o mundo entre Céu e Terra – entre estes havia o Reino do Meio Celeste – e dividiam seus dias por meio de um calendário, ainda em voga, que contempla a vida a partir de um ciclo animal subdividido de doze em doze em anos. O cavalo é o sétimo signo do horóscopo chinês, equivalente a Gêmeos na Astrologia ocidental. Gêmeos é um signo do elemento ar, mutável, regido pelo planeta Mercúrio. Mercúrio, por sua vez, é o planeta da comunicação, da fala, da negociação, assim nomeado em homenagem ao deus romano

⁶⁵ 01:46 do áudio [01 Peço em acesso...].

⁶⁶ Cf. nota de rodapé de número 26.

⁶⁷ 03:52 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

⁶⁸ 14:04 do áudio [02 só presto...].

Mercúrio, o mensageiro alado, que, em sua origem na mitologia grega, é o deus olímpico Hermes, o mensageiro, patrono da eloquência e da astronomia:

Mercúrio (...) na alquimia [e na química], designa o argento-vivo (a correspondência terrena do planeta) e, além disso, a matéria-prima (matéria primordial) ou a pedra filosofal. O argento-vivo é, ao lado do sal e do enxofre, um dos elementos filosóficos e um dos princípios universais; representa o volátil (*spiritus*). Em oposição aos planetas masculinos Sol, Marte, Júpiter e Urano, e aos planetas femininos Vênus, Saturno e Netuno, ele é interpretado como hermafrodita; o mercúrio desempenha, portanto, o importante papel de mediador dos contrários de todas as práticas alquímicas.⁶⁹

No panteão angolo-conguês, da mitologia banta, este inquice⁷⁰ chama-se Aluvaiá; no panteão nagô, da mitologia iorubá, chamam-no Exu, o orixá que não só rege a comunicação, mas a linguagem, e regendo a linguagem opera sobre todo o axé, isto é, *a força vital*. Exu é o orixá das iniciações, que rege todas as portas, passagens, assim como Hermes, guia das almas, tinha um forte papel iniciático nas missões diplomáticas; é ele quem abre os caminhos e que guarda as encruzilhadas. Mas Exu é sobretudo o mensageiro que atua para conectar mundos e extramundos – divindades, espíritos, almas –, ele é a pítia e o profeta, e ajuda a estabelecer o diálogo entre os seres humanos e os seres divinos. Assim como em Stella, a linguagem em Exu responde e se enuncia a um *extratempo*, e este extratempo é a *duração* e o *espaço* de passagem e encontro onde circula também, na cosmogonia grega, a divindade feminina Hécate, ligada à magia e à divinação, figurada com três corpos ou com o corpo uno e a cabeça tríplice, guardiã das encruzilhadas triplas; Hécate é comumente associada ao Reino dos Mortos (o Hades, onde vivia) e corresponde, na mitologia romana, à deusa Trívia, que guarda os pontos onde três ruas ou três caminhos se cruzam. Enfim e novamente, a encruzilhada. A explicação para Hécate guardar três mundos mais o *submundo* – que aqui neste ensaio dá origem ao termo *extramundo*, por sua vez derivado do *extratempo*, isto é, de onde falavam os profetas – é que, após a Titanomaquia, Hécate recebeu de Zeus o poder de reger céus e terras (Zeus), mares (Poseidon) e o inferno (Hades), ficando determinado que era a ela a quem todos os deuses e mortais deveriam se curvar em seus pedidos e anseios, conforme vemos no poema *Teogonia*, de Hesíodo:

⁶⁹ Herder Lexikon, *Dicionário de Símbolos*, tradução de Erlon José Paschoal, Círculo do Livro, 1990, p. 138.

⁷⁰ Segundo o Houaiss: “1. nos candomblés de ritos angola e congo, cada uma das divindades equivalentes aos orixás dos nagôs; 2 em alguns terreiros, alma de morto, espírito mau (egum)”.

Ela (Perseia) engravidou e pariu Hécate, a quem, mais que a todos,
 Zeus Cronida honrou; e deu-lhe dádivas radiantes,
 para ter parte da terra e do mar ruidoso.
 Ela também partilhou a honra do céu estrelado,
 e pelos deuses imortais é sumamente honrada:
 também agora, quando em um lugar um homem mortal
 faz belos sacrifícios regrados e os propicia,
 invoca Hécate. Bastante honra segue aquele,
 mui fácil, de quem, benévola, a deusa aceita preces,
 e a ele oferta fortuna, pois a potência está ao seu lado.⁷¹

Assim, retorno à simbologia do *cavalo* para falar do acesso ao Reino dos Mortos. Numa simples observação mastozoológica, é possível constatar que o cavalo é um quadrúpede domesticado; um mamífero exuberante de físico robusto e porte majestoso que emana beleza e liberdade, mas que na cadeia alimentar é essencialmente uma presa. É interessante lembrar que, nos labirintos do enxadrismo, as peças da cavalaria (cavalos), tanto as brancas (luz) quanto as pretas (sombra), guardam inúmeras especialidades, pois são aquelas que, estrategicamente, devem e podem atuar nas linhas (fileiras) de defesa e ataque da arena (tabuleiro) no sentido vertical e horizontal, de duas em duas casas, mas nunca em linha reta, afinal, sua principal movimentação é um ângulo reto, isto é, a movimentação em L; assim, os cavalos – que aqui representam o animal e a montaria do cavaleiro sobre o animal – são os que têm mais habilidade para superar obstáculos, isto é, permite-se que pulem peças, sem essencialmente capturá-las. Deste modo, associo ao *modus* do cavalo a sobrepujança, a inteligência superior, a sagacidade, isto é, aquele ou aquilo que transcende e se eleva; a sublimidade o aproxima de tudo que é celestial, talvez o que a astronomia chinesa identificava como o Reino do Meio Celeste, supracitado.

Associado ao Reino dos Mortos (por exemplo, na Ásia central e para muitos povos indo-europeus), [o cavalo] aparece, portanto, também como guia de almas; por isso às vezes era enterrado junto com o defunto ou sacrificado na ocasião da morte de seu dono.⁷²

A astrologia chinesa revela ainda que as pessoas que nascem sob o signo do cavalo correm à solta na vida, chamando a atenção por onde passam, e todavia *passam*, o cavalo não se fixa – de outra maneira é possível imaginar ainda as *passagens* da encruzilhada –; mas, contrário a isso, o cavalo fixa-se em sua determinação – é amplo seu campo de visão (360 graus) porque é duplo, monocular e binocular – tangenciando

⁷¹ Hesíodo, *Teogonia*, tradução de Christian Werner, editora Hedra, 2013, versos 411-420, p. 61.

⁷² Lexicon, *Dicionário de Símbolos*, 1990, op. cit., p. 49.

um objetivo inerente à sua natureza: desviar-se do perigo, fugir. Por isso, dorme em pé. Por estarem sempre em alerta, misto de calma e agitação, o humano pouco consegue intuir o modo como um cavalo irá reagir ou atuar diante de uma situação banal – uma das acepções de *loucura*, no Houaiss, refere-se a “ato ou fala extravagante, que parece desarrazoado; atitude, comportamento que denota falta de senso, de juízo, de discernimento”. No zodíaco chinês, o órgão do corpo que representa o cavalo é o músculo primordial, o coração, e seu caráter de mensageiro também se evidencia em sua utilização como um meio de transporte, assim como pelo fato de serem atletas, corredores e veículos do turfe. Em oposição ao que é permanente e estático, desfila a transitoriedade que o cavalo arrasta consigo, personificada por uma de suas principais características: a audácia, a audácia do terrestre.

Não à toa, e mais uma vez, os médiuns, indivíduos que incorporam entidades em cerimônias de possessão que são parte e norte de cultos afro-brasileiros de representação coletiva, como a umbanda e o candomblé, isto é, os indivíduos em estado de transe, cuja consciência e sensibilidade experienciam-se por sua alteração, recebem o nome popular de “cavalo de santo”. Também o cavalo, para os escravizados negros benguelas que habitavam Minas Gerais na região de mineração de Diamantina, representava status, alegria – numa outra acepção de loucura no Houaiss, lê-se: “alegia extravagante, insana; desatino, desvario” – e era muitas vezes o único bem material que possuíam. O cavalo, não como símbolo, mas como dádiva, aparece num dos vissungos⁷³ colhidos por Aires da Mata Machado em 1928 e publicados no livro *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, de 1938; num deles, renomeado posteriormente como Canto VI na gravação do disco *Canto dos Escravos* (Eldorado, 1982), de Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Tia Doca, lê-se/ouve-se que, neste canto de contemplação e satisfação, o cavalo é elevado a personagem central também da vida econômica benguela, de predominância rural, e mais do que isso, simbolizava e conotava o heroísmo, desviando a atenção do branco escravizador:

Canto VI

Mia cavalo anda em pé, iorô!
Mia cavalo anda em pé, iorô!
O riabo leva o cavalo

⁷³ Canto de trabalho dos negros benguelas de Minas Gerais – Aires da Mata Machado e João Dornas Filho consignam nos vocabulários que elaboraram (exatamente de negros benguelas de Minas) definindo apenas como “cantiga”, “cantigas”, “canto”. Do umbundo o visungu, plural de ochisungu, cantiga, cântico. Informações disponíveis no *Novo Dicionário Banto do Brasil*, 2003, p. 222.

Mia cavalo anda em pé
 Ei! Cavalo!
 Purrú, cavalo?
 Ei! Cavalo qui puto ô nguenda
 Oiô, cavalo!
 Purrú, cavalo!

Assim, quando Stella diz (...) *um homem chamado cavalo é o meu nome* (...), ela talvez revele as tantas encarnações que venho tentando encenar e imaginar historicamente neste ensaio. Por outro lado, percebo que Stella sinaliza inúmeras formas de recusa a *ser* esse cavalo – a apossar-se desse nome próprio (hermafrodita)⁷⁴ de cavalo que aceitou proclamar para si, afinal, em seu *extratempo*, o cavalo é representado pelo oposto à transitoriedade, simboliza o pasto e até mesmo o *empacar*, a ação do próprio cavalo e do burro que é ela mesma uma inação. É de novo o pasto, e o tempo perplexo da alimentação que antecede o sono, que revém quando ela diz – em resposta à seguinte pergunta da interlocutora: “O que você tem medo que aconteça com você quando tem esses maus pensamentos?” – (...) *Que eu vire um cavalo ou um cachorro* (...).⁷⁵ Em outro momento, a entrevistadora pergunta: “Você tá triste hoje, né, Stella?”, e Stella diz: *Eu sempre fui assim/ Desde que eu me compreendo como gente eu sou assim/ Que antes era um macaco/ à vontade/ Depois passei a ser um cavalo/ Depois passei a ser um cachorro/ Depois passei a ser uma serpente/ Depois passei a ser um jacaré* (...).⁷⁶ Novamente, aparecem os animais terrestres, agora em direta comparação consigo mesma, na encenação e reencenação de nascimentos nos quais ela adquire diferentes formas, formas que *tomou* de si, o modo como se animalizou em oposição à sua atividade no cotidiano perpétuo de três décadas manicomializada. Ainda assim, para ela, a solução para contrariar-se à tristeza, ou escapar dela em definitivo, parece ter sido transmutar-se num animal terrestre; também porque, vivendo na clausura, jamais poderia alegorizar-se como uma ave. Vejamos: primeiro, um macaco – à imagem e semelhança do homem, *um homem*; em seguida, um cavalo, o destino que Stella escolhe e repele, fugindo; logo depois, um cachorro, outro animal doméstico, mais manso, domesticado, o mais próximo do convívio do homem, popularmente conhecido como *seu melhor amigo*; na sequência, uma serpente, mais um réptil, o bicho traiçoeiro que rasteja, que pode envenenar e desencadear males, a perfídia; por fim, um jacaré, o terceiro réptil, que na cultura asteca simboliza a criação do mundo, por ser o patrono das

⁷⁴ Cf. nota 53.

⁷⁵ 07’25 do áudio [02 só presto...].

⁷⁶ 10’52 do áudio [04 Me ensinaram...].

águas, com visão superior, o que olha por cima e antevê, ao passo que no xamanismo o jacaré transmuta a energia da agressividade em realização, representando assim o inconsciente e a clarividência. Já na cultura maia, ele é Zipacná (O Jacaré), o criador e sustentador de montanhas, que simula sua própria grandeza: *Este sou eu: eu sou o criador da terra! – dizia Zipacná.*⁷⁷

Na cosmogênese cristã – (...) *Eu passo sempre muita fome sinto sede sono frio preguiça e cansaço/ Porque eu tô na matéria em forma humana e carnal/ E é a mesma mulher é o mesmo homem é a merma criança é o mermo bicho é o mermo animal é o mermo espírito é a mesma alma/ É o mesmo Deus é a mesma Nossa Senhora é o mesmo Menino Jesus no tempo (...)* –⁷⁸ como cenário oitavo e de passagem para cosmogonias menos canônicas ou atreladas à religião, a escuridão (trevas) era o que se presumia por *mundo*, porque este não existia, era água em estado líquido e gasoso – (...) *tudo ficou nas trevas na madrugada mundial sem luz (...).*⁷⁹ Até que Deus decidiu conceber aquela que seria sua primeira e humilde Obra, intitulada Mundo, e decidiu executá-la em seis etapas (dias), reservando o sétimo dia para seu merecido descanso. Numa das conhecidas narrativas de criação do mundo presentes em um dos Livros da Lei, o Gênesis, do Antigo Testamento, tudo aconteceu da seguinte maneira: em primeiro lugar, claro, Deus criou a Luz – (...) *E quando no escuro fizeram força pra chegar a claridade e a luz (...)* –,⁸⁰ afirmando sua autoridade criadora, sabedoria e virtude supremas, e dentro da Luz colocou o Céu e a Terra; em seguida, para expandir, criou o Firmamento, apartando o Céu das Águas, que inundavam tudo, separando a água em estado gasoso (nuvens) da água em estado líquido (mares); estabelecida a atmosfera, neste terceiro momento, isolou as Águas para resgatar o elemento seco, isto é, a terra, e pôs sobre ela todas as espécies de plantas de uma só vez, que brotaram imediata e espontaneamente; no quarto dia, sentiu falta de ilustrar o espaço celestial, onde parecia já haver corpos de luz em estado de inatividade, então, com um só comando chamou o Sol, a Lua e as estrelas, que precisavam começar a trabalhar para demarcar o andamento do tempo, separando o período do Dia do período da Noite, e assim separou Dia e Ano – (...) *O tempo é o gás o ar o espaço vazio (...)* –,⁸¹ porque o Mês só seria inventado depois; como quinta atitude, fez brotar dos mares os peixes e outras criaturas aquáticas,

⁷⁷ Do *Popol Vuh*: O esplendor da palavra antiga dos maias-quiché de Quauhtlemallan – aurora sangrenta, história e mito, tradução de Josely Vianna Baptista, Ubu, 2019, p. 134.

⁷⁸ 09'27 do áudio [04 Me ensinaram...].

⁷⁹ 21'45 do áudio [02 só presto...].

⁸⁰ 21'50 do áudio [02 só presto...].

⁸¹ 15'00 do áudio [04 Me ensinaram...].

e arremessando aves no céu, rascunhou a aviação. Não satisfeito, ordenou que todas essas criaturas logo se multiplicassem para preencher seu recém-criado Mundo; por fim, adiando ao máximo e por intuição a tarefa que mais lhe daria dor de cabeça no futuro, criou o Homem e deu a ele um rosto e um corpo idênticos ao seu, mas sabe-se lá qual seja a sua imagem. Para que o Homem não se sentisse sozinho, pôs ao seu redor os animais terrestres – *dinossauro camelo onça tigre leão/ dinossauro macacos e girafas tartarugas* –,⁸² primeiro os domésticos, depois os répteis e, em seguida, os animais selvagens. Não é sabida a procedência dos insetos; parece que teriam sido criados logo depois da Mulher, mas as fontes são incertas. O fato é que olhou para o Homem e para Mulher e falou: “É tudo de vocês, usem e abusem! E não se esqueçam de multiplicar!”. Impassível, Deus olhou mais uma vez para a vastidão de sua Obra e, ao se dar conta de sua magnificência, inventou ainda a palavra *perfeição*. Passou o dia seguinte inteirinho dormindo.

Já na cosmogonia Desana – da etnia Desana-Kéhíripõrã, que vive na bacia do rio Uaupés, região do rio Negro, na fronteira do Amazonas com a Colômbia, também chamada de *Umükomahsã* (Gente do Universo) – quando o mundo ainda não existia, o primeiro acontecimento manifestado, o fato primevo que lhe inspirou o primeiro sopro de existência, foi o aparecimento de uma mulher: a aparição em *continuum* de uma mulher sozinha e velha, que vai se revelando aos poucos em meio às trevas. Esta mulher não chegou a ser criada a priori, ela surge, apenas, de um suposto nada:

No princípio o mundo não existia. As trevas cobriam tudo. Enquanto não havia nada, apareceu uma mulher por si mesma. Isso aconteceu no meio das trevas. Ela apareceu sustentando-se sobre o seu banco de quartzo branco. Enquanto estava aparecendo, ela cobriu-se com seus enfeites e fez como um quarto. Esse quarto chama-se Uhtãboho taribu, o “Quarto de Quartzo Branco”. Ela se chamava Yebá Buró, a “Avó do Mundo” ou, também, “Avó da Terra”.⁸³

Yebá Buró, para então efetivamente criar o mundo, antes precisava criar-se, transformar-se em si mesma. Para isto, como ponto de partida para chegar no que desejava vir a ser, era indispensável o auxílio de seis coisas misteriosas e basilares. Assim, para se transmutar no resultado do que sua imaginação construiu para si, era necessário que primeiro *se pensasse*, se idealizasse, e só então, tornando-se ela mesma por força de sua autocriação, isto é, concebendo-se, é que viria a de fato nascer. Uma

⁸² 13’44 do áudio [02 só presto...].

⁸³ Umusi Pārōkumu e Tōrāmā Kéhíri, *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kéhíripõrã*, UNIRT/FOIRN, 1995, p. 19.

mulher que nasce de si e só depois, *cumprindo-se*, sendo já uma mulher executada, põe-se a comer e a fumar tabaco, para só então começar a pensar o mundo e, consequentemente, a criá-lo:

Havia coisas misteriosas para ela criar-se por si mesma. Havia seis coisas misteriosas: um banco de quartzo branco, uma forquilha para segurar o cigarro, uma cuia de ipadu,⁸⁴ o suporte desta cuia de ipadu, uma cuia de farinha de tapioca e o suporte desta cuia. Sobre estas coisas misteriosas é que ela se transformou por si mesma. Por isso, ela se chama a “Não Criada”. Foi ela que pensou sobre o futuro mundo, sobre os futuros seres. Depois de ter aparecido, ela começou a pensar como deveria ser o mundo. No seu Quarto de Quartzo Branco, ela comeu ipadu, fumou o cigarro e se pôs a pensar como deveria ser o mundo.⁸⁵

Os mitos Desana de criação começaram a ser colhidos e registrados em texto no ano de 1968 por Tōrāmā Kēhíri (Luiz Lana) a partir dos relatos orais de seu pai, Umusi Pārökumu (Firmiano Arantes Lana) – ambos pertencentes ao grupo de descendência Kēhíripōrā ou “Filhos (dos Desenhos) do Sonho” –, em língua Desana, o Tukano, e só foram publicados pela primeira vez em 1980, no livro *Antes o Mundo não existia*. Luiz Lana revela que não utilizou um gravador – muito embora essas histórias estivessem há décadas sendo registradas por terceiros que primeiro utilizavam um gravador e em seguida as transcreviam –, usou apenas um caderno e um lápis. Stella, na altura da criação de seu *Falatório* (Reino, Mundo), quando indagada sobre sua trajetória, numa conversa que deriva do tema da *sobrevivência*, disse antes não ter uma matéria;⁸⁶ também estava próxima dos cinquenta anos de idade, mas se considerava uma mulher velha, para na sequência alegar que começou a existir com quinhentos milhões e quinhentos mil anos – (...) *Logo duma vez já velha/ Eu não nasci criança não nasci já velha/ Depois é que eu virei criança* (...).⁸⁷ Em outro momento dos registros de caráter espontâneo do *Falatório*, ao passo que Stella narra o surgimento do mundo, apresenta que o que existia no começo de tudo eram os gases e utiliza a mesma aceção que deu ao conceito de tempo –⁸⁸ (...) *no espaço vazio no tempo dos gases/ como ar espaço vazio tempo e gases* (...) –,⁸⁹ narrando assim sua desintegração e reintegração. Ela afirma também – a partir do extratempo que rege esse moto contínuo em que se deu seu

⁸⁴ Coca.

⁸⁵ Umusi Pārökumu e Tōrāmā Kēhíri, *Antes o mundo não existia*, op. cit., p. 19.

⁸⁶ Cf. nota de rodapé 2.

⁸⁷ 10'35 do áudio [02 só presto...].

⁸⁸ Cf. nota 57.

⁸⁹ 10'45 do áudio [01 Peço em acesso...].

nascimento, ou renascimento reverso, isto é, sua concepção primeva e sua autoconcepção – que sobreviveu *do nada*:

(...) *Eu não sou da casa/ Eu não sou da família/ Não sou do mundo/ Não sou de nenhuma das cabeças/ E de nenhum dos corpos/ Não sou do mundo/ Não sou da família/ Não sou da casa/ Não sou de nenhuma das cabeças/ E de nenhum dos corpos/ Não sou do ar do espaço vazio do tempo e dos gases/ Você anda no ar no espaço vazio e no tempo e nos gases/ Como ar e espaço vazio e tempo e gases/ Não como forma humana matéria humana/ E carne humana pesada (...).*⁹⁰

Depois de comer e fumar – (...) *Só presto pra comer beber e fumar (...)* –,⁹¹ depois de pensar bastante, e tendo acabado, ela mesma, de *se nascer*, Yebá Buró precisava dar continuidade à tarefa que se deu de fabular o mundo, missão que faria com que o mundo *acontecesse*, afinal, somente sua imaginação o materializaria em Universo – (...) *se fosse como eu queria/ eu não queria ver ninguém no mundo/ não queria ver ninguém na casa / queria tá toda hora comendo bebendo e fumando/ assim é que eu queria que fosse o meu gosto (...).*⁹² E, sendo e não sendo mãe, mas avó do mundo, Avó de um Filho Mundo, talvez Mãe de um Neto ainda não nascido, enfim, depois de pari-lo, ainda precisaria batizá-lo, proclamá-lo, dar um nome a este Mundo (ou Reino) que, assim como ela, também surgiria no ar como uma aparição, um meio de transporte que chegaria para engolir a escuridão:

Enquanto ela estava pensando no seu Quarto de Quartzo Branco, começou a se levantar algo, como se fosse um balão e, em cima dele, apareceu uma espécie de torre. Isso aconteceu com o seu pensamento. O balão, enquanto estava se levantando, envolveu a escuridão, de maneira que esta toda ficou dentro dele. O balão era o mundo. Não havia ainda luz. Só no quarto dela, no Quarto de Quartzo Branco, havia luz. Tendo feito isto, ela chamou o balão Umukowi'i, “Maloca do Universo.”⁹³

Em seguida, o terceiro pensamento que ocorreu à Yebá Buró foi o de que o seu Mundo, seu filho Mundo, sua *ideia-mundo*, um mundo que recebeu este nome que parece ser feminino – Maloca do Universo –, precisava ser povoado. A primeira coisa que fez para começar a imaginar as pessoas que colocaria em seu mundo, para que talvez daí nascesse enfim o seu Neto, ou os seus irmãos, foi voltar a mascar a ipadu e a fumar tabaco:

⁹⁰ 03'00 do áudio [02 só presto...].

⁹¹ 00'04 do áudio [02 só presto...].

⁹² 19'08 do áudio [01 Peço em acesso...].

⁹³ Umusi Pārōkumu e Tōrāmā Kēhīri, *Antes o mundo não existia*, op. cit., p. 20.

Ela tirou então o ipadu da boca e o fez transformar-se em homens, os “Avôs do Mundo” (Umukoñehküsüma). Eles eram Trovões. Esses Trovões eram chamados em conjunto Uhtābohowerimahsã, quer dizer os “Homens de Quartzo Branco”, porque eles são eternos, eles não são como nós. (...) Em seguida, ela saudou os homens por ela criados, chamando-os Umukosurã, isto é, “Irmãos do Mundo”. Isto é, os saudou como se fossem os seus irmãos. Eles responderam, chamando-a Bmukosurãñehkõ, “Tataravó do Mundo”, quer dizer que ela era avó de todo ser que existe no mundo.⁹⁴

Depois, Yebá criou a humanidade, e só depois de gerar um Demiurgo da Terra, seu bisneto, é que as mulheres surgiram, espontaneamente, também como aparições que brotaram, em forma de riquezas, dentro da Maloca do Universo. Em seguida, criou o Sol (Abe), a partir de um bastão de penas e enfeites luminosos; logo depois, a Terra, a partir de sementes de tabaco e do leite que jorrava de seus seios. Por fim, criou as línguas e as distribuiu aos povos. Paralelizando a Maloca do Universo de Yebá com o *Falatório* de Stella, percebo que, ao conceber o seu mundo, isto é, o próprio mundo onde Stella se concebe, ela imagina, fabula a coexistência de vários mundos, e não um mundo uno, porque parece imaginar pela perspectiva extratemporal. No entanto, é fato que os mundos que Stella imagina dentro do mundo são, ironicamente, permeados somente de seres humanos e animais, e a existência se divide apenas entre vida, morte e uma espécie de terreno intermediário que ela não chega a nomear. De modo algum darwinista, ela põe em conexão os seres humanos e os animais por uma única porta – a morte –, como se eles caminhassem inevitavelmente de um estágio a outro, encurtando o ciclo da vida. O ciclo, ela enxerga na medida em que o constrói, como força de atuação em sua própria vida. Ela diz: (...) *Primeiro veio o mundo dos vivos/ Depois do entre a vida e a morte/ Depois dos mortos/ Depois dos bichos dos animais* (...),⁹⁵ e arremata, como última fala deste canto: (...) *Você fica à vontade como bicho como animal* (...).⁹⁶

Isto me parece expor o modo como Stella entende a *plenitude*, isto é, a maneira como imagina e almeja essa espécie de *integridade* inexperienciável do ser a partir de seu ponto de vista de mulher pobre e semianalfabeta encarcerada racialmente e na indigência como bicho – (...) *eu sou indigente indiferente* (...);⁹⁷ um corpo negro brasileiro cuja subjetividade individual e coletiva fora fundamentada na aniquilação, um

⁹⁴ Umusi Pārōkumu e Tōrāmā Kēhīri, *Antes o mundo não existia*, op. cit., p. 20.

⁹⁵ 18'22 do áudio [04 Me ensinaram...].

⁹⁶ 18'32 do áudio [04 Me ensinaram...].

⁹⁷ 03:40 do áudio [02 só presto...].

sujeito despedaçado do qual se exige e ao qual se impõe o silêncio e a passividade. Mas Stella, sujeito ativo – (...) *Eu tenho que enfrentar a violência a brutalidade a grosseria/ E a luta/ Pelo pão de cada dia* (...) –,⁹⁸ é voz que se autopublica, pois, quando fala, se proclama, se instaura e se restaura pelo sentimento poético no tempo de duração de sua própria voz, reverberando a si mesma e fazendo reverberar sua raça escravizada na tentativa (e efeito) de reerguer essa subjetividade individual e coletiva por meio da voz. Ela explicita para denunciar, e denuncia para reivindicar que só *estamos* à vontade no mundo sendo o que *somos* desde sempre, ou que *passamos* a ser ou *voltáramos* a ser: bichos, animais. Também isso corrobora outras duas falas do *Falatório*, uma na qual Stella menciona o modo como fora iniciada nos modos de ser e de estar pelo viés da bestialidade, cuja direção fora criada e determinada por forças e vozes externas – o Estado, a família, o hospital psiquiátrico, instituições arbitrarizadas na desigualdade do sistema social que atuaram na sequestração e na estripação de seu arbítrio –: (...) *Me ensinaram a morder chupar roer lambar e dar dentadas* (...);⁹⁹ porque Stella transita, a despeito da diagnose de sua saúde mental, pelo excesso de razão, afirmando um modo de tentar compreender seu ser nos estados pregressos experienciados por ela, numa conversa sobre o ciclo da vida: (...) *alguém vai comer igual eu comia cocô/ passava cocô na cara e no corpo todo?* (...).¹⁰⁰

No curso do *Falatório*, é notável a repetição que Stella faz de falas inteiras, fazendo breves adaptações quando um canto guarda semelhanças com o universo temático de um outro canto em específico. Entretanto, como não disponho de informações precisas sobre a cronologia em que foram feitos os quatro registros em áudio que são o *corpus* desta pesquisa, é complexo afirmar qual canto ascende ou descende de um outro canto, dado que me fez tomar essas repetições de falas como *refrões*. Para exemplificar o primeiro refrão que desejo analisar, de antemão revelo que usei como base a ordem em que os áudios me chegaram, enviados por Carla Guagliardi, e respeitando essa ordem apresentada no momento do envio. Os arquivos chegaram nomeados e hierarquizados do seguinte modo: [01 Peço em acesso...], que tomei logicamente como Áudio 1; [01 só presto...], que tomei como Áudio 2; [01 Stella... tem mais de 12 anos], que tomei como Áudio 3; [02 Me ensinaram...]. Deste modo, e pelo fato de que o final do Áudio 1 não parece seguir uma linearidade condizente com o

⁹⁸ 20'22 do áudio [04 Me ensinaram...].

⁹⁹ 00'01 do áudio [04 Me ensinaram...].

¹⁰⁰ 22'49 do áudio [01 Peço em acesso...].

começo do Áudio 2, e assim sucessivamente, antes de transcrever cada um dos áudios, estabeleci uma nova numeração, já anunciada e apontada ao longo deste ensaio. Assim, reitero, para título de arquivamento, que poderá servir de fonte para pesquisadores no futuro, que trabalhei com os arquivos de áudio e texto renomeados de acordo com a seguinte nomenclatura: **[01 Peço em acesso...]**, **[02 só presto...]**, **[03 Stella... tem mais de 12 anos]** e **[04 Me ensinaram...]**. Assim, a fala que se manifesta depois de um corte de gravação no exato primeiro segundo do áudio [01 Peço, em acesso...] marca aquela que considero como a primeira fala do *Falatório*, isto é, o primeiro canto, que transcrevo linearmente abaixo, respeitando as inflexões e pausas como procedimento de corte das falas desse canto:

(...) peço/ em acesso/ falei muito falei demais falei tudo que tinha que falar/ declarei expliquei esclareci tudo/ disse que quando o sol penetra no dia/ dá dias de sol muito bonito muito belo/ can [tei] (...) ¹⁰¹

Este canto, que nomeio como canto I do *Falatório*, me parece marcadamente simbolizar um procedimento comum aos ritos de travessia das cerimônias de encantação das religiões afro-brasileiras, e aqui dissertarei a partir da Umbanda, religião estima-se que em parte originada no final do século XIX no estado onde nasci, o Rio de Janeiro, e que irmana elementos espíritas e bantos sob diversos tipos de influência (católica, indigenista, esoterismo etc.). Falo de “pedir Agô”. No Houaiss, Agô (Àgò), do iorubá, é o “pedido de licença para movimentos de entrada, saída, passagem etc.”. Isto é, pedir permissão aos Guias Espirituais e aos que estão atuando em determinada faixa de vibração ou corrente para tudo que se é realizado dentro de uma casa ou terreiro. Ao pedir Agô, o Eu (Ori) permite a assistência das entidades espirituais (à falange, dos falangeiros) para estar em acordo com a Lei de Pemba (Grafia Sagrada dos Orixás) e de Xangô (Justiça Divina, orixá da sabedoria), sinalizando com isto ao Plano Espiritual que passa a estar cedida sua passividade do transe mediúnico, pedindo também proteção para a realização das liturgias de “entrada, saída e passagem”. Assim, “pedir em acesso”, independentemente da cronologia estabelecida por mim ou por Carla Guagliardi, e até mesmo por Viviane Mosé no trato com os arquivos em áudio, isto é, independentemente do momento exato em que essas falas saltaram da boca de Stella, me parece um pedido de licença.

¹⁰¹ 00’01 do áudio [01 Peço em acesso...].

Neste caso, soa como um pedido de licença para um movimento de saída, de despedida. Stella já sugeria com isso um certo cansaço ocasionado pelo excesso de fala, mas pede licença para se despedir momentaneamente do *Falatório*, isto é, para despedir-se de certo modo de sua voz enunciada em determinados momentos de gravação, uma voz que se devota e se empenha na fala com esta simples finalidade. Por outro lado, evidencia uma pista: é fato que este não foi o primeiro registro de gravação; este canto parece esclarecer a continuidade de uma conversa que já se prolongava e que, portanto, ocasionou o cansaço. Entretanto, saber com precisão este detalhe de cronologia não é de meu interesse porque não altera esta análise, que me desperta pelo viés do Agô. Pois bem, deste canto de licença eu extraio o primeiro refrão, que é: (...) *Quando o sol penetra no dia dá um dia de sol muito bonito muito belo* (...), que reaparece novamente na minutagem 22'12 do áudio [04 Me ensinaram...] como fala final de um canto que, por sua vez, se inicia na minutagem 21:25 e que põe em cena, espontaneamente, pensamentos de Stella sobre a tecnologia, em virtude, acredito, da presença do gravador e da desconfiança que parece despertar em Stella. Este tema, depois de muito elucubrar a respeito, é retomado, mais diretamente, em forma de curiosidade, na minutagem 25'08 deste mesmo áudio.

O segundo refrão encontra-se na minutagem 23'48 do áudio [04 Me ensinaram...], em que Stella, mais uma vez, espontaneamente, aporta o *tema da licença* – mas, aqui, mobiliza o *acesso* para dentro do *excesso*, realizando uma outra operação também comum a ela: enfileirar palavras homófonas no jorro do *Falatório*, talvez tentando estabelecer a *rima* –; movendo, assim, o pedido de licença (*acesso*) para dentro do cansaço (*excesso*), Stella continua se despedindo e traz mais um tema, o *tema do cansaço*, ocasionando, em consequência, um terceiro refrão para este canto. Trata-se do (...) *declarei expliquei esclareci tudo/ falei tudo que tinha que falar* (...), no qual enfileira palavras sinônimas, mas não homófonas. Reiterando a voz que fala, a voz que fala da fala, a voz que inclusive refala para não deixar dúvidas de que se empenhou na tarefa de falar, isto é, a metafala, ela tenta acionar uma metavoz hipotética e poética, mas descobre assim o *tema da fala* em paralelo com o *tema do canto*. Este tema do canto surge como uma espécie de refrão diluído – importa aqui que Stella se refere mais uma vez à sua *fala* como sendo seu *canto*, também colocando sua *voz* em evidência. Transcrevo linearmente, conforme o procedimento citado acima, outro trecho espontâneo do *Falatório* que corrobora a tese dos refrões:

(...) *Eu já falei em excesso em acesso muito demais/ Declarei expliquei esclareci tudo/ Falei tudo que tinha que falar/ Não tenho mais assunto mais conversa fiada/ Eu falei tudo/ Não tenho uma voz pra cantar/ Também porque eu já cantei tudo que tinha que cantar/ Eu cresci engordei tô forte/ Tô mais forte que um casal que a família que o exército que o mundo que a casa/ Sou a mais velha do que todos da família (...).*¹⁰²

Portanto, o *cantei*, a fala final do Canto I, retorna para a segunda *estância* – prefiro adotar o uso de *estrofe* para grupo de versos escritos; para Stella uso *estância* porque relaciono fala a lugar, a propriedade, visto que a voz sai do corpo, e, sendo o corpo presença, voz é presença, ainda que onda sonora que se esvai no ar –, e Stella estabelece o *falar* como sinônimo de *cantar*, o que parece expor a consciência do sentimento poético que sentia em relação ao seu *Falatório*, ou que adquiriu por meio da interlocução dos áudios. Assim, na medida em que descobre o *tema da voz*, para Stella, a voz é o agente do canto; de maneira contraditória, sua fala, seu canto, também são classificados por ela mesma como *conversa* – e aqui se expõe a importância da interlocução como demanda pela sua voz –, mesmo menosprezando essa troca por vezes cansativa, nomeando-a como *conversa fiada*. Logo adiante, neste mesmo áudio [04 Me ensinaram...], numa *estância* minerada (minerada porque a interlocutora extrai/desvia o assunto; a *mineração* será tratada num capítulo seguinte) que se segue a esta e está registrada na minutagem 24’32, a interlocutora tenta contornar esse tema da licença e do cansaço, ensejando o canto (pela referência musical) como pedido de que Stella permaneça. A interlocutora diz: “Canta uma música para mim”; Stella diz: “Não, tô cansada de tanto falar, não posso mais cantar”; a interlocutora investe: “Então fala uma poesia”; Stella retruca: “Também não, não tenho lembrança mais de poesia mais nenhuma”; a interlocutora faz a terceira tentativa: “Então faz uma poesia”; Stella, mal humorada, responde: “Eu não tenho mais lembrança de poesia”; a interlocutora faz o pedido final: “Mas tudo que você fala é poesia”; ao que Stella diz: “É história que eu tô contando, anedota”, destituindo mais uma vez sua fala de poeticidade. Revelando seu *Falatório* como anedota, Stella encena a particularidade, a curiosidade, a desimportância que envolve tudo o que ela fala, sobretudo para si mesma, e se coloca como personagem e aciona o historicismo, historicizando-se.

Antes de seguir para o próximo cenário, torno brevemente ao *tema do cansaço*; desta vez, não o cansaço que Stella alega sentir pelo excesso de fala, mas o cansaço pela privação da existência cronificada no contexto da instituição manicomial:

¹⁰² 23’48 do áudio [04 Me ensinaram...].

(...) *Sinto muita sede muito sono muita preguiça muito cansaço* (...),¹⁰³ um minirrefrão que já foi mencionado aqui e que retorna para se reiterar, conforme fez Stella: (...) *Eu passo sempre muita fome sinto sede sono frio preguiça e cansaço* (...).¹⁰⁴ Quando perguntada sobre o fato de, em determinando momento de um dos registros do Falatório, estar sentada em frente a uma parede e não querer se levantar dali para ver outras coisas na parte externa do Teixeira Brandão, Stella acessa o cansaço pela relação que este guarda com o desinteresse e responde que não quer ir “Porque não me interessa não tenho interesse nenhum nem me preocupo, não tenho preocupação nenhuma”. Então a interlocutora pergunta: “Você perdeu o gosto?”, e Stella fala, a partir dessa mineração, apontando agora o cansaço e o consequente desinteresse como origem de um sentimento mais profundo do desgosto: (...) *Perdi o gosto o prazer o desejo a vontade o querer* (...).¹⁰⁵ Quando fala da inação, expõe a renúncia a que está sujeito e imerso seu cotidiano no asilo manicomial: (...) *Só presto pra comer beber e fumar* (...),¹⁰⁶ outro minirrefrão reentoadado ao longo do *Falatório*. Conforme já foi e ainda será muito exemplificado neste ensaio, Stella traz a relação do cansaço com a renúncia à vida. Frantz Fanon, ainda recém-formado, escreveu também sobre esse tema do cansaço em todas essas relações pontuadas por Stella, mas da perspectiva do corpo clínico, alegando serem estes refrões ditos universais dos pacientes psiquiátricos. O texto circulou em um dos editoriais do jornal interno e semanal do Hospital Sant-Alban, no sul da França, durante sua residência em psiquiatria, em 1952, orientado por François Tosquelles a partir de suas proposições no campo da reforma psiquiátrica. Esse editorial, publicado no número 127 do *Trat D’Union* [Traço de união] no dia 19 de dezembro, dirigia-se aos médicos do hospital, mas, em sentido macro, à sociedade, visando a que o cuidado e o trabalho se estendessem de uma ponta a outra da instituição e caminhasse em direção à desinstitucionalização, por meio da inserção de atividades no contexto inerte da alienação, segundo a perspectiva política de Tosquelles e de Fanon no campo da saúde mental e da desalienação. O editorial funciona como uma espécie de diário de campo e demonstra a horizontalidade do pensamento de Fanon, que, ao falar dos médicos, parece falar dos pacientes, realizando uma crítica ampla à instituição:

Em qualquer conversa com um paciente, com frequência ouvimos frases ou expressões como: “Estou cansado, nada mais me apetece,

¹⁰³ 9’00 do áudio [02 só presto...].

¹⁰⁴ Conforme dito na nota 47, refere-se aos 09’27 do áudio [04 Me ensinaram...].

¹⁰⁵ 04’19 do áudio [04 Me ensinaram...].

¹⁰⁶ 00’04 do áudio [02 só presto...].

estou farto, tenho preguiça... Se dependesse de mim, ficaria o tempo todo na cama. Falar me cansa. Queria poder ficar num canto sem me mexer”. Outras vezes nada disso é dito, mas será que não conhecemos, em qualquer serviço clínico, mulheres e homens que sempre ficam isolados, não falam com ninguém e parecem pessoas para quem qualquer esforço, qualquer palavra, qualquer gesto representa uma montanha a ser removida? (...) Se nos perguntarmos, veremos que tudo isso decorre de uma renúncia. (...) Viver não é somente comer e beber ou, pelo menos, é comer e beber depois de muitas outras coisas. Quem renuncia não quer nada além de comer e beber; quem renuncia totalmente não quer nem mesmo comer ou beber.¹⁰⁷

Agora, já no décimo cenário, tomo a liberdade de cartografar Stella também em uma casa de Umbanda, na linha de trabalho dos Pretos-velhos, que – dentro das Sete Linhas Sagradas da Umbanda, Fé, Lei, Amor, Conhecimento, Justiça, Evolução, Geração – descende da sexta linha, a Linha da Evolução, também chamada de Linha das Almas, regida pelos orixás Obaluaíê,¹⁰⁸ isto é, o Dono do Mundo/Dono da Vida, que rege, cura e, portanto, guarda a vida e afasta a morte, e sua mãe, Nanã Buruku,¹⁰⁹ a Iyabá (Mãe Rainha) que rege a chuva, os brejos e as águas profundas e pantanosas, e quem, por guardar a sabedoria dos espíritos ancestrais, guarda o mundo dos mortos, assim como os cavalos, como citado anteriormente. Nanã costuma ser figurada como sendo a avó, a anciã, que, sendo mãe do Dono do Mundo, aqui neste trabalho pode ser alocada como Yebá Buró, a Avó/Mãe do Mundo da cosmogonia Desana, também supracitada. Na Umbanda, a alma é o espírito encarnado, e Nanã é a orixá responsável por controlar e encaminhar os pórticos da encarnação/reencarnação (vida), isto é, a entrada dos encarnados e os pórticos do desencarne (morte). É ela quem guarda o atravessamento entre a vida e a morte, o ato continuum da vida que resvala na morte; ela rege o *envelhecer*. Assim, como Nanã transita na lama trazida pelas águas das chuvas, rege os vapores, os gases, a decantação dos líquidos, separando as impurezas e trazendo, portanto, a purificação/pureza do espírito, a calma; traz também a candura, o lento *discernir*, tão bem ilustrado pelos compositores baianos Mateus Aleluia e Dadinho na música “Cordeiro de Nanã”, gravada no segundo disco de sua banda, Os Tincoãs, de nome homônimo e lançado em 1977 pela EMI/Odeon: *Meu cantar/ Vibram as forças que sustentam meu viver/ Meu cantar/ É um apelo que eu faço a Nãnaê (...) O que peço no momento é silêncio e atenção/ Quero contar o sofrimento que eu passei*

¹⁰⁷ Frantz Fanon, *Alienação e liberdade*, Tradução de Sebastião Nascimento, Ubu, 2020, p. 261-262.

¹⁰⁸ Do Houaiss (etimologia): “segundo Cacciatore, do ior. *babalu-aye*, de *baba* ‘pai’ + *olu* ‘dono’ + *aye* ‘mundo’, ‘vida’”.

¹⁰⁹ Do Houaiss, etimologia de Nanã: uma das línguas africanas do ramo Kwa, na qual a raiz *na* significa “mãe”.

sem razão/ O meu lamento se criou na escravidão/ Que forçado passei. Este canto que simboliza o renascimento a partir do canto, isto é, o canto como liberação da dor, da dor ancestral, uma busca contínua pela liberdade, também pode ser analisado como um Vissungo de Louvação¹¹⁰ dos escravizados, na medida em que protagoniza o papel da ancestralidade na cultura banta, reafirmando a religiosidade reprimida do povo banto no Brasil em contato imposto pelo catolicismo branco.

Dito isto, agora escrevo para enfim ver, numa casa de Umbanda do Rio de Janeiro, a entidade Preta-Velha – isto é, Nanã, ou o Preto-Velho, isto é, Obaluaê – encarnada em Stella do Patrocínio, corpo vivo negro presente, em interlocução com os espíritos ancestrais, que recebe a Preta-Velha e serve a ela como seu cavalo, possibilitando o transe mediúnico; sentada num toco, ela fuma seu cachimbo e bebe marafo para, corporificada, decantar as águas paradas das demandas que lhe chegam das mulheres que estão ali para se consultar. Entra a interlocutora e pergunta para Stella: “Se tivesse um tipo de trabalho pra você fazer, o que que você escolheria?”, ao que ela responde: (...) *Comer beber e fumar (...)*.¹¹¹ Os Pretos-Velhos simbolizam os escravizados que, em vida, desfrutaram de vigor físico tão pungente que lhes permitiu sobreviver ao trabalho excessivo e à desmesurada violência a que eram submetidos e assim adiar a morte; o vigor psíquico também era uma das características dos cativos que, por conseguirem elevar-se por sobre uma vida inteira de desacato, submissão, cerceada de justiça e dos mínimos direitos, alcançaram a força espiritual. E por isso são conselheiros, e por isso são bons ouvintes; também são bons conversadores, bons faladores, de fala cândida e conciliadora. Stella diz, espontaneamente, mudando um rumo de outra conversa: (...) *Eu queria ser boazinha (...)*,¹¹² ao que a entrevistadora pergunta “O que é isso?”, e Stella retruca: (...) *ser boa sempre poder fazer o bem/ como eu vejo outras pessoas fazendo o bem pra mim/ elas fazem o bem pra mim/ me fazem tão bem que eu não sei como agradecer/ não sei nem como agradecer de tão bem que elas fazem pra mim/ eu não sei nem como agradecer/ não tem nem como agradecer/ de tão bem que elas me tratam/ e fazem o bem pra mim (...)*.¹¹³ Uma segunda entrevistadora pergunta: “Quem são essas pessoas?”; Stella responde: (...) *essas pessoas são os anjos da guarda/ anjo bom e anjo mal mas/ são os anjo bom e os anjo mal/ que*

¹¹⁰ Segundo classificação de Aires da Mata.

¹¹¹ 9’33 do áudio [02 só presto...].

¹¹² 16’10 do áudio [01 Peço em acesso...].

¹¹³ 16’17 do áudio [01 Peço em acesso...].

*me fazem o bem/ anjo da guarda (...).*¹¹⁴ Em suma, os Pretos-Velhos e as Pretas-Velhas representam a conversão direta do trabalho forçado em aprendizado espiritual. Por isso, são a sacralização do arquétipo do velho sábio ou velha sábia africano, e me parece até de pouca utilidade dizer que, paralelizando o cenário de acordo com a disposição mobiliária, a casa de umbanda é o hospital, a cadeira/mesa é um toco de madeira, o cajado é o gravador, as entrevistadoras são suas consulentes e o cachimbo é um maço de Hollywood ou de Continental, a partir da revelação do hábito e gosto de fumar da própria Stella: (...) *Então cê traz mesmo maço de cigarro caixa de fósforo, tá?/ Qual cigarro que cê vai trazer? De filtro, Hollywood. Se não tiver Hollywood é Continental. Continental não é de filtro não (...).*¹¹⁵

Adicionando mais uma camada nesta cena, puxo a Casa de Umbanda, isto é, o Hospital Psiquiátrico – neste caso, diferentemente de uma casa de cura, como uma casa de Umbanda, isto é, a escrupulosidade religiosa como antídoto, o hospício aparece na contramão da cura, representando o veneno – para relacioná-lo com os cativos à época da escravidão. Não mais a Stella profeta, mas a paciente, cliente, interna da Colônia – a negra escravizada cativa do descaso do Estado e da instituição psiquiátrica, que, apesar do trabalho iniciado por Nise da Silveira, à época ainda engatinhava nas discussões sobre saúde mental –, faz uma crítica à instituição psiquiátrica e afirma sofrer maus tratos, denunciando: (...) *Quem sofre sou eu/ Quem passa mal sou eu (...).*¹¹⁶ ao que a interlocutora pergunta: “Você passa muito mal?”. Stella responde: (...) *Passo mal/ Porque eu tomo constantemente injeções aqui nos* [incompreensível, parece “nos frontais”]/ *injeções para homem/ e o líquido desce (...).*¹¹⁷ A interlocutora pergunta então quem é que lhe aplica essas injeções. Mais adiante na conversa, a entrevistadora pergunta: “No dia que você parar de tomar essas injeções você fica curada?”, e Stella responde: (...) *Fico/ Completamente curada/ Se eu não tomar remédio não tomar injeção não tomar eletrochoque (...).*¹¹⁸ Num outro momento do *Falatório*, mas em conversa com a mesma interlocutora que aparece neste, Stella traz uma fala afirmativa e preponderante, e isto já seria suficiente para me autorizar a encená-la junto à entidade Preta Velha, esmiuçada aqui. Ela muda o tema da conversa que vinha sendo travada e proclama, elevando o tom de voz, como se fizesse uma revelação e atravessasse a sua

¹¹⁴ 16’50 do áudio [01 Peço em acesso...].

¹¹⁵ 27’ do áudio [04 Me ensinaram...].

¹¹⁶ 10’11 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

¹¹⁷ 10’18 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

¹¹⁸ 11’13 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

consulente/entrevistadora com uma mensagem de outros planos astrais, diretamente do Trono da Evolução: (...) *Ô Nelly eu já disse que eu sou escrava do tempo do cativo/ Fui do tempo da tua bisavó da tua avó da tua mãe/ Agora eu sou do teu tempo (...).*¹¹⁹ Assim, essas linhas de fala de Stella dialogam com o poema “Vozes-mulheres”,¹²⁰ da escritora e poeta mineira Conceição Evaristo, no qual o substantivo *eco* aparece também como verbo, no tempo verbal do passado (ecoou) e do presente (ecoa), formando um borbulhão de vozes atracadas num ato contínuo de *recolha* e ressonância dessas vozes irmanadas – *a voz de minha bisavó, a voz de minha avó, a minha voz, a voz de minha filha que recolhe todas as vozes, a voz de minha filha que recolhe em si* – que conflagram a experiência histórica do corpo-voz negro silenciado e violentado no curso de três gerações de mulheres:

Vozes-Mulheres

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha
recolhe em si

¹¹⁹ 14’29 do áudio [04 Me ensinaram...].

¹²⁰ Conceição Evaristo, *Poemas da recordação e outros movimentos*, Nandyala, 2008, p. 10-11.

a fala e o ato.
 O ontem – o hoje – o agora.
 Na voz de minha filha
 se fará ouvir a ressonância
 O eco da vida-liberdade.

Recuando à garganta de Stella – que *falou* para denunciar, três décadas antes, as mesmas constatações históricas que Evaristo *escreveu* no poema acima –, percebo que há ainda outras duas camadas no tom de voz de Stella: permanece o tom da revelação, do apelo, da invocação, de chamar a atenção para sua fala, mas entra um primeiro subtom, que é o da confiança/questionamento. Stella confia a Nelly esse fato na medida em que indaga, entre linhas, sua condição inalterada de vida; já no segundo subtom, fica clara a denúncia que Stella traz a Nelly, revelando-se como uma pessoa perpétua e infinitamente escravizada, de ascendência ancestral escravizada, isto é, que nunca deixou de ser o que estava fadada a ser como mulher negra, pobre e interna de um hospital psiquiátrico. A resposta de Nelly, no entanto, é flagrante: “Todo mundo é escravo do tempo. Não é só você, todos nós somos.” Mas Stella, em tom indignado, pois sabe que está diante de uma mulher branca, capta o desvio de assunto, ou melhor, essa resposta que omite e conspurca os fatos históricos: (...) *Do tempo do cativo?* (...).¹²¹ Também gosto de transitar pela possibilidade de que a primeira fala desse canto não seja só uma revelação – (...) *Ô Nelly eu já disse que eu sou escrava do tempo do cativo* (...) –, na qual entraria ao fim um ponto de interrogação, mas uma reiteração, como quem diz que já cansou de falar que é *escrava do tempo do cativo*. Por fim, a passagem do tempo, a passagem do tempo incapaz de alterar os fatos, pontua a escravização de seus antepassados, a escravização que está em sua origem, seu nascimento e seu destino em vida, como cativa de um hospital psiquiátrico. Portanto, no extratempo que Stella habita com tanta propriedade, ainda pontua as etapas dessa passagem inútil de tempo como se imaginasse uma árvore genealógica de onde deriva; ou, ainda, como se delineasse a árvore genealógica de si mesma e, consequentemente, do negro no Brasil, saudando assim a linha dos pretos-velhos – *Adorê as almas!* –,¹²² dizendo: *eu sou*, *eu fui* e *agora sou* [escrava]; ou seja, como quem afirma à entrevistadora – eu vivi em cativo, convivi com pelo menos três gerações anteriores à sua, possivelmente em cativo, e agora convivo com você, aqui neste cativo agora. Ao fazer essa declaração, uma fala crítica e dirigida do *Falatório*, Stella também se

¹²¹ 14’51 do áudio [04 Me ensinaram...].

¹²² “Salve as almas!”, ponto de Preto-Velho (domínio público) na Umbanda, intitulado “Adorê as almas”: *Adorê as almas/ As almas me atenderam/ Eram as santas almas/ lá do Cruzeiro*.

coloca como um depósito de almas, como um cemitério de sua genealogia, e passa a ser a filha, a mãe, a avó, a bisavó e a tataravó do mundo, de seu Reino.

Ainda segundo o *Teogonia*, do poeta Hesíodo, das algumas dezenas de filhos que teve Gaia, a mãe-terra grega e romana, Tifão, seu caçula, é a besta-fera fabulosa que gerou com Tártaro, deus pré-olímpico que habita o submundo, e que representa a individuação¹²³ do subterrâneo mais profundo. Foi parido com o intuito de corporificar mais uma das vinganças de Gaia, a derradeira, para tentar derrotar Zeus, seu neto mais poderoso, e destroná-lo. Tifão foi o mais temido dos mortais e imortais, cujo corpo físico era descomunal e reunia uma centena de cabeças de cobra, e dessas cabeças jorravam vozes, grunhidos, vozes humana e algumas vozes de animais:

Mas depois que Zeus expulsou os Titãs do céu,
pariu Tifeu, o filho mais novo, a portentosa Terra
em amor por Tártaro através da dourada Afrodite:
dele, os braços façanhas seguram sobre a energia,
e são incansáveis os pés do deus brutal; de seus ombros
havia cem cabeças de cobra, brutal serpente,
movendo escuras línguas; de seus olhos,
nas cabeças prodigiosas, fogo sob as celhas luzia,
e de toda cabeça fogo queimava ao fixar o olhar.
Vozes havia em toda cabeça assombrosa,
som de todo tipo emitindo, ilimitado: ora
soavam como se para deuses entenderem, ora
voz de touro guincho-alto, ímpeto incontido, altivo,
ora, por sua vez, a de leão de insolente ânimo,
ora semelhante a cachorrinhos, assombro de se ouvir,
ora sibilava, e, abaixo, grandes montanhas ecoavam.¹²⁴

Assim, Tifão, tendo vindo ao mundo com a missão de acabar de uma vez por todas com a raça de seu sobrinho-primo em segundo grau – Zeus (Júpiter) era filho de Cronos, que por sua vez era fruto de um casamento anterior de Gaia, com Urano, que também era seu filho, e com quem gerou, além de Cronos, seus dodecagêmeos, os titãs – e desagrar a nebulosa linha sucessória de sua vasta e longínqua genealogia, foi escalado pela matriarca absoluta para subir o Monte Olimpo com a finalidade de apavorar e destruir o panteão. No caminho que escalou para o Olimpo, Tifão trovejava, e as vozes de suas cobras formava, no borbulhão, uma única voz, que aqui ousou chamar de *voz sísmica*, a voz que enunciava, física, geográfica e sonoramente, a destruição. Por

¹²³ Com “individuação”, refiro-me à singularidade e, ao mesmo tempo, sobrevo o conceito de Jung sobre o processo de tomada de consciência a partir da individualidade, que aqui aplico a Stella. Não à toa, a “pedra filosofal” (*lapis philosophorum*), mercurial, isto é, a matéria-prima desintegrada (morte), retornada à sua elementaridade, representa o retorno (ressurreição) a uma esfera (plano) superior.

¹²⁴ Hesíodo, *Teogonia*, op. cit., versos 820-835, p. 89.

causa dessa voz, os doze deuses montanhosos puderam se adiantar à chegada de Tifão, e, antecipados, trataram de se metamorfosear em bichos e animais e zarparam para o norte da África, o que conhecemos hoje como Egito Antigo. O curioso é que a grande maioria dos olímpicos tenha escolhido adquirir a forma de animais terrestres, sobretudo mamíferos, a exceção de dois, que se tornaram aves – Apolo (Febo) e, claro, Hermes (Mercúrio).

Conta que Tifeu, saído das entranhas da terra,
assustou os habitantes dos céus, e que todos fugiram,
até que, cansados, os recebeu a região do Egito e o Nilo,
que se divide em sete embocaduras;
Conta ainda que Tifeu, saído das entranhas da terra, foi até lá
e que os deuses se disfarçaram sob aparências falsas.
'Júpiter', diz ela, 'fez-se passar por pastor de rebanhos. Daí que,
ainda hoje, o líbio Amon seja representado com recurvos cornos;
o deus de Delos mudou-se num corvo; em bode, o filho de Sêmele;
a irmã de Febo, em gata; numa vaca branca se mudou a Satúrnica,
Vênus ocultou-se em pez, o deus de Cilene, nas penas de um íbis.¹²⁵

Hermes, o deus nascido sob o Monte Cilene, ligeiro chegou ao Egito pelo céu, pilotando e sendo pilotado por um íbis, ave egípcia aquática, corcunda, pernalta e de bico alongado, bastante semelhante a uma cegonha, ave migratória africana que representa a fertilidade e a imortalidade. O culto à divindade grega Hermes é um dos mais longevos da Grécia Antiga por estar associado à profecia, à inventividade e às magias, isto é, áreas associadas à fabulação, ao simbolismo e à memória. Assim, seu mito está associado aos caminhos que só se abrem por meio das viagens, dos deslocamentos, do intercâmbio de informações, ideias e mercadorias. Não à toa, seu pai, Zeus, lhe imbuíu de um ofício delicado, demandador de muitas habilidades, sobretudo a asseveração e a lábia: o mensageiro dos deuses, cuja tarefa era a de estabelecer e mediar a comunicação entre os deuses e, posteriormente, entre os deuses e os homens. Em decorrência de suas habilidades de comunicação inter e extrapessoal, é claro que Hermes é quem guarda os políticos, os ladrões, os comerciantes, os diplomatas e os músicos, pois, ainda menino, e pobre, matou uma vaca e, ao despelá-la, aplicou sua pele sobre a ossada perdida e a esticou; das tripas dessa mesma vaca improvisou cordas, e estava pronta a lira; meteu-se em uma confusão com Apolo, que não convém relatar aqui, mas, para sair daqueles maus lençóis, fez uma pequena apresentação musical usando a lira que acabara de inventar. Apolo, mergulhado em fascínio, queria ter aquele

¹²⁵ Ovídio, *Metamorfoses*, op. cit., p. 291.

instrumento para si, e oferece ao ambicioso Hermes tudo o que ele mais desejava: prestígio, fama, reputação. A plenos pulmões, Hermes inspirou a inspiração, deu o sopro inicial e determinante no instrumento divino de Apolo e, dando-lhe entusiasmo, ensinou a arte musical e a arte poética.

Se posso sonhar ainda mais neste ensaio, quero imaginar que Hermes, de todas as divindades greco-romanas, talvez tenha sido o que primeiro compreendeu a voz, não só como faculdade da fala, mas como uma espécie de *intralinguagem*, um sistema intradérmico de construção da escuta de si, que nasce no interior do corpo físico e que, só após ser lentamente acolhido, elaborado e enfim compreendido, pode ser enviado ao exterior em forma de ondas sonoras potentes e capazes de engendrar ouvidos e corações: um bom falante, que fala bem porque se escuta profundamente, e assim se arremata e enfim se anseia porque anseia sua própria voz, consegue tudo o que anseia. Mas, para além do negociante sagaz, do orador eloquente, de ser um domador da palavra falada, um atravessador oficial de informações, um porta-voz de notícias importantes, era essencialmente um profeta, um anunciador das vontades divinas, e talvez este ofício seja o que concentra todas as suas habilidades, e por isso também é possível adivinhá-lo, localizá-lo no *extratempo*, manejando modos entre os tempos, à medida que maneja situações e desígnios e estabelece pontes astrais e mundanas por meio da palavra – não é isso que também faz um poeta? É isso que faz Stella do Patrocínio; e, sendo este profeta-carteiro, que igualmente encarna a magia e os mistérios ao passo que faz a palavra circular sem bloqueios terrestres ou aéreos, graças ao seu estabelecido trânsito entre mundos, Hermes era quem conduzia as almas desencarnadas no longo atravessamento para o mundo dos mortos, o Hades, ou Reino dos Mortos, como nos diz Stella.

Porém, este grande orquestrador, ao chegar à mitologia romana e tornar-se Mercúrio, aproximou-se do Sol, mas passou a comandar apenas negociações comerciais, tornando-se um portador e, do ponto de vista rural, um pastor exímio; talvez isso se deva ao domínio do império romano sobre o grego e o florescimento de uma outra próspera e predominante civilização, mas é fato que Mercúrio incorporou atividades mais mesquinhas, tornando-se um mero facilitador de lucros, um menino de recados, que vez ou outra levava informações importantes a Júpiter (Zeus), mas que na maior parte do tempo guardava as vendas, estimulava o comércio, ou seja, um ladrão de galinhas, um publicitário dos nossos tempos. Dizia-se ser de grande inteligência, mas desconfio que de Hermes só herdou o carisma e a celeridade. O fato é que o prestígio e

o cânone só chegaram para Mercúrio quando foi parar no Sistema Solar e enfim deu nome a um planeta anão, esturricado, vizinho de porta do sol. Ovídio, no entanto, tenta elevar a reputação do deus Mercúrio no Livro I das *Metamorfoses*, e o figura como uma espécie de encantado, encantado que encanta, uma espécie de poeta-pastor que inebria – humanos, divindades, bovídeos – por meio da contação de histórias, de palavras envoltas no som da flauta, e por meio desta é o criador de uma melodia até então inédita, e que deste modo consegue empreender o feito de conduzir os cem olhos de Argo ao limite do adormecimento e da morte:

Chama o filho
 Que a brilhante plêiade lhe deu e ordena-lhe que dê morte a Argo.
 Foi o tempo de pôr as asas nos pés, pegar,
 com sua mão poderosa, na varinha do sono e no galero.
 Feito isto, lá do alto da morada paterna, o filho de Júpiter
 demanda a terra. Aí, tira o chapéu e depõe as asas.
 Mantém apenas o caduceu. Enquanto avança, por campos escusos
 guia, qual pastor, as cabras que com ele trouxera,
 e toca a flauta que construíra. Cativado pelo novo som,
 o pastor de Juno diz: “Ora tu, quem quer que tu sejas,
 podias sentar-te comigo neste penedo.
 Não há para o rebanho erva melhor em outro lugar,
 nem acharás sombra mais própria para pastores.”
 O neto de Atlas sentou-se e, com longas histórias,
 entreteve o tempo que passa com o encanto da palavra
 e, tocando flauta, tenta vencer os olhos vigilantes.
 Mas Argo luta para vencer a doçura do sono,
 e embora o torpor se insinuasse numa parte dos olhos,
 a outra vigia. E quer saber (pois a flauta
 acabara de ser inventada) a razão por que fora feita.¹²⁶

Antes disso e logo depois de Hermes chegar ao norte da África como íbis, causou tão boa impressão na região do Nilo que conseguiu produzir memória farta no Egito Antigo, sendo em seguida incorporado ao panteão zoomórfico da mitologia egípcia com os rapapés que lhe eram de direito, isto é, foi merecidamente promovido a deus da sabedoria, o Tot, corpo humano, cabeça de íbis, que guardava ainda a magia ancestral, mas é claro que também outras novidades, como a escrita. Tot tinha vários empregos: era escritor, chegou a publicar alguns livros revelando os mistérios do universo; era escrivão do mundo dos mortos, pois dominava os segredos divinos; era o bibliotecário dos deuses e talvez de todas as divindades egípcias tenha sido o grande leitor. Era de humanas, mas também manjava matemática, física e astronomia. Era um grande conselheiro e oráculo, também um mandingueiro profissional, criou a vida após

¹²⁶ Ovídio, *Metamorfoses*, p. 92 e 93.

a morte, isto é, a vida contínua, porque, entre outras, tinha livre circulação no reino de Anúbis, que por sua vez herdara esta tarefa de Hermes: era também Anúbis quem fazia o atravessamento das almas desencarnadas para o mundo dos mortos para habitarem sua então nova e antiga pós-vida.

Assim, peço licença a Ifá, a força vital do destino, para voltar-me mais uma vez a um preceito da cosmogonia patrociniana para exemplificar que, em Stella, a voz nos diz muito sobre raça, é negra, e sobre gênero, é feminina primordial e está em permanente transformação – afinal, como nos diz Cavarero, “Sintomaticamente, a ordem simbólica que identifica o masculino com o racional e o feminino com o corpóreo é a mesma que privilegia o semântico em relação ao vocálico”.¹²⁷ Por estar em permanente transformação, invoca os desígnios de Exu – porque no princípio era Exu, no princípio era a voz. Exu (a força), das fibras insondáveis do mistério, convoca a fala, a escuta, as ações e as sensações, e deste modo responde a um aspecto relacional entre corpo e palavra. Porque Exu é o corpo em voz alta, em constante acontecimento, atuando e sendo atuado por um tempo espiralado na convergência dos caminhos. Assim, o corpo transforma o espaço em memória, intermitentemente, ao passo que *é* essa memória em transmutação, corporificada e em movimento. Por isso exu é uma força vital que, ao encruzilhar voz e palavra, isto é, corpo e palavra, gera o estado vibratório: o batimento do coração (existência), a pulsação desse corpo vivo (ressonância), a trepidação do sistema respiratório e nervoso no ato da fala (o cíclico). Voz é entorno (memória) e retorno (dádiva) das ondas sonoras em negociação e acordo com a fisicalidade do mundo (nomeação), mas que extrapola a matéria, a *forma humana e carnal* de que nos fala Stella, para comunicar-se, acima de tudo, com o invisível e injustificável, mas contemplativo, o mundo espiritual. É o que nos conta a voz em Exu, porque a voz em exu é *ser*, ser a própria experiência em iniciação, diluição, finalização contínua.

Eleguá¹²⁸ ajuda Orunmilá¹²⁹ a ganhar o cargo de adivinho

Xangô¹³⁰ foi o primeiro adivinho.

Era muito amigo de Orunmilá,
que então não tinha profissão e era muito pobre.

Xangô, querendo ajudar o amigo miserável,
foi a Olofim¹³¹ pedir que desse a Orunmilá o poder da adivinhação.

¹²⁷ Cavarero, *Vozes plurais*, op. cit., p. 20.

¹²⁸ Nome pelo qual Exu é conhecido em Cuba.

¹²⁹ Orixá do oráculo em Cuba.

¹³⁰ Orixá do trovão e da justiça.

¹³¹ Denominação pela qual o Deus Supremo (Olodumare, Olorum) é chamado em Cuba.

Disse Xangô que não queria continuar na profissão de adivinho,
pois as guerras sempre lhe tomavam muito tempo.
Olofim concordou.
Mas deveria pôr à prova a capacidade de Orunmilá.
Olofim saiu para o campo.
Levou consigo milho cru e milho tostado.
Num canteiro semeou o milho cru,
noutro, o milho torrado.
Eleguá assistiu a toda a cena.
Eleguá pediu oferendas a Orunmilá
e em troca lhe contou o segredo das sementes.
Olofim levou Orunmilá ao local da plantação.
Perguntou qual o canteiro onde plantara
as sementes que haveriam de germinar.
Orunmilá, devidamente instruído por Eleguá,
mostrou-lhe onde estavam as sementes cruas por nascer.
Olofim se deu por satisfeito
e entregou a Orunmilá os segredos da adivinhação.
Ossaim¹³², o herborista, também ficou sabendo
da prova arquitetada por Olofim.
Procurou Eleguá para saber a resposta correta,
mas não quis dar as oferendas que ele pedia.
Ossaim não foi ajudado por Eleguá,
permanecendo com o posto de conhecedor de ervas.
Só Orunmilá sabe ler o futuro.
Só Orunmilá pode adivinhar corretamente.¹³³

Voz é sopro vital, e Exu é a substância que fundamenta a existência.¹³⁴ Por isso, ao ouvir Stella com o ouvido em Exu, percebo que o *Falatório* – palavra manifestada na fisicalidade; oralidade como um caminho a ser percorrido de maneira recorrente no *Aiye* –¹³⁵ extrapola o que se pode compreender como sua origem (razão) para, cavalcando a psiquê, chegar ao mundo espiritual, ao sobrenatural, ao Orun;¹³⁶ assim, passo a localizar o *Falatório* na precedência mesma do ato da fala – pois passa a ser palavra fecundada (encantamento) no corpo em direção a um destino (ser), conciliando dois mundos, dois polos, ou mais. Por isso retomo, enfim, o preceito da cosmogonia patrocíniana para exemplificar a maneira como Stella pontua o surgimento do mundo, dos mundos, de acordo com a cultura iorubá das religiões afrodiáspóricas, e entre esses dois polos – Aiye, Orun – insere um terceiro, intermediário: (...) *Primeiro veio o mundo dos vivos/ Depois do entre a vida e a morte/ Depois dos mortos/ Depois do bichos e dos animais* (...).¹³⁷

¹³² Orixá das folhas, que cura com ervas.

¹³³ Reginaldo Prandi, *Mitologia dos orixás*, Companhia das Letras, 2001, p. 60.

¹³⁴ Cf. Rufino, *Pedagogia das encruzilhadas*, op. cit., p. 23.

¹³⁵ Na cultura iorubá, o mundo físico; também pode ser representado como a Terra.

¹³⁶ Na cultura iorubá, o mundo espiritual; também pode ser representado como o Céu.

¹³⁷ 18'22 do áudio [04 Me ensinaram...].

Este mundo do *entre*, da travessia, é o mundo guardado e – se é que Exu tem morada – habitado por Exu (orixá), porta-voz e intérprete entre humanos e divindades, o atravessador. Por isso, Exu comanda e testemunha o corpo físico dos seres e rege a cura das enfermidades (demandas), habitando em trânsito o ato primeiro da manifestação da matéria (nascimento) e o último ato da decomposição da matéria (desencarne, morte), isto é, o *entre* dos caminhos, que por sua vez é também caminho em si; o equilíbrio entre os limites que balizam essa ação mútua de realidades, as inter-realidades como territórios de força; a cruz de elementos, energias e polos, isto é, a encruzilhada. É justamente em algum fragmento desse *entre*, a partir da encruzilhada, que Stella fala. Fala e *encarna* – sua voz devolve forma ao seu corpo, porque deste é gênese, é grão; fala e *desencarna* – seu corpo retorna por meio da voz, que é presença e movimento.

Por isso, e pelo simples ato de falar que presentifica sua fala e fixa o *Falatório*, Stella instaura seu corpo no espaço da instituição, reinstaura seu corpo no mundo, e recupera seu sujeito do cárcere institucional, que é sobretudo um cárcere racial (enclausuramento e desvio do ser)¹³⁸ do colonialismo. Deste modo, Stella proclama o *Falatório* na tentativa de desinstitucionalizar seu sujeito para, primeiro, reconstituir sua existência e, em seguida, pôr sua existência em movimento por meio da fala. A audição e a escuta do *Falatório* só podem ocorrer nesse *entre*, onde os conhecimentos do *extratempo* se germinam em Stella em forma de saber numa espécie de arrebatamento exusíaco de autocriação; falar-se, narrar-se por meio do sentimento poético para criar-se, e aí então encaminhar e encontrar novas condições de existência e de vida; criação de si e do mundo conforme nos ensinou, pela cosmogonia Desana, a avó do mundo, Yebá Buró. Também por isso o *Falatório* é um reino por qual o ouvinte não passa, mas comparece; é um reino que se enuncia e por isso exige a presença e demanda a voz, como resposta, de quem a ele comparece; afinal, sua matéria primeira é a presença instaurada de sua geradora – duelando com a morte, desafiando o silenciamento e a decomposição – a partir de uma cartilha encruzilhada na unicidade de Stella.

Portanto, ainda com Exu, retomo uma das estâncias mais críticas do *Falatório*, na qual Stella discute a transfiguração por meio da tentativa e efeito de nomeação, ainda que provisória, em ocorrência contínua. A nomeação não se relaciona

¹³⁸ Cf. Rufino, *Pedagogia das encruzilhadas*, op. cit., p. 11.

apenas ao ato de zoomorfizar-se, pois já discutimos amplamente aqui o que Stella entende como destino do ser e de seu sujeito – a bestialidade, a irracionalidade –, o que leva ao desprezo que alega sentir pelos bichos e animais – (...) *eu não gosto de bicho não gosto de animal* (...).¹³⁹ Por sua vez, este talvez seja o modo como ela se avista e se figura no cárcere (também racial) de uma instituição psiquiátrica – (...) *se não tiver tratamento/ como fica/ vira bicho também vira animal/ se não tiver tratamento* (...) –,¹⁴⁰ a nomeação a partir do que ela identifica como desintegração, o insulamento em um fim, isto é, a morte. Nessa estância, o que me parece mais pujante é o endereçamento que Stella do Patrocínio faz à calunga banta, entidade relacionada ao inferno, à abissalidade e à morte, que representa enfim a própria entidade-morte; a calunga habita um reino indizível porque insondável das águas profundas primordiais onde reina o breu (caos), ou seja, em calunga, não há nomeação, é o pré-ser que constitui as forças anteriores ao ser, é o nada, o espaço sem tempo. Mesmo assim, Stella parece nomear-se a partir do nada porque se transforma no ato de sua fala pela voz, recriando-se e criando memória na medida em que se reenuncia:

(...) *Meu nome verdadeiro é caixão enterro/ Cemitério defunto cadáver esqueleto humano asilo de velhos/ Hospital de tudo quanto é doença/ Hospício/ Mundo dos bichos e dos animais/ Os animais: dinossauro camelo onça tigre leão/ Dinossauro macacos e girafas tartarugas /Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (...).¹⁴¹

Contorno essa ponderação sobre a morte e a provisória finitude que recorre infinitamente ao pré-ser que habita o espaço sem tempo para me voltar ao *extratempo* de Stella, isto é, o tempo como frequência de muitos espaços, ou seja, os lados em relação a um centro. Assim, para visitar essa instância anterior à desintegração, é importante pontuar aqui a existência da dúvida, da oscilação, característica essencial quando se tenta compreender Exu e a malandragem com que essa força vital se apropria na condução e encaminhamento das falas e discursos. Um de seus mitos, presente na cultura iorubá, conforme nos reconta José Beniste,¹⁴² diz que, nos momentos em que Orunmilá (Ifá), a divindade oracular, o orixá da profecia, visitava A Terra (Ayié), ele era indagado por orixás, pelos humanos e pelos animais sobre qual seria a maneira correta de proceder, afinal, o mundo ainda não tinha uma organização definida. Em

¹³⁹ 02'26 do áudio [01 Peço em acesso...].

¹⁴⁰ 15'47 do áudio [01 Peço em acesso...].

¹⁴¹ 13'27 do áudio [02 só presto...].

¹⁴² José Beniste, *Mitos Yorubás*, Bertrand Brasil, 2006, p. 147-149.

certa ocasião, Exu, tendo uma função de diplomata e porta-voz, lhe propôs que fizesse a cada um uma pergunta simples que resultasse numa resposta direta. Orunmilá conversou com diversos animais – uma galinha d’angola, uma cabra, um cavalo – perguntando se eles aceitariam viver com uma corda em volta do pescoço. As respostas variavam e determinou se certos animais teriam uma condição domesticada ou selvagem. Até que, depois de percorrer as espécies, chegou ao Homem e perguntou: “Homem, você escolhe a vida do lado de dentro ou do lado de fora de casa?”. Respondendo “o lado de dentro”, tornou-se também um animal domesticado. De súbito, resolveu usar a mesma questão com Exu, afinal, o orixá acompanhou todo o percurso-questionário de Orunmilá fazendo provocações e ensejando desvios. Exu, que atuava na mediação dos modos de vida alheios, ficou surpreso e respondeu: “Prefiro viver do lado de fora”, mas percebeu seu erro e tentou remendar: “É o contrário, do lado de dentro”. Orunmilá, então, vaticinou: “Foi você que propôs uma resposta direta (...); portanto devo aceitar as primeiras palavras que saíram de sua boca. Daqui em diante, você viverá para sempre do lado de fora”. Esse mito elucidado porque Exu é representado como o sentinela – das cidades, das casas de santo, das residências – das religiões iorubás, fato que explica também o costume de lhe pedirem licença, ou agô, como já vimos anteriormente.

Portanto, prossigo na tentativa de entornar Stella por Exu – e, por que não, trazer a Bombonjira cigana de fé, o exu feminino, mas a pombajira na versão do profundis da criação divina, a caveira cismada, divagante, a desencarnada que sonha e deseja –, tomando a encruzilhada também como figuração do entroncamento dos caminhos que levam a uma rua hipotética, *ao lado de fora* (mundo/morte) em oposição *ao lado de dentro* (subjetividade/vida), pois uma de suas (Exu) traquinagens prediletas se dá no encantamento da dúvida.¹⁴³ Assim, reunindo esses dois sentinelas em seu polo à esquerda do cosmo (e da gira), investigo agora Stella pelo *lado de fora*, como ela mesma gostava de pontuar, de acordo com esse que é um dos mitos relacionados a Exu na tentativa de afirmar que ele está presente não só em todos os estágios dos ciclos vitais, como também se espraia por todos os espaços; assim, Exu está em cada ato e em cada rito; mas já refaço esta afirmação para adiantar que não, Exu não está presente em tudo, ele *é* o que conhecemos como a própria noção de *presença*, presença iluminada nas frestas. E o que melhor define a voz é a noção de presença. Assim, retomo o questionamento de Orunmilá que o fez determinar *os modos de vida* dos seres no Aiyé

¹⁴³ Cf. Rufino, *Pedagogia das encruzilhadas*, op. cit., p. 35.

para trazer a fala de Stella explicando a vida e o seu modo de vida *do lado de dentro* (subjetividade/vida) e *do lado de fora* (mundo/morte) do cárcere psiquiátrico, ressaltando que, nesse *entre* os dois lados, reside também a dúvida, na qual se erigem as inter-realidades e a encruzilhada como a soma de decisões e possibilidades de real, novamente territórios guardados por Exu. É também na dúvida que se erige a maneira como Stella, a partir de uma aparente resignação, explicita suas tomadas de consciência e suas narrativas de fuga, de escape do real e da sua realidade na instituição asilar, isto é, o modo como Stella se projeta nesse *entre*, como a pombajira desencarnada que sonha e deseja. Abaixo, podemos observar a clareza com que todos esses movimentos, instâncias, tempos e modos aparecem na voz de Stella do Patrocínio quando, espontânea e curiosamente, ela se manifesta depois de ouvir a música “Comida”, dos Titãs, que tocava numa rádio ao fundo do galpão onde se davam as gravações:

(...) *É a vida, né/ A vida a gente tem que aceitar como a vida é/ Não como a gente quer, né?/ Se fosse como eu queria/ Eu não queria ver ninguém no mundo/ Eu não queria ver ninguém na casa/ Queria tá toda hora comendo bebendo e fumando/ Assim é que eu queria que fosse o meu gosto/ Mas como eu pulei muro despulei muro/ Pulei portão despulei portão/ Pulei lá de cima pro lado de fora/ Do lado de fora pro lado de dentro/ Quer dizer que eu/ Não é como eu gosto/ Eu não esperava pular muro pular portão/ Pular janela despular janela*
(...)¹⁴⁴

Agora atendo-me às linhas-falas de número quatro e cinco da estância dois deste canto em que Stella torna claro seu desejo de modo de vida – (...) *queria tá toda hora comendo bebendo fumando/ assim é que eu queria que fosse meu gosto* (...) – para tentar entender esse contraponto que ela faz com o aparente ensejo de uma fuga presente no dístico-fala da estância três – (...) *mas como eu pulei despulei muro/ pulei portão despulei portão* (...) – e no dístico-fala da estância quatro – (...) *pulei lá de cima pro lado de fora/ pulei lá de fora pro lado de dentro* (...). Num primeiro momento resignada, Stella passa a fabular para enumerar subsequentemente sua vontade de vida na tentativa de dar outro curso à sua existência, uma existência mais exusíaca, ou dionisíaca, se é que há equiparação na antiguidade grega, uma existência para fora de si e da instituição psiquiátrica, uma vida de prazeres alcançados por meio dos vícios e do escape tão comuns à experiência humana do corpo, quando a carne dança em festa ou em ócio, quando se tem o poder de decisão, o arbítrio sobre o corpo, o deleite em oposição à vida no cárcere. Como o corpo negro de Stella é institucionalizado,

¹⁴⁴ 19'00 do áudio [01 Peço em acesso...].

manicomializado, seu desejo é o gozo. Gozo que ela opera pela voz, afinal, o *Falatório* presume e reitera esse desejo de gozo e liberação, isto é, Stella destina seu gozo pela voz e, falando de seu desejo de ser e de estar, alcança a liberação desse desejo pela voz.

Como sugere Calvino, a voz é o equivalente daquilo que a pessoa única possui de mais escondido e mais verdadeiro. Não se trata, porém, de um tesouro inatingível, de uma essência inefável, e, muito menos, de uma espécie de núcleo secreto do eu, mas sim de uma vitalidade profunda do ser único que goza da sua autorrevelação por meio da emissão da voz.¹⁴⁵

Do mesmo modo, o verbo *pular* que aparece junto dos substantivos – por ordem, *muro*, *portão*, *janela* – demonstra a consequência de sua situação asilar, o destino se deu pelo salto. Isto é, a reivindicação do salto, o escape, que deveria reiterar a impossibilidade de vida além da instituição, aparece como *motivo*. Por outro lado, Stella situa-se na dúvida, isto é, na encruzilhada, quando fala (...) *eu não esperava pular muro pular portão/ pular janela despular janela* (...). Desconhecendo quase por completo os caminhos que levaram Stella ao não-ser de uma instituição psiquiátrica, mas compreendendo inteiramente seu cárcere racial, avisto que este *pular*, isto é, este descolar-se do chão, este transpor-se que pressupõe energia – na cosmogonia iorubá, energia é axé, e axé é Exu, pois ele guarda os poderes vitais com os quais Olorun criou o universo –, entusiasmo, ânimo – e a *anima* como alma e psiquê atrelada ao inconsciente; também a anima de Jung – denuncia todas as restrições e corrosões de sua subjetividade; denuncia parte do corpo descorporificado de Stella, o corpo sem gozo, o corpo que não se expande, não se expressa, em suma, o corpo enclausurado, regulado, cujas ideias e desejos conscientes são mais que desemergenciados, são apagados, isto é, um corpo vivo-morto. Um corpo que necessita todo o tempo encruzilhar-se para retomar o arbítrio de um eu partido.

Num outro momento do *Falatório*, agora no áudio [02 só presto...], Stella retoma as noções de *dentro* e *fora* atreladas à experiência de procriação, de dar luz a vidas, ainda que não seja possível compreender se fala de filhos ou da geração que fez de si mesma, isto é, se fala de procriar ou de procriar-se, como noção de que deu à luz a si mesma ou se deu à luz algum outro ser, oriundo de seu corpo. Nesse momento, ela estabelece uma precisa relação do desejo com os atos de absorção e reabsorção do mundo a partir do corpo, como se a experiência de *parir* contasse mais sobre ela, Stella sujeito, do que de outros possíveis sujeitos derivativos de si mesma. Essas outras noções

¹⁴⁵ Cavarero, *Vozes plurais*, op. cit., p. 18-19.

de *dentro* e *fora* são retomadas aqui para ensejar o momento em que a interlocutora se dirige a Stella da seguinte maneira: “Quais são os teus desejos?”, ao que Stella responde: (...) *Meu desejo é.../ crescer e multiplicar* (...).¹⁴⁶ A entrevistadora vai adiante e pergunta: “(...) Você nunca teve filho?”, ao que Stella responde: (...) *Eu já botei tudo pra fora/ Depois que eu botei tudo pra fora/ Eu fui obrigada a botar tudo pra dentro/ E me ensinaram a ser rápida ligeira e ter velocidade* (...).¹⁴⁷ É interessante que em resposta a uma pergunta sobre procriação, sobre seres em carne e osso, Stella alegue já ter “botado tudo pra fora” e afirme que, depois que “botou tudo pra fora”, foi “obrigada a botar tudo pra dentro novamente”. A *obrigação* aqui pode se referir a inúmeras coisas: a imposição de fazer um aborto – aborto de um bebê ou aborto de sua subjetividade; a possibilidade de ter se visto na obrigação de recolher o seu sujeito do mundo; uma outra possibilidade que diz respeito à mortificação de seu sujeito que, depois de criado, de nascido, passou a ter que *desnasc*, que se descreir. Persistindo ainda na hipótese do aborto, voluntário ou deliberado, a fala diz respeito ao fato de que Stella pode ter se visto obrigada a expurgar-se de um ser para reconstituir seu estar no mundo como uma mulher sem filhos ou de quem os filhos foram arrancados, com o que ela teve de voltar a si.

Por fim, quando Stella diz “me ensinaram a ser rápida ligeira e ter velocidade”, eu ressalto a informação de que ela diz ter sido *ensinada a ser* e compreendo sem surpresa que, ao relacioná-lo com o “fui obrigada”, presume-se um alheio, não se sabe se sujeito ou mundo, que operou e comandou diversos aspectos do curso de sua vida. Mesmo assim, ela tenta ainda se recriar a partir desse modo imposto – rápida, ligeira e com velocidade –, ou seja, Stella *escapa*. A entrevistadora pergunta: “O que você tá botando pra dentro agora?”, ao que Stella diz, retomando a noção de absorção do mundo a partir da experiência do corpo e da intersubjetividade desdobrada na palavra, como vimos com Collot: (...) *O chocolate que eu botei pra dentro/ Você que eu tô botando pra dentro/ A família toda que eu tô botando pra dentro/ O mundo que eu tô botando pra dentro/ De tanto olhar* (...) ¹⁴⁸*De tanto enxergar olhar ver espiar/ Sentir e notar/ Tô botando tudo pra dentro/ Porque botando pra dentro eu botei pra fora* (...). Em franca relação com o *fora*, Stella sabe que estabelece o seu *dentro* e tenta retomar sua subjetividade fragmentada a partir de uma operação de refragmentação num curioso

¹⁴⁶ 04’52 do áudio [02 só presto...].

¹⁴⁷ 05’10 do áudio [02 só presto...].

¹⁴⁸ 05’40 do áudio [02 só presto...].

efeito bumerangue ilustrado pelo “porque botando pra dentro eu botei pra fora”. Isto é, segundo ela, pela visão e pelo tato ela *bota pra dentro*, e pela voz, que sai da carne desse mesmo corpo, ela *bota pra fora*.

Na tentativa derradeira de cartografar Stella nas esferas de Exu, isto é, no centro e nas margens de tudo que conhecemos como universo, nos meandros do *dentro* – (...) *sinto muita sede muito sono muita preguiça muito cansaço* (...) –¹⁴⁹, do *fora* – (...) *fico na malandragem na vagabundagem como marginal/ e como malandra* (...) –¹⁵⁰ e do *entre* – (...) *como marginal como malandra na malandragem/ na vagabundagem e na vadiagem como marginal* (...) –¹⁵¹ de todos os planos e reinos que possam existir neste universo e além, eu os coloco lado a lado, em diálogo, encruzilhados – ou Exu encarnado em Stella; ou a força vital de Exu atuando como cavalo para a manifestação da profeta Stella; ou ainda Stella encarnada em si mesma, profetizando-se, transformando-se em seu *devir*, como este ensaio tenta propor –, e incorporo aqui uma das nuances da “índole” de Exu tão bem relatadas por Rufino quando diz:

Como (Exu) brinca e se diverte com a nossa obsessão pelos esclarecimentos, pela verdade... opera nos vazios deixados por nossos próprios discursos. Exu, longe de ser palavra que salva, é a que encanta. (...) Senhor das astúcias, dos escapes, das esquivas, das antidisciplinas, da peça, da síncope, das rasuras, do viés, dos sucateios, festas e frestas. Inventa e recria mundos nos lampejos das imprevisibilidades cotidianas.¹⁵²

Em essência, quando ouço Stella falando de si e falando do mundo – encantada e encantante, respectiva e inversamente – e quando tento falar de Stella a partir do que faz reverberar em mim as profundezas de seu *Falatório*, onde pude transitar pela escuta contínua e analítica, falo do sentimento poético relacionado (e por isso possibilitado) à energia criadora/geradora (Exu) e harmonizadora do caos (mundo, inconsciente) a partir da voz: da voz como som, do som na palavra, da voz no canto, como a poeta e a profeta, da voz na mensagem, como Exu, o emissário do *entre*, e de todas essas forças-vozes irmanadas que fazem com que Stella se *origine* em tempo contínuo e se espraie ainda no fluxo do *extratempo* no qual transita, corporificada, enquanto fala, e da fala enquanto trânsito possibilitado no *entre*. Essas forças-vozes

¹⁴⁹ 09’00 do áudio [02 só presto...].

¹⁵⁰ 09’09 do áudio [02 só presto...].

¹⁵¹ 09’16 do áudio [02 só presto...].

¹⁵² Rufino, *Pedagogia das encruzilhadas*, op. cit., p. 35.

possibilitam também que Stella nasça e renasça e estabeleça seu reino a partir do que *fala* – verbo encarnado – *desse reino* que carrega, perquirido, em si mesma.

Esse reino, o *Reino dos bichos e dos animais* que Stella do Patrocínio canta, narra e dá à luz em seu *Falatório*, guarda ainda inúmeros personagens, que se fazem presentes unicamente pela voz que Stella lhes dá. Justo por isso, esses personagens-espectros que falam, andam e habitam certas instâncias e passagens do *Falatório* poderiam ser encenados, por exemplo, num centro de mesa branca. É assim que os enceno agora, neste que já é o décimo terceiro cenário, a partir do entrelace de certos aspectos da doutrina do espiritismo de Allan Kardec com a Umbanda. A mesa branca tem como base de energia vibratória quatro elementos da natureza: ar, terra, fogo e água. Assim, em torno de uma mesa – e a mesa representa aqui um item litúrgico indispensável – forrada com uma toalha branca, os médiuns se reúnem para trabalhar em favor dos obsessores, espíritos tribulados, perseguidos, que porventura desviaram-se do caminho da luz e precisam tornar a acessá-la, e os médiuns o fazem por meio do estabelecimento energético com seus guias espirituais. Acredita-se na reencarnação – pessoas e espíritos dividem-se em encarnados e desencarnados – e recorre-se também a outros métodos terapêuticos, doutrinas e práticas, como as medicinas alternativas, a cromoterapia, a astrologia. Numa reunião de mesa branca, há também leituras, conversas, palestras, orações em grupo, consultas, passes, limpezas espirituais, encaminhamento de demandas; a *fala* é o principal veículo de troca, cura e elevação espiritual.

Portanto, circunscrevo aqui um dos principais estados (condições emocionais e mentais) trabalhados na mesa branca – a obsessão e a intervenção desta, a *desobsessão*, que consta em encaminhar esses espíritos sem luz, vulgarmente conhecidos como *encosto* – para trazer a este ensaio os personagens (pessoas e espíritos) que sobrevoam, circundam, o *Falatório* e só se fazem presentes por meio da voz que Stella lhes terceiriza. Esta terceirização de vozes atuada por Stella ocorre da seguinte maneira: Stella, como narradora-personagem, usa sua própria voz como cavalo para as vozes desses seres, personagens que fabula, relembra, encaminhando-os para o curso do *Falatório*; ora como citação, ora em diálogo com pessoas que dividem o ambiente com ela, ora nomeando (e renomeando) pessoas que participaram de eventos de sua vida. Excetua-se dessa terceirização, é claro, as interlocutoras diretas do *Falatório*, Nelly Gutmacher e Carla Guagliardi, que contracenam com Stella formando duplas, cada uma a sua vez; em certos momentos, o jogo de diálogo que se estabelece se

assemelha ao de Vladimir e Estragon ou de Pozzo e Lucky na peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, numa espécie de *Esperando (e Produzindo) Falatório*. Afinal, estão frente a frente e, igualmente, o cenário muda bem pouco; ora conversam sobre a mesa com cadeiras dentro do galpão de artes do Núcleo Teixeira Brandão (Ato I), ora estão ao ar livre (Ato II); numa dessas passagens do Ato II, Stella traz inclusive a árvore – único objeto cênico do texto de Beckett – para o diálogo: (...) *a realidade é essa folha esse banco essa terra essa árvore/ é esse prédio de dois andares/ é essas roupas estendidas na muralha (...)*; ¹⁵³ a mala pesada que Lucky carrega na peça e da qual não se desgruda, aqui, também pode ser lida como o gravador de voz.

Assim, por ordem de *aparição*, no áudio [01 Peço em acesso...], quem primeiro é citada é uma tal **dra. Elizabeth**, provavelmente uma médica do corpo hospitalar, numa conversa em que Stella expõe o modo como enxerga o seu entorno. Minerada por Carla, que pergunta o que Stella vê, ela responde: (...) *eu vejo o mundo a família/ mundo e a família/ a família que vive no mundo e vive na casa/ que tá sempre no mundo que tá sempre na casa/ e a dra. Elizabeth disse pra mim assim e você queria ver mais do que isso pra quê?/ e você queria ver mais do que isso pra quê? (...)*; ¹⁵⁴ num segundo momento, Stella é interrompida e provocada por **Marília (ou Marli)**, uma outra interna do Núcleo, que diz: “Vamo jogá pedra, ó, eu sou fluminense”, ao que Stella responde: (...) *não, não posso fazer movimento, Marília/ eu já sou velha/ não sou da idade das crianças mais não/ já sou velha (...)*; ¹⁵⁵ como terceira aparição, surge então um personagem fantasmático, um vulto que, de certa maneira, manifesta a fé cristã popular que Stella alimenta pelos seres espirituais que são a representação dos sentinelas do Deus católico que atuam como mensageiros entre este e os homens, isto é, os **anjos da guarda** e sua legião. Stella, antes de nomeá-los, os apresenta como sendo pessoas, num canto em que fala sobre a bondade humana: (...) *ser boa sempre poder fazer o bem/ como eu vejo outras pessoas fazendo o bem pra mim (...)* *eu não sei nem como agradecer/ não tem nem como agradecer de tão bem que elas me tratam/ e fazem o bem pra mim (...)*. ¹⁵⁶ Perguntada sobre quem são essas pessoas, Stella diz: (...) *essas pessoas são os anjos da guarda/ anjo bom e anjo mau/ mas são os anjo bom e os anjo mau que me fazem o bem/ anjo da guarda (...)*. ¹⁵⁷ O penúltimo personagem deste áudio,

¹⁵³ 29’12 do áudio [01 Peço em acesso...].

¹⁵⁴ 05’17 do áudio [01 Peço em acesso...].

¹⁵⁵ 06’52 do áudio [01 Peço em acesso...].

¹⁵⁶ 16’17 do áudio [01 Peço em acesso...].

¹⁵⁷ 16’50 do áudio [01 Peço em acesso...].

que é um personagem recorrente no *Falatório*, é um vulto sem nome próprio que Stella relembra e, ao lembrar, nomeia como **Um Homem**, recusando-se a revelar o nome, se é que chegou a sabê-lo, se é que se refere a um só homem. Afinal, o Um Homem aparece em situações que narram abusos sexuais, neste caso, uma tentativa de estupro. A exemplo, quando Carla pergunta aonde Stella ia quando “pulava muro pulava portão/ pulava janela despulava janela”, a resposta de Stella parece narrar uma fuga, ao passo que conta como chegou à Colônia: (...) *ia pro meio do mato/ e fiquei debaixo daquela duas pedreira ali/ tinha terra preta/ no chão/ um homem foi lá e disse deita aí no chão pra mim te foder/ eu disse não vou me embora daqui/ (...) aí saí de lá vim andando/ ainda não tinha esse prédio/ não tinha essa portaria (...).*¹⁵⁸ Por fim, desta vez é Stella quem interrompe a conversa para se dirigir a outra interna, **Gilda**, inserindo esse personagem na cena de gravação. Pareceria um evento banal, mas são raríssimas as vezes em que Stella se desconcentra do *Falatório* para interagir; ao contrário, nos registros ela parece não se envolver com outras internas, não conversa, não troca, refuta aproximações. Ela diz: (...) *Gilda, me dá um pouco/ vem cá, Gilda (...).*¹⁵⁹

Já no áudio [02 só presto...], há uma menor profusão de personagens, mas, dentre eles, um bastante icônico, porque quimérico e porque aparece como a personificação de um sentimento acoplado a uma intenção – a maldade como prática, como reação e consequência de maus pensamentos, o gozo pela imaginação da malícia e da humilhação, que ultima a destruição alheia –; ele recebe o nome de **Malezinho Prazeres**. Há, ainda, um preâmbulo para Malezinho Prazeres quando Stella revela: (...) *eu tenho muito mau pensamento/ mas não sou eu que faço mau pensamento (...).*¹⁶⁰ Quando questionada sobre a suposta identidade da criatura responsável por “fazer esses maus pensamentos”, Stella responde: (...) *eu não sei quem é mas não sou eu que faço mau pensamento/ eu sei que não sou eu que faço mau pensamento (...),*¹⁶¹ como se estivesse *possuída* pelo mal; mais adiante, quando perguntada sobre qual é o medo que sente quando tem esses maus pensamentos, Stella alega: (...) *que eu vire um cavalo ou um cachorro (...)* –¹⁶² a regressão pela maldade. Então, apaziguada pela interlocutora, que media a eventual incidência e recorrência de maus pensamentos nos seres humanos, e que executa uma espécie de liberação por meio da fantasia aliada à privacidade

¹⁵⁸ 20’00 do áudio [01 Peço em acesso...].

¹⁵⁹ 27’16 do áudio [01 Peço em acesso...];

¹⁶⁰ 06’35 do áudio [02 só presto...].

¹⁶¹ 06’41 do áudio [02 só presto...].

¹⁶² 07’24 do áudio [02 só presto...].

inerente ao pensamento, afirma que ela pode pensar o que quiser; Stella enfim confessa um de seus maus pensamentos, seu último *malezinho*: (...) *Se eu rasgar aquela pesada no meio de meio a meio/ dé dé dé uma gambada no chão e na parede/ jogar fora/ no meio do mato/ ou do outro lado de lá do muro/ é um Malezinho Prazeres* (...).¹⁶³ Numa segunda aparição, quem retorna é um suposto homem, talvez o mesmo do áudio anterior, talvez outro, mas que Stella nomeia agora como **O Homem Que Tirou Uma Foda Comigo**. Quando induzida pela interlocutora a supor que tipo de trabalho gostaria de ter e a responder que tipo de trabalho escolheria como seu ofício, Stella responde “comer beber e fumar” e alega ter aprendido esse *trabalho* à força, tendo sido iniciada a este ofício por um homem, desta vez estimo que narrando a ocasião em que fora vítima de um estupro e como se imbuísse a este homem criminoso a consequência de sua vida inerte de abandono total: (...) *Foi o homem que tirou uma foda comigo/ e teve relação sexual comigo/ que me mordeu chupou roeu lambeu deu dentada/ e só se fosse na boca/ sem que eu menos esperasse* (...).¹⁶⁴

No áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos], que registra uma entrevista realizada por Nelly Gutmacher, a contracenagem que evoca Vladimir e Estragon em *Esperando Godot* fica mais evidenciada, pois se trata de perguntas mais objetivas sobre o passado de Stella, isto é, o modo como chegou à Colônia, o seu dia a dia na instituição psiquiátrica; é instigada também a nomear e mapear sua família, os ofícios que teve quando vivia em liberdade, sua formação escolar e algumas provocações sobre os temas do amor, casamento e procriação. Assim, de antemão, quando Stella começa a relembrar como chegou à Colônia – não por acaso, nomear por “colônia” um hospital psiquiátrico é uma referência direta ao racismo propulsionado pelo pensamento colonizador, também colonizador de subjetividades, isto é, o ato de asilar em grupo e massivamente pessoas patologizadas, sobretudo negras e pobres, “colonos” da sociedade – e quem foram os responsáveis por levá-la até lá, entram em cena uma tal de **Ana**, personagem enevoada que inflige patrulha a Stella – (...) *Foi quando a Ana/ Essa que tava na vigilância aqui/ [fala incompreensível]/ foi quando a Ana me descobriu que eu tava na rua* –,¹⁶⁵ e um tal **Luís**, um amigo – (...) *que eu tava na rua com o Luís/ Eu nega preta crioula/ Luís nego preto crioulo ao meu lado* (...).¹⁶⁶ A partir daí, Stella narra-se

¹⁶³ 08’04 do áudio [02 só presto...].

¹⁶⁴ 09’45 do áudio [02 só presto...].

¹⁶⁵ 01’49 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

¹⁶⁶ 02’02 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

caracterizada pelo *racismo epidérmico*¹⁶⁷ flagrante na conduta de Ana, enquanto Luís está envolto na narrativa intrincada que ela tenta reconstruir e organizar e que diz respeito, talvez, ao seu último evento em liberdade. A narrativa envolve muitos detalhes: a entrada num bar, uma Coca-Cola, um pão com salsicha o fato de Luís ter se alimentado mas não ter oferecido uma alimentação a ela, uma perda de óculos; o pano de fundo é a Praia de Botafogo, no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro. Esses detalhes, por fim, acabam resumidos e elipsados por Stella da seguinte forma: (...) *essa troca de ideia/ essa troca de sabedoria/ essa troca de esperteza/ de adiantamento/ De sabedoria/ de esperteza/ de adiantamento/ de sabedoria de esperteza de adiantamento de ideia/ Enquanto isso* (...).¹⁶⁸ Ana é uma personagem que torna a aparecer em outro momento do *Falatório*, desta vez estabelecendo uma marcação de raça, mas este trecho não está presente nos áudios a que tive acesso. Essas estâncias de fala a que me refiro¹⁶⁹ foram transcritas por Viviane Mosé e publicadas no livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* a partir de outro material em áudio, que este trabalho não investiga, conforme informação levantada por Anna Carolina Zacharias¹⁷⁰ em sua dissertação de mestrado. A partir desta pesquisa, vim a saber que esse material em áudio se perdeu, mas que a transcrição dele faz parte de um outro livro, intitulado *VERSOS, REVERSOS, pensamentos e algo mais...*, que não foi publicado, mas que é resultado do trabalho que Mônica Ribeiro de Souza fez com áudios que ela mesma gravara com Stella entre os anos de 1990 e 1991 e ao qual Viviane Mosé teve acesso;¹⁷¹ parte das imagens do livro citado também está disponível na pesquisa de Zacharias.

Ainda no áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos], a terceira aparição é, novamente, de um personagem fantasmático, uma espécie de falange nomeada **O Invisível O Polícia Secreta O Sem Cor**, desta vez um vulto que *aparece* para praticar o mal a Stella, e o mal aqui é representado pelas injeções que Stella afirma tomar no hospital; o trecho também denuncia certas práticas proibidas, à altura da gravação do *Falatório*, às quais Stella alega ter sido submetida, como o eletrochoque. Quando

¹⁶⁷ Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas*, tradução de Sebastião Nascimento, Ubu, 2020.

¹⁶⁸ 02'53 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

¹⁶⁹ *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, op. cit., p. 58: “Eu sou Stella do Patrocínio/ Bem patrocinada/ Estou sentada numa cadeira/ Pegada numa mesa nêga preta crioula/ Eu sou uma nêga preta e crioula/ Que a Ana me disse”.

¹⁷⁰ Anna Carolina Zacharias, *Stella do Patrocínio: da internação involuntária à poesia brasileira*, Universidade Estadual de Campinas, 2020, p. 141.

¹⁷¹ “Outra fonte [utilizada para constituir o livro] foi o trabalho realizado em 1991 pela então estagiária Mônica Ribeiro, que novamente a partir de uma iniciativa da psicóloga Denise Correia, transcreveu para o papel algumas falas de Stella, material que ficou arquivado no então Museu Nise da Silveira, hoje Museu Bispo do Rosário”. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, op. cit., p. 19.

perguntada sobre quem é a pessoa que lhe aplica essas injeções, fala: (...) *O invisível o polícia secreta o sem cor* (...);¹⁷² injeções que ela afirma não ver nem sentir, mas que ocorrem (...) *todo instante, todo minuto toda hora* (...).¹⁷³ A entrevistadora, então, quer saber para que servem essas injeções, e Stella dispara: (...) *Pra forçar a ser doente mental* (...);¹⁷⁴ aproveitando o ensejo, a entrevistadora retruca: “Quer dizer que são essas injeções que fazem com que você fique doente mental? No dia que você parar de tomar essas injeções você fica curada?”, e Stella diz: (...) *Fico/ Completamente curada/ Se eu não tomar remédio não tomar injeção não tomar eletrochoque/ eu não fico carregada de veneno envenenada* (...).¹⁷⁵ A entrevistadora tenta investigar e pergunta, para confirmar, se ela toma eletrochoque – (...) *Eu tomei no pronto-socorro do Rio de Janeiro e continuo tomando aqui/ Eles disseram que não dá mais, mas dá sim* (...).¹⁷⁶ O quarto personagem aparece como resposta à subsequente pergunta da entrevistadora a esta afirmação de Stella, isto é, quem seria a pessoa que lhe aplica esses eletrochoques: (...) *os que trabalham com a falange falanginha falangeta/ os que trabalham com a voz ativa médio reflexiva*¹⁷⁷/ *repetindo*¹⁷⁸ *bem o que está falando* (...). Aqui, ocorre uma ultranomeação, afinal, este personagem é nomeado por Stella a partir de dois tipos de associação – a partir dos ossos dos dedos e a partir das vozes verbais presentes na relação sujeito-verbo –, ou seja, este personagem-duplo, que pode ser resumido aqui pelo nome **Os Que Trabalham**, parece atuar, executar suas tarefas, com as mãos, isto é, Os Que Trabalham manuseiam, manufaturam, aplicam o mal (as injeções, o eletrochoque) em Stella, e isto, por sua vez, também explica a *voz ativa*; já a *voz reflexiva*, neste caso situada num espaçamento mediano, como que entre dois extremos, é de um sujeito não identificado, também fantasmagórico, mas sem nome, e talvez seja esse sujeito que repete o que é enunciado. É interessante aqui a nomenclatura fabulada por Stella para relacionar os nomes com uma parte do corpo – a mão que detém – e com a manifestação da voz – uma voz de ordem que executa uma tarefa alheia a ela e parece calar a sua própria voz.

Por fim, no áudio [04 Me ensinaram...], os personagens aparecem como o próprio espectro de um nome, aparecem como pronomes pessoais do caso reto, em

¹⁷² 10’31 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

¹⁷³ 10’50 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

¹⁷⁴ 10’59 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

¹⁷⁵ 11’13 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

¹⁷⁶ 11’24 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

¹⁷⁷ 11’38 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

¹⁷⁸ É possível que Stella tenha dito “refletindo” ao invés de “repetindo”, mas não consegui discernir.

referência direta às pessoas de quem Stella fala antes de concretizá-las propriamente. É o caso do personagem **Eles**, logo no princípio da minutagem; o Eles surge em resposta a uma pergunta da entrevistadora – “E o que que você tá fazendo aqui?” – a que Stella responde de maneira resumida: (...) *Eu mesma não sei o que que eu tô fazendo (...)*,¹⁷⁹ para em seguida começar a seguinte digressão: (...) *Que não sou eu que gosto de nascer/ Eles é que me botam pra nascer todo dia (...)*.¹⁸⁰ São Eles que, segundo ela, lhe dão à vida novamente, que andam atrás dela, (...) *E sempre que eu morro me ressuscitam (...)*.¹⁸¹ “Eles”, ao que parece, diz respeito ao corpo médico e de enfermagem do Núcleo Teixeira Brandão, talvez ainda a outros internos, não é possível definir, mas, quando enfim perguntada sobre quem seria esse tal de Eles, Stella responde: (...) *os fiscais os vigia/ tão no mundo e na casa me vigiando e me fiscalizando (...)*,¹⁸² apontando o que não há como se confirmar pelo áudio: se se trata de seres-vultos, espectros ou pessoas de carne e osso – (...) *ai o fiscal te fiscalizando e fiscalizando/ um vigia/ chegou agora um vigia/ ai um vigia (...)*.¹⁸³ O segundo personagem também aparece como espectro de um nome; Stella a chama de **Ela**. Quando a entrevistadora pergunta o que ela estava fazendo sentada ali (um lugar que não se pode saber qual é, mas que, ao que tudo indica, era em frente a uma parede), Stella responde: (...) *Eu tô aqui porque ela me tirou da cama/ Quis que eu ficasse em pé e eu já tô velha não posso ficar em pé/ Quis que eu ficasse olhando pras paredes pro mundo pra casa/ Pra cara dos outros e pro corpo dos outros/ Me tirou da cama à força às pressas/ Quis que eu ficasse na cabeça dela e no corpo dela/ Porque ela acha que eu tô pensando alguma coisa pra ela poder pegar o pensamento pela cabeça dela pelo corpo dela/ Que eu tenho que pensar na cabeça dela no corpo dela (...)*.¹⁸⁴ Mas Stella não se refere a ninguém do corpo médico do hospital, nem mesmo à interlocutora; pela voz que se ouve ao fundo, pude perceber que ela se refere a outra interna, **Marília (ou Marli)**, que já aparecera puxando assunto com Stella no áudio [01 Peço em acesso...]. O curioso é que Stella faz uma referência à primeira resposta dada a Marli naquele áudio – ligando a pessoa à memória que tem daquela pessoa e à interlocução que estabelecera com esta – e diz, mais uma vez, que está velha. A terceira aparição-personagem é uma menção, e me parece ser, pelo tom de voz cândido, uma das poucas lembranças afetuosas de Stella no registro, pois evoca nomes

¹⁷⁹ 00’20 do áudio [04 Me ensinaram...].

¹⁸⁰ 00’23 do áudio [04 Me ensinaram...].

¹⁸¹ 00’31 do áudio [04 Me ensinaram...].

¹⁸² 01’07 do áudio [04 Me ensinaram...].

¹⁸³ 01’24 do áudio [04 Me ensinaram...].

¹⁸⁴ 02’19 do áudio [04 Me ensinaram...].

de pessoas com as quais um dia conviveu. Este terceiro personagem é formado por um curioso grupo de pessoas – **Clarice Celeste Meritem Peru Sadia Adelaide** –¹⁸⁵ que depois se esclarece como sendo os nomes dos “pacientes que moravam no Teixeira”.

Outra ex-moradora do Teixeira, e quarto e último personagem a fazer uma ponta neste áudio derradeiro do *Falatório*, é a **Prisci**, de quem Stella relembra voluntariamente e diz gostar porque “era muito boazinha”. Prisci parece vir à memória por uma associação sonora com o nome Clarice: (...) *Um dia a Prisci veio aqui na portaria comigo/ Eu disse assim pra Prisci/ Prisci, você tá precisando tomar um jeito que você tá ficando muito relaxada/ Você relaxou esse ano demais* (...).¹⁸⁶ É ainda de acordo com a maneira com que a memória de Stella parece se relacionar com a saudosa Prisci – e os atos desta são muito semelhantes a de uma agente funerária ou de uma suposta despachante de corpos do extramundo – que, segundo a própria Stella, a Prisci (...) *teve gavetas de ferro/ me botou dentro de todas as gavetas de ferro/ e mandou encaminhar seguir viagem* (...);¹⁸⁷ ao que a entrevistadora pergunta: “Pra onde?”. As respostas de Stella nesse diálogo constituem um dos pontos mais luminosos do *Falatório*, porque sinalizam uma ausência de nomeação, num dos raros momentos em que Stella parece dispor de um tipo de relaxamento diante da mediação da entrevistadora, e porque, ainda em seu habitual extratempo, parece narrar a lembrança de uma viagem ao inominável: (...) *Pro mais longe possível*; “E aonde você foi parar?” – *fui parar no mais longe possível*; “E aí, que que você fez nesse mais longe possível?” – *continuei seguindo pro mais longe possível*; “E chegou?” – *cheguei e voltei*; “Gostou desse lugar?” – *gostei*; “E o que que tem lá nesse espaço?” – *não tem nada demais*.¹⁸⁸

Me pareceu interessante delimitar e expor as características de todos esses personagens, isto é, atores coadjuvantes presentes no *Falatório*, e as linhas de fala que lhes foram atribuídas pela narradora-personagem, Stella protagonista, para só então chegar aos três grandes antagonistas deste reino: o *mundo*, a *casa* e a *família*. Tendo já percorrido amplamente sobre figurações de *mundo* no decorrer deste ensaio, que em Stella figuram também como o macronúcleo que de fato lhes representa – vale observar ainda que o *mundo*, ao contrário do que se possa presumir, não representa o *mundo exterior*, o mundo é a constituição total, de que faz parte Stella, também “o espaço vazio, o tempo e os gases” –, agora me concentro na *casa* como o médio núcleo, e na

¹⁸⁵ 28’02 do áudio [04 Me ensinaram...].

¹⁸⁶ 28’33 do áudio [04 Me ensinaram...].

¹⁸⁷ 28’57 do áudio [04 Me ensinaram...].

¹⁸⁸ 29’11 do áudio [04 Me ensinaram...].

família como um micronúcleo. Esses antagonistas, que também são temas, constituem os três termos de maior incidência nos áudios e, curiosamente, só aparecem reunidos num mesmo canto do *Falatório* em três ocasiões: quando Stella organiza os personagens-tema como bonecas-russas – (...) *eu vejo o mundo a família/ mundo e a família/ a família que vive no mundo/ e vive na casa que tá sempre no mundo/ que tá sempre na casa* (...);¹⁸⁹ quando Stella anuncia, mais que um despertencimento social, um despertencimento da matéria, proclamando e reiterando uma ação tripla de geração-degeneração-regeneração de seu próprio gênese, isto é, Stella-átomo¹⁹⁰ – corpo humano que hesita, corpo celeste que paira –, a pedra filosofal anterior ao caos, e relaciona-se a uma pré-existência iminente à própria existência do mundo – (...) *Eu não sou da casa/ Eu não sou da família/ Não sou do mundo/ Não sou de nenhuma das cabeças/ E de nenhum dos corpos/ Não sou/ do mundo/ Não sou da família/ Não sou da casa/ Não sou de nenhuma das cabeças/ E de nenhum dos corpos/ Não sou do ar do espaço vazio do tempo e dos gases/ Se anda no ar no espaço vazio e no tempo e nos gases/ Como ar e espaço vazio e tempo e gases/ Não como forma humana matéria humana/ E carne humana pesada* (...);¹⁹¹ e quando Stella sinaliza, voluntariamente, uma certa reconstituição física – a partir da geração e execução do *Falatório per se* – cujo desfecho é o recobro das forças operado a partir da fala, isto é, da *superfala* que dá origem ao seu renascimento, a nascida e gerada que passou do nulo aos superpoderes – (...) *Eu já falei em excesso em acesso muito demais/ Declarei expliquei esclareci tudo/ Falei tudo que tinha que falar/ Não tenho mais assunto mais conversa fiada/ Eu falei tudo/ Num tenho uma voz pra cantar/ Também porque eu já cantei tudo que tinha que cantar/ Eu cresci engordei tô forte/ Tô mais forte que um casal que a família que o exército que o mundo que a casa/ Sou a mais velha do que todos da família* (...).

Vale ainda observar o surgimento de dois novos substantivos, *casal* e *exército* – em suas únicas aparições ao longo de todo o *Falatório* –, interpostos como sendo também personagens-tema a contracenar com *família*, *mundo* e *casa*. No que diz respeito ao exército, equivale sua então nova constituição física à força redobrada decorrente de um grupo de pessoas, posto que o exército, no militarismo das armadas de uma nação, compreende especificamente a guarda das forças *terrestres*, cujos principais

¹⁸⁹ 5'07 do áudio [01 Peço em acesso...].

¹⁹⁰ Do Houaiss: “Para os pensadores do atomismo, cada uma das partículas minúsculas, eternas e indivisíveis, que se combinam e desagregam movidas por forças mecânicas da natureza, determinando desta maneira as características de cada objeto”.

¹⁹¹ 3'00 do áudio [02 só presto...].

campos de ação e defesa dão-se por meio da infantaria (combate a pé), da cavalaria (combate a cavalo) – e aqui suponho uma alusão paralelizada com o enxadrismo – e da artilharia (combate com armas de fogo). Já concernente ao casal, de maneira humorada, Stella faz uma retomada: sendo, a priori, nula, e pressuposta, posteriormente, como uma, agora ela coloca-se como um par; porém, na dificuldade de localizar este outro, aqui inexistente, parece associar-se com um suposto duplo de si que, ao cabo, é ela mesma, um sujeito mais que duplicado, um sujeito elíptico cujo *eu* é novamente um outro.¹⁹²

As três *visões* com que Stella percebe, articula e configura esses três personagens-tema em conjunto – *mundo* (macronúcleo), *casa* (médio núcleo) e *família* (micronúcleo) – dentro de seu *Falatório*, talvez devido à sua experiência de vida desmoronada ou de um sujeito aparentemente corroído, revela algo sobre uma existência originária anterior a todos eles: o próprio *núcleo*. Identifico este núcleo, este centro primordial de estrutura, como sendo o corpo de Stella, o corpo próprio, vivo, de Stella, de onde sai a sua voz; isto é, o corpo *realizado* e que se realiza continuamente por meio da voz, pois é pela voz que ela se proclama no mundo, filiando-se ainda a uma casa e a uma família, contrariando seu pressuposto despertencimento total. Stella pertence a si mesma de maneira recorrente, e é a voz que possibilita essa junção, a comunhão que opera sozinha com seu sujeito elíptico perante o outro. É em torno desse núcleo – e o corpo falante, a fala corporificada de Stella intercedem no real pelo verbo encarnado – que se fundam as órbitas que ela mesma invoca; é do núcleo que emanam e é de volta a ela, ao sujeito Stella, que convergem, estabelecendo seu reino acústico. Assim, Stella é a rainha que está à escuta, infiltrada em seu próprio reino, para tornar-se, a partir dessa escuta, a rainha que enuncia e proclama – a emissária de seu núcleo/corpo – as órbitas de seu sentimento poético que roça o corpo alheio pelo êxtase, com profunda capacidade de absorção. O corpo é onde a voz nasce (e morre), e o *Falatório* é onde a voz de Stella do Patrocínio nasce, ainda que, a partir dele, ela só esteja começando (e continuando) a nascer no mundo, na poesia brasileira. Portanto, duplamente nascida por meio de sua voz, atribui ao *mundo* uma subdivisão (a casa) e decide repovoá-lo (a família), tornando-se senhoria e inquilina de seu reino.

O personagem-tema *casa* sequer aparece isolado em uma única passagem do *Falatório*, está sempre associado ao personagem-tema *mundo* – (...) *eu enxergo o mundo enxergo as pessoas que vivem no mundo/ que procuram o mundo/ enxergo a*

¹⁹² Cf. nota 17.

casa e as pessoas que procuram a casa (...) –,¹⁹³ e isto parece indicar que a casa, o que Stella entende como lar, não existe em si como uma unidade; casa é o que paira no mundo, porque ela não possui um lar para si, conforme expõe quando fala (...) *eu não tenho casa de moradia (...)*.¹⁹⁴ Deste modo, a casa se personifica de inúmeras outras maneiras; a casa é o Núcleo Teixeira Brandão: (...) *a família toda tá lá em cima/ cá embaixo lá dentro cá fora/ lá nos fundo e cá na frente/ mais de quinhentos milhões quinhentos mil moradores/ morando no Teixeira Brandão Jacarepaguá (...)*.¹⁹⁵ Sobre os moradores desta casa, Stella exprime a uniformização – vestimenta do hospital – e a diferença – subjetividade, modos de conduta – que enxerga entre ela e as outras pacientes moradoras do Núcleo: (...) *Tem as que são iguaizinho a mim tem as que se vestem se calçam igual a mim/ As que são diferente da diferença entre nós (...)*; ¹⁹⁶ comenta também o comportamento geral dos moradores desta casa, que ela também chama de *hospital*: (...) *aqui no hospital ninguém pensa/ não tem nenhum que pense (...)* *eles vivem sem pensar/ come bebe fuma/ dia seguinte/ quer saber de recontinuar o dia/ que passou/ mas não tem ninguém que pensa/ e trabalhe pela inteligência(...)*.¹⁹⁷ Por fim, a casa também figura como sendo a *casa de família*, isto é, as casas onde moravam as famílias para as quais Stella trabalhou como empregada doméstica durante sua curta vida em liberdade: (...) *eu era muito viajada viajava muito/ na viagem eu tive em casa de família/ família honesta direita trabalhadora (...)*; ¹⁹⁸ casas onde provavelmente também morou, como se nota pelo adjetivo *domesticada*, que exprime ordem e obrigação: (...) *Trabalhava em casa de família fazendo todos os serviços qualquer um serviço/ Depois que eu terminei o estudo ela me agarrou me disse [trecho incompreensível] disse que eu precisava ser muito domesticada/ ser doméstica e trabalhar em casa de família (...)*.¹⁹⁹

Assim, é evidente que o personagem-tema *família* guarda ainda mais representações (espaços) e personificações (pessoas, familiares) do que o personagem-tema *casa*. A primeira delas deve-se ao fato de que Stella não costumava ter contatos frequentes com sua família consanguínea, posto que vivia em isolamento perpétuo, solidão e indigência, conforme ela mesma esclarece em dois momentos: (...) *eu sou*

¹⁹³ 20'58 do áudio [04 Me ensinaram...].

¹⁹⁴ 10'18 do áudio [01 Peço em acesso...].

¹⁹⁵ 00'51 do áudio [01 Peço em acesso...].

¹⁹⁶ 26'37 do áudio [04 Me ensinaram...].

¹⁹⁷ 21'15 [01 Peço em acesso...].

¹⁹⁸ 13'54 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

¹⁹⁹ 06'32 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

*indigente/ não tenho ninguém não (...)*²⁰⁰ e (...) *eu não tenho mais família/ minha família toda já morreu/ tô na família do cientista (...)*.²⁰¹ Quando a entrevistadora, em outro áudio, insiste e pergunta se sua família alguma vez foi procurá-la na Colônia, Stella desconversa e responde mencionando os nomes das famílias para as quais trabalhara: (...) *a família Monteiro continua aqui veio de longe pra cá/ Mudou de nome/ a família Brito Cunha mudou de nome veio do Rio de Janeiro pra cá/ E mudou o nome/ Família Brito Cunha família Monteiro família Lafayette (...)*.²⁰² Em outras situações, Stella diz ser oriunda de uma família respeitada, de muitas realizações: (...) *Vim de importante família/ família de cientista de aviadores/ de criança precoce prodígio poderes milagre mistério (...)*.²⁰³ Como que tentando interdepende-se de seu contexto, chega a exprimir, ainda, um desejo de “matar a família”, no que parece ser uma tentativa de libertação pela fabulação, em dois momentos: (...) *Se eu pegar a família toda de cabeça pra baixo e perna pra cima/ Meter tudo dentro da lata do lixo/ E fazer um aborto/ Será que acontece alguma coisa comigo?/ Vão me fazer alguma coisa? (...)*;²⁰⁴ (...) *Se eu pegar durante a noite novamente/ A família toda de cabeça pra baixo perna pra cima/ Jogar lá de dentro pra fora lá de cima cá pra baixo/ Será que ainda vai continuar acontecendo alguma coisa comigo? (...)*.²⁰⁵ Quando perguntada a respeito de quem seja essa família não nomeada, esclarece: (...) *é essa família que tá morando/ me perseguindo aqui no Teixeira (...)*.²⁰⁶ Por fim, quando indagada sobre quem seriam essas pessoas que não só moram com ela, como também lhe perseguem – essa família imposta, essa família de traços tão dissemelhantes –, Stella repete a operação de comentar o comportamento dos moradores do personagem-casa, analisando enfim sua única família: (...) *Olha quantos estão comigo/ Tão sozinhos estão fingindo que tão sozinhos/ Pra poder tá comigo (...)*, e afirmando-se, novamente, como aquela que dirige seu reino, a rainha emissária e o grão-núcleo.

Tendo sobrevoado os quatorze principais coadjuvantes e os três antagonistas – tendo sido, nessa passagem, necessário atravessar a encenação do centro de mesa branca e penetrar os núcleos espaciais e interiores de Stella –, o *Falatório* abriga até aqui a soma de dezessete personagens. É certo que Stella do Patrocínio – a narradora-

²⁰⁰ 14'53 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

²⁰¹ 27'57 do áudio [01 Peço em acesso...].

²⁰² 14'27 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

²⁰³ 01'33 do áudio [01 Peço em acesso...].

²⁰⁴ 06'49 do áudio [02 só presto...].

²⁰⁵ 07'06 do áudio [02 só presto...].

²⁰⁶ 08'38 do áudio [02 só presto...].

personagem, a anciã que oraliza a medievalidade de seu reino, a heroína cuja trajetória epopeica, até hoje, ninguém pôde aferir, apenas crer, visto que seu passado ainda não está documentado em detalhes, a voz que veio ao conhecimento do mundo primeiro de maneira impressa e sobre a qual tantos ouvintes se debruçam, se encantam e, sem esforço, conseguem ouvir, a poeta que cantou sua tragédia pregressa e, ao ter feito isso, inseriu-se num triunfo posterior pela simples possibilidade de ser hoje e cada vez mais escutada – prescinde de qualquer apresentação que aqui eu possa tentar lhe fazer. Basta louvá-la. Porque Stella do Patrocínio se diz. Sozinha. Uma só palavra de Stella vibrando no espaço, e o que se pergunta, em uníssono, é: “onde tem mais, quem é essa mulher?”. Enfim, é inútil dizer que Stella é a protagonista e está cada vez mais viva. Porque ressoa. Mas é importante dizer que ela não é a única protagonista de seu *Falatório*. Há ainda um outro protagonista – o único que não foi gestado por ela, mas, ao contrário, a gerou; ou, ainda, o protagonista que se gerou na medida em que ela foi gerada, e que ganhou ainda mais robustez depois de Stella falar tudo o que falou: o corpo. O corpo enseja tudo isso, o corpo é o centro do reino.

Não falo só do corpo humano com órgãos em funcionamento, o sistema fonador em operação, os sentidos em força de tração interior. Falo do corpo negro encarcerado, depauperado, manicomializado, desacreditado, descreditado, institucionalizado, de Stella, que se recorporificou por meio de sua voz; por meio da fala, que lhe deu nova forma, expandiu-se, a partir do que começa em Stella pela negação da vida, como quem reivindica para si uma vida nova e contrária; uma tristeza de ser e saber-se o ser que é – (...) *Eu não queria me formar/ Não queria nascer/ Não queria tomar forma humana carne humana e matéria humana/ Não queria saber de viver/ Não queria saber da vida/ E não tive querer nem vontade pra essas coisa/ E até hoje eu não tenho querer nem vontade pra essas coisa* (...) –,²⁰⁷ mas ser que é lastro e futuro, e cá estamos nós. Assim, traíçoeiro, senão ingênuo, seria apartar *corpo* e *Stella*, como dois protagonistas, mas é importante ressaltar também que um corpo só adquire vida na esfera acústica – corpo vivo *em relação* com o mundo – por meio do movimento da voz, ao passo que sem corpo não há voz. Portanto, um corpo em inércia é um depósito de órgãos; um corpo cuja voz, carregada de sentimento poético, é o principal meio de expressão e interlocução com o mundo, é um corpo duplamente materializado, *desempenhado*, um corpo que se inscreve e se proclama no mundo pela

²⁰⁷ 22’28 do áudio [04 Me ensinaram...].

fala. Não por acaso, a palavra corpo – se consideradas também as partes do corpo citadas por Stella, cabeça, dente, olho, pelo, ossos, boca, carne, cabeleira, cabelo, cérebro – é a de maior incidência ao longo das aproximadamente duas horas de duração que constituem estes arquivos do *Falatório* a que tive acesso.

Por outro lado, Stella recorrentemente aparta a *cabeça do corpo*, como se a cabeça fosse algo exterior ao corpo, ou como se corpo fosse a parte exterior da cabeça. Cito três exemplos: quando narra um episódio de violência sexual – (...) *Num via ninguém/ num via nada/ nada de cabeças e corpos* (...);²⁰⁸ quando, voluntariamente, isto é, sem mineração de assunto por parte das interlocutoras, desagrega-se da casa, da família, do mundo e da matéria humana – (...) *não sou de nenhuma das cabeças/ e de nenhum dos corpos* (...);²⁰⁹ quando, a partir de um comentário da interlocutora sobre ter a impressão de Stella estar triste, ela diz, em desespero: (...) *É que eu não sei o que fazer da minha vida/ Por isso é que eu tô triste/ Fico vendo tudo em cima da minha cabeça em cima do meu corpo/ Toda hora me procurando procurando/ e eu já carregada de relação sexual* (...).²¹⁰ Como se corpo e cabeça fossem gerados por processos diferentes e fossem separadas em duas etapas as constituições física e mental, é possível que isso se deva ao fato de que *cabeça*, para Stella, é onde brota o pensamento e a inteligência, faculdade que julga não possuir: (...) *Eu já até falei que eu não ando pela inteligência/ não ando pelo pensamento* (...);²¹¹ (...) *Não trabalho com a inteligência/ nem com o pensamento/ mas também num uso a ignorância*.²¹² Ainda, pode-se dever ao fato de que cabeça é sinônimo de *cérebro* – (...) *tô com a cabeça ruim/ tô com o cérebro ruim sem poder pensar* (...) –²¹³ e de saúde mental, isto é, a cabeça é sempre questionada no que diz respeito à sua deterioração e à sua *formação* numa inversão de etapas, como se a cabeça mesma não compreendesse como funciona a própria cabeça, ou desconhecesse sua fisiologia e funcionamento – informação reafirmada pela repetição – ou, ainda, como se a própria Stella não compreendesse o sentido da visão: (...) *que eu não tenho cabeça boa não/ não sei o que tem aqui dentro/ não sei o que tem aqui dentro/ não sei o que tem aqui dentro/ não sei o que tem aqui dentro/ eu*

²⁰⁸ 01'31 do áudio [02 só presto...].

²⁰⁹ 03'00 do áudio [02 só presto...].

²¹⁰ 07'10 do áudio [04 Me ensinaram...].

²¹¹ 08'45 do áudio [01 Peço em acesso...].

²¹² 12'49 do áudio [01 Peço em acesso...].

²¹³ 08'49 do áudio [01 Peço em acesso...].

*sei que tem olho/ mas olho pra fazer enxergar como/ quem bota pra enxergar/ se não sou eu que boto pra enxergar (...).*²¹⁴

Ao passo que o corpo é puramente a saúde física, a carne em contato com o mundo, esta divisão poderia carregar uma certa carga de obviedade, não fosse pelo fato de que há um questionamento mais aprofundado sobre esta gênese do corpo; este questionamento se dá em tal medida, que a compreensão de Stella sobre o fato de estar viva e falando e interagindo com o mundo através do corpo parece surpreendê-la duplamente: (...) *Eu mesmo num sei da minha vida direito/ Que eu num sei como pode formar uma cabeça/ Um olho enxergando/ nariz respirando/ Boca com dentes/ orelha ouvindo vozes/ Pele carne ossos altura largura força (...).*²¹⁵ Do mesmo modo, não questiona só a *constituição* de si mesma, mas do outro como espelho de si, ou reverberação de si, analisando o sujeito físico totalizado (corpo, mente) como se tentasse *incorporar* a matéria – a suposta “não como forma humana matéria humana carne humana pesada”²¹⁶ que chega a mencionar –, uma matéria que desconhece, mas que enxerga, intui e detalha. Numa instância seguinte, de outro arquivo do *Falatório*, torna-se claro o fato de que Stella deixa a cargo dos sentidos, sobretudo da visão e da audição, o modo como se opera esse conhecimento-cobertura/desconhecimento-descoberta do corpo vivo do outro no espaço: (...) *E eu não sei quem fez você enxergar cheirar falar cantar pensar/ Ter cabelo ter pele ter carne ter ossos/ Ter altura ter largura/ Ter o interior/ Ter o exterior/ Ter um lado o outro a frente os fundo em cima em baixo/ Enxergar/ Como é que você consegue enxergar e ouvir vozes (...).*²¹⁷

Falar, cantar, ouvir vozes. Também declarar, explicar, esclarecer, perguntar, dizer. Expressar-se, discorrer, conversar, contar. Conforme visto, o *Falatório* de Stella – em essência, uma interlocução, mas também via de mão dupla mediada – é permeado de falas que elucidam *o pensar sobre o falar* e o *falar sobre o que se está pensando*; diz respeito ao *dizer-se* enquanto *se pensa* e ao *falar-se*, *mostrar-se* enquanto *se sente*. Nesse sentido, de metafalatório, o corpo aqui se recapitula não só pela ação da fala – o corpo primeiro se recapitula pela voz –, mas pela fala sobre a fala, o pensar de Stella sobre a fala, sobre o próprio *Falatório*; em anverso, é a recapitulação da voz pelo corpo, de modo que o corpo torna à lembrança pela voz e ganha existência. Assim, em duplicidade, Stella atua em enunciação-ressonância consigo mesma, sobretudo quando

²¹⁴ 11’53 do áudio [02 só presto...].

²¹⁵ 00’46 do áudio [02 só presto...].

²¹⁶ 03’27 do áudio [02 só presto...].

²¹⁷ 13’36 do áudio [04 Me ensinaram...].

nomeia o *Falatório*²¹⁸ – (...) *Nós estamos sentados numa cadeira/ Procurando mesa procurando Falatório/ Procurando gravar o Falatório todo/ E eu ontem não sabia de nada disso/ Isso tudo pra mim é velho e eu não sabia de nada disso* (...).²¹⁹ Esta consciência se torna mais clara quando contabilizo o total de cinquenta menções ao verbo *falar* (e seus sinônimos, também pelos verbos em variadas flexões), à palavra *Falatório* e à palavra *voz*, que se pontificam por quatro vinculações diversas.

A primeira vinculação diz respeito ao ato de falar e ao desgaste causado pelo excesso de fala: (...) *Eu já falei o que podia/ não tenho mais voz* (...);²²⁰ que surge também quando a interlocutora pede que Stella cante novamente uma música²²¹ que cantara em outra ocasião: (...) *Não sei mais/ não tenho voz pra cantar mais* (...);²²² ou quando, voluntária e explicitamente, Stella parece desabafar, elevando o tom de voz, que também se altera pela intensidade com que as falam saem de sua boca, revelando uma quase asfixia: (...) *Eu já falei em excesso em acesso muito demais/ declarei expliquei esclareci tudo/ falei tudo que tinha que falar/ não tenho mais assunto mais conversa fiada/ eu já falei tudo/ num tenho uma voz pra cantar/ também porque eu já cantei tudo que tinha que cantar* (...).²²³ Curiosamente, na continuação deste último canto, isto é, na terceira estância, Stella diz: (...) *Eu cresci engordei tô forte/ tô mais forte que um casal que a família que o exército que o mundo que a casa* (...),²²⁴ e desta vez é possível capturar uma outra conotação, a de que o *Falatório* possa ter resultado em ação revigorante, de força, de mais um apoderamento do *eu* pela fala.

A segunda pontificação que Stella estabelece diz respeito à sua percepção do desejo de escuta das interlocutoras, da demanda alheia pela sua voz. Num ato reverso à atividade proposta e desempenhada por estas interlocutoras no ato da gravação, Stella chega a criticar a eventualidade desses momentos, conforme se verifica: (...) *Cê me pega sempre desprevenida, hein?/ Quando eu tô com vontade de falar/ tenho muito assunto/ muito falatório/ não encontro ninguém pra quem eu possa conversar/ Quando eu num tenho uma voz mais/ num tenho um falatório/ uma voz mais/ vocês me aparecem*

²¹⁸ Do Houaiss: “1. ruído de vozes de muitas pessoas a falar ao mesmo tempo; 2. conversa sobre coisa sem importância; 3. qualquer fala desprovida de valor ou fundamento; 4. boato infundado, mexerico difamante; 5. longa e importuna palração; 6. lugar de onde se fala; locutório”.

²¹⁹ 12’51 do áudio [02 só presto...].

²²⁰ 08’18 do áudio [01 Peço em acesso...].

²²¹ Pelo que pude apurar, a música em questão é “Teus olhos castanhos”, um sucesso de 1951 do cantor português Francisco José.

²²² 10’47 do áudio [01 Peço em acesso...].

²²³ 23’48 do áudio [04 Me ensinaram...].

²²⁴ 24’10 do áudio [04 Me ensinaram...].

e querem conversar conversar conversar conversar/ sem eu ter voz (...). É nítido haver também uma reivindicação de Stella em relação à escuta imposta, que parece expressar um desejo seu de que aqueles encontros de *Falatório* fossem mais frequentes, ou mais oportunos, afirmando a disparidade das ocasiões em relação à sua própria disposição de fala. É interessante também observar a separação que Stella faz de *assunto* (identificado como *Falatório*, propriamente) e *voz* (essencialmente a fala), como se o primeiro fosse a consequência do segundo, nunca o contrário, pois, ao que parece, voz para Stella é fôlego e é também pensamento.

Numa terceira via de expressão categórica, destaco a curiosidade sobre o funcionamento do gravador de voz, assunto sobre o qual interpela a interlocutora inúmeras vezes, sobretudo quando esta última lhe solicita que repita a pergunta feita num momento anterior: (...) *Eu perguntei se tem gente aí dentro/ porque transmite voz/ é sinal que tem/ fica ouvindo a gente/ fica falando a mesma coisa (...).*²²⁵ Então, a interlocutora diz: “Será que somos nós mesmos?”, ao que Stella responde, agora nomeando o gravador pelo pronome *eles*, em alusão às muitas vozes que imagina haver ali guardadas: (...) *É a voz da gente transmitindo pra eles/ e eles imitando a gente (...).*²²⁶ a interlocutora pergunta: “Eles, quem são?”, mas Stella responde capitulando a relação de intimidade que passa a ter com o gravador, sobretudo pela maneira como miniaturiza o objeto como sendo uma espécie de Núcleo Teixeira Brandão em tamanho reduzido: (...) *os moradores que mora aí dentro/ pra gravar a voz na hora de gravar (...).*²²⁷ Num outro áudio do *Falatório*, Stella ainda intrigada, retorna espontaneamente ao assunto do gravador, utilizando figuras para falar de apreensão, de retenção, daquilo que não se repete, isto é, Stella pensa a efemeridade da voz: (...) *E como é que pode essa gravação esse aparelho, né/ Gravando voz que tá sendo palavras ao vento!/ Já nasce aí gravando voz que se fala palavras ao vento/ E repete direitinho como a gente, né (...).*²²⁸

Por fim, como quarta pontificação, exponho o que Stella do Patrocínio parece entender como a *consequência* do *Falatório*, isto que ela mesma criou, ou como consequência última do excesso da fala. O mais curioso é que, segundo ela, o excesso desse *verbo encarnado* parece gerar um efeito físico, uma degradação de seu *corpo*, efetuando uma espécie de giro entre a emissão e a recepção inerentes ao ato da fala, flagrando a superexposição de sua subjetividade, como se a voz fosse um dano, algo de

²²⁵ 06’10 do áudio [01 Peço em acesso...].

²²⁶ 06’25 do áudio [01 Peço em acesso...].

²²⁷ 06’31 do áudio [01 Peço em acesso...].

²²⁸ 15’33 do áudio [02 só presto...].

que não se tira nenhum proveito, *o anticorpo* ou *o antissopro*: (...) *Com esse falatório todinho eu fiquei um homem feio! Mas tão feio/ Que eu não me aguento mais de tanta feiura/ Porque quem vence o belo é o belo/ Quem vence o saúde é o saúde/ Quem vence o normal é outro normal/ Quem vence um cientista é outro cientista* (...).²²⁹ Beleza, saúde e normalidade. Uma qualidade, um estado e uma norma. A beleza, a virtude, a bondade e, em última instância, a perfeição são associadas às *santas* –²³⁰ (...) *Eu queria ser boazinha* (...); o vigor, a energia, a firmeza, associam-se livremente aos *heróis*, às *heroínas*, ao passo que o equilíbrio físico e psíquico é associado aos *sãos*, aos *afortunados*, aos *puros* – (...) *Eu achava que você era uma santa diabólica endemoniada/ Mas não é não/ É uma santa mesmo/ Cheia de santidade/ E cheia de sacerdotes irmãos de caridade na defesa* (...);²³¹ já a normalidade é a principal antítese da loucura, palavra que Stella sequer cita ao longo desses quatro registros do *Falatório*. Isto se dá justamente porque, quando fala, Stella não é nem se vê como a santa ou a louca, porque sua fala é mais que fala, é invocação, é sua maneira de recorrer ao real, ou de alegar-se, em seu próprio favor; é também evocação, porque presentifica seu eu, o mundo e as coisas por meio da imaginação e da memória. Deste modo, incontornavelmente, é oráculo, poeta, vocalista e porta-voz de seu Reino. Não se trata de santidade, justeza ou delírio; Stella é do oculto e do improvisado, dirige-se e destina-se ao enigma, habita o mistério, e seu trânsito é a divinação. Por outro lado, essa estância de fala torna claro que, quando se vê diante do outro – na interlocução, espelha-se, e ao espelhar-se, afunda e esconde seu ser dentro do ser alheio –, é o outro que vê. Neste momento, Stella se nega para aceitar o outro, e representa-se como o feio em oposição ao belo, o feio contraposto à sanidade, o feio em contrariedade à norma, o feio em oposição ao conhecimento. O feio como primeiro sinônimo da desventura e do padecimento.

E o cientista? Quem vence um cientista é outro cientista? O termo *cientista*, citado ao todo cinco vezes e prioritariamente no gênero masculino no decorrer do *Falatório*, para denotar *importância*, é restrito e quase nunca aplicado aos estudos da arte poética e da literatura, mas acredito que esta proposição, neste enquanto, nos diga respeito. Fugindo um pouco do tema do triunfo levantado por Stella, sobretudo porque a ciência, ramo do conhecimento em essência desfavorecido, enquanto escrevo este

²²⁹ 14'19 do áudio [02 só presto...].

²³⁰ 16'10 do áudio [01 Peço em acesso...].

²³¹ 17'00 do áudio [02 só presto...].

trabalho sobre Stella do Patrocínio no Brasil à altura do sexto mês da pandemia, enfrenta e contorna a destruição governamental irrefletida, que se espalha em todas as direções e âmbitos políticos e sociais; mas, fundamentalmente, o que é um *cientista*? Falamos publicamente em nome de ideias e livros, nossos e de outros, engendrando reflexão e experiência, e assim articulamos nosso pensamento à nossa voz, por meio da produção escrita, para trazer à luz o que verificamos e colhemos no íntimo de nossas leituras e elaborações. Ora, um cientista é sobretudo um porta-voz, um vocalista. E a figura do porta-voz, intrincada a seu ofício e paralelizada a tantas figuras históricas e mitológicas, serviu de tiro de largada para o desenvolvimento deste ensaio, conforme observado. Porque o porta-voz lastreia Exu, Hermes, Mercúrio, Jesus Cristo, as Jelyias, os griots, a Pitonisa de Delfos, poetas da oralidade, a Sibila, profetas bíblicos, Nanã, os Pretos-velhos, médiuns espíritas, cavalos de santos etc., que, adaptados e expandidos de seus mundos e épocas, sinonimizam cosmogônica e oficialmente Stella do Patrocínio, aqui avistada e encenada como a porta-voz primordial de seu *Falatório* e de seu *Reino dos bichos e dos animais*. Por isso, quem escuta o registro sonoro ou escrito dos envios da voz dela – e gosta de estar, e dedica-se a estar sempre à sua escuta – passa a reenviá-la, torna-se porta-voz de Stella.

Assim, dentre as funções ligadas às áreas das comunicações humanas, em essência nos âmbitos dos anúncios oficiais, também nos planos intermundos, não avisto nenhum ofício que me pareça dotado de mais equivocidade e crueldade indireta do que o ofício executado por um porta-voz, ao passo que, executando seu ofício, um porta-voz também está executando uma voz perante um grupo de pessoas. Ele é o mensageiro – da palavra, ou da magia e da divinação –, o agente de uma dupla-execução, um gravador vivo e uma gravação presente, movente. Um porta-voz (sujeito) executa a voz (palavra) de uma nação, partido, entidade, divindade, empresa (coletivo) ou, ainda, de uma pessoa pública (sujeito e coletivo) por meio de sua própria voz (recurso, performance, representação). Ele estabelece a comunicação de objetos (objeto voz, objeto palavra) entre sujeitos, e embora seu ofício seja de caráter essencialmente neutro, um porta-voz compactua com a tarefa de compactuar-se com uma voz, por ofício, inúmeras vezes ao longo da vida. O ofício equívoco é também cruel em igualdade: para quem diz portar determinada voz ou recebe a incumbência de portá-la perante determinado grupo de pessoas, isto é, de carregá-la, transportá-la para um outro contexto, o indivíduo que é contratado para ser responsável por determinada voz ou aceita esta tarefa em forma de missão passa a ser dela veículo e ponte na medida em que deve veiculá-la; tarefa que

requer audácia de quem faz e confiança da parte de quem tem a voz portada, pois não é possível portar, puramente, qualquer voz. O porta-voz encarna o verbo e ressoa, reenvia, a voz ou o poder político e sociocultural, compactuando com ele.

Ainda que nessa instância o significante de *voz* venha a ser *palavra*, e mesmo que por *portar a voz* leia-se aqui convencionalmente *portar as palavras*, este ensaio fala do que se tenta portar: a voz – o inapreensível – no imaginário. É preciso hierarquizar a voz (é som, é primevo) em relação à palavra (é forma, é discurso) e reiterar a carga de unicidade de cada voz, que em essência é singular, individual, única. Faz-se possível explicar a singularidade de uma voz por três pontos de vista: 1. O aspecto fisiológico, relativo às galerias localizadas na cabeça, no que tange à estrutura e à constituição física geral de um corpo humano – o sistema respiratório em conexão constante com o aparelho fonador (boca, nariz, ouvido), o sistema muscular que se estria e impulsiona os tecidos e as válvulas, o sistema nervoso que, como um maestro, rege a superestrutura e faz a distribuição do sangue pelas veias, artérias, cérebro e coração, a voz que sai de uma garganta, da úvula; 2. O caráter comportamental de formação de uma voz, ou seja, é no ambiente familiar que se forma uma voz, por isso as vozes, assim como as pessoas, são majoritariamente frágeis ou robustas, outras roucas, amedrontadas, banguelas, pacíficas, e assim ao infinito; 3. A voz como matéria sonora no espaço, ou seja, as cordas vocais como instrumento sonoro e potencialmente musical, a voz mesma como instrumento, variando em tom, notas, estilo, harmonia, encadeamento. Assim, nenhuma voz é gêmea de qualquer outra voz, a voz é única como é único cada ser humano, a retina e as impressões digitais, e só um mesmo indivíduo é capaz de *tocar*, de executar sua voz no espaço, isto é, falar, cantar, entoá-la com a unicidade que lhe cabe.

Contudo, *toca-se*, tocamos, com frequência, a voz alheia, por ofício ou por incorporação, até mesmo por prática, exercício de criação. Neste aspecto, a tarefa do porta-voz pode ser paralelizada com a tarefa do tradutor e do intérprete, também do compositor letrista. Sendo também compositora e tradutora literária, sobre este ofício posso me alongar, afinal, a tradução é a maneira como sustenho a vida há quase uma década. Continuo a concluir que o tradutor, em igual medida, assim como o porta-voz, o intérprete, o letrista e o médium, é ponte; é também um construtor de pontes que encruzilha informações e vozes para construir a ponte derradeira de uma língua a outra, isto é, também artesão e engenheiro. Porque, essencialmente, um tradutor porta-voz é quem traz a palavra do outro em uma língua para dentro de sua palavra, que mora em

sua língua materna, e quem traz também as palavras dentro da voz. É mais que um mensageiro, porque usa de sua voz (literária) para exprimir a voz literária de autoria de outra pessoa. O tradutor serve de amplificador para estabelecer a coautoria, como num dueto; é quem propicia o intercâmbio da mensagem e, por que não, da beleza, ponteando diferentes culturas. O tradutor é um decifrador e um divinador, decifra os códigos de um idioma, tenta divinar o que está oculto e reincorpora os enigmas e códigos enquanto os translada ao seu próprio idioma. A tenacidade e o conhecimento de um tradutor é o que propicia que ele seja também um agente cultural, interculturais, na medida em que passa a ser sujeito da voz que *traduz*, que por sua vez é reimpressa para o coletivo. Afinal, o tradutor trabalha prioritariamente para o coletivo, porque dissemina informações e conhecimento entre culturas. Trata-se de uma tarefa intermundos porque compõe outros tempos num só presente. Portanto, investigar e escutar e ouvir Stella durante tantos anos faz com que me sinta, humildemente, uma de suas porta-vozes, porque meu intuito, meu desejo, é portar sua voz, espaiá-la de modo a reverenciar as ondas da primeira ocasião em que vibrou na esfera acústica de nosso tempo, e continua a vibrar; me sinto também sua tradutora, porque tento reenviar seu *dito* e a maneira como disse, e assim a voz poética de Stella passa a incorporar-se em minha própria voz poética. Primeiro como sua eterna ouvinte, depois como poeta. Também letrista e tradutora. A voz de Stella se move entre o meu pensamento – dinamitando pontes – e as vias que estabeleço na criação. Porque, quando portamos uma voz, passamos a ser parte dessa voz, porque somos dela criadas, geradas, novamente veículo e ponte. E travessia.

Entretanto, esta pesquisa e este ensaio não existiriam se a voz de Stella não tivesse sido registrada em áudio ou, ainda antes, se em uma época já remota não tivesse sido inventada uma máquina para apreender o som. Porque o registro em áudio é anterior ao registro das imagens. Isto é, primeiro aprendeu-se a gravar a voz – com a fonografia e o fonógrafo de Thomas Edison, inventado em 1877 para gravar e reproduzir sons de maneira mecânica, embora esses registros de som só tenham podido ser transportados, em um arquivo físico, quando Emil Berliner inventou o gramofone e o disco de goma laca em 1887, dando início à indústria musical; depois, apreendeu-se a imagem e, logicamente, por fim, a imagem em movimento. Assim, sem o aparelho que hoje ainda conhecemos como gravador de voz – uma relíquia, um objeto em desuso, um item de colecionador, mas vendido a baixo custo, que se transformou em inúmeros aplicativos que podem ser acessados gratuitamente por um celular, tablet ou computador, cujo desdobramento tecnológico viabilizou, inclusive, como função básica

imediate, o envio de mensagens de voz em apenas dois passos – e suas seções intituladas *gravações*, uma voz, qualquer voz, não pode ser singularmente apreendida, transformada em registro físico ou transportada por qualquer outro recurso que não seja a gravação em vídeo, em que aparece anexada ao registro da imagem. Porque a voz é um evento e se insere e se propaga no espaço enquanto acontece, e depois se retira, se dissolve. Constitutivamente movente, está o tempo todo em movimento, pois a voz, por si, não se fixa. Seria possível alegar que uma imagem também se dissolve, sim, mas somente quando está em movimento; isto é, um pássaro em pleno voo é uma imagem que se dissolve, embora seja possível guardar na memória a imagem de um pássaro em movimento; a paisagem vista da janela de um carro; uma criança desconhecida que passa correndo pela praia. Mas não se pode guardar na memória humana o momento em que uma voz (destino, direção) é pronunciada no espaço, a não ser por meio das palavras (veículos) contidas nessa voz. Sem a gravação física de uma voz, a memória só será capaz de retrair seu caminho, e assim reconstituir-se a duras penas, na afetuosidade em que está envolva esta emissão, e só encontrará suporte no que foi dito (objeto-palavra) e por quem (sujeito) foi dito, mas nunca no momento exato do dizer (objeto voz). Por isso, anterior à escrita e ao registro físico da voz, durante séculos e até os dias atuais, a *oralidade* realizou e realiza o trabalho de porta-voz das culturas e sociedades – ritos, cânticos, sagas, poemas, histórias –, daí vem a carga de nuclearidade agrupada pelas manifestações orais, a memória como bem cultural que se passa por meio da comunicação interpessoal, da hereditariedade, isto é, a memória individual e coletiva como átomo, propagando-se no espaço de maneira energeticamente estável, rodeada por elétrons.

Há alguns bons anos, e em todos os dias de minha vida que transcorreram nesse espaço de tempo, venho me relacionando com os registros da voz de uma pessoa que sequer conheci e que poucas pessoas conheceram; que não foi escritora, nem poeta da oralidade, que nunca gravou um disco, que sequer publicou livros, mas que falou, falou, falou e constituiu seu autodenominado *Falatório* e que assim pôde reconstituir e estender a vida que lhe escapara há muito, depois de décadas asilada numa instituição total, para assim permanecer no “reino dos vivos”, como ela mesma definira, para sempre. Até hoje, outras décadas depois de sua morte, sua fala ajuda a reconstituir e a estender a minha própria vida, alimentando e instigando meu ofício como poeta no que ele tem de mais difuso na instância do perceptível; e não só a minha vida, mas a de tantas outras pessoas – embora lamentavelmente ainda sejam poucos os que conhecem e

puderam ouvir Stella do Patrocínio em som – que se envolvem com a criação poética por meio da palavra escrita ou pessoas cujas vidas se embaralham e se mantêm em suspenso pelo procedimento da escuta como motriz da composição em poesia, como o sopro invisível das ondas sonoras.

Aprendi a amar essa voz aerada como a nenhuma outra, a reverenciá-la e referenciá-la, lateral e diariamente, por meio de metáforas universais, tais como a da voz da sabedoria, a voz do coração, a voz da intuição, pois, ao tocar a primeira nota que salta do primeiro áudio, reconheci na voz de Stella o conhecimento e a sensibilidade de uma civilização atemporal que parece nunca ter existido – mas existe e é seu Reino – ou que existe porque inauguro em mim sua existência a partir de sua voz, que registrou seus ensinamentos num espaço-tempo flutuante, seu extratempo, impensado, mas vivo. Não posso explicar Stella – e essa incapacidade não me confronta, o avesso dessa ousadia me conforta –, posso tão somente dedicar-lhe minha escuta atenta, mas puramente humana e falha, e assim ouvi-la para, ao extremo de minhas capacidades físicas e emocionais, reenviá-la, para tentar fazer com que mais pessoas consigam ouvi-la, afinal, só existe a fala porque a escuta existe. Com Stella, aprendi a enxergar, pois compreendi que a voz é um vulto que só os ouvidos podem retratar, mas que nunca se poderá fazer nada em resposta a uma voz que não seja falho ou precário. Não se pinta uma voz, não se escreve uma voz; uma voz não é capaz de tocar, de executar, outra voz no espaço com perfeição sem recorrer às suas próprias sensações, às suas memórias. Isto acontece porque toda voz vibra o ilógico e reverbera o empírico; mas é possível cantar e recantar uma voz, por meio da entoação, isto é, só uma voz pode retratar uma outra voz.

A operação de entregar-se de ouvidos a uma voz que canta, como quem deita a cabeça sobre o solo batido para tentar escutar toda a estrutura terrestre em movimento, isto é, escutar e ouvir para assim ter a possibilidade de analisar essa voz e tentar descrever sua unicidade, neste caso, o registro de uma voz inserida num contexto de conversa que é parte de um espaço acústico destinado à escuta e à reflexão, assim como, em via dupla, também um espaço de fala destinado à escuta e à reflexão, é semelhante à operação de tentar descrever um instante, ou melhor, uma duração, um tempo que passa – (...) P: *Será que o tempo passa?* R: *Quem passa somos nós.* P: *A gente passa praonde?* R: *Passa da vida pra morte.* P: *E da morte praonde?* R: *Da morte pra bicho pra animal.* P: *E depois?* R: *Depois apodrece.* P: *E vira o que?* R: *Vira*

merda. P: E a merda vira o que? R: Continua sempre como merda (...) –²³² um tempo que passa e segue continuado, continuando-se dentro de um espaço físico e novamente temporal, cujo próprio tempo (das gravações) não é propriamente definido em datas, mas em estâncias de fala também continuada que abarcam um repertório de assuntos e temas que, por sua vez, primeiro abarcam para só então constituírem a poética de Stella; a poética de Stella não nasce nessas sessões que ocorreram num intervalo de poucos meses e com frequência às quartas-feiras de uma década de 90 já longínqua – (...) toda quarta-feira você vem (...) –²³³ a poética de Stella aí se apresenta pela primeira vez.

Posso explicar como aprendi a amar essa voz porque nesta voz ainda *me crio* e com ela estou familiarizada, então, mesmo a ausência dessa voz impõe uma presença, como fazem todas as vozes, porque amar uma voz não é como amar um rosto, um nome, uma cor, uma história. Amar uma voz é amar um instante, enraizar-se no finito, é deleitar-se no que um simples passo deixa atrás de si mesmo. É amar a transitoriedade, o que não está no mundo porque passa, ao passo que é o mundo e o constitui de maneira insondável, e que primeiro só adquire materialidade nos labirintos e fossos de nosso sistema auditivo. Se me deito na terra para descansar, também como uma forma de me aproximar da morte, sinto no solo, como consequência inversa, as vibrações não só de meu corpo vivo, como de tudo o que sei que vive. A ciência sonda há séculos as maneiras pelas quais vive o que vive, mas ainda, até hoje, não conseguiu de todo mapear. Afinal, tudo o que vive emite sons – vozes do natural – sob nossos pés. Enfim, amar a voz de outra pessoa é também, e antes de tudo, aprender a amar a nossa própria voz, é cuidar de si, porque se amar é sobretudo se ouvir e se fazer ressoar sem pudores na vastíssima esfera sonora que embala o mundo desde o instante do primeiro sopro e conforme será até o fim ou o renascimento dos tempos que mais uma vez não poderemos testemunhar, mas crer. Crer e recontar, reenviar. Meu desejo é que Stella seja recontada pelos séculos.

Por isso testemunho o que está vivo e existe graças a um gravador de áudio e ao desejo de outras pessoas, sobretudo mulheres, que também ouviram o chamamento, o chamado de Stella, nos recantos de seus próprios vãos. A voz viva de Stella vibra da carne de sua garganta, grudando as palavras ao seu corpo, nesta conexão que jamais se esvai, e de seu corpo as gruda na dimensão acústica na qual estava inserida, isto é, no contexto mortífero de uma instituição total, instaurando-se, consequentemente, na

²³² 21'56 do áudio [01 Peço em acesso...]; Carla pergunta (P) e Stella responde (R).

²³³ 03'39 do áudio [01 Peço em acesso...].

dimensão sonora que materializo enquanto a escuto e escrevo sobre ela e tento operar essa reciprocidade deslocada. Por que falamos? Falamos para prolongar nossa existência; falamos para que, enquanto estamos vivos, não nos sintamos sós; falamos para externar, consciente, inconsciente e secretamente, nossas complexidades; falamos para instaurar nossa presença já pré-instaurada, mas que sem voz não é presença, porque voz é presença e presença é voz. Em suma, a voz é a reafirmação da vida, porque advém do corpóreo, ao passo que é impalpável, apenas vibra no ar, e se finda. A voz se autorrevela e revela a vitalidade de um ser humano, o que está oculto e repousa na nuclearidade de cada indivíduo. Queremos ser escutados porque queremos nos curar de nós mesmos e, ao ouvir nossa própria voz, sentimos – ou deveríamos, como única obrigação vital, sentir – o prazer que essa operação põe na nossa própria existência; queremos ainda falar de volta, dizer, atender, responder, porque também queremos curar os outros. Stella queria, ouça tudo o que ela disse. É uma empáfia ao contrário e, como nos diz Calvino, também é “(...) o prazer de dar forma às próprias ondas sonoras”.²³⁴ Por tudo isso, deve-se escutar essa voz não como um pedido de ajuda, nem ouvi-la como quem sai em socorro – somos impotência –, mas como a escuta que ela fez de si e como um ouvir-nos a nós mesmos; deve-se ouvi-la, ainda, como a manifestação de um desejo em curso, uma vontade e o cumprimento dessa vontade de se recriar nos momentos de *Falatório*, de inserir sua existência na sabedoria além-mundo que Stella encarnava e cantava; vontade de resistir enquanto ser que vive e canta o que pensa e sente, transformando suas inquietações em palavras que, assim, desencarnaram sua própria voz. Mercurial, errática, instável porque inesperada, a poética do canto de Stella do Patrocínio não se insere de forma alguma no que se convencionou chamar *poética da loucura*, por tudo o que foi dito aqui; conforme nos diz Julio Ramón Ribeyro, no livro *Prosas Apátridas*, “Em muitos casos, a loucura não consiste na ausência da razão, e sim em querer levar a razão que se tem às últimas consequências”.²³⁵ A poética de Stella, profeta, arauta, emissária, é, sobretudo, delfica, exusíaca, pois sua voz batalha a indicar retraço de caminhos no trânsito do extratempo. É a poética da continuidade nascente – está viva, concerne a todos nós como crise social e subsequente tentativa de reconstituição do imaginário – como ato e efeito de encaminhar o resistir para existir, para em seguida viver e continuar viva:

²³⁴ Italo Calvino, *Sob o sol-jaguar*, op. cit., pág. 79.

²³⁵ Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, tradução de Gustavo Pacheco, Rocco, 2016, p. 15.

(...) Eu mesmo não sei que que eu tô fazendo/ Que não sou eu que gosto de nascer/ Eles é que me botam pra nascer todo dia/ E sempre que eu morro me ressuscitam/ Me encarnam me desencarnam me reencarnam/ Me formam em menos de um segundo/ Se eu sumir desaparecer eles me procura aonde eu tiver/ Pra tá olhando pro gás pras paredes pro teto/ Pra cabeça deles e pro corpo deles/ Num tem nada pra comer nem beber nem fumar até agora (...).²³⁶

²³⁶ 00'19 do áudio [04 Me ensinaram...].

2. A FALA, O CANTO, A VOZ

*Vim cantar sobre essa terra
Antes de mais nada, aviso
Trago facão, paixão crua
E bons rocks no arquivo*

*Tem gente que pira e berra
Eu já canto, pio e silvo
Se fosse minha essa rua
O pé de ipê 'tava vivo*

Canto em qualquer canto, Itamar Assumpção e Ná Ozzetti²³⁷

Canto é onde se mora: morada, *oîkos*, *domîtus*, permanência; onde se retira: retiro, *thureós*, *indomîtus* ou *domabîlis*, recolhimento. Tentativas de resgate de si que intencionam, interna ou externamente, pôr-se em liberdade, acolher-se espacial e subjetivamente. É permissão que se concede, e onde se está presente, em solidão ou em companhia, no tempo e no espaço, a preencher os próprios modos. Chão, esconderijo; *solitudo*, estar em elemento sólido, refúgio. Tão mais longe, pelo descostume do uso das vistas, recanto. É situar-se, estabelecer local ou situação. Fundar, ater-se, circunscrever, isto é, encerrar-se. O canto também se situa no extremo da lateralidade das reentrâncias do corpo – ânus, genitália, olhos – e das espacialidades – páginas, móveis, áreas, nações. É também nas reentrâncias do sistema fonador – boca, nariz, ouvidos, garganta – que nasce o falar e o cantar. Ademais, um canto é a aresta de um corpo (estrutura) no espaço (topografia), é a fundição desse corpo ao espaço. De modo que o corpo é limite, linha de convergência entre ser e mundo. Assim, todo corpo fundido ao espaço institui-se nele como fundação, e passa a responder a um fundamento, tornando-se verbo encarnado;²³⁸ filosoficamente, o pensamento, a palavra, a fala.

Mas canto, no léxico musical, guarda inúmeras denotações relacionadas ao ato de cantar, e no centro deste ato está a voz como instrumento de cordas, visto que nasce nas pregas musculares interiores da laringe. Canto refere-se à melodia, à cadência, à técnica, e, assim como a voz, cantar é som. No mundo natural, na ornitologia, algumas espécies de pássaros cantam – sabiás, pintassilgos, beija-flores, canários, rouxinóis –, enquanto outras, papagaios, araras, corupções, são capazes de falar. São imitadores,

²³⁷ Do disco *Estopim*, Gravadora MCD, 1999.

²³⁸ Arquétipo da comunicação; uma das sete dinâmicas da consciência, segundo Jung. Cf. Maria Zelia de Alvarenga, “As sete dinâmicas de consciência, a hominização, a inteligência espiritual e o processo de individuação”, *Junguiana*, Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, 2018, p. 13.

aprendem a comunicação com os mais velhos de sua espécie, graças à memória que apreende e decodifica sons, e sua voz pode resultar e conter harmonia semelhante à voz humana. Há ainda um inseto minúsculo que vive grande parte de seu tempo escondido nos bosques urbanos ou nos campos florestais, como uma ninfa, e que só se revela em noites claras, abrasadas, pelo som, para cantar – *casca oca/ a cigarra/ cantou-se toda* – .²³⁹ Assim como os pássaros, que cantam para se comunicar, para acasalar, para informar um ataque, para se defender ou defender seu território, seu efeito sobre nós é o de que cantam para nos encantar. Cantam também folhas nas árvores, canta o vento, cantam as marés, cantam os poetas, cantam as sereias; canta a Circe de Homero, a ninfa Eco faz-se ouvir à exaustão e a sabedoria do deus Toth canta e perpetua a memória e a divinação.

Na literatura oral e escrita, o canto é poesia destinada à narrativa de uma trajetória, feita para ser entoada perante grupos que se reúnem em torno da escuta, e assim serve à voz alta, também à leitura silenciosa, ou ainda à interpretação musical; na versificação, nomeia-se por canto as divisões de um poema longo. Chama-se, ainda, de canto uma pedra de grandes proporções usada em construções cujo nome é cantaria – *silêncio / o som das cigarras / perfura as pedras* –,²⁴⁰ uma obra de alvenaria com três cantos²⁴¹ a que se dedica um canteiro: artífice, artista que faz da pedra escultura, porção de terra destinada às plantas.²⁴² Desse modo, admite-se que um canto possa vir a ser, ao mesmo tempo, conserto (equilíbrio) de três cantos e concerto (arranjo) para três cantos. No entanto, o verbo cantar não guarda relação com edificações, pois, em essência, é a expressão vocal por meio de construções frasais que têm por base a melodia; formada por uma palavra ou mais, pode abrir mão do verbo: o om, por exemplo, a sílaba sagrada, mantra do hinduísmo, evoca a contemplação da realidade. Cantar, assim, é também ler, evocar e, ainda, proferir, enunciar em voz alta, isto é, vocalizar, de acordo com o ritmo e o tom; entoar, interpretar por meio do canto, dirigir, declamar, recitar, falar com andamento: cantar é dizer. Dizer é cantar?

O relato [que abre o Gênesis] descreve a criação como um evento verbal de Deus. Ele diz uma palavra que faz vir ao ser aquilo que é dito. “Deus disse: ‘seja a luz’. E a luz foi” (Gênesis, 1, 3). “Dizer” é,

²³⁹ Um haiku de Matsuo Bashô traduzido por Paulo Leminski em *Vida, quatro biografias*, Companhia das Letras, 2013, p. 100.

²⁴⁰ Outro haiku de Matsuo Bashô traduzido por Paulo Leminski em *Vida, quatro biografias*, op. cit., p. 116.

²⁴¹ Do Houaiss.

²⁴² Também segundo o Houaiss.

no texto hebraico, *amar*, um verbo que indica o falar como um significado pronunciado e expresso. De uso comum tanto na língua ordinária quanto na teológica, o verbo se encontra em muitas passagens da Bíblia, sendo frequentemente usado no caso de uma comunicação que pressupõe escuta e, não raro, resposta.²⁴³

Existem inúmeras maneiras de cantar, logo, de dizer, afora os limites das palavras: chiar, grunhir, ranger, arruar, roncar, gritar: é o que primeiro fazemos ao nascer, o *grito natal* de que fala Zumthor: “(...) voz plena, negação de toda redundância, explosão do ser em direção à origem perdida – ao tempo da voz sem palavra”.²⁴⁴ De todos os sons sem palavras emitidos a partir do perfeito funcionamento de nosso quarteto fonador, responsável pela transformação de qualquer palavra escrita em palavra audível, isto é, a enunciação, o mais curioso deles me parece o *suspiro*. O suspiro é o canto rasurado. Suspira-se de amor (paixão, ternura, lembranças, desejos), de melancolia (dor, lamento, saudade, desilusão), de contrariedade. O suspiro desliza entre o sistema respiratório, o auditivo e a alma, é um ato do inconsciente individual. Inicia-se no ato primeiro da respiração (inspiração) e se despede num movimento audível da própria expiração. Digamos que é uma ação subjetiva própria da respiração. Outro som que guarda familiaridade com o suspiro, mas por inversão, é o bocejo. No entanto, a sociedade recrimina o bocejo, boceja-se pouco, por educação, porque o bocejo parece delimitar sensações desagradáveis ao outro, como o tédio, o cansaço, a preguiça; nos terreiros, casas de santo e de reza, indica sobrecarga energética. Mas o bocejo é uma troca de ares e sons, envoltos, revezados, é a inspiração ruidosa do ar pela boca e que constitui, nesta mesma via, também o som que sai pela boca, expirado. O bocejo é o canto embrionado.

Pela via da fé, o substantivo masculino cantar é louvação, é o que se faz para elevar ao sagrado, glorificar, enaltecer; é celebrar, elogiar em versos pessoas, datas, rituais. É cântico, poema, hino. Assim, celebrar é promover, impulsionar; é dar a algo duração na existência concreta, ainda que, na contramão, seja transformar sua existência concreta em algo sagrado; ao menos no que diz respeito a *dar forma*, todo canto é uma construção, na medida em que organiza palavras, gestos, sentimentos e, dando-lhes estrutura, constituição, retorna também em canto, em som. Uma palavra escrita é um canto (aresta) que repousa dentro de um corpo (espaço) e que só se insere na sonoridade do mundo pela voz, ao passo que a palavra falada torna a ser, primeiramente e em

²⁴³ Adriana Cavarero, *Vozes plurais*, op. cit., p. 36.

²⁴⁴ Paul Zumthor, *Introdução à poesia oral*, tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida, editora da UFMG, 2010, p. 11.

regresso, som. Deste modo, cantar é fundação e criação. Isto é, sob ou a partir de que fundamento principal um corpo se relaciona com o espaço? Figurativamente, o principal motivo (peça rítmica, melodia unificada de uma composição) que institui um corpo no espaço, isto é, que o move, ondula no espaço, é a voz. É a voz que dá nascimento ao corpo, porque voz é o sopro primevo, o fôlego da criação, o sopro da vida; é ato que começa na boca do Deus cristão, por exemplo, originando o mundo.

A voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Mas, ao contrário do corpo, ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. Ao falar, ressoa em sua concha o eco deste deserto antes da ruptura, onde, em surdina, estão a vida e a paz, a morte e a loucura. O sopro da voz é criador. Seu nome é espírito: o hebraico *ruah*, o grego *pneuma*, mas também *psiché*; o latim *animus*.²⁴⁵

Ao distanciar voz (palavra) e voz (objeto), encontram-se outras subdivisões, como a voz artística, literária, poética (a voz como estilo e dom), e constata-se que, em contraste com a imagem (olho), a voz foi desterritorializada e vem sendo relegada ao sagrado, ao mistério, ao sobrenatural. A voz dos espíritos, a voz dos fantasmas, a voz do além – abstração, travessia, comunicações que nos chegam como presságios e para os quais não se encontra explicação ou certeza, apesar da magnitude de sua fragilidade e procedência de casualidade. No que diz respeito à palavra escrita – concreta, provada, válida, canonizada, platônica – despede-se a voz de sua unicidade e impõe-se que assuma uma acepção coletiva, potencialmente oficial, e passe a ser a representação de uma junta de muitas outras vozes, diluindo-as e unificando-as: a voz de Deus, a voz da intuição, a voz do povo, a voz do coração, a voz da autoridade, a voz da consciência, a voz da sabedoria, a voz da experiência – embora permaneça carregada de imprecisão (também em grandeza) que lhe é característica. Porém, a voz que então se desinstaura do corpo uno – voz una, retina una, digital una – e passa a representar, desalojada, a concordância, lastra um dissenso em relação ao canto: quem se dispõe a cantar, primeiro funde-se a si, incorporando-se pela escuta de si, encarna-se, mas o faz para reintegrar-se ao coletivo pelas dobras das brechas – voz desabalada – e reverbera-se para reaver sua singularidade. Voz é reconstituição de si. Hino mudo que se aninha nas estrias dos músculos e se mantém à espera: à espera da fala, à espera do canto, à espera do outro. Conforme nos canta Mateus Aleluia:

²⁴⁵ Zumthor, *Introdução à poesia oral*, op. cit., p. 10.

Canto um canto de adoração
 Canto um canto de meditação
 Canto um canto de libertação
 Canto o canto das massas, eu sei²⁴⁶

A memória é soberbamente vozeada. E as vozes, assim como os peixes, os animais de pasto e os ladrões, andam em bando. À revelia de arquivagem possível, detida, acotovelam-se em nossa caixa acústico-afetiva e ensinam informação genética, comportamental e remetem-se às circunstancialidades de nosso curso sobre a terra. Às vezes, nos saltam moduladas, editadas, e demanda certo esforço reconstitui-las – encorpá-las na lembrança, dar-lhes sopro –, vigorá-las, para que vençam a tortuosidade inerente à natureza do som, que escapa. Assim, cada ser é veículo deste vozerio – *as vózes vinham-lhe em gradações de sonoridade — vózes graves, soturnisadas e prophéticas de canto-chão e vózes angélicas e frescas de choraes gloriosos nas Dulias matutinas e floreadas de Maio* —²⁴⁷ e integra-se a ele como a um coral, na medida em que encaminha e é encaminhado por cada uma das vozes que povoam e lhe sobrevoam a vida e seus ciclos; estabelece com essas vozes, sobretudo sem saber, uma educação por meio da escuta voluntária e involuntária. É na voz alheia que germina a voz individual – por isso falamos, por isso cantamos, por isso vozeamos e contamos histórias – para que a memória se estabeleça continuamente em voz viva, e se perpetue como um bem de que não se suspeita, encarnado nos corpos.

Portanto, classifico as vozes de acordo com o que imagino ser sua *procedência*, se é que posso me colocar como *destino* (recepção), ao passo que, como ser falante, também sou *origem* (emissão): vozes decorridas – vozes que decorreram, que se fixaram brevemente, mas que passaram, vozes que *estão*; vozes transpassadas – vozes que penetram e atravessam, para em seguida transporem-se, vozes que *acontecem*; vozes recorrentes – as que retornam ou parecem retornar, que impõem sua presença pelo hábito ou pelo extraordinário, secretando sua extensão, mas que se irmanam – vozes que são grão de outras vozes – em nosso auxílio. É a voz-matéria, vozes que *são*. De acordo com essa classificação, a voz de Stella do Patrocínio é uma voz recorrente. É uma voz que evoca – torna-se presente pelo exercício da memória e da imaginação —²⁴⁸ e assim capta, porque chama em resposta, materializando-se em conexão com o extranatural. Também é uma voz que invoca – chama em auxílio, pede a

²⁴⁶ Mateus Aleluia, “Filho de Rei”, no disco *Olorum*, 2020.

²⁴⁷ Poema “Nirvanismos”, de Cruz e Souza, em *Evocações*, Typ. Aldina, 1898, p. 347.

²⁴⁸ Do Houaiss.

proteção de forças extranaturais –,²⁴⁹ empenha-se, provoca, ensimesmada e retornante, como quem está espreito, ou à caça. É uma voz-cisma, duplamente presente, que atende a um chamamento insuspeito e ao devaneio por esperança, e que por meio de códigos próprios dá existência – *Alma eleita e desolada nos crepúsculos da Scisma*²⁵⁰ cantada por Cruz e Souza – e guarda à sua própria mitologia:

Tu, Alma eleita, que trazes essa sêde de Espaço, essa anciedade de Infinito, essa doença do Desconhecido que te fascina os nervos, que vieste ao mundo para fallar pelas outras boccas, para ser a voz viva de todas as vózes mortas; tu, que andas em busca de uma dôr que venha ao encontro da tua; tu, que interpretas tanta queixa, tanta queixa, tanta queixa dos Corações, tanta queixa dos Espiritos, tanta queixa das Almas, tudo porque não ha resposta a esta pergunta horrivel: porque nos deram a Vida?!²⁵¹

Assim, o *Falatório* de Stella encena um canto longo – ou um poema em muitos cantos – que acolhe sua alma (anima), o princípio vital, o espírito, ao passo que põe em jogo seu *logos*, seu anseio (eros) por criar-se e dar nascimento ao *Reino dos bichos e dos animais* (eu). Pressupõe-se que escutas são infinitas, mas também poderia ser ouvido como um cântico, ou como um conjunto de odes devotadas a um algum tipo de frequência energética do *extratempo* para flagrar, reivindicar e denunciar o contracanto a que foi relegada sua existência no cárcere racial de um manicômio. Epopeico por sua grandiosidade e grau temático, narra e historiciza episódios que se passam num contínuo indeterminado, no extraterreno da subjetividade, e dispõe conjuntamente de um número estimado de moços²⁵² (personagens secundários, antagonistas) que encarnam no aparelho²⁵³ (protagonista) Stella do Patrocínio. Deste modo, a heroína do *Falatório* é a voz de Stella. E, justo pelo aspecto transitório da voz, a trajetória²⁵⁴ desta heroína é amétrica – pois não há precisão de medida de tempo –, usa *falas* brancas (versos brancos), *falas* livres (versos livres) e conta com pelo menos sete refrões, conforme já demonstrado. Em lugar de *estrofe*, mais uma vez reitero a nomeação *estância*, porque estância diz respeito a *lugar amplo* – no qual a contagem de falas se perderia. Não escolho estância por se tratar de sinônimo de estrofe, mas porque

²⁴⁹ Do Houaiss.

²⁵⁰ Cruz e Souza, *Evocações*, op. cit., p. 269.

²⁵¹ Poema “Espelho contra espelho”, de Cruz e Souza, em *Evocações*, op. cit., p. 268.

²⁵² Do Houaiss: “Regionalismo: Piauí. Na encanteria, cada um dos seres espirituais que encarnam nos aparelhos (médiuns)”.

²⁵³ Do Houaiss: “Regionalismo: Brasil. No candomblé, na umbanda, na encanteria etc., médium que recebe um espírito ou um orixá”.

²⁵⁴ Do Houaiss, na Física: “caminho percorrido por um *corpo* ou *partícula* em movimento”.

se refere a território, moradia (novamente *canto*), isto é, o corpo de Stella como moradia e fundação de sua voz – o *cantus* na polifonia da instituição asilar ao passo que ressoando no vigor sonoro da totalidade deste astro –, enquanto estrofe diz o oposto, refere-se à parte, *divisão*.

O desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita. O poeta é voz, *kléos andrôn*, segundo uma fórmula grega cuja tradição remonta aos indo-europeus primitivos; a linguagem vem de outra parte: das musas, para Homero. Daí a ideia de *épos*, palavra inaugural do ser e do mundo: não o *logos* racional, mas o que a *phoné* manifesta, voz ativa, presença plena, revelação dos deuses. O primeiro dos poemas constitui em “fazer” o *épos* como um objeto e em colocá-lo entre nós: *épo-peia*.²⁵⁵

Tendo em vista a questão da ausência da métrica, visto que nasce da *fala* e não intenciona voluntariamente o *verso*, tampouco a oralidade, ainda que próximo da *canção*, o *Falatório*, se transcrito de acordo com as inflexões de fala de Stella, em inúmeras e pontuais passagens, também poderia ser lido (ouvido) como um poema em prosa. Este gênero, iniciado e difundido no Brasil por Raul Pompeia, como projeto finissecular que se voltava contra a tradição do metro, tinha em vista que “(...) quando o sentimento fala, a linguagem não se fragmenta por vocábulos, como nos dicionários. É a emissão de um som prolongado, a crepitar de consoantes, alteando-se ou baixando, conforme o timbre vogal”.²⁵⁶ Pompeia começara a publicar poemas em prosa em periódicos brasileiros em meados dos anos 1883, mas estas composições só foram reunidas em livro no ano de 1900, sob o título *Canções sem metro*, sendo, portanto, contemporâneo do *Evocações* (1898), de Cruz e Souza. É evidente que Pompeia escreveu e Patrocínio falou, mas é interessante atear esta comparação tendo em vista o propósito de eloquência das *canções* de Pompeia e o *efeito* da eloquência dos cantos de do Patrocínio. Pompeia intencionava aproximar-se, no verso branco, do ritmo encantatório da fala a partir do sentimento posto, manifesto, tentando transpor a prosódia à forma quase pictórica de seus poemas, e justo por isso: canções, isto é, buscava aproximar-se do corpo vivo da palavra, buscava a voz-som, o sopro primevo. Do Patrocínio, de maneira inconsciente ou, quem sabe, extrafrequencial, a meu ver, executou o projeto de Pompeia em seu *Falatório*.

É uma voz que fala – não esta língua, que é apenas epifania: energia sem figura, ressonância intermediária, lugar fugaz onde a palavra

²⁵⁵ Zumthor, *Introdução à poesia oral*, op. cit., p. 178-179.

²⁵⁶ Raul Pompeia, *O Ateneu*, Civilização Brasileira, 1981, p. 161.

instável se ancora na estabilidade do corpo. Em torno do poema que se faz, turbilhona uma nebulosa mal extraída do caos. Súbito, um ritmo surge, revestido de trapos de verbo, vertiginoso, vertical, jato de luz: tudo aí se revela e se forma. Tudo: simultaneamente o que se fala, aquilo de que se fala e a quem se fala. Jakobson já havia assimilado (como por brincadeira) esta circularidade, invocando a “função encantatória” da linguagem.²⁵⁷

Ainda a título de exemplificação comparativa cismada, na parte inicial de *Canções sem metro*, Pompeia igualmente encena uma cosmogonia, mas da seguinte maneira: *as cores* – representando a vida natural anterior ao Caos; as *estações do ano* – relacionadas e intrincadas ao surgimento das idades de Ouro, Prata e Bronze, conforme as *Metamorfoses* de Ovídio, por exemplo; o *dilúvio* – detidamente tratado no poema “Ilusão renitente”. A partir daí, entram em cena e em existência, epigrafados por Dante e o livro do Gênesis, os seguintes poemas-personagens: “O mar”, “A floresta”, “Os animais” e, por fim, “Os minerais”. Neste último poema, quem apresenta os principais minerais, “os filhos do fogo”, que representam a vaidade e “a devassidão do reino subterrâneo”, é Satã. Em seguida, surgem “O Ouro”, “O Ferro”, “O Salitre”, “O Diamante”, “O Mármore”, e retorna-se então a “A Terra”: “*serei miasmas e vermes*”. Mas é justamente no primeiro poema do livro – “Vibrações” –, que abre a sequência inicial citada, que Pompeia traz *o som* para a sua cosmogonia; o som anterior ao caos, a vibração primeira que dá existência e continuidade à vida e ao mundo como ciclo e que persiste eternamente como som – do abismo à galáxia e à rotação dos corpos celestes. O som, assim como a luz, o perfume e o verme, é a origem e o retorno *extratemporal* do ser, indeciso entre o eco e a visão. Logicamente, este som primevo é a voz, que vibra o *sentimento* – corpo e espírito – e vibra a vida por si, como se dissesse “Gente é pra *vibrar*”.²⁵⁸

Vibrações

“Como os ecos além confundem seus rumores
Na mais profunda e mais tenebrosa unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade,
Harmonizam-se os sonos, os perfumes e as cores.”
Charles Baudelaire

Vibrar, viver. Vibra o abismo etéreo à música das esferas; vibra a convulsão do verme, no segredo subterrâneo dos túmulos. Vive a

²⁵⁷ Zumthor, *Introdução à poesia oral*, op. cit., p. 177.

²⁵⁸ Paródia de um verso do poema “A extraordinária aventura vivida por Vladimir Maiakóvski no verão na Datcha”, de Maiakovski. Cf. *Maiakóvski: Poemas*, tradução de Boris Schnaiderman, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, 7ª edição, Perspectiva, 2006, p. 90.

luz, vive o perfume, vive o som, vive a putrefação. Vivem à semelhança os ânimos.

A harpa do sentimento canta no peito, ora o entusiasmo, um hino, ora o adágio oscilante da cisma. A cada nota, uma cor, tal qual nas vibrações da luz. O conjunto é a sinfonia das paixões. Eleva-se a gradação cromática até à suprema intensidade rutilante; baixa à profunda e escura vibração das elegias.

Sonoridade, colorido: eis o sentimento.

Daí o simbolismo popular das cores.²⁵⁹

Ainda remetendo-me ao *Falatório* como epopeico, por via subclassificatória, ou ainda a uma extensão da classificação à cosmogonia Patrocíniana, amplamente seccionada no capítulo anterior, desejo trazer outras miniepopeias mescladas e intrinsecamente cosmogônicas em outras obras, de outras vozes, que também cantam a origem do mundo e o curso do ser sobre a terra. Refiro-me, sobretudo, ao que há de epopeico na forma como os Kashinawá, entre o Acre e os Andes, registraram em cantos seu espanto em relação ao plantio e o cultivo vegetal, aliando cosmovisão e subsistência, o *eu* que se indaga perante a terra (plantio, nascimento) e a terra (espaço universal, o sol central): *Que terra é essa onde estou indo/ que terra é essa vovó/ Que terra é essa, que terra é essa/ onde nós crescemos/ Pro sol do nascimento onde estou indo* –;²⁶⁰ e as enunciações de seu mundo natural, onde tudo *fala* e tudo *canta*, sejam as folhas das árvores, os cestos trançados ou as estrelas, sejam a arara plumosa e as representações (desenhos) das plumas desta arara, tudo canta porque o som está na origem e no destino dos ciclos, constitui a matéria vibrátil – a vibração – presente no nascimento e renascimento (tornar a nascer) do ser e da terra vibrando “à música das esferas”, de que nos fala Pompeia. Em suma, o canto que é ele próprio uma ode atordoada, espantada aos corpos celestes: *Quebrado quebrado/ girando e caindo no chão/ Quebrado quebrado/ girando e caindo no chão/ A folha da samaúma/ quebrada girando/ e caindo no chão (...)* *A pluma da bela arara vermelha/ O desenho da pluma cantando para Maspan (...)* *A árvore do pensamento/ quebrada girando/ e caindo no chão (...)* *Piscando piscando/ fazendo brilhar as estrelas*.²⁶¹ Por fim, o som relacionado ao mistério em si mesmo, ante discurso de fundamento da existência em Lao Zi, que ressalta, transmite e reafirma esse mistério em movimento, o *curso*. Assim, quando leio o Dao, sob a perspectiva do princípio constante do universo, entendo a voz como origem-via retornante do ser, portanto, retornante ao curso, retornante ao próprio Dao,

²⁵⁹ Raul Pompeia, *Canções sem metro*, Editora Unicamp, 2013.

²⁶⁰ Do canto ameríndio “Chegando a primeira vez”, dos Kashinawá. Sergio Cohn (org.), *Cantos ameríndios*, Tradução de Daniel Bueno, Azougue Editorial, 2012, p. 24.

²⁶¹ Do canto ameríndio “Alegrando as estrelas”, dos Kashinawá. Em *Cantos Ameríndios*, op. cit.

recepção e encaminhamento, igualmente atuam, forçam um retorno ao silente, porque *longínquo soa*; também porque a origem do *Falatório* é a oralidade (tradição, fundamento) – funcionamento da voz como portadora da linguagem –,²⁶⁴ seu trânsito se dá pela vocalização (presença, encaminhamento) – conjunto das atividades e dos valores da voz, independentemente da linguagem –,²⁶⁵ e seu destino é a escuta (recepção, memória, transcrição). Ou seja, na vibração da voz de Stella, “se estende, no limite da resistência, o fio que liga ao texto tantos sinais ou índices retirados da experiência [discurso]”,²⁶⁶ porque se encontra com esta voz enquanto voz, ressoando a si mesma, e tornando-se contínua e primeiramente *canto*, para, em seguida, pela escuta, tornar-se *canção*. Por tudo isto, focalizar-se na escuta da voz poética corporificada de Stella – a que os registros em áudio nos dão passagem – é o modo mais detido de transitar por seu *Reino dos bichos e dos animais*, destrinchando e erigindo as pistas de sua cosmogonia, para forçar passagem à sua *composição*.

a voz poética se encarrega de colocar em cena um saber contínuo, sem quebras, homogêneo ao desejo que o sustenta. Mais que o conto (visado por Lévi-Strauss e Gehlen), a poesia oral constitui, para um grupo cultural, um campo de experimentação de si, tornando possível o controle do mundo.²⁶⁷

Assim, a composição em Stella do Patrocínio é tríplice: vocal (fala), poética (palavra viva) e musical (canto, canção); e, ao passo que se equidista de uma *finalidade*, está imbuída de *intencionalidade*, porque seu veículo primevo é a voz, e a voz pressupõe escuta, e a escuta pressupõe *relação*. Precisamente por isso, o *Falatório* – canto, canção, epopeia, divinação e fundamento de si –, a meu ver, extrapola ser ouvido como sendo sua obra vocal, que de fato também o é, porque a obra não se encerra nos registros, demanda ainda o escoamento de sua *lírica*, pois sagra-se a partir dos sentimentos e dos pensamentos do ser, poeta, pítia e porta-voz Stella do Patrocínio. Pelo simples fato de ter se instaurado no mundo como áudio, falta-lhe que seja copiado em série, isto é, falta o *Falatório* tornar-se um disco de poesia, visto que sua matéria constitui essencialmente a matéria própria da poesia: palavra e som. Portanto, é preciso ainda desenovelar a *linha melódica* e o *padrão rítmico* do *Falatório*, ouvir o modo como Stella marca o compasso de certas estâncias pelo estabelecimento da percussão

²⁶⁴ Cavarero citando Zumthor, *Vozes plurais*, op. cit., p. 27.

²⁶⁵ Cavarero, *Vozes plurais*, op. cit.

²⁶⁶ Zumthor, *Introdução à poesia oral*, op. cit., p. 178.

²⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 181.

corporal – mãos batucam coxas –, construindo assim lentamente a harmonia de seu canto pelo gesto que marca as enunciações.

Ouvir a maneira como o corpo de Stella interfere e pontua sua fala, sobretudo quando silencia, é um caminho para se conhecer profundamente sua poética e o modo com ela se origina, atravessa e se efetua também em canção sem nunca deixar de ser *canto* – ora epigramático, ora pictórico – de seu poema longo. Em suma, Stella compositora e intérprete de seu *Falatório* em disco, aos moldes (sem o *muzak*) da antologia poética de Drummond;²⁶⁸ ou, para que figure, na canção e no canto, entre suas contemporâneas – suas vozes-irmãs, que, enquanto Stella era encaminhada com diligência para a morte dentro de um manicômio, felizmente perseveraram, escoaram em verso e som. Assim, no Brasil, sua composição e sua voz irmanam-se à lírica de Dona Ivone Lara, ao canto vissungo-celestial de Clementina de Jesus, à vitalidade com que versava Jovelina Pérola Negra, à elegância dolente de Alaíde Costa, à trilinguagem acurada de Dolores Duran; nos Estados Unidos, liga-se ao blues que repercute o rio Mississippi, ao *Spiritual* dos afro-americanos, ao folk supersticioso e direto de Odetta, ao funk cosmogônico de George Clinton; no mundo, ao rock pelo modo de dizer, ao rap pelo tempo do dizer, ao hip hop pela sentença do registro, ao repente pela colcheia que nasce do imprevisto, do dito que parece impensado, e às vênulas divinas do rocksteady jamaicano de Allton Ellis. Enfim, porque o canto de Stella retumba o que diz Martinho da Vila e João Bosco no samba “Traço de união”, primeiramente gravado por Beth Carvalho em seu disco homônimo de 1982:

Um canto triste ecoou
E penetrou nos corações
O canto se harmonizou
No dedilhar de violões

Ao que encontrou, se misturou
Se enriqueceu, se ritmou
E então ficou mulato assim
Extasiando as multidões

Este canto é da senzala, irmão
Chegou aqui com a escravidão
E cresceu no trabalho dos canaviais
É mais que um canto, é uma oração

Este canto é muito forte, irmão
É um forte traço de união

²⁶⁸ LP *Carlos Drummond de Andrade: Antologia poética*, Polygram/Philips, 1978.

É linda a sua história
 E a história deste canto
 É a mesma história desta nação²⁶⁹

Tendo analisado a obra poética (o dito, discurso poético) intrincada à obra vocal, resta-me agora, enfim, analisar a voz de Stella do Patrocínio. Falo da voz anterior à palavra, nascida de sua garganta e imbuída, fisicamente, em sua obra vocal (o dizer, prática discursiva); tento realizar esse procedimento de compreensão e reconhecimento atraída por esta “voz enquanto voz, como se oferece ao cantar”,²⁷⁰ e o que me propulsiona a realizar esta tarefa é justamente o desejo de ir em direção ao “prazer que esta voz põe na existência – na existência como voz”,²⁷¹ isto é, a tarefa de textualizar o modo como minha escuta mapeia e testemunha a voz manifesta no canto de Stella vibrando no espaço. Não é uma tentativa de apreendê-la, posto que escapa, é uma tentativa de penetrar nessa voz ainda mais profundamente, sobretudo pelos *gestos de fala* e pelo modo como *canta* em meus ouvidos. Deste modo, empenho-me agora na inauguração deste novo caminho para a fruição do *Falatório*, a comentar enfim essa voz de acordo com o tom, o timbre, o ritmo, os fluxos, trechos, paradas, modulações, inflexões; também segundo os modos de enunciação, entoação, temporalidades: tentativas de estabelecer o regime de sua voz. Afinal, o que uma voz quer *dizer*?

Uma voz significa isso: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes. Uma voz põe em jogo a úvula, a saliva, a infância, a pátina da existência vivida, as intenções da mente.²⁷²

Assim, o que primeiro se nota na postura vocal de Stella do Patrocínio é o modo como se dá seu processo de respiração, tendo em acordo que sua *fala* é consequência da forma pela qual movimenta os pulmões no ato duplo de inspiração e expiração. É desorganizado o fluxo comum de entrada do oxigênio primeiro pelas fossas nasais por meio da contração do diafragma e dos músculos localizados nas coStellas – a inspiração –, e a condução de saída do oxigênio pela faringe, laringe, traqueia, brônquios, bronquíolos, oxigenando as células antes de retornar à boca transmutado em energia a ser expelida em seu meio – a expiração. Ou seja, Stella administra a entrada do oxigênio predominantemente pela boca, o que pode ser

²⁶⁹ A letra gravada por Beth Carvalho difere da letra aqui transcrita e presente no registro da versão gravada por Martinho da Vila em seu disco *Criações e recreações*, RCA Victor, 1985.

²⁷⁰ Calvino, *Sob o Sol-Jaguar*, op. cit., p. 78.

²⁷¹ Idem, ibidem, p. 79.

²⁷² Idem, ibidem, p. 79.

caracterizado tanto por uma oclusão nasal momentânea (gripes, resfriados, alergias) como pode se dever a uma oclusão óssea. Entretanto, este dado talvez se esclareça pela obviedade de um fato conhecido: Stella, como a maioria de internos à revelia da precariedade sistêmica das instituições totais no Brasil e em virtude dos altos custos de tratamentos dentários, perdera os dentes. Ou melhor, seus dentes foram, um a um, arrancados.

Stella encontra-se desmineralizada, visto que os dentes são elementos que compõem o tecido orgânico dos maxilares superior e inferior e servem sobretudo à mastigação dos alimentos, sendo também de grande importância no auxílio à articulação das palavras e dos sons. Os dentes formam o arcabouço da boca, constituindo uma espécie de arena onde a língua precisa se amparar para a realização dos movimentos que possibilitam a vocalização das palavras; também amortecem esses movimentos de modo a ensinar a acústica bucal para uma melhor articulação dos sons. Assim, ao escutar Stella, tem-se a impressão de que sua boca é uma câmara vazia na qual o oxigênio e o gás carbônico circulam revezando-se livremente, isto é, as palavras e os sons preenchem e envolvem sua cavidade bucal e são retidos pela atração gravitacional, como na atmosfera que envolve a Terra. A justa consequência da ausência dos dentes é o trabalho triplo a ser efetuado por sua língua que, para articular as palavras e modular o som nessa camada de gases, recorre ao amparo do palato, das gengivas, da parte interior das bochechas e aos lábios, pois, suprimido o arcabouço dentário de apoio e sustentação, a vocalização exprime uma maleabilidade física e torna-se eco de uma fisiologia que fora adulterada.

Deste modo, esmerando-se, sua voz persevera ao passo que expõe todas as minúcias dessa ausência. O resultado é surpreendente, pois não se evidencia nenhuma pressa ou atropelos na enunciação, ao contrário, há um apuro em sua fala, um esmero em realizar toda a operação da fala que não encontra amparo físico na boca mas, em diálogo com sua caixa de ressonância, se reconstitui na inflexão de sua voz com distinção. Stella raramente oscila, de modo brusco, em seu tom de voz grave e breve, ligeiramente hesitante, e que se mostra vigoroso na entrada, isto é, nos começos das frases, mas predominantemente baixo na saída, unindo por entendimento força e tensão. É uma vocalização que parece ser ocasionada por uma ruptura, a qual dá início à enunciação de uma frase, mas que, depois de entrar em negociação com essa energia, se aplaina, se alonga em um volume decrescente, sem render-se à frouxidão. Constrói-se assim, no tom, uma espécie de candura ironicamente anasalada que se manifesta dentro

da escansão pré-estabelecida na prosódia. Isto é, o som de saída que predominantemente se ouve da boca de Stella é sentencioso, formulações de decisões de fala que se manifestam a partir da vocalização, na voz e, por consequência, no sentido do *Falatório*. É como se o começo de fala abrisse um caminho tortuoso que, em seguida, se inflexiona, reconduzido por um tom cândido.

Toda voz, sendo formada por ondas sonoras, oscila e se modula a partir de um sem número de motivações existenciais – angústia, revolta, cansaço, fome etc. – e de ruídos externos do ambiente – “muitos sons interpõem-se, frenéticos, cortantes, ferozes: a voz dela desaparece sufocada pelo ruído de morte que invade o lado de fora ou que talvez ressoe dentro de você”,²⁷³ sons que invadem, picotam e também ajudam a mediar o *Falatório*. É este fato que se observa em outros momentos, quando a voz que se apoderou dela mesma, como se fizesse as pazes consigo, perde o recato e Stella inverte o procedimento descrito acima: as enunciações crescem com lividez e se espicham no desenrolar de certas estâncias do *Falatório* com cadência regular, compassada, que parece buscar uma conclusão sem alarde. Então, o desacordo surge, e o que era quase plano, quase tátil, explode com violência, como se algo dentro de seu corpo se rompesse. Numa possível *retomada*, Stella passa a adotar novamente um tom de voz mais linear, de timbre ainda mais grave, que empurra a fala boca afora numa tonalidade excessiva, mantendo a nova inflexão adotada até o fim da estância e, muitas vezes, elevando o tom até a pronúncia da última sílaba. Assim, a voz de Stella exprime e contorna sua condição:

Diferentemente dos textos e das fotografias, a voz vem de dentro da pessoa, secreta sinais físicos, não verbais, de uma aura, de uma dicção, de uma classe social, de uma época, como se projetasse corpo e alma e holograma, direto do inconsciente pessoal e social. Por um instante, a voz revela mais do que uma obra completa. Ela deixa transparecer bruscamente certas verdades difusas, *lamacentas*, que estão estampadas e ao mesmo tempo ocultas nos textos.²⁷⁴

Portanto, indo e vindo de seus manguezais, a voz de Stella também escoia, escorrega da memória de seus dias bons, em liberdade, transcorridos à época em que relata ter sido uma *viajante*. Nessas estâncias, a melodia dessa voz torna-se mais cristalina, como se depurada pelo sonho, e tornasse a ser uma voz ainda mais viva, que se recorporifica e se encarna na falante rememorando o alívio que traz, ao mesmo

²⁷³ Calvino, *Sob o Sol-Jaguar*, op. cit., p. 81.

²⁷⁴ José Miguel Wisnik, “O que se pode saber de um homem?”, *Revista Piauí*, n. 109, outubro de 2015.

tempo, a lembrança e a promessa de um lugar a ser revisitado: (...) *Viajei São Paulo, Rio de Janeiro, Petrópolis, Belo Horizonte, Minas Gerais, São Paulo* (...).²⁷⁵ Noutras passagens, percebe-se também o enlevo com que Stella modela sua voz ao falar do *estudo* e de sua formação, e faz uma parada quase pitoresca para mudar o idioma, para reiterar seu conhecimento: (...) *Estudei em livros, francês, linguagens/ Comment allez-vous? Como você tá? Thank you very much o tanque da vera tá cheio de mate/ Ça va bien? A senhora vai bem?* (...).²⁷⁶ Na mesma toada de lembrança atrelada ao prazer, e num sopro de quem deseja, aspirando o ar com mais calma, Stella detalha sua formação: (...) *Fiz o curso de primário admissão ginasial normal* (...) *Não sou professora mas tive o trabalho de estudar letra por letra frase por frase folha por folha e fiz um trabalho de...* (...).

Essa repetição de substantivos é muito comum no fluxo do *Falatório* e muitas vezes enseja o ritmo primordial da fala de Stella: pela repetição das palavras, é comum que efetue um enfileiramento de sinônimos para melhor clarificar o entendimento, por parte da interlocutora, do que está sendo falado. Assim, como as listas de vocábulos semelhantes pelo som e pelo significado, Stella executa essa operação também com os verbos – (...) *falei muito falei demais falei tudo que tinha que falar/ declarei, expliquei, esclareci tudo* (...) –²⁷⁷ e às vezes, pelo que revela na respiração, faz pausas irregulares entre os vocábulos semelhantes, dado que explica esta transcrição ter ou não vírgulas nos intervalos. Usa ênfase também para ter a certeza de que foi escutada ou de que se fez ouvir e compreender, por exemplo quando diz: (...) *Eu acho lindo muito bonito/ muito lindo muito bonito/ muito muitos prazeres* (...);²⁷⁸ ou quando diz: (...) *Todo dia todo instante todo minuto toda hora* (...).²⁷⁹ Essa ênfase também se manifesta quando Stella assume um tom de fala mais categórico, como se pretendesse epigramar uma fala, operação que assim resulta: (...) *Eu tenho vontade de ganhar dinheiro mas não tenho vontade de produzir nunca* (...).²⁸⁰

Em todo o *Falatório*, há um específico tom de voz que exprime máxima contrariedade, carregado de uma atitude de desvio, como se o tema da conversa a levasse a entoar as falas em outra temporalidade. Este tom se manifesta quando surgem assuntos como casamento, marido, filhos, vida conjugal. Stella parece desentender-se

²⁷⁵ 00'30 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

²⁷⁶ 11'54 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

²⁷⁷ 00'04 do áudio [01 Peço em acesso...].

²⁷⁸ 04'54 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

²⁷⁹ 10'50 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

²⁸⁰ 07'33 do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos].

dos sentidos dessas palavras, ou tentar efetuar, no tom de voz, seu desentendimento. Entra em cena então a veladura, a voz-tabu, como se quisesse ganhar tempo para elaborar uma resposta que parece estar obstruída em seu pensamento, talvez atrelada a um trauma, que insiste em não ser resposta ou não se revelar como tal. Pela instantaneidade do questionamento, sem modulação, não é possível saber se entoa com ironia, ressentimento ou revolta. Assim, quando a interlocutora pergunta “Você se casou?”, Stella retruca (...) *Me casei como?* (...); a interlocutora replica “Você já foi casada?” e Stella titubeia (...) *Casada como?* (...); a interlocutora triplica “Já morou com um homem?” e Stella prossegue (...) *Morou com um homem como?* (...). Inconformada, a interlocutora se esmera “Assim, viveu junto com um homem, um parceiro. Você não sabe o que é casar?” e Stella escamoteia pela quarta vez e sua voz assume ainda outra tonalidade, dessa vez a tonalidade do devaneio explicativo (...) *Casar é ter filhos durante muitos dias semana mês o ano inteiro/ Ficar com a casa cheia e cheia de preocupação em si/ Com companheiro e com os filhos* (...). Nessa estância, a conversa prossegue e encaminha-se conforme o rumo estabelecido por Stella, mas a pergunta fica sem resposta.

Em qual cidade Stella do Patrocínio nasceu? Ainda não se sabe ao certo, mas o estado, ao que tudo indica, é o Rio de Janeiro. Sendo carioca ou fluminense, o sotaque do estado é predominante – com variações para o sotaque mineiro – porque Stella dá som de “r” ao “s, de maneira oscilante: às vezes “mas” soa “mar”, “mesmo” soa “mermo”, “dez” soa “dér”, “dias” soa “díar”; a conjunção “mas” também pode soar “máis” e “mesmo” soar “meismo”; “gosto”, do verbo conjugado, soa “góisto”, “fudida” é “fudíada”, “vitamina” soa “vitamíana”, “mim” é “míam”, “é” pode soar como “éam”, “dentro” às vezes vira “dento”, entre outros, procedimentos muito naturais da prosódia do Rio de Janeiro, em inúmeras regiões do estado. Assim como os encontros consonantais “pl” que viram “pr”, como “multiplicar” soa “multipricar”, e os gerúndios muitas vezes encurtados em “respirano”, “procurano”, “aconteceno”. Noutros momentos, Stella articula as palavras pelo modo como são escritas, a dita norma culta, em situações em que parece estar com a atenção voltada para a intenção de fala; noutras, ainda, sibila, chia, zumbe e acentua de acordo com o ritmo que estabelece para o momento. Quanto às sílabas, em geral saem escandidas, com paradas ora enfáticas, ora oclusas, para retomar o ar.

Mais nítida é a maneira como Stella enche os pulmões para falar, concentrando todo o ar dentro da boca e acionando a expiração nas últimas sílabas das

palavras, às vezes fazendo uso do plural, às vezes do singular, de maneira muito livre. Raramente sussurra, tampouco grita, mas usa também o tom do segredo, de quem divulga uma informação sufocada: (...) *como marginaaaal/ como maLANdra/ na malandrági/ na vagabundági/ e na vadiági como marrrginaL* (...),²⁸¹ grifos meus. Sua pronúncia não carrega artificialidade, é melopeica, harmoniosa, também tem paixão e, claro, alguns arroubos de fúria; tampouco há indício de glossolalia, Stella não entra em transe, não fala pelo desconhecido e sua articulação não remete a nenhum tipo de distúrbio de linguagem. Ao contrário, sua voz vibra e ressoa, tem um bom alcance e duração, é apurada, nitidez na dicção, é minuciosa (sobretudo nas ausências) e reiterante. Mais que tudo, Stella não se precipita – pensa, medita – quando fala, o andamento de sua voz é um curso alterado por ela, e sobre o qual tem bastante controle. No que diz respeito aos fonemas, percebo as seguintes alterações, que, é certo, dizem respeito à ausência dos dentes: o “m” soa “b”, o “n” ligeiramente soa “d”; o “t” soa “d”, mas o “d” ligeiramente soa “t”; o “f” soa “v” e o “p” reveza-se com o fonema “b”, instintivamente. Não captei o uso de gírias, tampouco de onomatopeias, Stella não se apoia em nenhum tique de linguagem, é uma fala sem vícios.

O que uma voz diz sobre si mesma? Emergida da caverna da garganta, e sendo o instrumento musical inato, pregado ao corpo, a voz faz do corpo seu alto-falante e, antes de ressoar no exterior, invadindo as escutas, é no corpo que, assim como no pôquer, a voz dobra sua aposta, ela repica; ou como no futebol, a voz, assim como a bola, retorna depois do quique, sofre um rebote e assim retorna ao corpo. Conforme um bumerangue íntimo entre o corpo (garganta) de quem fala e o corpo (ouvido) de quem ouve, uma voz se pendura na esfera acústica do mundo de maneira imediata, constantemente ameaçando se concretizar ao passo que já se concretizou, mas sua principal característica é estar pendente, movente. Esse tipo de ação da voz torna-se ainda mais claro quando, em certas passagens do *Falatório*, tem-se a sensação de que Stella não está falando, mas realizando a leitura de um texto postado à sua frente. É uma fala do tipo mais sóbria, na qual efetua a marcação de paradas, como se lesse seus pensamentos no próprio ato da fala, ou como se estivesse em pleno acordo com o que pensa no ato de fala. Por outro lado, esse procedimento também parece relacionar-se com um conteúdo de fala tratado anteriormente, como se Stella soubesse o que deve,

²⁸¹ 09’16 do áudio [02 só presto...].

quer e precisa repetir, os já mencionados *refrões*, esmiuçados no capítulo anterior: (...) *Quando o sol penetra no dia dá um dia de sol muito bonito muito belo* (...).²⁸²

Nessa mesma estância, e em congruência com o procedimento de ação/reação da voz no corpo do falante, devido à movência do som, há os episódios em que Stella – diferentemente do tom que se assemelha a uma leitura de sua própria fala – parece *assumir* a captação de sua fala. Isto é, como se sua fala lhe estivesse sendo *ditada*, talvez por outra frequência comunicativa advinda de outras zonas de conexão de seu corpo com uma força além dela, exterior a ela, mas *recebida* por ela de forma plena. Entra em cena então a voz do cavalo, que chega sem aviso ou relação com o assunto anterior; trata-se do momento em que Stella proclama instintivamente uma fala e assume o timbre da invocação e da evocação, que, misturadas, produzem um efeito profético de muita intensidade, como se Stella proclamasse a voz que fala dentro de sua cabeça ou a voz que se encarna em seu pensamento. Vigorada, o que a fala ressoa é um tom de voz mais austero e resoluto que acompanha um fluxo de pensamento que parece pairar sobre sua cabeça ou em alguma esfera inominável. Stella parece receber essa onda e transmiti-la, ora como um jorro (sobrecarga), ora como que modulando a energia (carga) desse fluxo, como uma antena. A exemplo: (...) *É o aparelho armas e máquinas/ Bronze chumbo ferro aço enigmático/ Meio de transporte: ônibus lotação trem avião bicicleta e motocicleta/ Eu trabalho de cabeça larga maior do que a parede do que a varanda do que o prédio/ Do que o mundo familiar/ Boto o mundo familiar todo dentro/ Subo dou explosão/ Desço dou explosão/ Como correnteza demais do que monstro eletrônico/ elétricos e automáticos* (...).²⁸³

Recorro ainda a outras instâncias do *Falatório* para falar de um outro tipo de conexão estabelecida por Stella, dessa vez no que diz respeito ao tema da fé, da crença, da religiosidade. Deus – (...) *E é a mesma mulher é o mesmo homem é a merma criança é mermo bicho é mermo animal é o mermo espírito é a mesma alma/ É o mesmo Deus é a mesma Nossa senhora é o mesmo Menino Jesus no tempo* (...) –²⁸⁴ é um personagem recorrente e, ao tratar dele, Stella assume ainda outra tonalidade, que não é a da leitura dos pensamentos, tampouco a da fala *ditada*, mas um timbre carregado das notas normalmente usadas, pelas pessoas em geral, para proferir falas e pensamentos que concernem a uma possível *sabedoria* popular e canonizada, os famosos *dizeres* cristãos.

²⁸² 22'11 do áudio [04 Me ensinaram...].

²⁸³ 21'35 do áudio [04 Me ensinaram...].

²⁸⁴ 09'25 do áudio [04 Me ensinaram...].

Um timbre reflexivo, pausado, revestido de *bondade*, de quem passa adiante uma informação já absorvida e incorporada ao inconsciente coletivo, mas que carece ser repetida para ser *lembrada* e reendossada. Esse tom de fala não parece estabelecer paralelo com o jorro, com o que brota de sua boca e de seu espírito, ao contrário, parece ser um esforço para conferir *validade* à sua fé perante a interlocutora. É assim quando Stella chega a mencionar ser um anjo (...) *Sou de deus/ um anjo bom que deus fez/ para sua glória e seu serviço* (...),²⁸⁵ ou quando afirma ser protegida por pessoas que são anjos da guarda: (...) *são os anjos da guarda/ anjo bom e anjo mal/ mas são os anjo bom e os anjo mal/ que me fazem o bem/ anjo da guarda* (...).²⁸⁶

Em parênteses, é interessante ressaltar que, no *Falatório*, Stella parece ser católica, afinal suas falas aludem a esse cristianismo popular, à proteção divina do Deus bíblico. Isto é, o discurso poético *oficial*, de certa forma, parece encobrir, sobretudo pelo tom de voz tranquilizador, a dimensão e variedade de sua fé, como se Stella evitasse revelar, na relação de fala e gravação, outro tipo de religiosidade, mais sincrética, que diz respeito também ao candomblé e à umbanda (também ao espiritismo), religiões conhecidamente perseguidas pela igreja católica e pela sociedade, apesar de amplamente difundidas e praticadas, por serem originárias das populações diaspóricas, dos cultos negros afro-brasileiros. O que Stella escamoteia em sua voz no *Falatório* não se pode afirmar. Mas, de tanto pensar sobre os *silêncios* que permeiam os áudios, normalmente pontuados pelo evite, pelo desvio, pelo que talvez pensasse não *poder* dizer, encontrei uma resposta quase alusiva a esta questão – e que de certa forma corrobora uma das teses desta dissertação, manifestadas em mim por um simples paralelo cultural – e que, depois de tanto escrever a respeito, veio a iluminar a parte final da redação deste ensaio. Ao ler um registro de atendimento contemporâneo à gravação dos áudios, de acordo com a transcrição dos médicos, Stella faz uma revelação condizente com a temática e a poética do *Falatório*: “Paciente diz que fizeram sua cabeça, seus braços e não foi ela que fez. Não queria nascer, não queria pular, não crescer. Queria ser nada e nada ser, porque não sabe fazer nada. Só passa fome se os outros transmitirem para ela que estão com fome, essas pessoas que a acompanham na

²⁸⁵ 09’18 do áudio [01 Peço em acesso...].

²⁸⁶ 16’50 do áudio [01 Peço em acesso...].

sua vida e na morte. Pergunto quem. Declarou que tem que receber espíritos. Pessoas do terreiro de espírito, porque é médio de centro”.²⁸⁷

Padre Nosso africano

Padre Nosso com Ave Maria
seculo camera que tanazambê
tanazambê, ê
tanazambê, ah
bamba jambê, ah
bamba jambê, ah²⁸⁸

Deste modo, o canto ritmado de Stella, atabacado, entremeado pelo batuque das mãos sobre as coxas para marcar o compasso das falas, ressoa o som produzido pelos engraxates, também o som seco das lavadeiras batendo as roupas nas beiras dos rios brasileiros à época da escravidão. Ressoa ainda uma roda de capoeira – pelo modo como parece *gingar* com a voz e depositar no ato próprio dos movimentos de boca a ginga que não lhe é possível expressar também com o resto do corpo, pelas brechas, seja pela dança, seja pela música, e pelo canto, sim – pernada, rabo de arraia, armada, martelo, voo de morcego, meia-lua, queixada; seja pelo jogo vocal espelhado nos movimentos corpóreos, no passe, no golpe, na boca do mestre que puxa e conduz o canto: (...) *Se eu rasgar aquela pesada no meio de meio a meio/ Dé dé der uma gambada*²⁸⁹ *no chão e na parede* (...).²⁹⁰ É a fala que parece ser disparada e calibrada por uma flecha repentina, ou ainda sons-gancho, sons-pinça que realocam palavras aqui e ali numa determinada estância para privilegiar a clarividência do som que parece desejar sair como melodia, mas que na maioria das vezes escapole como *sopro* crítico, denunciioso, que expõe as violências do corpo negro colonializado e escravizado: (...) *Ô Nelly eu já disse que eu sou escrava do tempo do cativoiro/ Fui do tempo da tua bisavó*

²⁸⁷ Este registro de atendimento datado de 21 de janeiro de 1988, transcrito por médicos e enfermeiros que consultaram Stella, é um material levantado e publicado por Anna Carolina Vicentini em sua dissertação de mestrado *Stella do Patrocínio: Da internação involuntária à poesia brasileira*, op. cit., p. 118.

²⁸⁸ Vissungo de enterro entoado por Ivo Silvério da Rocha e publicado em *Vissungos do Rosário: cantos de tradição banto em Minas Gerais*, organizado por Sônia Queiróz. Publicado em Belo Horizonte, FALE/UFGM, 2016, p. 28. Disponível em:

http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/Vissungos%20no%20Ros%C3%A1rio_3a.pdf

²⁸⁹ Palavra não dicionarizada, provavelmente oriunda do catalão, que significa “passo, pernada”. No Brasil, popularmente, é a “perna torcida em arco”, “banda” ou “rasteira”. Isto é, passos de capoeira. Já “gamba”, de acordo com o Novo Dicionário Banto do Brasil, de Nei Lopes, é “troça, brincadeira”; em primeira acepção é “adepto do culto omolocô”, de “camba”. “Camba” tem inúmeras acepções, mas em sua relação com o verbo “cambar”, diz respeito a “andar sem firmeza ou equilíbrio”, de *cambaio*. (LOPES, 2020)

²⁹⁰ 08’08 do áudio [02 só presto...].

*da tua avó da tua mãe/ Agora eu sou do teu tempo (...).*²⁹¹ Assim, o *Falatório* também remonta às ladainhas dos escravizados, à linha melódica e ao padrão rítmico dos vissungos, sobretudo pela repetição – de ações, palavras, temas – e pelo uso sadio de refrões. O canto como fonte de união, de preservação linguístico-cultural, de resistência; o canto que se move à ascensão, à elevação espiritual, como salvação, o canto como libertação.

Habitamos um astro que não é senhor de sua luz, mas que, – ao girar em torno de um corpo celeste discreto mas central e de luz própria – reflete sua luz. Assim faz *Stella à terra*, à poesia brasileira contemporânea.

riscando luz

Angenita

haea heidia ooa heidia iii aa

estrela grande
riscando luz
riscando luz
estrela grande
riscando luz
riscando luz

seu imenso céu
estrela grande
riscando luz
seu imenso céu
estrela grande
riscando luz²⁹²

²⁹¹ 14'28 do áudio [04 Me ensinaram...].

²⁹² Rosângela Pereira Tugny (org.), *Cantos e histórias do Morcego-espírito e do hemex*, Azougue Editorial, 2009, p. 199.

3. A GEOGRAFIA DA VOZ

Transcrição acústico-topográfica do *Falatório*

Os Signos Estão no chão
)O Céu(
 Espelho Finito
 (Um Grito)
 CEGO SURDO & MUDO

Arnaldo Xavier²⁹³

No conto “Um rei à escuta”, de Italo Calvino, uma das obras basilares à escrita deste ensaio, encontro duas metáforas peremptórias que ensejam uma outra proposição de escuta e, em paralelo, de visualização do *Falatório* – um canto, em essência –, a partir de uma perspectiva geográfica. Segundo essa proposição, é o ouvido quem almeja reenviar a escuta textualmente, na tentativa de cartografar esse canto no espaço – no papel, como alegoria, reinserindo também a escuta deste canto na suspensão das ondas sonoras, como som mapeado, pictórico –, visando a transfigurá-lo novamente em fenômeno físico atrelado aos eventos biológicos (fisiologia) e às circunstâncias do ser (subjetividade) que *fala* (direção): isto é, que se transforme, ainda, ao retornar, em voz, em geografia, posto que se relaciona com os efeitos manifestados na escuta do ser que *ouve* (área).

É também um método de composição poética, podendo ser aplicado à escuta e à fruição de outros cantos, que, neste caso, leva em consideração pelo menos dois canais de escuta: a escuta primordial e a mediação das interlocutoras à ocasião de gravação, e a minha escuta, ultimada até aqui. Como resultado, apresento uma espécie de *contracanto* do *Falatório*, *forma*, *mapa*, que tenta acolher e registrar o momento da fala a partir da escuta do ser que *ouve* mas também *translada* (limite). Trata-se de oferecer outra fundação, provisória, à voz de Stella do Patrocínio para multiplicá-la – voz como visão de superfície, regionalizada – a partir de sua origem primeira de vibração – o corpo físico, para torná-lo corpo espacial. Trata-se também de um jogo de percepção demarcatória, sustentado pelo desejo e pela necessidade de interceptar as emissões feitas pela boca de Stella em descrição geográfica, isto é, a descrição desta terra, deste *Reino dos bichos e dos animais*. Assim, Calvino nos diz:

Átrios, escadarias, varandas, corredores do palácio possuem tetos altos, em forma de abóbodas: a cada passo, cada estalo de fechadura,

²⁹³ Arnaldo Xavier, *a roza da recvsa*, Pindaíba, 1982, p. 21.

cada espirro ecoa, ribomba, propaga-se horizontalmente numa sequência de salas comunicantes, vestíbulos, colunatas, portas de serviço, e verticalmente por bombas de escadas, intervalos de tetos, poços de luz, condutores, tampas de chaminés, vãos de elevadores de cargas e todos os percursos acústicos convergem para a sala do trono. No grande **lago de silêncio** em que você flutua desembocam **rios de ar** movidos por vibrações intermitentes; você as intercepta e decifra, atento, absorto. O palácio é todo volutas, todo lobos, é um grande ouvido em que a anatomia e arquitetura trocam de nomes e de funções: pavilhões, trompas, tímpanos, espirais, labirintos; você fica achatado no fundo, na região mais interna do palácio-ouvido, do seu ouvido; o palácio é o ouvido do rei.²⁹⁴

Lago de silêncio, rios de ar. Tomando a metáfora *lago de silêncio* como partida para uma nominata de conceitos, categorias de demarcação que geológica ou ocasionalmente também podem variar, observo a perspectiva geográfica de que parece ter partido Calvino: um lago, segundo a definição geomorfológica, constitui a “acumulação permanente de águas em grande extensão numa depressão de terreno fechada”.²⁹⁵ E me pergunto, para nortear a representação de minha nominata, que deriva da de Calvino: por que não lagoa? Lagoas constituem pequenos lagos, rasos, mínima extensão de água parada; igualmente podem designar charco,²⁹⁶ atoleiro, lodaçal. Porque o silêncio, assim como a voz, na vastidão de um reino, é provisório, isola-se para retornar, é o contracanto dessa estância ruidosa. Aprofunda-se, demarcado, como uma inquietação, isto é, configura-se a partir da porção do que se priva, do que se interrompe para acolhê-lo e inseri-lo no espaço. Ou seja, flutua-se no grande lago de silêncio que é a própria consciência, a sala do trono. A partir disso, avisto a península onde se situa – flutuante como as ondas sonoras – o ser que escuta, pois pressupõem-se raros os rios que desembocam em lagos, mas “rios de ar movidos por vibrações intermitentes”, por sua vez, passam a constituir o sopro, o fôlego, a respiração do falante imerso em seu lago de silêncio. É do ar contido na boca muda que o corpo do rei/do ouvinte/de Stella vibra, intermitentemente, até virar voz, jorro. Voz como rota de fuga do corpo, como curso, voz como movimento de desague, do que não se fixa e retorna à natureza (ser/seres), partindo-se em outras vozes (águas) e sendo encaminhadas por elas. Voz é rio.

Partindo do rio como voz (passagem) e do silêncio como suspensão em estado de lago (instante), escuto originarem-se, dentro do *Falatório*, aquilo que passo a

²⁹⁴ Italo Calvino, *Sob o Sol-Jaguar*, op. cit., p. 63.

²⁹⁵ Segundo o Houaiss.

²⁹⁶ Do Houaiss: “1. água parada, rasa, suja e lodacenta que se espalha no chão”.

chamar de *vale de angústia muda*, a várzea cultivada, como deslocamento da inquietude desse silêncio voltado para uma região de interioridade mais profunda ao pé de um assunto (montanha) ou à beira do rio (voz). É nas ocasiões de *vale de angústia muda* que Stella parece impedir a própria voz, negando-se ao canto, operando num nível de quietude abaixo do *lago de silêncio*, isto é, inserindo-se no desnível entre essas superfícies. É quando não oferece a fala. Por isso, é necessário que, entre os *lagos de silêncio* e os *vales de angústia muda*, sejam pontuadas as pausas, que são inúmeras e de tipos variados, de acordo com suas durações: a pausa breve, ocorrida no tempo de uma vírgula ou no tempo anterior aos dois pontos (:), e estreita em relação ao espaço, é representada pelo *istmo*;²⁹⁷ a pausa média, ocorrida no tempo de um ponto e vírgula, a entrepausa, recebe o nome de *restinga*;²⁹⁸ a pausa longa, por sua vez, constitui a *lagoa*, por delimitar uma pausa quase semelhante ao lago de silêncio, mas anterior a ele, porque menor em espaço e duração. Também por acepção desdobrada, identifico a *lagoa apedrejada*: momentos em que Stella, a interlocutora ou ambas se calam, e em que os ruídos oriundos das manifestações externas à gravação preenchem a cena enunciativa.

É importante ressaltar que, com raras exceções, os áudios de registro do *Falatório* são permeados de ruídos justapostos que formam uma camada de som constante que se autorrecombina e ora se desloca de um canal a outro, amainando-se, ora se sustém entre oscilações, como *noise*²⁹⁹ e *nevoeiro*.³⁰⁰ *Névoa*, por sua vez, são as regiões onde não me foi possível compreender o que Stella diz – assim como as interlocutoras e outras internas – ou parece querer dizer. Por outro lado, esses ruídos que irrompem, se desmembrados da massa, e quando derivados da interferência humana direta, isto é, a interrupção por parte de outras internas ou profissionais, eu os classifico como *ravina*;³⁰¹ quando é Stella quem interrompe o *Falatório* para dirigir-se a uma pessoa que está fora da cena da gravação, trazendo-a para o contexto enunciativo, e

²⁹⁷ Houaiss: “1. estreita faixa de terra que liga duas áreas de terra maiores (p. ex., unindo uma península a um continente ou separando dois mares)”.

²⁹⁸ Houaiss: “1. faixa de areia ou de pedra que se prende ao litoral e avança pelo mar; 2. terreno arenoso e salino, próximo ao mar e coberto de plantas herbáceas características”.

²⁹⁹ Estilo de música industrial.

³⁰⁰ Houaiss: “1. nebulosidade que se constitui de grande número de gotículas de água suspensas na camada mais baixa da atmosfera e que difere da nuvem apenas por estar mais perto da superfície terrestre; nevoaça; 2. ausência de clareza, de entendimento; obscuridade, sombra, nevoaça”.

³⁰¹ Houaiss: “1. escoamento de grande concentração de águas pelas encostas; 2. depressão no solo produzida pelo trabalho erosivo dessas águas de escoamento”.

conduzindo-a para um caminho de conversa, ouço abrir-se uma *vereda*.³⁰² Porém, quando ocorre a que identifico como a maior das interrupções – o corte físico na gravação original das fitas –, porque esta insere muitos desvios à escuta do *Falatório*, silenciando seu fluxo, interrompendo o cozimento das falas, há o que identifico como *barranco*.³⁰³ Quando esse corte é efetuado pela interlocutora, como maneira de desviar do assunto em questão, dou-lhe o nome de *barragem*.³⁰⁴ Quando é Stella quem efetua esse corte, ouço abrir-se um *golfo*.³⁰⁵

Quanto à voz de Stella – branda, terna, determinada –, se posso medir a extensão de seu tom em quantidade de terra, afirmo que seu tom seja de *planície*, porque soa planificado na quase totalidade de sua extensão e altitude pouco variável, de superfície regularizada pelo som durativo; porque há áreas gramadas que respondem à constância de vida natural onde se pode ouvir o diz-que-diz-que³⁰⁶ do arbusto ao fundo. Por tudo, uma voz sedimentada (mediada) por outras vozes. Abaixo do tom de planície – o tom de fala que parece o tom de uma leitura retraída em voz alta –, quando se interioriza ou recua, beirando a fala meditativa, temos o *desfiladeiro*;³⁰⁷ é claro que, quando o tom habitual de planície se eleva e podemos nos aproximar do cume, temos um *planalto*; nos momentos em que Stella explode em voz, sobe alguns tons – ainda que se mantendo em região anterior ao grito – temos o *vulcão*.³⁰⁸ Deste modo, olhando as formas de relevo do *Falatório* de cima e tentando ouvi-lo a partir do que esparge no papel, pode ocorrer de uma restinga cruzar com um lagoa apedrejada, de uma lagoa sobrepor-se a uma ravina, de uma vereda abrir caminho para um vulcão. Afinal, esta transcrição acústico-topográfica é uma maneira de imaginar em trânsito o impalpável mas verificável: a voz, o canto, a geografia.

Sendo o *Falatório* um canto mais que mediado, um canto que também é dirigido, orquestrado e minerado em grande parte do tempo pelas interlocutoras, é também desta longa conversa cujo propósito é a escuta que, de diversas vias, brota o

³⁰² Houaiss: “1. caminho estreito, senda, sendeiro; 2. caminho secundário pelo qual se chega mais rapidamente a um lugar; atalho”.

³⁰³ Houaiss: “1. quebrada do terreno, alta e de forte vertente, ocasionada por chuva, deslizamento ou pela ação do homem; baianca”.

³⁰⁴ Houaiss: “1. barreira que impede o fluxo de água ou de materiais sólidos (solo, neve etc.); 2. obstáculo artificial destinado a interromper, reduzir ou modificar um curso de água”.

³⁰⁵ Houaiss: “1. reentrância marítima de grande porte, maior do que a baía”.

³⁰⁶ Da música “Tarde em Itapuã”, de Toquinho e Vinícius de Moraes: “E o diz-que-diz-que macio/ Que brota dos coqueirais”.

³⁰⁷ Houaiss: “1. passagem apertada entre os contrafortes de uma serra ou cadeia de montanhas; garganta, estreito, passo”.

³⁰⁸ Houaiss: “1. Rubrica: geologia – abertura, na crosta terrestre, através da qual o magma e seus gases associados são lançados à superfície”.

canto: *mineração*³⁰⁹ perguntas dirigidas a Stella, comentários sobre objetos próximos (gravador, máquina fotográfica, talvez uma lupa) ou observações de contemplação vegetal (árvore); também quando solicitam a lembrança de certas histórias ou personagens que já tiveram passagem pelo *Falatório*, por exemplo, “uma tal criança que foi gerada”, ou, ainda, eventos, como uma ida ao zoológico realizada pelo grupo. Já o material de fala que Stella devolve a essas *minerações* geralmente se dá de duas maneiras: de forma objetiva, uma resposta devolutiva a uma pergunta ou a uma sequência de perguntas e respostas, configurando a *água de mina*;³¹⁰ ou, quando de posse determinada da palavra poética e profética, Stella devolve às *minerações* um outro tipo material de fala que não o prosaico, que configura-se então como um *córrego abrasado*;³¹¹ por fim, quando Stella escapole à *mineração* e faz uma revelação de fala (canto), proclamando, exprimindo sentenças, sobretudo em momentos preludiados por um *lago de silêncio*, no qual parece cozer a grandiosidade de sua revelação, ou seja, quando Stella parece responder a um fluxo próprio de pensamento em andamento e toma a palavra – rejeita ou reelabora a palavra dada pela interlocutora –, tomando também posse de sua própria voz, origina-se a *catarata*.³¹²

Portanto, proponho sobrevoarmos o *Falatório* para avistá-lo e ouvi-lo de cima, na tentativa de oferecer a apreciação deste canto como parte do mobiliário terrestre, ao passo que, sendo originário da voz, compõe, a meu ver, um corpo celeste que nenhuma textualidade, nunca, será capaz de conter. Em todo caso, como os áudios do *Falatório* ainda, e infelizmente, não foram amplamente compartilhados, essa é mais uma vontade de espaiá-lo. Esclareço que o intuito não é o da mediação – apesar de *mineração* –; o que proponho é uma representação, um cultivo, um desfrute, enquanto conservo a expectativa de que, em breve, outras e muitas pessoas também possam cultivar e desfrutar dessa voz de maneiras ainda mais novas e variadas. É um desejo de ver esse canto projetado no espaço – ainda que, ao lê-lo em voz alta, é possível que ressoe confuso, interferido em alguns ouvidos, e que noutros ressoe o resultado vibratório de uma opacidade, isto é, o vazio – em forma de maquete audiográfica ou graficoacústica ou geossonora, quem sabe.

³⁰⁹ Houaiss: “1. ação ou efeito de minerar; trabalho de extração do minério; 2. depuração do minério extraído das minas”.

³¹⁰ Nascente; segundo o Houaiss: “6. ponto onde nasce um curso de água; cabeceira, fonte”.

³¹¹ Houaiss: “1. fenda ou sulco aberto na terra pelas águas correntes; corga”.

³¹² Houaiss: “queda d’água, cachoeira; Cachoeira: 1. torrente de água que corre ou cai formando cachão (‘borbotão, turbilhão’)”.

Esta primeira composição poético-arquitetônica é um experimento que pode funcionar como *arcabouço sonoro para ondas* do *Falatório*, não para contê-lo ou delimitá-lo, mas para tentar cartografá-lo; baseia-se integralmente em toda a extensão do áudio mais longo do *Falatório*, o [01 Peço em acesso...], que tem 29'56 de duração e no qual Stella do Patrocínio é gravada e mediada por Carla Guagliardi na maior parte do tempo – antes da entrada de Carla, que se dá na minutagem 03'51, outra pessoa faz a interlocução, é provável que Nelly Gutmacher. Tampouco delimitei as estâncias – conjuntos de falas –, que estão dispostas num grande bloco, conjunto; as *falas* aparecem em continuum, respeitando o fluxo de escansão do pensamento no ato imediato de cada fala em si.

Assim, recapitulando a nominata que é também parte genética desta transcrição acústico-topográfica para melhor considerá-la, eis o resumo-legenda: nos momentos de suspensão, há o *lago de silêncio*, para ausência de som de fala de Stella ou das interlocutoras, e o *vale de angústia muda*, para quando Stella se nega ao canto, não oferecendo fala ou resposta; para as pausas e hesitações, há o *istmo* para pausas breves (no tempo da vírgula ou do fôlego), a *restinga* para pausas médias (no tempo de um ponto e vírgula ou dois pontos) e a *lagoa* para pausas longas, reflexivas; a *lagoa apedrejada* é o que sinaliza que os ruídos de fundo dominam o *Falatório*; para as sobreposições de som, há a *névoa*, que é o ruído na compreensão da fala de Stella ou das interlocutoras, a *ravina*, como o ruído de intervenção alheia no curso do *Falatório* por parte de outras internas, do corpo médico ou de outras artistas que integravam o ateliê, e a *vereda*, para quando Stella conduz alguém à cena enunciativa, introduzindo essa voz na gravação; para os cortes de gravação das fitas originais, e que persistem nos áudios digitalizados, há o *barranco*; para os desvios de assunto por parte da interlocutora há a *barragem*; e para o desvio de assunto por parte de Stella, o *golfo*.

Nos tons de voz topografados, *planície* é tom de voz habitual de Stella; um tom abaixo dessa regularidade, para a voz recuada e a fala meditativa, há o *desfiladeiro*; quando Stella sobe de seu tom habitual, temos o *planalto*; e *vulcão* indica os momentos em que Stella explode em voz, sendo este seu supertom. Para sinalizar a mediação por meio de perguntas e provocações, temos a *mineração*; a resposta direta/ fala objetiva de Stella à mineração é *água de mina*; a resposta indireta à mineração, isto é, a fala de posse do sentimento poético, configura um *córrego abrasado*. Por fim, para o jorro no canto há a *catarata*, que é a tomada de posse da voz, palavra poética proclamada de maneira espontânea, sem mineração.

Também para uma melhor condução de leitura, observe que os silêncios aparecem entre colchetes: [lago de silêncio], [vale de angústia muda], assim como as pausas [istmo], [restinga] e [lagoa]; os cortes, ruídos, interrupções e reconduções aparecem entre barras: /névoa/, /ravina/, /vereda/, /barranco/, /barragem/ e /golfo/; os tons de voz aparecem entre chaves: {planície}, {desfiladeiro}, {planalto} e {vulcão}. A mediação direta aparece entre os sinais de maior e menor < >, em fonte redonda, de tamanho 12; quando há mediação indireta, isto é, uma nova voz entra no *Falatório* – seja de outras internas, corpo médico ou artistas do ateliê – as falas permanecem entre os sinais de < >, porém, em tamanho 11. As falas de Stella aparecem em negrito, sem delimitação, mas destacadas do relevo geral, e aquilo que determina/intui a origem de suas falas é representado entre sinais de igual: =água de mina=, =córrego abrasado=, =catarata=. Os asteriscos triplicados (***) sinalizam as partes em que Stella batuca com as mãos sobre as próprias pernas para marcar o ritmo de certas passagens, ora enumerando, ora escandindo. Para todos os demarcadores: fonte tamanho 11 com realce cinza.

Áudio [01 Peço em acesso...]

00:00 {desfiladeiro} **Peço [istmo] em acesso [istmo] falei muito falei demais falei tudo que tinha que falar [istmo] declarei expliquei esclareci tudo [istmo] disse que quando o {planalto} sol penetra no {planalto} dia dá dias de {planalto} sol muito bonito muito belo [istmo] cant (ei) /barranco/ /lagoa apedrejada/ 00:29 {desfiladeiro} **Dos vivo [istmo] depois do entre a vida e a morte [istmo] depois dos mortos [istmo] depois dos bichos e dos animais [istmo] você fica à vontade como bicho como animal [restinga] não tenho mais nada pra falar [lago de silêncio] /barranco/ 00:45 {desfiladeiro} **No espaço vazio no tempo e nos gases [istmo] como ar espaço vazio tempo e gases [istmo] a família toda tá lá em cima cá embaixo lá dentro [istmo] cá fora lá nos fundo [restinga] e cá na frente [istmo] mais de quinhentos milhões quinhentos mil moradores [istmo] morando no Teixeira Brandão Jacarepaguá Núcleo Teixeira Brandão Jacarepaguá e [restinga] todo dia dá segunda terça quarta quinta /barranco/ lagoa apedrejada/ 01:34 {desfiladeiro} **Vim de importante família [istmo] família de cientistas de aviadores [istmo] de criança precoce prodígio poderes milagre mistério [restinga] pronto /barranco/ 01:46 /barranco/ {planície} **lá no portão e disse [istmo] quero [restinga] pastar à vontade que nem um camelo <Que mais?> [restinga] pra mim é como fica o resultado da história da vida de Cristo [lago de silêncio] /barragem/ <E aquela história daquela criança que foi gerada, lembra? Que você disse que primeiro eram os gases... e aí a criança /névoa/ se gerou que ela era branca, lembra disso? Depois pegou cor... lembra dessa história? [vale de angústia muda] /barranco/ 02:22 {planície} **Ficar em cima de bicho ficar em cima de animais <Não?> Não [istmo] eu não gosto de bicho não gosto de animal apesar que [istmo] existe bicho existe animal mas eu não gosto de bicho não gosto de animais <Por quê?> porque [istmo] eu acho que é muito ruim [restinga] é horrível [restinga] gostar de bicho gostar de animal <Mas por quê, que que eles...?> Eles disseram pra mim [istmo] você não pode passar sem um************

homem sem a mulher sem a criança sem os bichos sem os animais [istmo] mas a alimentação a superalimentação você também não pode ser <Quem falou?> o mundo inteiro <Hmmm> [lago de silêncio] /barranco/ 03:08 [lago de silêncio] /barranco/ 03:25 [lagoa apedrejada] {planície} Tá vivo [istmo] tá respirando tá enxergando tá ouvindo vozes [istmo] tá com dentes completos e fortes [istmo] tá com um pouquinho de cabeleira [istmo] tá de brinco tá bem vestida bem calçada [istmo] [lagoa apedrejada] toda [istmo] quarta-feira você vem [istmo] você tá com cabeça [istmo] tá com pele tá com carne tá com ossos [lagoa apedrejada] 03:51 <Será que isso é vida?> =córrego abrasado= Eu num sei por que tá todo mundo na matéria em forma humana e carnal [restinga] não se pode foder na matéria em forma humana e carnal e gozar [istmo] porque senão dá vermes [restinga] e dá bichos e lombrigas [istmo] e a gente apodrece [lago de silêncio] /barragem/ <Olha essa minhoca aqui, olha> [lago de silêncio] =água de mina= Ah, é [lago de silêncio] <Tá bonito esse verde aqui, né?> {desfiladeiro} Tá /barragem/ <Que que cê acha disso aqui, desse aparelho?> =água de mina= Eu acho que aí [istmo] ele já me disse que é um gravador e eu achava que era um rádio de pilha <Mas não é engraçado que a voz...> É importante <É importante, né?> É <A voz da gente grava nessa fita e depois de uma maneira extremamente misteriosa sai daqui, né?> É... [restinga] se ligar, né? Se ligar sai, se num ligar num sai <Mas tudo é assim, tem que ligar, senão não sai, né? A gente tem que ligar os olhos pra poder ver não tem?> [vale de angústia muda] <Que que você vê?> 05:18 {planície} =córrego abrasado= Eu vejo o mundo a família [restinga] mundo e a família [istmo] a família que vive no mundo e vive na casa que tá sempre no mundo que tá sempre na casa [restinga] e a [istmo] dra. Elizabeth disse pra mim assim [istmo] {planalto} E você queria ver mais do que isso pra quê? [restinga] E você queria ver mais do que isso pra quê? <Você queria?> Ver mais do que isso? {planície} Queria <O que que cê queria?> [vale de angústia muda] /barranco/ /ravina/ 05:52 <Que que cê perguntou?> /ravina/ /névoa/ /barranco/ 05:57 /névoa/ /barranco/ {planalto} 05:59 Só queria que cê trouxesse pra mim [istmo] biscoito de chocolate [istmo] chocolate [istmo] lata de leite condensado [restinga] /barranco/ 06:07 <Que que cê perguntou pra mim aquela hora?> =córrego abrasado= Eu perguntei se tem gente aí dentro <Você acha que tem?> Porque [istmo] transmite voz é sinal que tem [restinga] e fica ouvindo a gente fica falando a mesma coisa <E essa voz, será que somos nós mesmos?> É a voz da gente transmitindo pra eles [istmo] e eles imitando a gente <Eles quem são?> Os moradores que mora aí dentro pra gravar a voz na hora de gravar [lago de silêncio] <Nunca tinha pensado nisso. Será que eles são pequenos?> São pequenos do tamanho dum rádio de pilha não dá pra nós enxergar <E são iguais a gente assim?> 06:50 /ravina/ <Vamo jogá pedra! /névoa/ Ó eu sou Fluminense> =água de mina= Não, eu não posso fazer movimento, Marília [istmo] eu já sou velha [istmo] num sou da idade das criança mais não já sou velha /névoa/ <É, nunca quer mais brincar, né?> Não /névoa/ /barranco/ [lago de silêncio] 07:26 /ravina/ <Ó, aqui mexe ó e aqui ó liga> <Não, não é nesse botão não, é nesse aqui pra desligar> <Chique> <No preto> <Eu sei> <Stop> /barranco/ [lago de silêncio] 07:41 /lagoa apedrejada/ /névoa/ /barranco/ 07:47 {planície} =catarrata= Tô sem poder pensar [restinga] me pegam sempre desprevenida [istmo] sempre que eu não posso fazer as coisa [istmo] me pegam pra fazer as coisa sem que eu aguente sem que eu possa [vale de angústia muda] /lagoa apedrejada/ {desfiladeiro} Tô desprevenida /lagoa apedrejada/ 08:12 <A gente aqui não pode gravar, né? Vamos sa /névoa/ /barranco/ /lagoa apedrejada/ 08:18 {desfiladeiro} Eu já falei o que podia não tenho mais voz <A gente conversa em silêncio> [vale de angústia muda] /lagoa apedrejada/ 08:44 {planície} =córrego abrasado= Eu já até falei que eu num ando pela inteligência num ando pelo pensamento [istmo] {planalto} Tô com a cabeça ruim [istmo] tô com o cérebro ruim sem poder pensar [restinga] {planície} E

eu num sou da casa eu num sou da família num sou do ar do espaço vazio do tempo dos gases [istmo] num sou do tempo num sou dos gases [istmo] num sou do ar num sou do espaço vazio [istmo] num sou do tempo num sou dos gases [istmo] num sou da casa num sou da família [istmo] num sou dos bichos num sou dos animais [lagoa] /lagoa apedrejada/ 09:18 {planalto} Sou de Deus [istmo] um anjo bom que deus fez [istmo] para sua glória e seu serviço 09:26 <Onde que esse Deus mora?> {planície} =água de mina= No céu [istmo] me disseram que Deus mora no céu [istmo] tá no céu na terra em toda parte <Em toda parte?> É <Inclusive em você?> 09:45 {planície} ***Ah eu não sei se ele tá em mim ou se ele não está [istmo] Eu sei que eu tô passando mal de boca [istmo] passando muita fome comendo mal [istmo] e passando mal de boca [restinga] comendo [istmo] me alimentando mal comendo mal [istmo] passando muita fome [restinga] sofrendo da cabeça [istmo] sofrendo como doente metal [istmo] e no presídio de mulheres cumprindo a prisão perpétua [istmo] correndo processo [istmo] sendo processada*** 10:15 <Por quê?> {planalto} Num sei por quê [istmo] porque eu num tenho casa de moradia [istmo] ***num tenho um trabalho [istmo] num sei trabalhar [lagoa] [vale de angústia muda] 10:33 /barragem/ <Canta aquela música pra mim dos olhos castanhos?> {planície} =água de mina= Eu num sei mais <Esqueceu?> Esqueci <Eu queria me lembrar outro dia> /névoa/ <Teus olhos castanhos...lembra?> Num sei mais /lagoa apedrejada/ 10:49 {planalto} =córrego abrasado= Num tenho voz pra cantar mais <Então me diz a letra que eu canto> Eu num sei também a letra <Esqueceu tudo?> Esqueci tudo 10:59 {planície} Tô com o cérebro ruim [restinga] o cérebro não funciona mais [istmo] já tá velho [restinga] {planalto} num pensa o que tô falando [restinga] porque outros já estão por ali ouvindo [istmo] ouvindo no meu lugar [istmo] falando e falando por mim [vale de angústia muda] 11:19 /barragem/ <Vamo ficar pertinho aqui, né? Só olhando as pessoas passarem> /barranco/ 11:31 {desfiladeiro} Tô passando mal vou mimbora /névoa/ 11:33 /barranco/ /lagoa apedrejada/ 11:38 /barranco/ /lagoa apedrejada/ /barranco/ 11:44 /névoa/ <Homens> /névoa/ {desfiladeiro} Não me lembro /barranco/ 11:49 {planície} Tive [istmo] na avenida Rio Branco [istmo] a aveni a rua inteirinha cheia de homens [restinga] e eu me alimentei bem alimentada [istmo] eles me deram alimentação de vitamina de abacate de mamão de banana [istmo] de aveia <Hmm> Tive na avenida Rio Branco [istmo] tive na avenida Presidente Vargas [istmo] tive na avenida Nilo Peçanha [istmo] tive na avenida Nossa Senhora de Copacabana <Hmm> [istmo] em Copacabana [istmo] tive muitos homens mermo <Você se lembra de algum?> 12:22 Me lembro de todos [vale de angústia muda] <Fala um pouco deles> Num tem o que falar <Não?> Não [restinga] 12:38 Eles são eram bons [istmo] são bons [istmo] e eram bons [istmo] são bons [restinga] e eu nem sei mermo o que falar /golfo/ =catarata= Num trabalho com a inteligência nem com o pensamento [lagoa] 13:00 {planalto} Mas também num uso a ignorância! [lago de silêncio] /lagoa apedrejada/ /barranco/ 13:17 /névoa/ A trato /névoa/ [restinga] Por causo que acendia antigamente acendia uma luz, num cendia? [istmo] Agora num acende mais aquela luz, né? [restinga] Mas eu tinha medo daquela luz [restinga] Tinha medo de ficar cega surda e muda de repente [istmo] {planalto} sendo que eu já sou mermo cega surda e muda [istmo] mas eu tinha medo de ficar cega surda e muda de repente [lago de silêncio] 13:51 /vereda/ Dá pra senhora me ver? [lago de silêncio] /lagoa apedrejada/ 14:05 <Mostra pra ela, pra ela te ver ao contrário> /névoa/ /barranco/ /névoa/ /lagoa apedrejada/ /névoa/ 14:25 >Tá vendo, Stella?> Vi <Viu tudo?> {planalto} Vi só um pouco [istmo] dela [istmo] não ela inteira [istmo] mas parte dum pouco dela /névoa/ /lagoa apedrejada/ Num vi ela inteirinha não [istmo] vi pouca coisa da <Humhum> [istmo] da [istmo] da natureza dela <Se ela ficar bem distante você vê tudo> {desfiladeiro} Vê tudo? <Vê> [lago de

silêncio] /névoa/ <Você gostou do zoológico?> =água de mina= Num gostei não porque eu num gosto de bicho [istmo] num gosto de animais [restinga] num gosto não 15:02 {planalto} =catarata= Sei que primeiro a gente vive vive vive [restinga] até cansar de tanto viver [istmo] morre [istmo] até cansar de tanto morrer [istmo] vira bicho vira animal [restinga] 15:15 Primeiro a gente vive vive vive [istmo] cansa de tanto viver [istmo] morre [istmo] cansa de tanto morrer [istmo] vira bicho vira animal [lagoa] /névoa/ {vulcão} 15:36 /vereda/ A senhora não acredita? <Sim> /névoa/ {planalto} Nós que fomo lá no seu zoológico vimo, né? [restinga] Como nós ficamos /névoa/ Se não tiver tratamento como fica vira bicho também [istmo] vira animal se não tiver tratamento [vale de angústia muda] /névoa/ /lagoa apedrejada/ 16:10 {vulcão} =catarata= Eu queria ser boazinha <O que é isso?> {planalto} Ser boa [istmo] sempre poder fazer o bem como [istmo] como eu vejo [istmo] outras pessoas fazendo o bem pra mim [istmo] elas fazem o bem pra mim {vulcão} [restinga] me fazem tão bem [istmo] que eu não sei como agradecer [istmo] não sei nem nem [istmo] como agradecer de tão bem que elas fazem pra mim [istmo] eu não sei nem como agradecer [istmo] não tem nem como agradecer de tão bem que elas me tratam [istmo] e fazem o bem pra mim <Quem são essas pessoas?> [lagoa] 16:50 Essas pessoas são os anjos da guarda [restinga] anjo bom e anjo mau [istmo] mas são os anjo bom e os anjo mau que me fazem o bem [restinga] anjo da guarda 17:04 /barragem/ <Já escutou essa música?> Não [lago de silêncio] 17:22 Já ouvi <Você entendeu?> Não <A letra é muito legal, cê já escutou?> Eu já escutei essa música mas não... <A gente não quer só comida, a gente quer comida e quer felicidade, a gente não quer só bebida, a gente quer saída para qualquer parte> [vale de angústia muda] 17:44 <A gente não quer só dinheiro, a gente quer inteiro e não> 17:47 /golfo/ {planalto} Aqui é no retrato, né? [istmo] {planície} E aqui ela tá gravando, né? <Humhum> 17:55 Depois a senhora mostra o retrato como ficou? <Mostro> <É preto e branco ou colorido?> /névoa/ /lagoa apedrejada/ 18:22 <A gente não quer só beber, a gente quer prazer pra aliviar a dor> /névoa/ /lagoa apedrejada/ <A gente não quer só dinheiro, a gente quer inteiro e não pela metade> [lago de silêncio] <É um poeta que fez essa música, chama Arnaldo> [vale de angústia muda] 18:59 =catarata= {planície} É a vida né [istmo] a vida a gente tem que aceitar como a vida {planalto} é [istmo] não como a gente quer [istmo] né? [restinga] Se fosse como eu queria [istmo]{planalto} eu num queria ver ninguém no mundo [istmo] num queria ver ninguém na casa [istmo] queria tá toda hora comendo bebendo e fumando [istmo] assim é que eu queria que fosse o meu gosto [restinga] {planície} mas como eu pulei [istmo] despulei muro [restinga] pulei portão despulei portão [restinga] pulei lá de cima pro lado de fora do lado de fora pro lado de dentro [restinga] quer dizer que eu [istmo] não é como eu gosto [istmo] eu não esperava pular muro pular portão [lagoa] pular janela despular janela 19:56 <Praonde que você ia quando pulava?> =água de mina= Ia pro meio do mato [restinga] =córrego abrasado= e fiquei debaixo daquelas duas pedreira ali [istmo] {planalto} Tinha terra preta [istmo] no chão [istmo] um homem foi lá e disse [istmo] deita aí no chão pra mim te foder [istmo] eu disse não vou me embora daqui [lagoa] {planície} aí eu saí de lá vim andando ainda não tinha esse prédio [istmo] num tinha essa portaria [istmo] num tinha esse prédio num tinha essa portaria [istmo] eu num via tinta azul pelas parede [restinga] a parede ainda num era pintada de tinta azul [lago de silêncio] 20:47 /barragem/ <Tá sentindo o vento?> Não <Ó, faz assim> Tô [lago de silêncio] /névoa/ 21:08 /névoa/ {planalto} =catarata= Isso é de quem é inteligente [restinga] de quem pensa [lagoa] aqui no hospital ninguém pensa [istmo] {planície} não tem nenhum que pense <Não?> Não {planície} [restinga] eles vivem sem pensar [istmo] come bebe fuma [restinga] dia seguinte quer saber de recontinuar o dia que passou [restinga] mas não tem

ninguém que pense [istmo] e trabalhe pela inteligência [lago de silêncio] 21:47 <Pensar pra quê?> [lagoa] =água de mina= **Pra passar o tempo** <Será que o tempo passa?> {desfiladeiro} **Quem passa somos nós** <E a gente passa praonde?> **Passa da vida pra morte** <E da morte praonde?> **Da morte pra bicho pra animal** <E depois?> **Depois apodrece** <E vira o quê?> {planalto} **Vira merda** <E a merda vira o quê?> {planície} **Continua sempre como merda** 22:30 <Se você ficar olhando aquele cocô ali todo dia ele vai desaparecer, ele não fica sempre merda, ele vira outra coisa> [lago de silêncio] **Tem certeza?** <Absoluta> 22:49 {planalto} =córrego abrasado= **Alguém vai comer igual eu comia cocô passava cocô na cara e no corpo todo?** <Não, esse coco desmancha, a terra *slurp* chupa, e se transforma nisso aqui> **Numa árvore?** <Plantas, frutos, flores, legumes> [lago de silêncio] **O cocô só dá na terra?** <O cocô sai da gente, sai dos animais e vai pra terra, né? Toda merda também se transforma. Nada para de se transformar, não é?> [lago de silêncio] 23:42 {planalto}/golfo/ **Cê me pega sempre desprevenida, hein?** [restinga] **Quando eu [istmo] tô com vontade de falar tenho muito assunto [istmo] muito falatório [istmo] não encontro ninguém pra quem eu possa conversar [istmo] quando eu num tenho uma voz mais [istmo] num tenho um falatório uma voz mais [istmo] vocês me aparecem e querem conversar conversar conversar [istmo] sem eu ter voz** 24:06 <Se eu der meu telefone pra você, você pode ligar pra mim?> **Não** <Não tem telefone pra falar?> **Tem [istmo] tem ali [istmo] mas eu num quero** <Você liga pra mim quando você tiver com vontade de falar e fala. A gente conversa. Voz com voz> **Eu perco o [istmo] o número [istmo] guardo mas guardado mesmo assim eu perco o número** <Eu escrevo aqui> **E de cabeça...** <Eu escrevo aqui> **Mas some a marca [restinga] E de cabeça eu num gravo** <Então a gente pode escrever na roupa> *****A roupa eu mudo a roupa***** [restinga] **Num fico sempre com a mesma [restinga] ***E no papel [istmo]** <Então a gente pode escrever na parede> **Some [istmo] Ah na parede não porque na parede*** num fica escrito** <Fica, se eu escrever aqui, você vem aqui, vê qual é o número, vai lá e telefona. Quer?> **Quero** <Então depois vamos... aqui não tem caneta, então depois vamos pegar uma caneta e vamo escrever na parede, tá? Aí você vai me ligar?> {planalto} **Ah eles num deixam [lagoa] Tem telefone mas eles num deixam usar** <Lá fora tem telefone?> {planície} **Não [restinga] a não ser [istmo] em Madureira [restinga] Nem em Madureira num tem** <Você experimenta, você diz que é pra falar com a professora daqui do, de artes> /golfo/ {vulcão} =catarata= 25:44 **Você tá me comendo tanto pelos olho [restinga] [planalto] que eu tô já sem ter daonde tirar força [istmo] pra te alimentar [restinga] {desfiladeiro} É sim, Carla** <Você me come também> {vulcão} =água de mina= 26:00 **Não eu não como pelos olhos nem pela boca nem pela cabeça nem pelo corpo todo [istmo] a não ser tendo uma encarnação encarnada em mim [restinga] =córrego abrasado= porque eu num sou de comer nem de beber nem de fumar nem de falar nem de andar [istmo] sou cega surda muda e paralítica** <Você quer que eu não olhe mais pra você?> {planalto} **Não, né isso não, Carla, mas você tá me comendo tanto pelos olhos [istmo] só pelos olhos e pelas palavras [istmo] que eu fico sem força** <É?> {planície} **É** <Então a gente não precisa fazer essa força, vamo ficar mais quietinha, você tá muito preocupada com o gravador> **Eu? Você acha?** <Tá não?> 26:45 **Não [istmo] eu gosto de gravação** <Sabe pra quê que vai ser essa gravação?> **Pra quê?** <Você lembra que a gente foi numa exposição... de arte> **Ah, me lembro, lembro** <A gente vai fazer uma exposição de arte agora daqui, desses desenhos daqui, tá? Aí a gente quer colocar, na exposição, fotografia, assim, do trabalho, das pessoas trabalhando pra mostrar pra todo mundo> 27:16 /vereda/{planalto} **Gilda, me dá um pouco, vem cá, Gilda** 27:22 <E lá a gente tá pensando em colocar um gravador desse pras pessoas ouvirem as vozes da gente, conversando. Aí a pessoa vai lá visitar e escuta você falando

“Quem é, quem é essa mulher que fala essas coisas tão bonitas? Ai eu vou falar: Stella,
 é uma estrela [lago de silêncio] 27:50 /golfo/ =catarata= {vulcão} **Você nasce sempre tem**
seus herdeiro seus hereditário todinho [istmo] **tem tua família** [istmo] **eu não tenho**
mais família [istmo] **minha família toda já morreu** [istmo] **tô na família** [istmo] **tô na**
família do [istmo] **dum cientista** <Qual cientista?> [restinga] **dr. Silva o dentista**
 [restinga] **que me agarrou pra** [istmo] **arrancar meus dente** <É?> **É** <Por quê?>
Porque achavam que eu devia arrancar dente [istmo] **me levou** [istmo] **quem me**
levou foi Adalberto quem arrancou foi o dr. Silva /névoa/ /lagoa apedrejada/ /barranco/
 /névoa/ /barranco/ 28:39 **Quando cheguei lá o dr. Silva arrancou todos** [istmo] **um**
 [istmo] **um em ca** [istmo] **um por dia e a** /barranco/ /névoa/ /lagoa apedrejada/ 28:53
 /barragem/ <Stella, você sonha?> =água de mina= {planície} **Sonho quando eu tô**
dormindo [restinga] **acordada num sonho não** [istmo] **tô na realidade** <Você

lembra?> **Não lembro nada que se passa** [restinga] **nada de nenhum sonho que eu**
sonho 29:11 =córrego abrasado= **a realidade é essa folha esse banco essa terra essa**
árvore [istmo] **é esse prédio de dois andares é essas roupas estendidas na muralha**
 [lago de silêncio] 29:31 <Nunca você lembra o que sonha?> **Não** <Às vezes eu num

lembro, às vezes eu lembro> **Eu nem às vezes** [restinga] **nem nunca eu lembro**
 [restinga] **não lembro de um sonho sequer** [restinga] **Procurro** [restinga] {planalto} **faço**
uma força pra lembrar [istmo] **o que aconteceu comigo durante o sonho num**
consigo [lagoa apedrejada] /barranco/ 29:56

4. DECANTÓRIO

Partituras para o *Falatório*

*Ano, meses, já sumiu
Profeta nunca calculou mediu
Quanto tempo antigo sou
Quanto tempo antigo és
(...)*

Luiz Melodia, “Solando no tempo”.³¹³

Estar à escuta dos registros de áudio do *Falatório* é, ao mesmo tempo, afundar na garganta de Stella do Patrocínio, habitar em trânsito a propagação das ondas que emanaram de seu corpo em vibração naquele ato de fala – também sentir o corpo vibrar com ela, recebendo e reenviando sua voz – e ascender ao seu *Reino dos bichos e dos animais* por meio de seu canto. Antes, sequer imaginava ser possível ter a sensação física de flutuar na regularidade harmônica das cordas vocais de outro corpo – registrado em som – obedecendo às leis estabelecidas por sua matéria fônica, tentando instaurar acordos de recepção com sua energia. Colar o ouvido aos arquivos bucais e orais de Stella é firmar uma espécie de pacto com sua cosmurgia – porque anterior ao seu cosmos; é tateá-la, revivê-la, mas de forma alguma habitá-la. Encanta-se quem ali permanece por muito tempo, não só pela impressão de estar à revelia da profecia, da palavra de sentimento poético, da mensagem de natureza encarnada, mas porque some, desaparece, se torna invisível.

Por outro lado, é bastante difícil ouvir seu canto e não ser tentada a fazer algo em resposta – dá-se assim o encantamento –, evitar a ação de cantar junto com essa voz, por ela e para recantá-la, sendo ponte e desague de seu canto; ser parte de seu coro, tentar dedilhar as mesmas cordas, compartilhar de sua lira. Esse chamamento de que falo, primeiro, parece fecundar-se no corpo do ouvinte, por abrir espaços ou por radiar novas fontes de luz e calor, por fremir a pulsação; nós, em consequência, o ouvimos por nos lançarmos a ele sem a comodidade que a visão usa como guia – a audição demora a se adequar, o som é um confronto; mais e mais se convive com a *instalação* desse chamamento, e é certo que, ao mover-se, impõe-se, cresce, amplifica-se a si mesmo no corpo do ouvinte e requer, recebe, enfim, o nome de *pacto*. Já reverberado, espalmado, está à sua espera, e firma-se. Mas o que *falar* ao *Falatório*? Coisa alguma. Operá-lo

³¹³ Do disco *Mico de Circo*, 1978.

pelas ondas para que, em resposta, ressoe no *extratempo* de Stella e talvez refunde seu canto e seu pensamento.

Escrevo e digo *estar à escuta* – não me é possível dizer e escrever apenas que estou a escutar, escutando, que escutei ou vou escutar novamente, que ouvi o *Falatório*, e só – porque me refiro a um estado do qual não se despede com facilidade, que não dialoga em franqueza com a *vontade*, que não depende do *querer*, porque estar à escuta é estar em permanente comunicação, em transmissão, apossando-se e sendo apossada pelo composto físico e complexo do verbo encarnado no canto de Stella. Estar à escuta de uma voz, dessa voz, assim, é tentar desprender-se de si para unir-se, fundir-se à voz do outro para ouvir em silêncio nossa própria voz. Por isso, o ouvinte sente que *está* no Falatório, porque dele passa a *ser* parte pelo próprio corpo e tenta e sente e deseja reentoá-lo. Então, como *cantar* o *Falatório*? Pela decantação. Decantá-lo é celebrá-lo, verso e canto encolerizado, a ira do arrebatamento, o êxtase da contemplação admirada. Decantar não para reter, isolar, apartar. É contrário à purificação porque a escuta é um desague, uma *contaminação*.

A escuta, ao passo que contamina, transmite. É o que desejo aqui: *transmitir* o canto de Stella pela maneira como vibra em mim – ouvido, boca, papel –: nunca pelo espelho oferecido ao corpo do poema, mas pela grade da partitura. A partir do método exposto anteriormente na descrição geográfica, na transcrição acústico-topográfica da voz, tentar aqui chegar o mais próximo possível do material gráfico do canto e do som, compartilhando as tonalidades e notas captadas pela minha escuta. Pela poesia, sim, porque também pela voz: a poesia deixa de ser a voz da linguagem, em Mallarmé, e passa a ser a linguagem saída da voz, em Valéry, isto é, voz como índice de passagem do corpo, como *espaço infinito de reenvios*. Decantar para reenviar, e decantar porque contém e expõe, a meu ver, algumas das ditas camadas heterogêneas de produção de sentido propostas por Meschonnic, tensionando a vocalidade, a enunciação, o enunciado, a oralidade, a performance e o ritmo de uma maneira não só metadiscursiva, mas combinatória.

Compartilho então abaixo onze partituras feitas para o *Falatório*, não do Falatório, pois meu objetivo não é ultimar nenhum objeto extraído dele, mas que dele guarde parte do que intuo ser sua própria origem transcorrida, para que prossiga em seu fluxo e encontre outros ouvidos onde também possa afluir. É um material quase de todo inédito. Privilegiei estâncias (estrofes) que não foram acolhidas no livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* porque me parece necessário – senão obrigatório –

revelar outros cantos deste canto que ainda não haviam vindo ao conhecimento dos leitores e ouvintes de Stella desde a época da publicação do livro citado, e de que já transcorreram vinte anos. *Quase de todo inédito*, então, refere-se à reiteração de certas estâncias que foram em parte anteriormente transcritas por Viviane Mosé, de acordo com suas escolhas de tema e corte, mas nas quais opero agora novos cortes, tentando trazer linhas de fala (versos) que a poeta escolheu deixar de fora, mas que na minha decantação forçaram passagem.

É necessário ainda destacar que habituar-se à escuta de determinado material com a finalidade de conhecê-lo em profundidade, perscrutá-lo, é um processo insistentemente longo e que se alonga quanto mais se consegue chegar às camadas de som e de voz que se almeja. Sobretudo porque o som, por suas camadas de ondas, se desdobra, se retorce ao sentido e se multiplica a partir dele, também multiplicando-o. Indiferente ao que acontece com a escuta musical, as primeiras sessões de escuta de um material de carga poética destinado exclusivamente à fala – e por consequência ao canto – nos levam, num primeiro momento, à transcrição direta e espelhada do que foi *dito*, que já é bem tortuosa; em seguida, é possível começar a compreender as vírgulas, as pausas, os cortes; tendo esse mapeamento já parcialmente esquematizado, começa-se a penetrar no ritmo do que foi dito no momento próprio do dito, para só aí iniciar o processo de compreensão do *como* foi dito. A partir daí, e já de posse de parte desse material derivado e compilado na escuta, é que se começa a penetrar na voz modulada, nos modos de enunciação, nas alturas, nos tons, enfim, começa-se a compreender a linha melódica da composição da fala.

Nesta decantação, sobretudo o silêncio se revela no jogo do canto, assim como será demonstrado que, nas partituras, as pausas são assíduas ao ritmo de leitura que tento estabelecer aqui, tendo como objetivo uma consequente possibilidade de *escuta gráfica* para quem agora avista, lê, esse material. Logo: uma quebra de linha para pausas curtas, duas quebras de linha para pausas mais alongadas – porque guiam parte essencial do *Falatório*: a entonação e o modo como Stella opera as quebras do pensamento no ato da fala; creio que se faz necessário também tentar demonstrá-las. Deste modo, almejo que o enunciado continue a brandir – porque sempre oscilante conforme é a natureza do som – de acordo com suas fontes sonoras de emissão e o modo como se inserem no tempo deste canto. Outros detalhes que são parte da composição de fala de Stella serão comentados caso a caso, como por exemplo o gesto de empilhar palavras sinônimas ou antônimas (e de repeti-las), ou verbos de um mesmo

radical, numa mesma fala. Por fim, convido também a fala das interlocutoras às partituras porque são igualmente parte genética de certas estâncias, por terem minerado o *Falatório*. Vamos à primeira:

peço
em acesso

falei
muito
falei
demais
falei
tudo
que
tinha
que
falar

declarei
expliquei
esclareci
tudo

disse
que quando o sol
penetra no dia
dá dias
de sol
muito bonito muito belo

cant(ei)

314

Conforme é possível perceber, neste canto minha intenção é a de transmutar a oralidade da fala e suas inflexões em canto decodificado, para que seja possível ao ouvinte/leitor *ouvir ao ler* as estâncias pelo modo como as palavras foram ouvidas e

³¹⁴ 00'00 do áudio [01 Peço em acesso...]. Parte desse canto, os dísticos (...) *Quando o sol penetra no dia/ dá um dia de sol muito bonito muito belo* (...), encontra-se na página 103 do livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* e está transcrita aqui conforme impressa no livro.

consequentemente anotadas e dispostas na grade. A primeira operação foi a de instituir a centralidade – a coluna vertebral da partitura – dos verbos ligados à enunciação: “pedir”, “falar”, “declarar”, “explicar”, “esclarecer”, “dizer” e “cantar”. Em seguida, diferenciar a *vírgula-pausa* do *corte-pausa*, isolando de um lado as ilhas de sentido generalizante – “falei tudo” e “esclareci tudo” – das sentenças que pré-enunciam as ilhas desancoradas do “falei muito falei demais” e “declarei expliquei”. Estabelecendo o corte dos versos pelas pausas mais longas, a vírgula foi utilizada para isolar as sub-pausas dentro de cada verso. A terceira operação foi o destaque das palavras “tudo” “sol” e “dia”, demarcando a voz que sobe de tom, do verso “tudo que tinha que falar” e da palavra “dias”, pontuando a voz que desce de tom. Como numa gira de umbanda, Stella pede licença a Exu para começar sua fala, isto é, sua gira de enunciação: “peço, em acesso”, atravessa a gira com a sabedoria de Nanã e se despede como Oxum, cantando.

Na segunda partitura, as pausas ficam mais nítidas: duas quebras de linha demarcam uma pausa mais longa, equivalente ao tempo de um ponto e vírgula ou para abarcar o tempo da reflexão de uma estância de fala (conjunto de fala, conjunto de verso, estrofe) na outra. Uma quebra de linha, por sua vez, demarca o tempo de uma vírgula. Assim, quando não há espaços, é indicativo de que as estâncias de fala foram enunciadas em sequência. A centralidade da estância – “tô sem poder pensar” – configura que Stella tomou a palavra e não foi minerada pela interlocutora, isto é, falou espontaneamente. Depois de tomada a palavra, o verso “me pegam sempre desprevenida” está recuado à esquerda porque Stella baixa o tom de voz. Por fim, empilhei as palavras ou duplas de palavras que se repetem na formulação das estâncias: “me pegam”, “sempre”, “fazer as coisas”, “sem que eu”, “desprevenida”. Já o recuo à direita da estância final – “tô desprevenida” – sinaliza o tom de “despedida” que Stella incorpora à fala, como se quisesse demarcar que o canto está findo:

sei que primeiro a gente
 vive vive vive

 até cansar de tanto viver
 morre
 até cansar de tanto morrer
 vira bicho vira animal

primeiro a gente vive vive vive
 cansa de tanto viver
 morre
 cansa de tanto morrer
 vira bicho vira animal

317

Abaixo, na partitura quatro, convido a interlocutora Carla Guagliardi para dentro da partitura, afinal, ela é parte seminal do *Falatório*. Por isso, contextualizarei mais longamente a passagem. A conversa se encaminha a partir de um comentário que Carla faz sobre o vento, ao perguntar se Stella, na ocasião, estava sentindo o vento. Na réplica, Stella fala “não, isso é de quem é inteligente, de quem pensa” e emenda uma reflexão sobre o cotidiano da instituição total: (...) *aqui no hospital ninguém pensa/não tem nenhum que pense* (...).³¹⁸ Carla pergunta “não?” e Stella responde: (...) *não/ eles vivem sem pensar/ come bebe fuma/ dia seguinte/ quer saber de recontinuar o dia/ que passou/ mas não tem ninguém que pensa/ e trabalhe pela inteligência* (...).³¹⁹ Enfim, Carla provoca: “pensar pra quê?”, e tem início o canto a seguir. Repare que as falas da interlocutora estão em fonte de cor cinza claro para dar destaque às falas de Stella; começam a partir da esquerda, pois, aos meus ouvidos, Carla conduz Stella a um fluxo de pensamento que aflui e parece intencionar levar suas falas cada vez mais adiante, numa espécie de pergunta-resposta que atinge um desfecho luminoso, como será visto.

Não há pausas longas. O empilhamento na construção dessa partitura privilegiou o destaque para a primeira repetição que Carla faz a partir de uma palavra contida na fala de Stella – *tempo* –, assim como Stella também toma emprestada uma palavra de cada fala subsequente de Carla – *passa, depois, vira*. Em seguida, como num

³¹⁷ 15’02 do áudio [01 Peço em acesso...]. Este também é um canto inédito.

³¹⁸ 21’15 do áudio [01 Peço em acesso...].

³¹⁹ 21’25 do áudio [01 Peço em acesso...].

dueto, ambas revezam suas palavras, ora por espelhamento, ora por tentativa de encaminhar as estâncias a partir deste *ponto de conforto enunciativo* encontrado pelas duas, como num jogo cuidadoso. É importante destacar que a estância “da morte pra bicho pra animal”, se comparada com a estância “depois apodrece”, está alinhada à extrema direita, porque é quando o tom de voz de Stella atinge a elevação, juntamente com o seu pensamento, conclusivo. Ou seja, ao falar “depois apodrece”, Stella adquire um tom de voz e de pensamento que não parece mais dizer respeito a um fluxo, mas a uma ansiedade, a uma irritação de chegar logo a uma possível conclusão definitiva. Por fim, para respeitar o andamento, optei por não pontuar visualmente as entonações de fala de Stella – como, por exemplo, ao pronunciar duas vezes a palavra “merda”, sempre num tom de revolta – e o ápice. Acidentalmente, a forma da partitura resultou por assemelha-se a um pássaro ou a um avião:

pensar pra quê?
 pra passar o tempo
 será que o tempo passa?
 quem passa somos nós
 e a gente passa pra onde?
 passa da vida pra morte
 e da morte pra onde?
 da morte pra bicho pra animal
 e depois?
 depois apodrece
 e vira o quê?
 vira merda
 e a merda vira o quê?
 continua sempre como merda

320

Na partitura a seguir, a interlocutora Carla Guagliardi tem novamente sua presença demarcada, afinal, é a partir de uma mineração que faz para mudar o rumo anterior da conversa – “Stella, você sonha?” – que se desenrolam estas estâncias do *Falatório*, compondo o que avistaremos aqui no canto da partitura cinco:

³²⁰ 21’47 do áudio [01 Peço em acesso...]. Este é um canto inédito.

Stella, você sonha?

sonho quando eu tô dormindo

acordada

num sonho não

tô na realidade

a realidade é essa folha

esse banco

essa terra

essa árvore

é esse prédio de dois andares

é essas roupas estendidas na muralha

321

Esta partitura é composta de duas estâncias em separado – a primeira tem início com a fala “sonho quando eu tô dormindo” e fim com a fala “tô na realidade”; a segunda têm início com a fala “a realidade é essa folha...” e fim com a fala “é essas roupas estendidas na muralha” –, mas que estão agrupadas por fazerem parte de um só fluxo de pensamento. Essa quebra dupla de linha bem ao centro da partitura refere-se à pontuação de dois eventos que acontecem concomitantemente neste trecho do *Falatório*: sim, há uma pausa longa e reflexiva, mas, mais do que isso, há também um outro conteúdo de fala entre essas duas estâncias que fora omitido na grade. Isto é, nesse ínterim, Carla pergunta se Stella lembra de seus sonhos, e Stella responde brevemente alegando não se lembrar de nada. Porém, sem que Carla faça qualquer tipo de mineração, Stella retoma o pensamento anterior e começa a nomear, espontaneamente, o que entende como realidade. Só por esse motivo, achei por bem combinar essas duas estâncias, também porque, mais uma vez, há a tomada de palavra de Stella em referência a um assunto específico, e o que privilegio e mais valorizo, como se vê, é sua nítida capacidade de reflexão aprofundada, aliada à imprevisibilidade de seu pensamento no ato da fala.

No que diz respeito ao empilhamento, é nítido que repliquei o método-chave, já amplamente exposto e desdobrado aqui, fazendo somente uma alteração ao

³²¹ 28’52 do áudio [01 Peço em acesso...]. A primeira parte deste canto é inédita, mas a estância (...) *A realidade é esta folha/ Este banco esta árvore/ Esta terra/ É este prédio de dois andares/ Estas roupas estendidas na muralha* (...) encontra-se na página 104 do livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* e está transcrita aqui conforme impressa no livro.

empilhar também palavras opostas: “dormindo” e “acordada”. Sobre o corte que também empilha semelhanças – a primeira aparição do verbo “ser” flexionado sobre sua segunda aparição; a repetição dos pronomes demonstrativos “esse” e “essa” –, refere-se à maneira como Stella constrói (como um prédio mesmo) seu conceito de realidade a partir de um giro de percepção de seu entorno total, de presídio, como ela mesma diz: o olhar começa na ínfima folha, atravessa a terra, defronta-se com o prédio de dois andares, mas estanca nas roupas estendidas na muralha, porque Stella não consegue transpô-la. Repare, então, que a forma da partitura também resulta e contempla duas *camadas* diferentes: o etéreo do sonho e da liberdade à esquerda superior paira no ar como uma caixa de diálogo, ancorada somente ao que lhe diz; e o espaço da realidade à direita inferior, fundada e empilhada na terra, que por sua vez ancora agora quem lhe diz. A partir desta visada, pode-se considerar que a dupla quebra de linha que separa as duas estâncias na grade venha também a inserir essa “muralha” como a distância entre as duas camadas.

A seguir, a partitura de número seis, a primeira a ser extraída do áudio [02 só presto...], cuja interlocução nos levar a crer que é feita por Nelly Gutmacher, posto que não há semelhanças com a voz de Carla Guagliardi. Na altura da minutagem 06:35 deste áudio, sem atender a nenhuma espécie de mineração, Stella abre a fala de maneira voluntária com o seguinte comentário: (...) *eu tenho muito mau pensamento/ mas não sou eu que faço mau pensamento* (...). A interlocutora replica “Quem é?”, ao que Stella afirma: (...) *eu não sei quem é mas não sou eu que faço mau pensamento* (...). A conversa se desenrola e Stella em seguida elabora, verbalmente, duas maneiras diferentes que poderia escolher para matar “a família”, ou seja, os pacientes com quem compartilha a “casa”, isto é, o Núcleo Teixeira Brandão. Entretanto, o tema do “mau pensamento” retorna na altura da minutagem 08:04, ou melhor, é retornado por Stella, e dessa vez ele é nomeado “Malezinho Prazeres”, que, conforme já comentado em capítulo anterior deste trabalho – assim como a *casa* e a *família* –, também é um personagem do *Falatório*:

e eu inda penso
 mais assim
 um malezinho

se eu rasgar aquela pesada no meio
 de meio
 a meio

dé dé der
 uma gambada
 no chão e na parede
 jogar fora
 no meio do mato
 ou do outro lado de lá do muro

é um Malezinho Prazeres

322

É certo que, assim como no outro capítulo, neste também o tal Malezinho Prazeres figura como um nome próprio, dada a personificação que parece ter sofrido a partir da palavra “malezinho” para denotar uma “maldadezinha”, uma crueldade com que se satisfaz em pensamento na inépcia de pô-la em prática. Assim, por ser Stella quem retorna o assunto, a primeira linha de fala “e eu ainda penso” está centralizada; do mesmo modo, a segunda linha de fala – “mais assim” – e a terceira – “um malezinho” – aparecem entocadas logo abaixo dela, por comporem essencialmente uma só linha de fala. Porém, na entonação, Stella efetua essas quebras, de pausas brevíssimas, e faz uma pausa um pouco mais alongada em seguida – como soam as pausas feitas depois dos dois pontos (:), de quem se prepara para enunciar – e prepara-se para *contar* seu “malezinho”.

Isso justifica a quebra dupla de linha para a estância seguinte, “se eu rasgar”, onde há o primeiro empilhamento da palavra “meio”; dessa vez, entretanto, as palavras repetidas não estão espelhadas justamente para registrar nesta partitura um detalhe em específico: a modulação da voz de Stella percorrendo e reiterando a palavra “meio” três vezes consecutivas e uma tentativa de deixar essa modulação graficamente clara pelo simples posicionamento desencontrado dessas palavras. Já o recuo à esquerda do começo da terceira estância – “dé dé der”, que resultou num misto de onomatopeia a

³²² 08’04 do áudio [02 só presto...]. Este também é um canto inédito.

partir de um suposto gaguejo – refere-se à retomada que Stella faz do tom de voz que inaugura este canto e assim o encerra. De todo modo, vale ainda observar todas as modulações de voz ocorridas nesta terceira estância: a partir da quarta linha de fala, “jogar fora”, a enunciação é disposta ao lado direito da grade, ainda que posteriormente recue um pouco à esquerda, mas não totalmente. Esse recuo total só acontece no desfecho, quando, depois de uma pausa longa, Stella se reapropria do tom de voz predominante neste canto.

a tua alimentação verdadeira é queijo prato
de minas
muçarela
catupiry
leite condensado

e rapadura é bom
pra quem tem dentes
completos e fortes

e chá de capim limão
sai de hortelã
é bom pra garganta

bala de hortelã
é boa pra garganta

323

Conforme visto acima, na partitura sete, pela centralidade, Stella mais uma vez toma a palavra nesta fala voluntária, que me parece embalada em três tipos de crítica diversos: na primeira estância ela pontua, num sopro sem pausas, um disparo – o alinhamento que segue à centralidade da primeira linha de fala encaminha-se para a extrema direita, como quem *aponta pela fala* o que gestualmente se apontaria com o dedo –, uma lista de alimentos que considera alimentos de qualidade e aos quais, sabe-se, ela não tem acesso, mas que a interlocutora, por sua vez, teria; reitera, a título de segunda crítica, que a rapadura, embora seja também um alimento, mas um alimento popular, só serve a pessoas que têm seus dentes em bom estado – por isso recuo agora mais à direita, como se Stella operasse por meio da modulação da voz um certo tipo de *ponderação*, como quem quer dizer “por outro lado...” –, o que tampouco é o seu caso;

³²³ 16’07 do áudio [02 só presto...]. Este canto é inédito.

no que configura aqui a crítica final, isto é, a terceira e quarta estâncias, Stella volta a enumerar alimentos, mas desta vez ervas, balas de ervas, para pontuar o que parece ser uma crítica ao excesso de fala, numa tentativa de indicar um remédio para curar esse excesso de fala – por isso o recuo que se aproxima novamente da esquerda, pois a modulação de sua voz adquire um tom parcialmente conciliador, que se situa a meio caminho do tom inicial e do tom final.

Essas críticas me parecem claras, pois, logo em seguida, a partir da minutagem 16:03 deste mesmo áudio, Stella faz um pedido para a interlocutora, desejos para um próximo encontro: que ela traga maço de cigarro, caixa de fósforo, leite condensado, chocolate e biscoito de chocolate de presente. Ainda, a forma que resultou nesta partitura remonta a uma lista de compras. Por fim, a linha de fala que abre este canto – “a tua alimentação verdadeira é queijo prato” – ressoa ainda um outro refrão do Falatório – “meu nome verdadeiro é caixão”.

Abaixo, na partitura de número oito, vê-se que é a primeira vez que os sinais de pontuação recebem espaço na grade:

e como é que pode essa gravação
 esse aparelho, né?
 gravando voz que tá sendo
 palavras ao vento?!
 já nasce aí gravando voz que se fala
 palavras ao vento!
 e repete direitinho como a gente, né?

324

A escolha de trazer os sinais de pontuação para dentro da partitura – suprimindo os códigos criados por mim e atrelados às nomenclaturas desta decantação, com exceção das pausas, do empilhamento de palavras iguais e/ou opostas e dos recuos de tom de voz – é uma tentativa de experimentação diversa de tudo o que foi exposto até aqui. A certa altura deste processo decantatório, comecei a pesar os limites deste método e me questioneei sobre a possibilidade de conseguir indicar, na grade gráfica,

³²⁴ 15'33 do áudio [02 só presto...]. Mais um canto inédito em livro.

grande parte do que foi exposto por Stella no *Falatório*. É certo que falharia, mas acolhi o erro. Partindo de um intuito bastante ambicioso, de tentar fazer com que o leitor/ouvinte reenvie Stella a partir de sua voz alta gravada com destino a uma leitura também em voz alta, quase cantada, para remontar seu canto, comecei a investigar outras maneiras de erigir a fala de acordo com toda a pontuação contida no ato enunciativo de Stella e encontrei essa passagem em específico para expor essas brechas justamente porque trata de *palavra* e *voz*. Assim, também quero deixar ainda mais nítida a indagação envolta em curiosidade da própria Stella quando diz: “gravando voz que tá sendo palavras ao vento?”.

Trazer a pontuação para esta grade me parece tornar ainda mais clara a oralidade quase abafada até então – ao contrário, meu método em certa medida codifica a oralidade – e abre lugar à fala pura, imediatamente legível porque pertencente a um código convencional. É uma maneira de remover algumas barreiras que reconheço ter possivelmente criado quando visava criar pontes para o *Falatório*. Por outro lado, me questiono sobre de que modo poderia deixar essa oralidade ainda mais escancarada e não alcanço outras opções que não resultariam num registro banalizante dessa oralidade, isto é: para conseguir decantar, mapear e grafar uma voz no papel da exata maneira como a ouço sair da boca de Stella e deixá-la vibrar no espaço, abarcando as centenas de modulações de tom, ritmo, prosódia, melodia, harmonia, acabaria desaguando num documento repleto de sinais repetidos, pontos finais sucessivos, onomatopeias, erros bobos de pronúncia e conjugação no ato da fala e etiquetas para referir-me aos silêncios, às pausas, às alturas e declínios etc. Enfim, resultaria num material que não me desperta nenhum tipo de interesse, nem como leitora nem como ouvinte, tampouco como poeta e pesquisadora, e estaria mais próximo de uma transcrição, que é a exata cópia gráfica de uma voz. Portanto, como prosseguir decantando?

eu queria brilhar
queria ser limpinha gostar de limpeza
gostar do que é bom
gostar da vida
saber ser mulher da vida
dar a vida por alguém
que tivesse morrendo
que tivesse doente
fazer meu papel de doutora

325

Sigo na construção deste *Decantório* acolhendo estes momentaneamente questionados códigos, agora renovados, porque eles tratam de detalhes muito mais íntimos do *Falatório* do que a mera espacialização esrachada de uma voz, conforme sugerido no parágrafo anterior como possibilidade. E pelo que pôde ser observado na partitura acima, de número nove, e em todas as anteriores, também nas que se seguirão, reitero que parto do *ritmo* imbrincado ao *sentido*. Uma coisa ainda lamento: a quase total ausência do registro da respiração direta de Stella nestes cantos que escolhi decantar, isto é, a respiração intencionada. Talvez isso diga respeito à distância entre o gravador – em geral posicionado sobre uma mesa – e a boca de Stella no ato da gravação.

De todo modo, a respiração é acolhida também aqui nesta partitura mais recente pelas pausas, que não deixam de ser intervalos discretos de inspiração e expiração de ar. Além disso, essas pausas, sobretudo as mais longas, reflexivas, também guardam e pontuam a hesitação diante de um enunciado, ou apontam a iminência de um enunciado que, se sabe, logo será dito. O que se vê, então, nesta grade, é a grafia da confissão de um desejo de Stella, fala minerada a partir de um comentário da locutora, “você é uma estrela mesmo, você brilha”. No mais, todos os procedimentos de demarcação de modulação de voz e tom, de empilhamento, recuo, repetição e entocamento de palavras estão aí contemplados e provados mais uma vez, assim como a ausência de centralidade, por não se referir a uma tomada de palavra. Ainda, ao estreitar os olhos, o que a forma desta partitura nos diz? Três torres de um mesmo prédio: vizinhança, convivência, solidariedade.

³²⁵ 14’59 do áudio [02 só presto...]. Este canto é igualmente inédito.

Na sequência, esta que é a penúltima partitura, a de número dez, extraída do áudio [04 Me ensinaram...]. Destaco que a ausência de estâncias oriundas do áudio [03 Stella... tem mais de 12 anos], o de duração mais curta em comparação aos demais, se deu porque este constitui uma entrevista em sua quase totalidade, e, embora o excesso de interlocução não chegue a atrapalhar a fala de Stella – ao contrário, dali saem passagens igualmente luminosas e que já foram comentadas em outros momentos desta dissertação –, diz respeito às biografias que ela traça sobre si mesma, as quais já foram expostas na introdução deste trabalho. Assim, na partitura dez, a interlocutora – presume-se que novamente Nelly Gutmacher – é acolhida mais uma vez no *Decantório* por integrar mais um dueto do *Falatório*, nos mesmos moldes do que fora coreografado em voz por Carla Guagliardi e Stella na partitura de número quatro.

A passagem que dá origem às estâncias em que se baseia esta grade tem início com a súbita lembrança de Stella de nomes de pacientes que haviam passado pelo Teixeira Brandão – (...) *É Clarice Celeste Meritem Piru Sadia e Adelaide* (...).³²⁶ Logo em seguida, depois de um lago de silêncio, ela se lembra de mais uma paciente, a Prisci, e dos conselhos que dera à tal Prisci no passado: (...) *Prisci, você tá precisando tomar um jeito/ porque você tá ficando muito relaxada/ você relaxou esse ano demais* (...);³²⁷ depois de contar outros detalhes sobre a Prisci – que, assim como todas as outras personagens aqui citadas, foi anteriormente comentada no capítulo um deste trabalho –, Stella começa a narrar, de maneira voluntária, uma ocasião mórbida que dividira com Prisci, como se Prisci houvesse atuado como agente funerária de seu corpo vivo e a tivesse enviado para uma outra esfera de existência que guarda semelhanças com um suposto “além”, aqui nomeado como “mais longe possível”:

³²⁶ 28’02 do áudio [04 Me ensinaram...].

³²⁷ 28’33 do áudio [04 Me ensinaram...].

teve gavetas
 de ferro
 me botou dentro de todas as gavetas
 de ferro
 e mandou encaminhar seguir viagem

 pra onde?
 pro mais longe possível
 e aonde você foi parar?
 fui parar no mais longe possível
 e aí que que cê fez nesse mais longe possível?
 continuei seguindo pro mais longe possível
 e chegou?
 cheguei
 e voltei
 gostou desse lugar?
 gostei
 que que tem lá nesse espaço?
 não tem nada demais

328

O dueto começa justamente porque a interlocutora parece tentar compreender a que Stella se refere quando diz “mandou encaminhar seguir viagem”, e lhe pergunta: “pra onde?”, ao que Stella traz a linha de fala que é a fundação de toda essa estância e que, em paralelo, também funda este dueto: “pro mais longe possível”, que se firma, em consequência, “o mais longe possível”, como um refrão isolado. Da mesma maneira, este jogo enunciativo também copia os procedimentos utilizados no dueto com Carla, isto é, Stella empresta palavras a Nelly e Nelly as pega emprestadas de Stella, como se, para além da combinação de vozes, ambas fizessem também passos de dança; como se o ritmo de uma dependesse do ritmo da outra, como num repente que busca testar os limites do improvisado que advém de um pensamento em andamento já pré-pactuado entre elas, de maneira espontânea. Na primeira estância, mais uma vez, a tomada de fala de Stella está centralizada, e as linhas de fala que se seguem estão desbastadas devido às pausas curtas que faz para dar ênfase dupla nas palavras “de ferro”. Na segunda estância, o dueto está recuado e isolado à direita, na tentativa de grafar o que intuo ser a modulação de voz de Nelly e que parece querer expressar um convite para prosseguir na toada, como se puxasse Stella num canto e dissesse “conta

³²⁸ 28’57 do áudio [04 Me ensinaram...]. Este também é um canto inédito.

mais”. Assim, salta da grade um único recuo de linha de fala à esquerda – “e voltei” – porque Stella opera esse recuo não só com a voz, mas como se quisesse espelhar também a volta que um corpo dá no espaço.

Por fim, encaminho-me para a última partitura que compõe esta amostragem de onze partituras para o *Falatório*, embora tenha deixado de fora pelo menos outros onze cantos inéditos em descanso, os quais, futuramente, quando depurados ou assentados os métodos, podem vir a integrar uma versão ampliada deste *Decantório*. Se nunca vierem à luz em decorrência de minha vontade, que este trabalho possa servir de instigação e convite para que mais poetas, musicistas, pesquisadores, artistas sonoros e visuais possam se aproximar dos áudios de Stella do Patrocínio por outras vias de estar à escuta, ou que busquem ainda outras e variadas maneiras de conversar com eles e cantar com ela, para ela.

Então, o que se segue é a partitura mais antônima de todas – um canto de cinco estâncias – não só no que diz respeito à composição gráfica – excesso de voz e palavra para o espaço restrito do papel – mas por conter várias ilhas de ritmo e sentido que, também por limitação espacial, acabaram sombreadas. Esta folha A4 em branco não foi capaz de abarcar suas complexidades; fiz inúmeras tentativas de compor num A3, mas as fotos tampouco acolheram o que gostaria de mostrar e que, por outra via, também destoaria deste conjunto. Seria preciso um formato A1, um formato pôster. Isto se verifica de antemão pela descentralidade da primeira linha de fala, a despeito dessa estância ter sido uma tomada de palavra de Stella, e não uma mineração. Sendo assim, para conseguir transpor essa densa camada de som e sentido até o fim da estância conforme salta do áudio, tive que começar a partir de recuo à esquerda. Digamos que segui seu fluxo renunciando a certas prerrogativas.

Por outro lado, todos os métodos aqui compartilhados estão contemplados nesta peça: o empilhamento de palavras similares, desta vez por tema – a estância de abertura dedicada aos minérios e aos elementos químicos; a segunda estância aos meios de transporte; o recuo primeiro à direita e depois à esquerda para demarcar modulações de voz; as pausas espelhadas nos cortes; a retomada do tom de voz da terceira estância em relação à primeira e o empilhamento que se segue em seu desenrolar, desta vez contemplando o tema da inteligência, ao que parece; a quarta estância, em consequência, desdobra e confirma o empilhamento de palavras referentes ao tema da inteligência, porém nomeando mais diretamente o que pode vir a denotar A Máquina (monstro eletrônico), ligada por derivação ao cérebro, ou ao computador ou aos

aparelhos menores, como o próprio gravador. É interessante observar o entroncamento relacional que Stella estabelece a partir dos minérios e elementos químicos, passando pelos meios de transporte e chegando à tecnologia.

é o aparelho armas e máquinas
 bronze
 chumbo
 ferro
 aço enigmático

meio de transporte
 ônibus
 lotação
 trem
 avião
 bicicleta
 e motocicleta

eu trabalho de cabeça larga
 maior do que a parede
 do que a varanda
 do que o prédio
 do que o mundo familiar
 boto o mundo familiar todo dentro subo
 dou explosão
 desço
 dou explosão

como correnteza demais
 do que monstro eletrônico
 elétricos
 e automáticos

quando o sol
 penetra no dia
 dá uns dias
 de sol
 muito bonito muito belo

329

Antes de analisar a última estância, volto à terceira para apontar o que me parece ser uma estância flutuante, à extrema esquerda, embora em essência seja uma linha de fala que se dependura – *subo dou explosão, desço dou explosão* –, tamanha é a carga de sentido e voz dada por uma única palavra: “subo”. Em um dos inúmeros estudos que fiz deste trecho do *Falatório*, cheguei a destacar esta linha de fala de sua

³²⁹ 21’35 do áudio [04 Me ensinaram...]. É claro que este canto é inédito.

estância de origem e considereei compartilhá-la isoladamente, suprimindo a partitura acima compartilhada. Isto deveu-se, sobretudo, ao excesso de movimento que contém, visto que a *explosão* recheia os movimentos de subida e descida entre pavimentos, ao passo que também explicita o alastramento que essa suposta explosão provoca *de fora a fora*. Deveu-se, ainda, à percepção de que a palavra “dou”, espelhada à palavra “subo”, está nesta contida, pois, omitido o “s”, a letra “d” passa então a ser um “b”. Caprichos gráficos e sonoros à parte, seguem alguns dos estudos que abandonei no caminho até aqui, a título de processo de composição:

dou explosão
subo desço
dou explosão

dou explosão
subodesço
dou explosão

Tornando à quinta e última estância desta partitura, o que ela nos traz, mais uma vez, é um dos refrões mais marcantes do *Falatório* – não só por iniciar o áudio [01 Peço em acesso...] e, por isso, estar contido na partitura de número um deste capítulo, cujo trecho agora recorto e destaco:

disse
que quando o sol
penetra no dia
dá dias
de sol
muito bonito muito belo
cant(ei)

Mas por voltar a aparecer na finalização deste áudio [04 Me ensinaram...] e nesta partitura de número onze, cujo trecho também agora recorto e destaco –

quando o sol
penetra no dia
dá uns dias
de sol
muito bonito muito belo

O refrão é marcante porque, em sua primeira aparição (que se apresenta como estância), Stella parece que lê, reflexiva, em sua gira de abertura, e nesta repetição parece apenas profetizar, em despedida, como se, transladando-se como a Terra em torno do sol, também buscasse sua luz. Nota-se, ainda, que as grades são similares, mas não idênticas, afinal, é por meio de duas modulações de voz para as mesmas palavras que Stella opera e espraia este canto. Pois só recantando é que se destaca e reitera a magnitude que o sol traz à Terra e à vida pelo simples fato de *penetrar no dia*, ao passo que nos revela um sentimento de possível realização alimentado por Stella no ato próprio da contemplação natural: esperança, liberdade. Mas é assim que inaugura sua chegada e é assim que se despede – abrir e fechar –, dois movimentos opostos que dizem respeito à transitoriedade e que ensinam e reafirmam a existência de um ciclo de nascimento e renascimento, inauguração e fechamento, visando unicamente o que perdura: os ciclos, sem começo ou fim.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Maria Zelia de. As sete dinâmicas de consciência, a hominização, a inteligência espiritual e o processo de individuação. **Junguiana**, Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, São Paulo, n. 36, p. 7-19, 2018. Disponível em: <https://www.sbpa.org.br/wp-content/uploads/2020/01/N.-36-2.pdf>.

AQUINO, Santo Tomás. **Questões Disputadas sobre a Alma**. São Paulo: É Realizações, 2013.

BAPTISTA, Josely Vianna (Org.). **Popol Vuh: O esplendor da palavra antiga dos Maias-Quiché de Quauhtlemallan**. Aurora sangrenta, história e mito. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BENISTE, José. **Mitos Yorubás**. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BENISTE, José. **O Outro Lado do Conhecimento**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CALVINO, Italo. **Sob o Sol-Jaguar**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CICERO, Antonio. **A poesia e a crítica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Pucheu. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 11, p. 165-177, 2004.

COHN, Sergio; BOSCO, Francisco (Orgs.). **Antonio Risério**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

COHN, Sergio (Org.). **Poesia.br: cantos ameríndios**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2012.

EVARISTO, Evaristo. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte, Nandyala, 2008.

FANON, Frantz. **Alienação e liberdade: escritos psiquiátricos**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HOUAISS Eletrônico, Versão Monousuário 3.0. Instituto Antonio Houaiss; Editora Objetiva, 2009.

LEMINSKI, Paulo. **Vida**: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. **O negro e o garimpo em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem, ritmo e vida**. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006.

MESCHONNIC, Henri. Manifesto em defesa do ritmo. **Caderno de Leituras**, Belo Horizonte, n. 40, 2015.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PÃRÕKUMU, Umusi; KĚHÍRI, Tōrāmã. **Antes o mundo não existia**: mitologia dos antigos Desana-Kěhíripõrã. 2ª. ed. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995.

PATROCÍNIO, Stella do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

PATROCÍNIO, Stella do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

PLATÃO. **Íon**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

PLUTARCH. **Moralia**. Volume V. Tradução de Frank Cole Babbitt. Cambridge, Massachusets: Harvard University Press, 2003. Disponível em: <https://ryanfb.github.io/loebolus-data/L306.pdf>.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Poesia +** (antologia 1985-2019). São Paulo: Editora 34, 2019.

POMPEIA, Raul. **Obras**. Volume II – *O Ateneu*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

POMPEIA, Raul. **Canções sem metro**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUEIROZ, Sônia (Org.). **Vissungos do Rosário**: cantos de tradição banto em Minas Gerais. 3ª. ed. Belo Horizonte: FALÉ/UFGM, 2016. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/Vissungos%20no%20Ros%C3%A1rio_3a.pdf.

RIBEYRO, Julio Ramón. **Prosas apátridas**. Tradução de Gustavo Pacheco. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard, 13 de maio de 1871. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100011.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIQUEIRA, Cristian. **O fenômeno do Seu Sete da Lira**: Cacilda de Assis a médium que parou o Brasil. Porto Alegre: BesouroBox, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SCHERER, Telma (Org.). **Ricardo Aleixo**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017.

SCHNAIDERMAN, Boris. DE CAMPOS, Augusto. DE CAMPOS, Haroldo (Orgs.). **Maiakóvski**: Poemas. Tradução de Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. 7ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SOUZA, Cruz e. **Evocações**. Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1898.

TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). **Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

VIVÈS, Jean-Michel. A pulsão invocante e os destino da voz. **Psicanálise & Barroco em revista**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 186-202, jul. 2009. Disponível em: <http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revista-v-07-n-01>.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 3ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WISNIK, José Miguel. O que se pode saber de um homem? **Revista Piauí**, n. 109, out. 2015.

XAVIER, Arnaldo. **a roza da recvsa**. São Paulo: Pindaíba, 1982.

ZACHARIAS, Anna Carolina Vicentini. **Stella do Patrocínio**: Da internação involuntária à poesia brasileira. (Dissertação de Mestrado). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

ZI, Lao. **Dao De Jing**. Tradução de Mario Sproviero. 2ª. ed. São Paulo: Hedra, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.