

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-AFRICANA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

VENTOS DO APOCALIPSE: VENTOS DE MUDANÇA EM TEMPOS DE PÓS

ROSILENE SILVA DA COSTA

ORIENTADORA: Profa. Dra. ANA LÚCIA LIBERATO TETTAMANZY

Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A Jorge Dias da Costa - meu pai (in memoriam):

*Por me ensinar a amar os livros, por ter feito um projeto acadêmico
na escolha do meu nome, e por me desafiar a seguir em frente em
todos os momentos da vida.*

À Rosalia Silva da Costa, minha mãe:

*Por todo o amor, todo o carinho, toda a compreensão, toda a ajuda,
enfim, pela mão que, segurando a minha mão, me ensinou a traçar as
primeiras letras, a dar sentido às primeiras palavras e a compreender
as primeiras e as mais difíceis narrativas da vida.*

A vocês dois dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Mesmo que este seja um trabalho individual que confere apenas a mim um título acadêmico, muito dele se deve a pessoas que me são caras e amadas. Algumas irei mencionar, outras, por lapsos da memória e por falta de espaço, quero apenas registrar que eternamente lhes serei grata.

À professora Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, minha orientadora e amiga, obrigada pela paciência, pelo carinho, pela dedicação e, principalmente, pelas lições de vida e humanidade que tem me ensinado – indo muito além do que é previsto no ambiente acadêmico.

À minha família, porto seguro de todos os momentos, obrigada pelo apoio e pela compreensão. Cada um de vocês tem um espaço especial em minha vida.

Aos amigos, fica registrado o agradecimento pelo companheirismo de todos os momentos e por me entenderem nos instantes de mais aflição. Em especial agradeço a dois amigos-irmãos: Timóteo, por conseguir me tirar da rotina sempre que tudo parece não mais ser possível; e Leticia, amiga de todas as horas, somente nós duas conseguimos entender tudo o que já partilhamos.

Aos meus professores de toda a vida não há palavras para dar conta da minha gratidão, eternamente lhes serei grata por tudo o que me ensinaram.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS fica registrado meu reconhecimento e minha admiração pela excelência acadêmica, especialmente aos Professores das áreas de Literatura Brasileira e Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas.

Às colegas de trabalho da EMEI Padre Angelo Costa, o meu agradecimento por terem me dado cobertura nos momentos de estudo. Faço uma especial menção às colegas estagiárias que me substituíram em sala de aula neste período, principalmente à Andréia Reis. Ainda é imperativo nomear as Colegas Luciane Fontoura, Norma Saldanha, Carla Giovana Porto e Vanise Lopes pelo profissionalismo de todos os momentos e pelas palavras amigas e de incentivo.

Enfim, louvo a Deus, pois por ele e para ele são todas as coisas em minha vida.

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por intermédio dele, e, sem ele, nada do que foi feito se fez. (João 1: 1-3)

Mais importante que amar e amado ser é poder dizer que ama.

Fábio Castilhos

RESUMO

Este trabalho tem como intuito analisar a obra *Ventos do Apocalipse* de Paulina Chiziane, escritora moçambicana. A leitura está baseada nos estudos Pós-coloniais, propostos por Homi Bhabha, Stuart Hall e Edward Said (respeitando os desencontros teóricos entre eles, e considerando apenas aqueles que são aplicáveis para esta leitura, que não é teorização pós-colonial). Alinhando-se ainda, nesta pesquisa, ao grupo de pesquisadores que têm estudado aspectos da oralidade: Paul Zumthor e Ana Mafalda Leite, a última estuda especificamente as Literaturas Luso-Africanas. Críticos, como Laura Padilha, Carmem Lúcia Tindó, Inocência Mata e Pires Laranjeira, deram o aporte teórico para a construção crítica desta leitura e para a compreensão dos aspectos que distinguem e historicizam as Literaturas Africanas. A escolha por este romance está no fato de ele ser um dos romances contemporâneos da Literatura Moçambicana que expõe todo o horror da guerra civil (social, religioso e político), todas as dificuldades enfrentadas pelo sujeito feminino neste universo patriarcal, e o engajamento da escritora na reconstrução do país. Chiziane, em seu romance, dá importância a aspectos como História, papel da mulher, oralidade e corpo, focos principais desta pesquisa. A partir destes aspectos da obra da autora e do aporte teórico foi possível perceber que a Literatura Moçambicana, construída entre a oralidade do cotidiano e a Língua Portuguesa, tida como troféu de guerra, constitui-se num espaço de reescrever a nação e abrir um espaço para que, ao menos na Literatura, haja ventos de mudança.

Palavras-chave: Paulina Chiziane. Pós-colonial. Oralidade. História. Memória.

ABSTRACT

This work has as objective to analyze the work *Ventos do Apocalipse*, by Paulina Chiziane, Mozambican writer. The reading is based on Post-colonial studies, proposed by Homi Bhabha, Stuart Hall and Edward Said (respecting the theoretical disagreements between them, and considering only those that apply to this reading, which is not postcolonial theory). In line with yet, this research, to the group of researchers who have studied aspects of orality: Paul Zumthor and Ana Mafalda Leite, the last study specifically the Luso-African Literatures. Critics, like Laura Padilha, Carmem Lúcia Tindó, Inocência Mata and Pires Laranjeira gave theoretical support for the construction of critical reading and to understand the aspects that distinguish and historicize the African Literatures. The choice for this novel is in the fact it is one of the novels of contemporary of Mozambican Literature that exposes all the horrors of civil war (social, religious and political), all the difficulties faced by the female subject in this patriarchal world, and engagement of the writer in the country's reconstruction. Chiziane, in her novel, gives importance to aspects such as history, role of women, orality and body, main foci of this research. From these aspects of the work of the author and the theoretical input was possible to see that the Mozambican literature, built between the orality of the daily and Portuguese, taken as a trophy of war, constitutes a space of rewriting the nation and open a space for, at least in Literature, there are winds of change.

Keywords: Paulina Chiziane. Postcolonial. Orality. History. Memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
2. AS LITERATURAS AFRICANAS: MOÇAMBIQUE E PAULINA CHIZIANE.....	16
2.1 Qual o sistema literário vigente em Moçambique?.....	22
3. AS POSSIBILIDADES DA ESCRITA FEMININA.....	25
3.1 Massupai e a beleza feminina: fonte de loucura e destruição.....	30
3.2 A narrativa em torno de Minosse.....	33
4. VENTOS DO APOCALIPSE: AS FORMAS DA ORALIDADE NA NARRATIVA ESCRITA.....	39
4.1 <i>Ventos do Apocalipse</i> e suas epígrafes.....	41
4.2 <i>Ventos do Apocalipse</i> um romance de encaixes:.....	43
4.2.1 <i>Ventos do Apocalipse</i> : o uso de provérbios.....	44
4.2.2 <i>Ventos do Apocalipse</i> : histórias encaixadas.....	47
4.3 <i>Ventos do Apocalipse</i> : expressões em língua local e a presença do glossário.....	49
4.4 <i>Ventos do Apocalipse</i> : narrador ou contador.....	53
5. <i>VENTOS DO APOCALIPSE</i> : UMA POÉTICA DO CORPO.....	60
5.1 O corpo e o prazer.....	61
5.2 O corpo no ritual.....	65
5.3 O corpo e a expressão de sentimentos.....	69
6. <i>VENTOS DO APOCALIPSE</i> : INTERTEXTUALIDADE BÍBLICA E CRÍTICA DA GUERRA CIVIL.....	72
CONSIDERAÇÕES (TEMPORARIAMENTE) FINAIS	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85

INTRODUÇÃO¹

O espaço reservado para as Literaturas Africanas no Brasil ainda é muito pequeno, isso é um dado um tanto quanto assustador, se pensarmos as relações entre Brasil e África. Historicamente estamos ligados: quatro séculos de escravidão dos negros africanos; irmanados no fato de também sermos ex-colônia portuguesa (mesmo que nossa colonização tenha ocorrido por um processo diferente); e, por fim, nossa formação cultural estabelece laços indissociáveis com a cultura africana.

Diante de um quadro que tanto nos aproxima dos países africanos, especialmente daqueles que, assim como nós, têm a Língua Portuguesa como língua oficial, é ainda inacreditável que as Literaturas Africanas, especialmente as lusófonas, sejam pouco conhecidas ou até desconhecidas por nós. Outro dado que nos deixa alarmados diante deste desconhecimento é o de que desde 2003 temos uma lei no Brasil que altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), a Lei 10.639/03. A referida lei postula a obrigatoriedade do Ensino de História e Cultura Africana nos níveis básicos de Educação.

LEI No 10.639, DE 9 DE JANEIRO DE 2003.

Mensagem de veto

Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei: Art. 1º A Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes arts. 26-A, 79-A e 79-B:

"Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

§ 3º (VETADO)"

"Art. 79-A. (VETADO)"

"Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como 'Dia Nacional da Consciência Negra'."

Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 9 de janeiro de 2003; 182º da Independência e 115º da República.

¹ Este trabalho começou a ser escrito antes de entrar em vigor o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa. Como a implementação do Acordo obedecerá ao período de transição (1º de janeiro de 2009 a 31 de dezembro de 2012), permaneceu-se com o uso das antigas formas ortográficas nestas páginas. Vale ressaltar que uso fontes bibliográficas de outros países de Língua Portuguesa, e que todas as citações foram transcritas observando o registro de cada autor/país.

Apesar de esta lei ter surgido no rol de ações afirmativas, que visam reparar as dívidas com os afro-descendentes no Brasil, ela não é propriamente uma ação afirmativa, visto que não tem um caráter provisório (conveniente neste tipo de ação). A Lei é uma alteração na legislação no que tange ao ensino público e ensino privado do país. Este fato, aliado aos aspectos anteriormente citados, torna indispensável a produção de pesquisa e o ensino destas Literaturas na Academia.

No ano de 2005, após concluir a graduação, fui enviada pela escola em que leciono para representar a direção num encontro de Supervisores Educacionais e Gestores Culturais. Fiquei surpresa pelo convite, mas, logo que recebi os documentos, entendi a motivação da escolha: era para tratar de assuntos relativos à Lei 10.639/03, que até aquele momento nos parecia apenas instituir a organização de atividades na Semana da Consciência Negra – assim estava justificada a escolha de uma professora negra para representar a escola. Neste encontro, que durou apenas quatro horas, fui impactada com a realidade das escolas e mesmo com o que era previsto na Lei. A Lei fazia uma série de exigências, das quais, naquele momento, os educadores não tinham como dar conta, por lhes faltar formação e materiais, e eu me incluía neste grupo.

A percepção de minha incapacidade para ensinar aqueles conteúdos fez com eu retornasse à Universidade para estudar Literaturas Africanas, pois o meu desconhecimento era muito grande. Além disso, me sinto responsável pelo cumprimento desta lei por ser uma mulher negra, fruto da educação pública em todos os níveis de ensino e também professora numa rede de ensino pública. O sentimento de ser devedora, ao estado e às minhas raízes, juntou-se ao prazer que senti lendo as páginas de textos africanos e à necessidade de pesquisar sobre outros aspectos da cultura, da história e da formação literária destes países. Neste momento surge de forma embrionária a pesquisa sobre Literaturas Africanas.

Já diante da pesquisa, chegou o momento de escolher o objeto a ser pesquisado. Estava diante de um campo amplo e pouco explorado, mas, ao mesmo tempo, cheio de perigos, por ser desconhecido. O meu desejo era fazer algo novo e útil tanto para a academia, quanto para a educação escolar. Decidi pesquisar sobre aspectos formais da educação superior e nas próprias redes (Municipal e Estadual) de ensino, enfocando as

questões relativas à Lei 10.639/03. Acabei entendendo que, passados já cinco anos do veto e da promulgação da Lei, a situação mudou bastante: hoje há publicação, há cursos de formação para educadores, há outros tipos de materiais disponíveis, enfim, existem outras leis e decretos que visam dar conta desta demanda. O que me preocupou e me deixou um tanto quanto desconfortável foi descobrir, após visitar a maior parte das faculdades de Letras de Porto Alegre e das cidades vizinhas, que a Literatura Africana ocupa um espaço muito pequeno no currículo dos graduandos e que apenas a minha universidade, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, oferece uma disciplina de caráter optativo sobre o assunto.

Este pouco conhecimento tem tornado as Literaturas Africanas invisíveis nos espaços acadêmicos e nas escolas, isso algumas vezes propicia leituras equivocadas e, em outras, leituras carregadas de preconceitos que imprimem estereótipos e rótulos aos escritores e mesmo aos conjuntos de literaturas. Quando pensamos nestes rótulos, estamos falando da idéia de que em África apenas se produz contos ou poesias, por estarem mais ligados à oralidade; da idéia de que a oralidade é essencial, quando estamos diante de um fenômeno que tem suas raízes no social; ou ainda, da idéia de que a produção narrativa é essencialmente masculina, sendo a poesia o espaço ocupado pelas mulheres.

Entendi que se restringe as Literaturas Africanas apenas ao estudo de poucos autores mais conhecidos e que não se apresenta estas Literaturas como fazendo parte de um Sistema Literário². Quando penso em sistema literário, conforme é proposto por Antonio Candido, busco discutir a tríade sugerida pelo crítico - autor, obra, leitor - num país onde nem sempre é possível esta configuração. Tendo em vista o alto índice de analfabetismo, a existência de vários dialetos além da Língua Portuguesa (oficial) e as poucas possibilidades de edição dos livros, questiono a existência desta tríade em Moçambique. E ainda me atrevo a ir além, proponho uma nova configuração para a mesma, a saber: contador, narrativa oral, ouvinte. Neste sentido, desenvolvo um capítulo, o terceiro deste trabalho, sobre a presença da oralidade na obra de Paulina Chiziane, e no primeiro faço uma pequena abordagem

² Ao me referir a Sistema Literário, faço uso do que é proposto por Antonio Candido no seu clássico Formação da Literatura Brasileira, lançado em 1959. Além disso, o próprio crítico em entrevista, reiterou: “Acredito na causação histórica, embora ela não possa ser determinada com precisão. Não há causação histórica de tipo mecânico, é claro, pois os fatos históricos se produzem em função de uma quantidade de fatores, que derivam uns dos outros. Procurei observar isto na literatura. É de certa maneira um capítulo da formação do pensamento brasileiro no terreno da literatura, não só a produção dos textos literários, mas como, ao lado da criação dos textos literários, os brasileiros pensavam no significado histórico dessa elaboração. Pensando nisto, eles pensavam o seu país.” (CANDIDO apud JACKSON, 2001, p. 8)

historiográfica sobre a produção literária local, apresentando as condições de produção e mesmo de recepção da Literatura.

A estreita relação entre Literatura e História proposta pelo romance *Ventos do Apocalipse* (1999) de Paulina Chiziane reflete a dificuldade de diferenciação entre os discursos produzidos pelas duas disciplinas, refeitos, nessa narrativa, pela memória. A narratividade, principal característica das duas disciplinas, fundamenta-se na interpretação, pois, independente do discurso e de seu estatuto, ela sempre será o resultado da leitura de alguém. Assim, neste trabalho que iniciou com a pretensão de dar conta de toda a obra da escritora Paulina Chiziane e lançar uma teoria historiográfica e crítica sobre a Literatura de Moçambique, tem-se uma das possíveis e pequenas leituras de um de seus livros, *Ventos do Apocalipse* (1999), que se insere também num tempo histórico, conforme será apontado no primeiro capítulo desta dissertação. Somente após percorrer várias vezes as páginas da obra de Chiziane, acabei delimitando o meu objeto de estudo: *Ventos do Apocalipse* e suas manifestações tradicionais como forma de resistir às imposições do colonialismo e da sociedade globalizada.

Resistir às imposições do colonialismo e da globalização não é uma tarefa fácil, visto que tanto umas quanto as outras exercem grande poder sobre nós. A única alternativa de resistência é a subversão, que consideramos a palavra de ordem na obra de Chiziane. Subvertendo a ordem da tradição, a autora lança-se como a primeira mulher a publicar um romance no país, entrando assim no círculo ocupado apenas pelos grandes romancistas homens da atualidade. O seu ato subversivo, contudo, ultrapassa muitos limites, porque além de ser a primeira mulher a publicar um romance, ela publica um romance falando de mulher e sendo mulher, ou seja, em Chiziane a subversão chega ao extremo: é o sujeito feminino falando do sujeito feminino, a partir da posição sujeito feminino – o outro recebendo voz. Embora a narrativa de Chiziane reflita sobre o feminino e a repressão que este sofre, *Ventos do Apocalipse* (1999) não se limita a discutir gênero, a sua discussão envolve a libertação de toda a comunidade de Mananga, apontando para aspectos políticos e sociais.

No primeiro capítulo deste trabalho, minha preocupação é apresentar a produção literária de Moçambique. Faço uma rápida abordagem do período colonial, época em que a imprensa era a melhor maneira de publicar a Literatura produzida, em que se escrevia com o intuito de “tornar a literatura irrecuperável pelo poder das metrópoles ou do neo-

colonialismo” (LARANJEIRA, 1985, p.12). Este primeiro capítulo, ao permitir esta retomada histórica, aponta para o conceito de identidade e de filiações identitárias proposto por Stuart Hall (2008), que considero fundamental para uma compreensão das Literaturas Africanas. O intelectual jamaicano Stuart Hall apresenta um conceito de identidade como produção, num sentido de que nunca um sujeito estará completo, ou seja, não se pode tomar a identidade como algo que em algum momento estará acabado (HALL, 2006).

O segundo capítulo desta dissertação aborda as possibilidades da escrita feminina. Nesta parte do trabalho procuro situar a escrita de Chiziane em relação a duas linhas de estudos contemporâneas, Estudos Feministas e Estudos Pós-Coloniais, pois acredito que é nestas linhas de produção narrativa que a autora inscreve sua obra. Além disso, hoje já se estuda o imbricamento das duas linhas de estudo, numa perspectiva de que uma vem para complementar outra. Acredito, contudo, que os estudos e as teorias sempre chegam depois, ou que eles surgem para dar conta de demandas já existentes, assim, enquanto ainda discutimos o imbricamento teórico das linhas de pesquisa ou de estudo, a arte já fez o seu registro. Em outras palavras, é inegável que na obra de Chiziane há reflexão sobre a mulher numa sociedade misógena (como entendem os Estudo Femininos, Feministas ou de Gênero), assim como há reflexão sobre aspectos culturais e políticos da sociedade (como explicam as teorias do Pós-Colonialismo). Alinho novamente minhas idéias às proposições de Stuart Hall, quando este conceitua hibridismo:

O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os “tradicionalistas” e “modernos” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecibilidade. (HALL, 2006, p. 71)

Neste capítulo ainda aprofundo minha reflexão sobre as personagens femininas do romance, pois elas são significativas na obra de Paulina Chiziane. Através dos seus romances, a autora traz uma inestimável contribuição sobre a condição da mulher, em geral, e da moçambicana, em particular. Trata-se da mulher cindida entre a opressão da tradição e as diferentes formas de cultura da modernidade. Mais do que contar sobre lobolo, casamento e traição, as histórias das personagens femininas são representativas da condição da mulher, do seu papel social, logo têm, no romance, um viés sociológico. A partir de um enredo de sofrimento e desigualdades sociais, Chiziane constrói histórias esperançosas, que permitem

ver a sua própria condição de mulher num país onde ainda há dificuldades para se entender e valorizar o papel do sujeito feminino.

A oralidade está na base da tradição em Moçambique, o que se deve a condições materiais, mas não essenciais, como foi apontado por Laura Padilha (1995). Dialogando com diversos pesquisadores das Literaturas Africanas, mas especialmente com Paul Zumthor e Walter Benjamin, percebi que em Chiziane a oralidade fingida, proposta por Ana Mafalda Leite (1998), presta-se para inserir a literatura na tradição, advindo daí o emprego de fórmulas da oralidade no texto escrito, o uso de palavras das línguas locais e a presença do narrador performático, conforme propõe Terezinha Tabora Moreira (2006).

O quarto capítulo faz uma análise da obra enfocando a presença do corpo. O diálogo teórico é feito, principalmente, com Roland Barthes. Acreditamos que Chiziane, em toda a sua obra, apresenta uma preocupação com a liberdade do corpo, porém em *Ventos do Apocalipse* o corpo assume um papel singular, no sentido de que nele estão inscritas as vivências das personagens. Assim, o corpo assume especial importância nos momentos de culto, nos momentos de prazer e nos momentos de expressar os sentimentos. Estabelece-se assim, pela e na expressão corporal, aquilo que Bakhtin chamará de renovação quando analisa a obra de Rabelais. Ao mesmo tempo tem-se o corpo como lugar de escritura, ou seja, o corpo como texto.

No quinto capítulo volto a atenção para as relações intertextuais que o texto estabelece com a Bíblia, e para o modo como a autora usa esta intertextualidade para marcar a situação política do país, aqui acabo trabalhando com a idéia de dialogismo, proposta por Bakhtin (1988) e retomada por Barthes (2006) e Kristeva (1969). Dialogando com o texto bíblico, a autora faz uma análise da situação política do país, retomando aspectos do colonialismo e da guerra civil. Apesar de ser partidária da FRELIMO, percebe-se que ela não poupa o partido que apóia e que está no governo do país, assim como critica a RENAMO e faz sérias acusações às organizações internacionais e à igreja, que deram assistência ao país no período da guerra civil.

Nestes cinco capítulos que não perseguem um único tema, espera-se demonstrar que as Literaturas Africanas vão além das produções engajadas do período colonial ou das baseadas nos modelos europeus da atualidade. Também minha discussão não segue uma

linha única de pesquisa, ainda que me filie e me identifique muito com os Estudos Pós-Coloniais, sobretudo com Stuart Hall e Homi Bhabha, não obstante reconheça que em alguns pontos os dois teóricos divergem. A Literatura Moçambicana, especialmente a escrita por Paulina Chiziane, presta-se a reinventar mundos, a recontar a História e a preservar aquilo que acredito ser o que há de mais belo: a memória de um povo.

2 – AS LITERATURAS AFRICANAS: MOÇAMBIQUE E PAULINA CHIZIANE

Apenas posso dizer que a escrita escolheu-me,
da mesma forma que a natureza me tornou mulher.
(Paulina Chiziane)

Manuel Ferreira (1987) divide a produção literária nos países africanos em duas fases: a da literatura colonial e a das literaturas africanas. Para ele, a primeira exalta o homem europeu como o herói mítico, explorador das terras africanas e portador de uma cultura superior. A segunda constitui-se contrariamente, pois nela o mundo africano passa a ser narrado por outra ótica: o homem negro é privilegiado e tratado com solidariedade no texto escrito, embora não sejam eliminadas as personagens europeias (de características negativas ou positivas). É o africano que normalmente preenche os apelos da enunciação e é ele quase exclusivamente, enquanto personagem ficcional ou poético, o sujeito do enunciado.

Os cuidados e os esmeros do sujeito enunciador são os de organicamente moldar o enunciado com os ingredientes significativos e representativos da especificidade africana. Se colocados lado a lado dois textos, um de literatura colonial e outro de literatura africana, é como se procedêssemos a uma justaposição de brusco contraste (FERREIRA, 1987, p. 13-14).

Em 1854 tem-se a instalação da imprensa em Moçambique, e com ela nasce o *Boletim Oficial*. Passados cinco anos, surge o primeiro periódico moçambicano, *O Progresso*, e despontam páginas ou seções literárias e de artes na imprensa. Pioneiros de periodicidade semanal foram os jornais: *O Africano* (1877), *O Vigilante* (1882), *Clamor Africano* (1892) (SANTILLI, 1985). Nas páginas destes jornais, muitos colaboradores publicam crônicas e poesias com características ainda românticas. Numa tentativa de dar conta do campo social e cultural, em 1941, começa a circular o *Itinerário*, que amplia as fronteiras acerca da realidade moçambicana. No entanto, a literatura não ocupa lugar de destaque neste periódico, pois a linha editorial dá mais valor a artigos de cunho social ou de cunho cultural.

No final da década de 1940, o projeto colonialista português avança em Moçambique. É criado um sistema educacional mais efetivo, o que proporciona a aparição de um público leitor maior para os periódicos, e também um maior número de intelectuais engajados na causa moçambicana. *O Brado Africano* abre espaço para os jovens africanos ou descendentes de colonos publicarem. Neste período do jornalismo moçambicano começam a ser apreciados artigos que apresentam "manifestações nacionais, suporte da

resistência cultural e dos ideais de independência política que se expandiriam progressivamente até a luta de libertação nacional" (SANTILLI, 1985, p.28).

Estamos falando do jornalismo, porque ele e a Literatura Africana nascem juntos nos países de Língua Portuguesa. É da dinâmica entre ambos que surge em Moçambique uma obra pioneira na área da prosa de ficção: *O livro da dor* (1925), composto por crônicas e contos do jornalista João Albasini. Em 1943 aparecem os primeiros textos poéticos, os *Sonetos*, de Rui de Noronha, e numa produção coletiva da CEI — Casa dos Estudantes do Império³ — nasce a coletânea *Poesia em Moçambique*, datada de 1951. Além dessas produções, encontra-se o registro das revistas *Itinerário*, de 1941, e *Msaho*, de 1952, "que recolhem uma produção heterogênea, portanto [sem] característica de determinada fase no processo de nacionalização da literatura moçambicana" (SANTILLI, 1985, p.28).

Nesse período de formação da literatura moçambicana, destacam-se poetas colaboradores de periódicos e revistas como Noêmia de Sousa, Marcelino dos Santos (Kalungano), José Craveirinha, Rui Nogar, Orlando Mendes; aparece também a literatura em prosa, a partir de 1949. O *Itinerário* publica contos de Sobral de Campos, Ruy Guerra, Augusto dos Santos Abranches, Vieira Simões, Vergílio de Lemos, Ilídio Rocha. Em 1952, a CEI lança *Godido*, de João Dias. A surpresa dessa estória está na consciência "que *Godido* tem da engrenagem social que o condiciona e na resistência em manter-se nas grades dela"

³ A Casa dos Estudantes do Império era o lugar em Lisboa onde se concentravam os jovens africanos que, pela ausência de universidades em seus países de origem, as cinco colônias portuguesas em África, dirigiam-se para Lisboa, a fim de cursarem uma Faculdade. Os estudos destes jovens eram, na maior parte das vezes, financiados pelas próprias famílias, pela Igreja ou por outras instituições que atuavam nos países. Contudo, era o estado português – salazarista - quem subsidiava o local, cuja cantina se tornou o principal ponto de encontro dos jovens estudantes. Inicialmente não se desconfiava que ali se gerava a queda dos últimas fortalezas do Império Português. Na Casa reuniam-se estudantes angolanos, moçambicanos, caboverdianos, são-tomenses e guineenses, que ao mesmo tempo em que mostravam e discutiam suas produções intelectuais, reuniam-se também em torno de ideais libertários-nacionalistas, de cunho socialista. Pela CEI, passaram muitos jovens que, depois, se consagraram por sua literatura (em prosa ou em verso) de resistência e politicamente engajada. Neste espaço, mal visto pelas famílias das colônias e da metrópole, que se encontraram ou reencontraram os jovens estudantes, promotores de toda a efervescência cultural e política que desembocou na independência das colônias em 1975. Entre eles pode-se citar Costa Andrade, Ervedosa, Agostinho Neto, Pepetela, Noémia de Sousa, etc. Desta forma, a Casa dos Estudantes do Império foi o lugar de onde surgiu grandes intelectuais, mas também de onde veio as importantes lideranças dos Partidos que impulsionaram a libertação das Colônias.

(SANTILLI, 1985, p.28). Essa obra marca o processo transitório entre o nascimento de um sentimento nacionalista e o movimento anticolonialista insurrecto, em 1950.

Em Moçambique, o processo de independência foi feito através de guerra. Em 1975, após um longo período de guerra armada, finalmente Portugal concedeu a carta de independência à colônia de Moçambique – que era ocupada pelos portugueses desde o início do século XVI. Os anos anteriores à promulgação da independência foram marcados pela luta armada, que levou muitos à morte; mas também, como já vimos, foram anos de produção intelectual na colônia portuguesa. Gostaria de destacar a figura de José Craveirinha, Noémia de Sousa e Luis Bernardo Honwana.

José Craveirinha é considerado o grande poeta de Moçambique e foi o primeiro escritor africano a receber o Prêmio Camões - o mais importante prêmio/título literário da Língua Portuguesa. No período colonial, a atuação do escritor se deu basicamente em jornais, sendo que, em mais de um momento, assinou suas poesias e textos com pseudônimos. Foi presidente da Associação Africana na década de 1950, e durante quatro anos esteve preso (1965-1969) por sua atuação política junto à FRELIMO. Foi também o primeiro presidente da Associação de Escritores Moçambicanos (1982-1987), e é de sua autoria um dos mais belos e duros poemas que retratam a situação colonial em Moçambique:

Grito Negro

Eu sou carvão!/ E tu arrancas-me brutalmente do chão / e fazes-me tua mina, patrão. / Eu sou carvão! / E tu acendes-me, patrão, / para te servir eternamente como força motriz / mas eternamente não, patrão./ Eu sou carvão / e tenho que arder sim; / queimar tudo com a força da minha combustão. / Eu sou carvão; / tenho que arder na exploração / arder até às cinzas da maldição / arder vivo como alcatrão, meu irmão, / até não ser mais a tua mina, patrão. / Eu sou carvão. / Tenho que arder / Queimar tudo com o fogo da minha combustão. / Sim! / Eu sou o teu carvão, patrão. (CRAVEIRINHA, 1980, p.13-14)

Contemporânea de José Craveirinha, Noémia de Sousa é outro grande nome da Literatura Moçambicana. Foi ativista no período de luta pela independência dos países africanos, e teve larga publicação de poemas em jornais e periódicos moçambicanos e portugueses; porém seu primeiro livro foi publicado apenas um ano antes de sua morte: *Sangue Negro* (2001), uma coletânea de poemas organizada por Nelson Salute. Convém salientar que a poesia de Noémia de Sousa se organiza em torno de um “discurso oralizado, exaltado, pleno de emoção. Assim, a enunciação caracteriza-se por uma relação de

permanente diálogo e interpelação entre o locutor e o alocutário” (LARANJEIRA, 1995, p.166). Noémia de Sousa escreveu outro belo poema do período colonial:

Irmão negro de voz quente/ o olhar magoado,/ diz -me:/ Que séculos de escravidão/ geraram tua voz dolente?/ Quem pôs o mistério e a dor/ em cada palavra tua?/ E a humilde resignação/ na tua triste canção?/ E o poço de melancolia/ no fundo do teu olhar?/ Mas mesmo encadeado, irmão,/ que estranho feitiço o teu!/ A tua voz dolente chorou/ de dor e saudade,/ gritou de escravidão e veio murmurar à minha alma em ferida/ que a tua triste canção dorida/ não é só tua, irmão de voz de veludo/ e olhos de luar.../ Veio de manso murmurar/ que a tua canção é minha” (SOUSA, 2001, p. 74 -75).

Luis Bernardo Honwana, autor de *Nós matamos o cão tinoso* (1964), obra considerada fundadora da Literatura do país, é um dos expoentes literários de Moçambique. Honwana teve a sua obra publicada porque, além do alto valor literário que possui, nela também ouve-se o grito de independência, afirmando a identidade moçambicana: “É justamente esse conteúdo que mantém o autor de um só livro em permanente evidência, tanto em Moçambique, quanto em diversos países onde foi traduzido.” (MEDINA, 1987, p.31).

Em 1975, Moçambique torna-se independente de Portugal, e muito se deve à ação destes escritores, que foram além da produção artística. Suas obras contribuíram para a libertação do país, no sentido de serem muitas vezes elas que atearam fogo no pensamento do povo moçambicano. Além disso, houve efetiva participação dos escritores nos movimentos político-partidários RENAMO⁴ e FRELIMO⁵, e na imprensa, como já vimos no início desta seção.

3 A Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO) é o segundo maior partido político de Moçambique. Sua criação se deu como forma de reagir ao poder exercido pela FRELIMO. André Matsangaíssa, ex-ativista da FRELIMO, organizou um movimento armado que durou 16 anos, e que deu início a Guerra Civil em Moçambique (1976-1992). Matsangaíssa foi assassinado pelas forças governamentais em 1979, porém a atuação do partido seguiu forte no período de guerra e hoje ainda mantém muita força dentro do estado Moçambicano. A RENAMO legitimou suas idéias no período da guerra através do apoio das atividades ligadas à tradição, e às autoridades locais destituídas pelo governo logo após a independência do país.

5 A Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) foi oficialmente fundada em 25 de Junho de 1962, com o objetivo de lutar pela independência de Moçambique. Foi composta a partir da união de três movimentos políticos: UDENAMO (União Democrática Nacional de Moçambique), MANU (Mozambique African National Union - à maneira da KANU do Quênia) e UNAMI (União Nacional Africana para Moçambique Independente). Estes três movimentos eram sediados em países diferentes e mantinham base social e étnica distintas; porém em 1962 uniram-se, e em Moçambique deram origem à FRELIMO, que teve como primeiro presidente Eduardo Chivambo Mondlane, um antropólogo que trabalhava na ONU. Como era o único movimento reconhecido internacionalmente na luta pela independência de Moçambique e também o único a participar da negociação pela independência junto de Portugal através dos Acordos de Lusaka, a FRELIMO foi a força política que assumiu o poder, de forma constitucional em 1975. Em 1978, durante o seu IV Congresso, o movimento transformou-se em partido político, assumindo um cunho marxista-leninista e continuou a dirigir o país como partido único até 1994.

Hoje, em tempos pós-coloniais, temos a presença do grande escritor Mia Couto, autor de diversos livros, conhecido e reconhecido internacionalmente pelo seu talento e pela profunda reflexão de suas obras (contos, crônicas, romances e poesias). O autor tem seu primeiro livro publicado em 1983 - *Raiz de Orvalho*. Três anos depois lança sua primeira obra em prosa, *Vozes Anoitecidas* (1986), que já foi traduzida para diversas línguas e lhe rendeu muito prêmios. Mia Couto deixa claro que mantém estreitas relações com a literatura produzida no Brasil, especialmente com a de Guimarães Rosa; e, quando perguntado sobre a importância da Literatura Africana nos dias de hoje, respondeu:

Acho que os escritores africanos têm ganho espaço da maneira certa, não por solidariedade política ou alguma outra condescendência. Estão entrando por seu valor literário. No princípio, acho que foi uma questão de moda. Em um primeiro momento, os africanos querem se afirmar pelo lado exótico, folclórico – se apegam nessa alma que lhes foi entregue pelos europeus e assumem um olhar emprestado da Europa. Esse momento passou, os escritores africanos hoje estão mais libertos, já não precisam mais fazer afirmações contra o colonizador nem proclamar sua africanidade. O escritor africano está fazendo alguma coisa que é profundamente universal. Ele está fazendo literatura, ponto final (Furtado, disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/edicoes/1978/artigo62007-1.htm>, Consultado em 15/02/09).

É bastante reduzido o número de mulheres que escrevem neste país, e poucas têm relevância, embora haja destaque no cenário internacional para Noémia de Sousa, como citamos anteriormente. Pensando no número reduzido de mulheres a publicar em Moçambique e também vendo a pouca fortuna crítica a respeito de suas obras passamos a visitar a obra de Paulina Chiziane, primeira mulher a publicar um romance em no país. Considero a obra desta escritora digna de estudo, não apenas pelo fato de ser ela a primeira mulher a publicar um romance, mas sim, por ter visto nela uma riqueza de elementos que servirão para que conheçamos um pouco mais do universo africano.

A escritora, que já havia publicado contos em diversas antologias e periódicos, lança seu primeiro livro em 1990, *Balada de Amor ao Vento*, que também é o primeiro romance de autoria feminina do país:

tem, portanto, um valor iniciático: em que a voz feminina alcança direcionar o modo de narrar. Nesse romance, os cenários ressaltam os deveres da mulher, destacando-os numa realidade de prazeres, mágoas, tristezas e frustrações, como acentua a escritora em sua entrevista a Michel Laban, em 1998. Os tabus e interdições, característicos do mundo tradicional, mas também os novos encargos, trazidos pelas alterações advindas

dos modos como as mulheres passam a conviver com o mundo da modernidade, cruzam-se na experiência literária dessa escritora que fez da observação da condição social das mulheres o seu tema predileto. (NAZARETH, 2003, p.7)

Em 1999 chega-nos *Ventos do Apocalipse*, e em 2000 *O Sétimo Juramento*, ambos romances memorialísticos que fazem menção às rupturas e os traumas que a guerra-civil gerou na sociedade. A autora faz um claro diálogo com a tradição, explorando, ao mesmo tempo, questões históricas e políticas. *Ventos do Apocalipse* dá um retrato da sociedade; a autora parte do todo para o uno, ou seja, contando a história da guerra civil, ela apresenta as questões políticas que envolvem a tradição e faz chegar à personagem central, Minosse. Já em *O Sétimo Juramento*, ela faz percorrer o caminho contrário: é através dos olhos da personagem central, Vera, que conhecemos as atrocidades da guerra e somos introduzidos num mundo de mitos e ritos africanos.

Em 2002, a autora lança *Niketche: uma história de poligamia*, que é, provavelmente, o livro mais conhecido dentre sua obra, também é o único que possui uma edição brasileira. É visto como um livro feminista por ter causado uma verdadeira revolução nos alicerces da sociedade moçambicana e portuguesa. Neste livro, Paulina Chiziane subverte a ordem social e se posiciona favorável à poligamia, tendo em vista que, desta forma, as mulheres teriam os seus direitos garantidos. Na visão de Lourenço do Rosário (professor moçambicano):

Uma das coisas que me surpreende em Paulina é a sua feminilidade. Não basta ser-se mulher para escrever no feminino, nem tão-pouco é suficiente povoar a narrativa com protagonistas deste sexo. A escrita no feminino pressupõe, em primeiro lugar, corte com a predominância dos cenários a que estamos habituados, quer no dia-a-dia, quer no plano da escrita, nos quais a ordem social, familiar e mental se encontram organizadas. (...) Com *Niketche*, Paulina vai atingindo a consolidação do seu próprio percurso de escritora e também o percurso de suas personagens. (ROSÁRIO, 2007. p.15)

O Alegre Canto da Perdiz (2008) é o último romance lançado pela escritora. Neste romance ela faz uma reflexão sobre a identidade cultural e étnica do país, lançando novamente o debate sobre a mestiçagem. Em entrevista concedida a um jornal de seu país, ela fala que o livro nasceu de um incômodo:

Eu acho que são várias coisas e não apenas “um algo” a incomodar-me. Quando digo a nossa vivência e se me perguntarem exactamente o que é a nossa vivência como cidadã de um país eu não posso dizer, porque estou na lua, no ar... e não tenho um caminho nem uma norma. Nós como moçambicanos somos produtos daquilo que é a nossa tradição? De um sistema? De um contacto de culturas? Quem somos nós e

aonde vamos? Como é que nos relacionamos uns com os outros? Então, estas são questões que não encontram respostas. Por vezes eu digo: houve ao longo do tempo, que a história conta, um período em que não tínhamos o colonialismo, depois veio o sistema colonial e houve muito debate, muita luta sobre várias coisas, incluindo a nossa identidade. Mas depois hasteia-se a bandeira da independência nacional e parece que tudo está bem. Nunca mais se voltou a discutir o projecto de nação. Como é que eu me relaciono com o meu antigo colonizador? Como é que eu me relaciono com o produto híbrido, que pode ser o próprio ex-colonizador que ficou por cá e pode ser até o próprio colonizado? Portanto, quem somos nós a partir de agora? A partir dessas questões fiquei com a vontade de usar a minha experiência da Zambézia para começar a falar da nação. Mas não é por acaso, porque a Zambézia, por aquilo que eu consegui constatar, foi uma região do país severamente afectada pelo colonialismo. Eu penso que a colonização naquela região foi muito mais violenta, pelos relatos que consegui ouvir, do que, se calhar, em algumas partes do país. (CHIZIANE, Jornal Noticias, disponível em: <<http://www.zambezia.co.mz/component/content/article/100/4854-hasteamos-a-bandeira-e-paramos-de-discutir-o-projecto-de-nacao--alerta-paulina-chiziane-que-convid?format=pdf>>, Consultado em 25/05/09)

Sobre a autora é ainda importante dizer que é uma mulher negra, que não concluiu o ensino superior e que, mesmo tendo romances publicados, não se considera romancista, mas sim contadora de histórias. Paulina Chiziane, além de escrever, trabalha numa ONG, atuando em programas que visam à promoção da mulher moçambicana, especialmente as das zonas rurais ou das zonas com alto índice de pobreza.

2.1 Qual o sistema literário vigente em Moçambique?

Os tempos das histórias são diversos.

Lourenço do Rosário

Ao trazer a ideia de sistema, proposta por Antonio Candido (1959), somos levados a pensar na tríade: obra, autor, leitor, já que é nela que o crítico brasileiro embasa sua tese. Contudo, ao debruçar-me sobre a literatura produzida em Moçambique, percebi que esta ideia de sistema literário não é a mais profícua no país, tendo em vista que se tem obra e autor, porém o número de leitores é muito pequeno – inviabilizando a ocorrência da tríade.

A ausência de leitores moçambicanos faz com que a produção literária seja lida, em sua maior parte, por leitores estrangeiros. Assim como falar em sistema?

Apesar de não termos um público leitor, temos a sensação de que a produção literária tem como receptor o leitor moçambicano, é a ele que é destinado o texto, é dele que fala o texto, enfim, toda a convocação é para um leitor moçambicano. Em alguns momentos, os escritores se traem e até demonstram que há outro leitor sendo chamado, mas a sua produção é para o seu povo, que não sabe ler. O professor Lourenço do Rosário chega a falar de uma literatura oral, ou seja, na concepção do intelectual moçambicano parece que as condições históricas do país criam uma produção literária que não seja escrita, ou seja, uma produção oral, mas dotada de arte.

Os povos africanos regem-se pelo sistema oral.

A escrita foi introduzida em África pelos estrangeiros, os árabes primeiro e os europeus depois. O sistema colonial impôs a escrita em conformidade com os seus próprios interesses, não promovendo, por isso, junto das camadas africanas o desenvolvimento da prática da escrita como forma de expressão cultural. Esta será talvez a maior barreira entre **a literatura africana escrita** e o seu povo, se considerarmos que a predominância do analfabetismo não é, só por si, um impedimento ao desenvolvimento do fenómeno literário. (ROSÁRIO, 2007, p. 74 - grifo meu)

É sabido que a Literatura Moçambicana, enraizada por razões materiais na oralidade, é também tecida nesta. Os textos africanos, independente do género, são em sua maior parte alicerçados na oralidade. Esta oralidade está presente tanto na forma como o texto é produzido, quanto no local onde ele é recolhido – à beira da fogueira. Neste sentido encontramos-nos com que Laura Padilha (1995) fala sobre a Literatura Angolana.

Recuperando, nas malhas do texto escrito a fala ancestral que nas rodas, à volta das fogueiras, contava estórias, sempre formas de dizer a História, o produtor artístico contribui para o renascimento simbólico da identidade, soterrada, mas viva. Enlaça-se, como quer boa parte da crítica, nessa recuperação, o ético ao estético e dessa forma reafirma-se a angolanidade, na força da sua diferença, sempre um múltiplo. (PADILHA, 1995, p. 30)

Assim, mesmo tendo um pequeno público leitor, as produções literárias têm características acústicas; os livros são escritos a partir de histórias contadas, ouvidas – o que faz com que a tríade autor- obra- leitor receba uma nova configuração: autor – narrativa - ouvinte. Isto evita que se perca o sabor da terra ou que se deixe de produzir arte escrita. Alicerçando-se na oralidade, os escritores fazem o seu registro e abarcam tanto o público leitor, quanto o público não-leitor, já que é daquilo que o último fala e escuta nas rodas de contação de história que se tecem os livros.

3. PAULINA CHIZIANE: AS POSSIBILIDADES DA ESCRITA FEMININA

Comparo a mulher à terra porque ela é o centro da vida.

Paulina Chiziane

Laura Padilha (2002) chama a atenção para a diferença que interroga o cânone no sentido de que a Literatura Africana tem interrogado o cânone dito universal, e dentro dos cânones africanos há uma diferença que o interroga: a escrita feminina. Falar da obra de Paulina Chiziane e não questionar esta escrita feminina seria incoerente, tendo em vista que a obra dela estabelece um imenso diálogo com os estudos de gênero, embora não possamos dizer que seja uma literatura feminista. Além disso, trabalhamos nesta dissertação à luz de teorias pós-coloniais e é consenso entre os teóricos de que há uma ligação indissociável entre os estudos pós-coloniais e os estudos feministas.

Vale ressaltar já desde agora o que entendo por estudos/teorias feministas e estudos/teorias pós-coloniais na crítica literária, tendo em vista que, estas duas matérias remetem a um terreno de sentidos escorregadios que podem tombar o pesquisador. Inicialmente, quero esclarecer que ao usar estudos/teorias busco me eximir das nomenclaturas que aprisionam o conjunto de idéias marcadas pelos adjetivos feminista e pós-colonial. A motivação de tal escolha recai no fato deste trabalho trabalhar à luz destas idéias e conceitos, e não em aplicá-las diretamente em nossa leitura.

O Feminismo, desta forma, é um discurso intelectual, filosófico e político que tem como meta os direitos iguais e a proteção legal às mulheres. Assim, o discurso do Feminismo envolve diversos movimentos, teorias e filosofias, todas preocupadas com as questões relacionadas às diferenças entre os gêneros - advogando a igualdade entre homens e mulheres e motivando campanhas pelos direitos e interesses destas. De acordo com Mariana Coelho (2000), a história do feminismo pode ser dividida em três ondas:

1. A primeira entre os séculos XIX e início do século XX – propunha a promoção da igualdade nos direitos contratuais e de propriedade para homens e mulheres, e se opunha aos casamentos arranjados e ao fato das mulheres casadas e seus filhos serem propriedades de seus maridos, mais tarde o ativismo passou a se focar na

conquista de poder político, especialmente o direito ao voto por parte das mulheres.

2. A segunda nas décadas de 1960 e 1970 – preocupava-se principalmente com questões de igualdade e o fim da discriminação das mulheres. As feministas desta segunda onda viam as desigualdades culturais e políticas das mulheres como ligadas inexoravelmente e encorajavam as mulheres a compreenderem aspectos de suas vidas pessoais como sendo fatos políticos, refletindo as estruturas de poder sexistas da sociedade.
3. A terceira onda teria iniciado na década de 1990, vindo até hoje – esta seria uma resposta às supostas falhas da segunda onda, e também uma retaliação a iniciativas e movimentos criados pela segunda onda. O feminismo da terceira onda visa desafiar ou evitar aquilo que vê como as definições essencialistas da feminilidade feitas pela segunda onda, que colocaria ênfase demais nas experiências das mulheres brancas de classe média-alta. A interpretação pós-estruturalista de gênero e de sexualidade é o central ideológico da terceira onda, que enfatiza a "micropolítica", e desafia os paradigmas da segunda onda sobre o que é e o que não é bom para as mulheres.

Dentro da Crítica Literária os estudos feministas têm tido singular importância, pois sua pretensão, segundo a professora Simone Pereira Schmidt, é:

problematizar a dicotomia conceitual entre teoria e prática, constituindo nossos procedimentos como “práticas teóricas”, em que nossa intervenção diária na arena das disputas de significado no campo do saber consiste em formular novas interpretações dos novos e velhos discursos produzidos na cultura. Um modo feminista de ler e interpretar o mundo, e de produzir discursos que interfiram nos contextos em que atuamos, parece ser a mais fundamental forma de luta política contemporânea. Esta nossa prática interpretativa e teórica deve constantemente rever e subverter lugares de poder, dentro e fora do feminismo. (SCHMIDT, 2004, p. 18)

Os estudos/teorias feministas se relacionam com outros estudos/teorias com bases sociais, na medida em que as questões ligadas à condição da mulher acabam por se relacionar com questões de opressão, tais como de classe, de raça, de gênero, etc. Neste sentido, interessam neste momento as relações que se estabelecem entre os estudos/teorias

feministas e os estudos/teorias pós-coloniais. Estabelecer esta relação é sumamente importante, pois a obra de Chiziane abre espaço para estas duas correntes de pensamento.

O Pós-colonialismo é um conjunto de teorias que analisa os efeitos políticos, filosóficos, artísticos e literários deixados pelo colonialismo nos países colonizados. Como teoria literária ou base de crítica literária, trabalha com a literatura produzida em países que outrora foram colônias de outros países (especialmente das potências coloniais européias), países ainda em situação colonial e produção de países que colonizaram, porém enfocando a produção crítica sobre a situação do colonialismo. A obra *Orientalismo* (1978) de Edward Said é considerada a fundadora desses estudos, mas as primeiras utilizações do termo pós-colonial se deram nos anos 70, já pertencendo ao domínio da crítica literária, de onde provêm e advêm os seus fundadores: Edward Said, Homi Bhabha e Gayatri Spivak.

A obra de Edward Said, *Orientalismo* (1978), considerada a fundadora dos estudos Pós-Coloniais, discute a visão que o Ocidente tem do Oriente, mais especificamente do mundo árabe. Os argumentos de Edward Said vão no sentido de que o Ocidente criou uma visão distorcida sobre o Oriente – denominando-o de o "Outro", numa tentativa de diferenciação que serve apenas aos interesses do colonialismo. Para construir seu argumento central, ele analisou uma série de discursos literários, políticos e culturais, tais como os textos das Cruzadas, os textos de Shakespeare, entre outros. Nestes ele encontra um denominador comum: a representação dos povos orientais como povos bárbaros.

Em 1994, Homi Bhabha apresenta a obra *O local da Cultura*, nela é reaberta a discussão sobre o relacionamento entre colonizador e colonizado. O autor afirma que este não é tão evidente e homogêneo, porém é rico em contradições e ambivalências, as quais podem ser analisadas numa perspectiva psicanalítica. Para ele a perspectiva psicanalítica põe em relevo a dimensão inconsciente destas relações, onde muitas vezes entre os dois sujeitos - o colonizador e o colonizado - se desenvolve uma ambígua relação de repulsa e desejo, de identificação e condenação. Bhabha afirma ainda que os novos locais da cultura já não são as academias e os centros dos poderes institucionais, mas os interstícios em que penetram culturas marginais e híbridas. É nestes novos lugares que é elaborada a atual reflexão política, filosófica e estética.

Acima dissemos que os estudos/teorias pós-coloniais cruzam-se muitas vezes com os estudos/teorias femininas e, neste âmbito, a voz de Gayatri Spivak ocupa um lugar de grande importância. Spivak, teórica indiana emigrada nos Estados Unidos, onde ensina na Columbia University, tornou-se com o seu *Crítica da razão colonial*, publicado em 1990, uma das vozes mais significativas no panorama dos estudos pós-coloniais e dos estudos femininos. No seu livro a autora efetua a passagem do pós-colonialismo para o transnacionalismo, teorizando a figura do “informador nativo” e do “subalterno”, numa procura constante que chama de “violência epistêmica” do colonialismo e do imperialismo. Para Spivak, o sujeito subalterno não se conhece e “não pode falar” e ainda menos o sujeito subalterno feminino, visto pela autora como o símbolo máximo de esquecimento histórico: “a mais pobre mulher do sul”, como a define, é imaginada como uma mulher vestida com um sari e em constante migração pelo planeta, em perene situação de marginalidade. Perenemente muda. Para ela é necessário que consideremos :

agora as margens (poder-se-ia também dizer o centro silencioso e silenciado) do circuito caracterizado por esta violência epistêmica: os camponeses e as camponesas analfabetos, os aborígenes e as camadas mais baixas do subproletariado urbano. Segundo Foucault e Deleuze (dentro do Primeiro Mundo, na estandardização e a catalogação do capital socializado, embora não o pareçam admitir) e *mutatis mutandis* segundo a ‘feminista terceiromundista’ metropolitana, interessada unicamente na resistência à lógica capitalista, os oprimidos, quando têm esta possibilidade (e aqui não podemos ignorar o problema da representatividade) ao longo do caminho para a solidariedade, através da política das alianças (e aqui estamos dentro duma temática marxista), podem dizer e conhecer as suas condições. Mas temos que enfrentar agora a pergunta seguinte: do outro lado da divisão do trabalho internacional em relação ao capital socializado, no interior e no exterior do circuito da violência epistêmica da lei e da instrução imperialista de suplemento a um texto económico precedente, os subalternos podem falar? (SPIVAK, 2004, p.281)

A partir dos anos 80, os estudos pós-coloniais assumem uma característica prevalentemente literária, com referência à produção narrativa das ex-colônias e sobretudo às obras escritas na língua do país colonizador, daí advindo minha escolha para a leitura deste trabalho, pois estes estudos associados aos estudos femininos vêm preencher um vazio no campo da crítica literária, da mesma forma que acredito que a escrita de Chiziane, como ele mesma diz, num artigo publicado pela Comissão Nacional de Moçambique, surgiu como forma de preencher um vazio, e “a condição social da mulher inspirou-me e tornou-se meu tema” (CHIZIANE, 1994 p.15). Desta forma é impossível não abordar tanto o viés feminino de sua obra, quanto o viés político presente na crítica pós-colonial.

A temática de todos os romances de Chiziane tem a mulher como centro, pois segundo a autora, “da mulher emana a força mágica da criação” (CHIZIANE, 1994 p.15).

Dos cinco romances publicados pela autora, *Ventos do Apocalipse* é o que menos centra-se na mulher, já que o centro é a guerra civil, todavia as mulheres têm um papel de destaque quando comparado ao papel exercido pelos homens. É importante salientar que o narrador não deixa pistas concretas sobre o seu gênero, nossa intuição, contudo, é de que se trata de uma narradora, pois essa é a lógica da escrita de Chiziane. Também as considerações a respeito da condição feminina naquela sociedade fazem crer que se trata de uma narradora, ou, se for um narrador, a sua visão está completamente voltada para discussão de gênero nas sociedades tradicionais nesta era de globalização.

A escrita feminina tem tido a função de suplementar os cânones ocidentais, pois o trabalho literário feito pelas mulheres não é valorizado. Quando nos reportamos aos jovens cânones africanos nos deparamos com a mesma situação, porém o que diferencia o trabalho destas mulheres é o tempo histórico. Penso nisso no sentido de que hoje no ocidente há um trabalho de resgate das obras e dos nomes de muitas mulheres no cânone, pois o seu espaço foi negado e os seus nomes esquecidos. As mulheres nas jovens Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, no período anterior à independência, tiveram seus nomes e suas obras atrelados aos nomes masculinos de seus maridos ou irmãos, conforme diz Padilha (2002) em sua análise da obra *No Reino de Caliban* de Michel Laban:

Puxando agora a outra ponta do poder discriminatório, tento destecer as malhas da questão do gênero. Já no primeiro volume ao apresentar a cabo-verdeana Yolanda Morazzo, única mulher relacionada, é mostrado, inicialmente, o fato de ser neta de outro poeta, José Lopes; depois o de ser “casada com o pintor Fernando Cruz” (p. 138, grifo meu). Em nenhum outro verbete se aponta a condição civil de qualquer autor. O jogo da legitimação, bem o sabemos, exige de uma mulher o ser filho d’alguém ou esposa de alguém. Mas o pesquisador não pára aí. Diz-nos que ela (e o retrato nos mostra ser branca), pela altura, era “professora da Alliance Française em Luanda, onde reside (ibidem). Logo, sua formação cultural alta legitima-a mais ainda. (PADILHA, 2002, p.166)

A Literatura do Período da Independência não tem feito muito diferente, pois a própria Paulina relata a dificuldade de ser aceita como mulher que escreve literatura. Além disso, ela torna-se a primeira romancista do país – fato que não pode ser menosprezado - pois até então tínhamos como grande nome feminino da Literatura Moçambicana, apenas Noémia de Sousa, poeta. Chiziane: mulher, negra, ensino superior incompleto, casada, mãe e trabalhadora entra num círculo fechado e dominado pelo poder masculino. Um círculo literário que tem como maior expoente nacional e internacional o escritor moçambicano branco Mia Couto.

Os textos da autora criam um novo mundo dentro de um mundo real e conhecido de todos, porém pouco estudado e, de alguma forma, rechaçado; além disso, gostaria de evidenciar o que autora disse em entrevista, pois, de alguma forma, resume o valor e a importância de sua obra, ainda mais de *Ventos do Apocalipse* - obra escrita entre os intervalos da guerra civil em Moçambique.

a Ya, mas como eu lhe disse inicialmente, eu venho de uma geração que tem essas dificuldades. Para eu me afirmar no meu país, no meu próprio país, eu tive que passar por várias provas. E ainda vou passar por tantas outras, portanto, para mim não me assusta. Eu sei que as pessoas... esse não é apenas um sentimento português, mesmo em Moçambique, portanto, embora seja interessante, é algo que ainda aparece marginal. Eu não estou preocupada. Eu vou fazendo o meu trabalho e só Deus é que sabe no que é que isso vai dar. Há uma música aqui (computador) que eu disse que é uma homenagem uma cantora e dançarina moçambicana muito falada, é uma pessoa de raiz, nem sabe falar português, e acho que ela nem sabe escrever. Mas ela é uma mulher extraordinária, foi uma mulher extraordinária. Movimentou o país inteiro. A música dela era feita por todos, os espectáculos dela foram os maiores de todos os tempos, mas a elite nunca a aceitou. E ela morre de sida. O estado moçambicano nunca deu um grão de arroz, ou uma aspirina para cuidar da saúde dela. Acabou morrendo como uma cidadã anónima. A cúpula do país estava reunida em Nampula, numa reunião do partido para traçar as estratégias do governo, essas parvoíces que eles fazem. Marca-se a data do funeral, a verdade porém é que o país inteiro parou. Espontâneo! No dia do funeral daquela mulher, o país inteiro parou. Foi o maior funeral da história de Moçambique. Nem o presidente estava, nem os ministros. Tiveram que mobilizar polícias, as polícias mais próximas, todas estiveram a trabalhar porque aquilo foi uma coisa, que nem o Samora Machel, quando morreu, não teve um funeral igual. Quando o governo chegou aquilo foi uma coisa! Era o Chissano na altura como presidente, mandou assim uma mensagem para o viúvo, uma mensagem desenrascada de última hora, e aí o povo disse: sabemos escolher os nossos heróis. E essa lição ficou. O estado... não acredito que eles mudem de conduta, mas isso simplesmente mostra que existe um trabalho que é considerado um trabalho mais, e existe um trabalho que é considerado um trabalho de elite. Contudo, eu acredito que... para mim não é muito importante um reconhecimento por pessoas preconceituosas, que também não escrevem para eles. O trabalho em si dirá, para onde vai, o espaço que vai ocupar. Senão teria desistido. (MARTINS, disponível em <http://personalpages.manchester.ac.uk/postgrad/Ana.Martins-2/interview.htm> consultada em 23/02/2009)

3.1 - Massupai e a beleza feminina: fonte de loucura e destruição

Ele é homem e eu sou mulher, não basta?

Paulina Chiziane

Uma das histórias do prólogo conta sobre uma mulher chamada Massupai, a qual será referida em capítulos posteriores. Quero neste momento associar Massupai ao mito ocidental (se é que pode-se afirmar isto) da mulher devastadora e do corpo feminino dotado de poderes capazes de seduzir e destruir. Discorrer sobre a beleza, atributo abstrato, é tratar de um assunto muito concreto e real, que desperta intensas emoções e causa ações que vão da veneração silenciosa a afoitamentos conceituais e/ou materiais para usufruir - lá e/ou obtê-

la. Esta veneração ou afoitamento é mais evidente quando a beleza é do corpo feminino, e não pensamos em outras belezas femininas, atrelamo-nos ao corpo, pois, apesar da sua beleza ser dada a partir de convenções externas, nele reside o mito da beleza feminina como fonte de perdição.

A história do acervo oral moçambicano torna-se metáfora do que reiteradas vezes o narrador trará à luz quando falar da beleza feminina. O narrador apresentará como essa pode ser a fonte de catástrofes para a sociedade. Na própria história de Massupai vemos isto sendo pressagiado: Massupai tinha todos os homens aos seus pés, mas decide entregar-se ao mais poderoso deles, o general. O fato de entregar-se a um general, que o contador diz ser “o homem mais poderoso de todos os homens” (CHIZIANE, 1998, p. 20), significa entregar-se a um homem guerreiro habituado a todas as visões e disposto a matar e a morrer em uma guerra – além de ser um dos homens de confiança do reino. Massupai já havia sido de outro homem, porém toma parte no lar do general junto com outras doze mulheres. A sua ambição constitui-se em querer ser a única mulher do general e em pedir que ele despeça estas mulheres em favor dela. O general concorda desde que ela mate os filhos que tivera com o outro homem. A atitude de Massupai acaba despertando no general um desejo de conquistar territórios e de derrubar o imperador Muzila. Após Massupai matar seus filhos, os planos do casal não se concretizam, pois a traição é descoberta pelo imperador que pune o general com a morte e “quanto a cadela, deixai-a ladrar e que pague na alma o preço de sua ousadia. Prestou grandes tributos ao Império, o peixe grande pesca-se com o miúdo. Sem a inteligência e a beleza dessa louca, os poderosos chopes jamais seriam abalados” (*ibidem*, p. 22). O fim de Massupai é a loucura, uma possível morte no mar e uma existência fantasmagórica na beira da praia e dos rochedos.

O fantasma de Massupai encarna-se em Emelina no romance *Ventos do Apocalise*. A história de ambas é a mesma, apenas em épocas diferentes. Massupai transgrediu com sua beleza num tempo de guerras diferentes; Emelina num tempo de colonialismo e guerra civil. O narrador, quando vai contar a história de Emelina diz: “A história que vou ouvir, é igual a de todos os tempos, Karingana wa karingana.” (*ibidem*, p. 247); e passa a nos narrar a história da louca Emelina, que se diferencia de Massupai no fato do homem amado ter fugido e abandonado-a grávida depois de ter matado os seus filhos. Emelina, não sumiu no mar, foi raptada por homens de outra tribo e quando retornou não recebeu o perdão dos seus.

Assim como Massupai, ela anda entre os rochedos, mas o seu grito, o seu gesto é de vingança.

É por sua beleza e por sua loucura que Emelina deixa de ser ouvida, mesmo quando promete vingar-se de seus irmãos da aldeia. Foucault explica que o louco:

é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda a ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber. (FOUCAULT, 1999, p. 10)

O fantasma de Massupai incorpora em Emelina e concorda com o que diz Foucault sobre a missa, já que as pessoas optam por não se importar com a ausência da mulher, pois é louca, é suja, está fora do que se espera do grupo:

(...) O padre desembarca, os maiores da aldeia recebem-no enquanto a população inteira entoa canções da colheita. Ouvem-se culunguanas, batem-se palmas, a missa será grandiosa.

Toda a aldeia se encontra reunida, menos uma pessoa bem notória. A Emelina e o filho nas costas, onde andam? Os aldeões passaram pela casa dela e não está, os vizinhos confirmam que não dormiu lá. Lamenta-se, murmura-se e conclui-se: ela é desmiolada, é estranha, é esquisita, é melhor deixa-la no seu mundo. De resto só viria manchar o ambiente. (CHIZIANE, 1999, p. 270)

Chiziane coloca-nos diante da história mítica de Massupai e depois diante da história ‘verdadeira’ de Emelina. Nesta situação de circularidade que se instaura em *Ventos do Apocalipse*, faz-nos procurar o conhecimento, a essência das coisas, e que acaba nos reportando a Lacan, que postula a essência do imaginário como “uma relação dual, um desdobramento em espelho, como uma posição imediata entre a consciência, na procura de si mesmo, que crê se encontrar no espelho das criaturas e se perde no que não é ela” (LACAN, 1985, p. 68).

Em Massupai e em Emelina estão vários mitos ocidentais, especialmente, Lilith⁶ e Helena. A figura de Helena talvez seja a que mais se aproxima do mito moçambicano, pois

⁶ O mito de Lilith, segundo Couchaux (1997), relaciona-se ao contexto judaico, havendo referências a ele nos textos bíblicos do *Antigo Testamento*, além de estar presente, com variações, em outros textos judaicos, como o *Testamento de Salomão* (séc. III), o *Talmud* (século V), em que aparece também uma terceira classe de demônios com forma humana e dotados de asas: os Lilinos, o *Alfabeto de Ben Sira* (século VII), em que se inscreve a versão mais popular e mais ingênua do mito, o *Zohar* (século XIII) que dá do mesmo a versão mais

esta encerra em si toda uma beleza e uma ambigüidade, tal qual Massupai. O romance de Chiziane apresenta a história destas mulheres belas, sem julgá-las, pois elas, mesmo que de forma ambiciosa, estavam buscando a felicidade, estavam tentando receber um lugar de destaque na vida dos homens que amaram. Os estudiosos de literatura grega apontam Helena como este símbolo de ambigüidade, que, de alguma forma, diz-se estar no feminino. O narrador de *Ventos do Apocalipse* resume esta ambigüidade feminina quando faz considerações sobre a história de Emelina:

Os poetas cantam a mulher como símbolo de paz e pureza. Os povos veneram a mulher como símbolo do amor universal. Porque ela é uma flor que dá prazer e dá calor. Mas há exceções, têm que existir para confirmar a regra. Senão não haveria crianças abandonadas nas ruas chorando as amarguras do destino. Não haveria também recém-nascidos atirados nas lixeiras, nas valas, nos esgotos das grandes cidades. O que os poetas esqueceram é que para além do símbolo do amor, a mulher é também parceira da serpente. (CHIZIANE, 1999, p. 249)

3.2 - A narrativa em torno de Minosse

Se a memória é não passividade, mas forma organizadora, é importante respeitar os caminhos que os recordadores vão abrindo na evocação porque são o mapa afetivo da sua experiência e da experiência de seu grupo.
(Ecléa Bosi)

O romance dá um destaque à personagem Minosse: núcleo da narrativa, ela é a única mulher que atravessa todo o livro e a única personagem com ações que modificam o rumo

oculta, e a *Cabala* (por volta de 1600), onde vemos Lilith unir-se a Sammael (COUCHAUX, 1997). A origem do mito, no entanto, é mais antiga, na Babilônia, onde foi transmitido pelos antigos sumérios aos semitas, seus sucessores, estava ligado aos grandes mitos da criação, articula-se também com o mito da Grande Deusa, também chamada Grande Serpente e Dragão, adorada sob diversos nomes: Astartéia, Istar ou Ishtar, Mylitta, Innini ou Innana. Inscrições encontradas nas ruínas da Babilônia (Biblioteca de Assurbanipal) informam que Lilith era a cortesã sagrada de Innana, a Grande Deusa Mãe, sendo por esta enviada para seduzir os homens na rua e levá-los ao templo da Deusa, a fim de que se realizassem os ritos sagrados de fecundidade (COUCHAUX, 1997). O vocábulo sumério “lil” está presente no nome do deus da atmosfera, Enlil, cujo sentido é vento, ar e tempestade. É o vento quente que, segundo crenças do povo, tornava as mulheres febris logo depois do parto, matando-as juntamente com seus filhos. Primitivamente, Lilith foi “considerada uma das grandes forças hostis da natureza, parte de um grupo de três demônios, um macho e duas fêmeas...” (COUCHAUX, 1997, p. 582). Há ainda um parentesco entre Lilith e os vocábulos sumérios “lulti” (lascívia) e “lulu” (libertinagem). Ela usa sua sedução (bela mulher de cabelos compridos) e sua sensualidade (bem animal) para fins destrutivos, sendo um demônio ativo principalmente à noite, sendo às vezes representada como uma ave noturna, geralmente a coruja. Acredita-se que os judeus tenham conhecido esse demônio durante o cativeiro da Babilônia. (COUCHAUX, 1997, p. 582). Percebe-se, pois que a trajetória de Lilith é antiga e vai se adaptando às novas condições dos povos que a incorporam. De cortesã sagrada da Grande Deusa Mãe, tornou-se a primeira criatura humana feminina, criada por Javé, o Deus patriarcal dos judeus, e por ele condenada, graças ao seu comportamento transgressivo (não aceitar ficar sempre embaixo durante as relações sexuais com Adão). Isto acarretou a sua exclusão e a sua condição demonizada.

da história. Em alguns momentos percebe-se o narrador tão colado a está personagem que as duas vozes se confundem, dando a sensação de ser Minosse a narradora da história. É ainda ela, quem guarda a memória do povo de Mananga, já que atravessará toda a narrativa, e terá ações que evidenciam esta guarda, tais como a adoção e ensinamento das crianças na segunda metade do livro.

Começo por estabelecer uma relação entre o nome de Minosse e a mitologia ocidental, onde parece ter sido originado o nome da personagem. Na *Divina Comédia*, o rei Minos constrói um labirinto para o enteado Minotauro. A mitologia aponta que este rei, após sua morte, tornou-se um dos juízes entre os mortos. Minos é quem ouve as confissões dos mortos, e quem lhes atribui as penas, designando o círculo infernal de cada um (PEYRONIE, 1998). A autora faz uma relação entre a tradição ocidental e a vivência da guerra, atribuindo à personagem Minosse características que a aproximariam do rei Minos, visto que ela atravessa toda a narrativa vivenciando diversas situações de morte; morte que se constitui em elemento transformador no romance.

Minosse começa o romance sozinha: o marido polígamo, que fora abandonado pelas demais esposas, abandona-a na cama – prefaciando a sua trajetória de solidão e perdas. O convívio com o marido é marcado por humilhações, pois Minosse guarda as tradições, porém deseja que a filha Wusheni tenha um destino diferente do seu: “- Sim, e passam-se coisas estranhas neste lar. Os meus espíritos dizem-me que não é coisa boa. Minha filha, gostaria muito de te ver longe desta casa. Se ao menos pudesses casar com um homem diferente de teu pai” (CHIZIANE, 1999, p.44).

O destino de Minosse com sua família será trágico, pois presenciará a filha negando a tradição do lobolo e sendo espancada pelo irmão, por ordens do pai. Mais adiante presenciará os filhos se matando, estando a jovem grávida; o esposo sendo executado pelas atrocidades cometidas e o genro se suicidando, por não conseguir conviver com a perda da esposa e do filho. Minosse, neste primeiro momento, ainda convive com todas as mortes que ocorrem na invasão da aldeia, sabendo que de alguma forma, foi de sua família que saiu o desígnio maldito para o povo.

Na personagem Minosse a autora encerra o papel de submissão da mulher numa sociedade tradicional invadida por outras culturas. Neste espaço Minosse fica

impossibilitada de caminhar, ela vivencia o labirinto, pois não pode prosseguir. Somente quando a família morre e o povo decide fugir para a aldeia do Monte é que percebemos que ela tem uma atitude que a coloca na frente, na posição de liderança, embora permaneça calada:

Na viagem fantasma, a velha Minosse vai à frente e nem os homens fortes conseguem seguir o passo dela. Caminha leve como uma pena. Todos se espantam. Os desgostos fizeram dela uma pessoa morta. Ela é um fantasma. Os fantasmas não tem corpo e nem sentem peso. Ela caminha leve e livre mesmo sem saber para onde vai. (CHIZIANE, 1999, p. 155)

Neste momento, Minosse deixa de ser a mulher submissa e passa a incorporar o papel de guardiã das tradições, apesar de toda a violência sofrida. Durante toda a travessia não temos mais notícias da personagem, embora saibamos que ela está ali – à frente do grupo, como uma das guardiãs da tradição. Parece que a violência da vida e o horror da guerra deixaram-na calada, e quando chega à aldeia do Monte - enlouquecida. Isto leva, em primeiro lugar, ao filósofo alemão Walter Benjamin, que no conhecido ensaio *O Narrador* (1996), apresenta uma visão um tanto triste sobre a realidade que acabara de constatar: a de que não temos mais narrativas. Narrar, para o autor, é contar experiências, histórias próprias ou alheias, distantes no tempo ou no espaço, mas também fazer dessas experiências conselhos, lições de moral ou normas de vida. Trata-se, assim, de um discurso vivo, feito de trocas. Assim, para ele, a narrativa é uma forma artesanal de comunicação, na qual o narrador deixa a sua marca, como na tigela de barro há a marca das mãos do oleiro:

A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão (...) é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana - não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência - a sua e a dos outros - transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN, 1996, p. 221)

Desta forma, para Benjamin, o fim da arte de contar na sociedade capitalista se deve à perda de três condições fundamentais: o partilhar das experiências, para que estas, por serem comuns, façam sentido quando narradas; o tempo lento, do artesanato, para que haja exatamente tempo para se contar; e o lado prático da narrativa, o seu uso como um conselho. Em Minosse, vejo encerradas estas características: os habitantes da aldeia do Monte embora tenham vivido a mesma experiência de guerra que ela, ou seja, tenham as mesmas dores e perdas, não estão dispostos a ouvi-la, pois estão mais preocupados com a necessidade de organização e reconstrução da sociedade, numa perspectiva um tanto quanto capitalista –

logo, não há tempo para a narrativa - assim como a narrativa não é prática. O que vem encontrar-se com o que Jeanne Marie Gagnebin fala da primeira condição apontada por Benjamin:

A experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte. Pressupõe, portanto, uma comunidade de vida e de discurso que o rápido desenvolvimento do capitalismo, da técnica, sobretudo, destruiu. A distância entre os grupos humanos, particularmente entre as gerações, transformou-se hoje em abismo porque as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação. Enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil. (GAGNEBIN, in Benjamin, 1996, p. 11)

Gagnebin, ao mesmo tempo em que dialoga com a obra de Benjamin, faz considerações sobre as vítimas do holocausto, que acredito virem ao encontro da discussão em torno da personagem Minosse. A teórica em sua *História e narração em W. Benjamin* (1994) afirma que a guerra nos coloca frente ao indizível, e quem volta dela tem uma narração insuportável, assim o silêncio de Minosse é representativo deste indizível que é a guerra.

Minosse responde apenas com um ligeiro sorriso. Ergue o rosto e olha para o céu numa expressão de libertação total. Sob os olhares indignados dos habitantes do Monte, Minosse dá um mergulho fundo no oceano celeste sem se dignar dar uma palavra que testemunhe a sua percepção do mundo dos vivos. (...)

Acabou-se a lavoura e passou a sofrer insônias e pesadelos. A princípio acudiam ao mais pequeno grito, mas depressa concluíram **que se tratava de mais um caso de comportamentos provocados pela guerra**. E na aldeia há tantos. Agora só desperta, quando os gritos da velhota se tornam insuportáveis a ponto de lhes expulsar o sono, escutam desinteressadamente, puxam de novo as mantas e exclamam: lá está ela aos gritos outra vez. (CHIZIANE, 1999, p. 208-211 - grifo meu)

Conforme o tempo passa, a vida de Minosse vai tomando novo fôlego, o indizível talvez não seja suportável, mas a personagem parece aprender a conviver com a dor. É quando nos deparamos com mais uma situação provocada pela tradição e reiterada na cultura do mundo globalizado: a situação de abandono do velho. Minosse torna-se uma velha abandonada, não tem nenhum familiar, ninguém por quem zelar e ninguém que zele por ela.

Numa cultura que valoriza as tradições e os ancestrais, isso parece incoerente, porém, a sociedade bantu é uma sociedade segmentária, ou seja, ela perpetua os ancestrais, tornando-os heróis fundadores. Assim, aqueles que não deixam descendentes são

considerados inúteis, sendo, de alguma forma, incorporados a outro núcleo familiar, ou eliminados da história (VANSINA, 1982, p. 171).

Mais uma vez, Minosse está sendo deixada de lado, pois perdeu todos os seus descendentes na guerra. Entretanto, este não é fim daquela que presenciou a morte: ela decide adotar crianças órfãs e ensinar-lhes a conhecer o mundo e as tradições. Minosse reconstrói a família perdida, porém sua posição, diante desta nova família, é a de chefe, pois não há um homem que a lidere. Isso é freqüente nas sociedades que vivem um pós-guerra, onde, na maior parte das vezes, os homens lutam e morrem, ou não retornam. Moçambique vive esta experiência. É um país que tem as mulheres como chefes de família porque os homens morreram ou precisaram partir para buscar melhores condições de vida.

Minosse passa a proteger e ensinar as três crianças adotadas, numa relação de troca, já que as crianças passam a dar-lhe um novo sopro de vida. Temos aqui, novamente, a figura do velho como ordenadora do grupo, pois detém o conhecimento das tradições que devem ser passadas para os jovens. Também vejo nisto a instituição do que é proposto por Gagnebin ao discorrer sobre a obra de Primo Levi. Afirma ela, que a narração de quem volta da guerra deve ser contada por tratar-se de uma experiência mais geral, coletiva, e exige ser contada por dois motivos: primeiro, porque essa experiência transformou o autor, sua identidade – o sujeito passado, o que vive a história narrada, não é mais o mesmo sujeito do presente, que conta a história. E segundo, essa experiência tem que ser contada para não deixar que a memória dos que emudeceram frente a ela, dos que já estão mortos, seja esquecida (GAGNEBIN, 1994).

Minosse conseguiu realizar parte do seu sonho. Os meninos órfãos confiam nela. Vivem com a sua protecção. Semeiam campos orientados por ela. Ensina-lhes as manhas da terra, os segredos da semente, as voltas da água e os movimentos do vento. Ela não pode ensinar mais do que isso. Lamenta o fato de não haver na aldeia uma escola onde possam aprender outros modos de vida porque o mundo moderno tem exigências que ela desconhece. As crianças deliram porque a velha apagou neles o fogo do terror. Quando a noite chega, sentam-se a volta da fogueira e contam histórias. Falam do futuro. A Sara diz que não quer ter nenhuma profissão, mas quer ser esposa e fazer filhos. O Mabebene diz que quando for grande quer ser presidente da república para acabar com todas as guerras do mundo. O mais pequeno, o Joãozinho, quer ter um camião para meter os produtos da machamba e vender no mercado da vila.

Quando o Sol nasce e quando se põe, a pequena família ajoelha-se e reza pela unidade e fraternidade porque sente que a sua união é ainda mais bela do que uma doce canção de amor. (CHIZIANE, 1999, p. 232)

Numa atitude de conservar a tradição naquilo que ela tem de melhor, Minosse ensina as crianças, porém reconhece que elas têm necessidade de outros saberes, como o saber escolar, que ela não lhes pode transmitir. Neste momento vemos que há uma reflexão sobre a tradição e a modernidade. Os saberes do banco escolar e os saberes da tradição estão lado a lado, é uma balança equilibrada. Minosse não coloca nenhum dos saberes acima do outro, pois reconhece que para manter a identidade e conviver num mundo moderno, ambos são necessários. Neste momento sentimos que a narrativa aponta para os entre-lugares que Bhabha nos sugere, há uma “articulação de diferenças culturais” (BHABHA, 2007, p.20).

Em Minosse, Chiziane deposita a ambivalência necessária para que as diferenças culturais, as diferenças de gênero, as diferenças de pertencimentos vários aflorem e subvertam a ordem pré-estabelecida das coisas, que muitas vezes nos parece imutável. Nesta personagem há indícios de que é possível uma terceira margem, onde as convivências, se não forem harmônicas, pelo menos, serão de respeito, pois “o fulcro da história é o homem” (CHIZIANE, 1999, p. 268).

4. VENTOS DO APOCALIPSE: AS FORMAS DA ORALIDADE NA NARRATIVA ESCRITA

Para uma cultura oral, aprender ou saber significa atingir uma identificação íntima, empática, comunal com o conhecido. (Havelock)

Uma das grandes perguntas do ser humano tem sido a origem do universo, a origem da vida. Muitos têm se debruçado sobre estas questões e formulado mil teorias ou idéias sobre esta origem. O pensamento judaico-cristão atribui a origem do universo à ação da palavra de Deus, segundo o Gênesis, todas as coisas foram criadas pela palavra de Jeová, sendo apenas o homem obra de suas mãos. O relato bíblico, ainda nos instrui que nos primórdios da criação do mundo o homem mantinha uma relação estreita e pessoal com o divino, a ponto de Deus – o grande criador – vir encontrar-se e conversar com este homem diariamente no Jardim do Éden. Da mesma forma, Satanás, o inimigo de Deus e de sua criação, conseguiu falar com este homem usando o corpo da serpente. Percebemos o relato bíblico repleto de expressões que remetem à voz, à palavra, ao oral. A palavra, na visão judaico-cristã, está na essência do homem, lhe é imanente.

Creio que é pela palavra que conseguimos significar nosso cotidiano, seja no momento em que ocorrem as ações, seja no momento em que as contamos. O ato de falar tem um caráter ritual, no sentido de conseguir transformar a experiência do vivido. E quando tomo a palavra, estou pensando nas múltiplas possibilidades que ela tem de ocorrer. A palavra consegue ultrapassar os limites do ser humano: é além da voz – é comunicação. Comunicação esta que envolve todas as gerações: seja o avô, contador de histórias, seja o neto, usuário de programas virtuais de conversação.

Como expressão artística, a palavra vem sendo remodelada no decorrer dos tempos. Ao longo dos séculos, os homens buscam formas artísticas com intuítos diversos, para dar conta de expressar alguns sentimentos e necessidades dos grupos em que vivem. Uma destas formas é a narrativa. Entendo por narrativa o discurso que necessita de um alguém que conte algo para outro alguém, ou seja, é imprescindível a figura de um contador, de um ouvinte e de uma história. Insiro-me, desta forma, na linha de pensamento de Ricoeur, filósofo francês, que postula que “a história e a ficção só concretizam cada uma sua respectiva intencionalidade tomando empréstimos da intencionalidade da outra” (RICOEUR, 1997,

p.316). Estas compreensões teóricas atualizam os papéis da narrativa literária e da narrativa histórica no cenário cultural, sugerindo que ambos são discursos construídos a fim de atribuir existência aos acontecimentos. No meu ponto de vista, essa existência se define pela visão do autor, a qual, por sua vez, é formalizada por meio do tratamento lingüístico dispensado ao objeto abordado. Retorno assim ao filósofo, quando ele diz que o que distingue uma narrativa de uma simples enumeração de frases de ação é o emprego de traços discursivos ou sintáticos (RICOEUR, 1997). Vale ressaltar, que neste sentido, minha visão de narrativa segue também a linha de performance – proposta por Paul Zumthor: “A performance é sempre constitutiva da forma” (ZUMTHOR, 2000, p 34), assim:

somente a utilização do texto dá realidade à retórica que o funda; somente sua atualização vocal a justifica (...) a performance pode ser considerada ao mesmo tempo, um elemento e o principal fato constitutivo. Instância de realização plena, a performance determina todos os outros elementos formais que, com relação a ela, são pouco mais que virtualidades. (ZUMTHOR, 1997, p.155)

A narrativa pode ocorrer em diversas áreas: História, Direito, Psicologia, Literatura, etc. Roland Barthes, em *Análise Estrutural da Narrativa* (1972), ressalta um conceito generalista de narrativa, que podemos convencionar, no domínio da expressão literária como a representação de um acontecimento, real ou fictício, por meio da linguagem. Contudo, uma definição de narrativa nos faria acreditar na idéia ou no sentimento de que a narrativa não é nada mais do que contar uma história ou arrumar um conjunto de ações em um mito, um conto, uma epopéia, um romance. Em outras palavras, o autor está chamando nossa atenção para as diversas formas que esta narrativa tem de ocorrer, ou seja, ela pode utilizar meios diferentes para se configurar. Segundo ele, a narrativa:

está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com própria história da humanidade; não há em parte alguma povo sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí como a vida. (BARTHES, 1972, p. 19-20)

A Literatura tem sido entendida como a arte das “belas letras”, visto que o seu objeto é a palavra escrita. Tenho, porém, que acrescentar que este trabalho das “belas letras” encontra correspondência nas palavras orais. Alguns teóricos dizem que a palavra oral, mais especificamente, a narrativa oral, seja ela em prosa ou verso, precede a narrativa escrita. Concordamos com isto, tendo em vista que o oral precede o escrito, pois a escrita surge

depois do oral. Contudo, nos posicionamos contrários ao pensamento que coloca o oral em situação de discurso primário, ou melhor, de discurso que será aperfeiçoado pela forma escrita. A narrativa, tanto oral, quanto escrita, é fonte de prazer e deleite e exige elaboração estética do narrador.

Em todas as sociedades, a narrativa oral exerce uma influência sobre o conjunto de mitos e estrutura o pensamento dos seus membros, e este fenômeno vem sendo estudado em todas as culturas: desde as culturas européias, as culturas latino-americanas, até as culturas africanas; sendo que esta última é nosso objeto de estudo.

Neste capítulo quero aprofundar meu olhar e reflexão sobre o papel da palavra oral no romance *Ventos do Apocalipse*, detendo o olhar nas diversas formas da oralidade manifestas neste texto, tendo em vista a singularidade da narrativa. Focarei aspectos relevantes da estrutura narrativa oral que a autora emprega no texto escrito, mais propriamente, no romance, pois entendo que a autora faz uma elaboração estética do texto a partir de fórmulas comuns nas narrativas orais. Além disso, ater-me-ei na figura do narrador, elemento central da narrativa, em quem a autora inscreve traços do contador de histórias – o *griot* africano.

4.1 - *Ventos do Apocalipse* e suas epígrafes

Cada ficção é sustentada por um falar social,
um socioleto, ao qual ela se identifica.
(Roland Barthes)

O romance é apresentado em três seqüências: prólogo e duas seqüências de capítulos, que somadas totalizam vinte e cinco capítulos. Sendo que tanto o prólogo quanto as duas seqüências de capítulos são precedidas por epígrafes. A presença das epígrafes inscreve o texto de Chiziane numa tradição da Literatura Moçambicana, pois, segundo Maria Fernanda Afonso, “a obra inscreve no seu paratexto o que a caracteriza enquanto narrativa africana: uma estética própria do universo cultural africano” (AFONSO, 2004, p. 263).

No Prólogo, temos a *epígrafe* “Vinde todos e ouvi / Vinde todos com as vossas mulheres / e ouvi a chamada / Não quereis a nova música de timbila / que me vem do coração?” (CHIZIANE, 1999, p. 13). Esta epígrafe inscreve o prólogo do romance na tradição oral, já que este é carregado de elementos da oralidade, no sentido de contação de

histórias. A epígrafe, que é a letra de uma canção, acaba por convocar a audiência para dar ouvidos ao contador. Ao mesmo tempo inscreve o texto numa voz ancestral, pois a canção é datada de 1943 e atribuída autoria a Gomucumu. Assim, a autora evidencia um diálogo com a cultura do país. A aventura individual da escrita perde chão na literatura moçambicana, pois os autores buscam inspiração e mesmo os seus motes de trabalho nos valores da comunidade, o que é característica das escritas pós-coloniais, nas quais a preocupação com o individual abre espaço para a preocupação com o coletivo. Segundo Bhabha, “o topos da narrativa não é nem a idéia transcendental e pedagógica da História, nem a instituição do Estado, mas uma estranha temporalidade da repetição do um no outro – um movimento oscilante no presente governante da autoridade cultural” (BHABHA, 2007, p. 221).

A experiência do romance de Chiziane revela-se, através desta epígrafe, não como a experiência individual, subjetiva do romance contemporâneo; ela nos faz adentrar num mundo de relacionamentos. A epígrafe do prólogo demonstra a relação intertextual e cultural do texto da escritora, além de convocar o leitor a adentrar numa roda de contação de histórias, inserindo-o num espaço mítico. Assim, parece que há uma convocação para que a experiência individual da leitura seja abandonada em detrimento da participação no coletivo de uma roda de histórias.

A Parte I tem como epígrafe um provérbio tsonga: “Maxwela ku hanya! U ta sala u psi vona (Nascestes tarde! Verás o que eu não vi)” (CHIZIANE, 1999, p. 23). A voz ancestral está presente nesta epígrafe no sentido de que temos a voz do ancião dizendo ao jovem que pelo momento do seu nascimento presenciará coisas que ele não pode ver. Ao mesmo tempo temos a presença dos mortos, pois esta voz que não pode ver coisas do presente ou do futuro deste jovem é uma voz que já não está neste mundo.

A tradição moçambicana mantém esta estreita relação entre mortos e vivos – uma relação transcendental, que vai além das concepções religiosas ocidentais. Os mortos estão presentes em todos os momentos da vida, não apenas em um ou outro culto, eles estão ali para orientar os vivos. A epígrafe desta primeira parte do livro vem fazer referência a isto, na medida em que o diálogo entre mortos e vivos se estabelece logo na abertura da sequência, a qual terá como principal tema a feitura do mbelele (ritual para os espíritos enviarem chuva).

A parte II recebe como epígrafe uma canção popular changane: “A siku ni siko li ni psa lona (Cada dia tem a sua história)” (CHIZIANE, 1999, p. 143). E aqui, além de prefaciara os momentos bons e maus desta parte do romance, ela liga-se ao que Zumthor propõe a respeito da canção e da poesia em África: “as civilizações africanas consideram a palavra ritmada e cantada como poder de vida e de morte, lugar de emergência de toda invenção: o nome faz ser, a existência se concebe em termos de ritmo” (ZUMTHOR, 1997, p.275-276).

E este ritmo e canção serão essenciais nesta parte do romance, pois em cada dia teremos uma história diferente, momentos de alegrias e tristezas e um final inesperado, que será marcado tanto pelo político, quanto pelo ritual. Ainda pode-se dizer que a canção profética instaura este ritmo de vida e morte, que emergirá em cada dia, em cada etapa da história.

As epígrafes, além de indicarem o que segue no texto, inscrevem o romance na tradição bantu, onde o contador antes de começar uma história, faz referência a pequenos contos e provérbios. É com a introdução de elementos ancestrais, que o narrador estabelece uma relação entre passado e presente, entre a tradição e a modernidade, apontando para uma circularidade da vida e das histórias, pois “A terra gira e gira, a vida é uma roda, chegou a hora, a história repete-se, KARINGANA WA KARINGANA” (CHIZIANE, 1999, p. 22).

4.2 - *Ventos do Apocalipse* um romance de encaixes

A tradição oral não é folclore, nem é um conglomerado de valores em via de extinção. Lourenço do Rosário

Ventos do Apocalipse é construído a partir do encaixe de duas formas tradicionais: provérbios e contos, os quais vão se justapondo e sendo trabalhados pelo narrador que constrói o romance. Ao mesmo tempo em que ocorre o encaixe destas formas tradicionais, Chiziane vai recontando a história da guerra civil através de uma narrativa repleta de detalhes cruéis, mas que em alguns momentos é contada com leveza, conforme a proposta de Calvino: “Se quisesse escolher um símbolo votivo para saldar o novo milênio, escolheria este, o salto ágil do poeta-filósofo” (CALVINO, 1990, p. 24). Em outros momentos a escritora necessita demonstrar a dureza e crueldade desta guerra, e temos a sensação de que não conseguiremos suportar a narrativa tendo em vista que o livro nos deixa diante do indizível, da narração insuportável (GAGNEBIN, 1994).

Neste sentido, podemos afirmar que “a literatura tem sua raiz na oralidade” (LEITE, 2003, p. 43) e que a palavra tradicional motiva a construção da obra, porém isto não faz com que se perca o valor estético de romance, nem que se deixe de registrar o horror da guerra civil.

4.2.1 *Ventos do Apocalipse*: o uso de provérbios

Nascestes tarde, verás o que eu não vi.
(Provérbio moçambicano, in Paulina Chiziane)

Se classificarmos as formas orais, perceberemos que o provérbio representa o tipo de texto que, apesar de sua autonomia, tem seu uso intimamente ligado a outras formas, ou seja, os provérbios não ocorrem sozinhos, eles ocorrem dentro de outro sistema de textos. Eles constituem uma categoria que inclui ditados e máximas e que se caracteriza pela brevidade, sendo associados a uma estética de transmissão de pensamentos, de crenças, de idéias, de valores e de sentimentos.

Quanto à estrutura, o provérbio é um texto sintético e carregado de grande densidade semântica. Um provérbio normalmente é dotado de dois sentidos – literal e conotativo – sugerindo um segundo significado. A passagem do primeiro ao segundo significado constitui o núcleo de sua beleza, justificando assim o esforço de interpretação que ele exige do ouvinte. Os provérbios geralmente têm estrutura bipartida: apresentam suas premissas em duas partes ou duas orações, numa configuração aparentemente silogística.

Além do sentido literal e do sentido conotativo, é necessário também pensar o tema, isto é, o ensinamento a que ele visa, o qual é subjacente ao significado das palavras. Quando pensamos sobre o tema, passamos a destacar a função pedagógica dos provérbios, pois nos utilizamos deles a fim de exprimir algo que diga respeito aos diferentes aspectos da vida, sobre os quais não temos um discurso próprio para usar.

Ao longo do romance *Ventos do Apocalipse*, o narrador nos faz trilhar um caminho repleto de provérbios e ditados. Ele usa estas formas tradicionais para explicar os fatos ocorridos, para exemplificar ou para introduzir uma nova história.

O prólogo já apresenta uma história da tradição oral que é contada a partir de um provérbio: “Mata que amanhã faremos outro”, provérbio que será reiterado diversas vezes durante o romance, quando as mães precisarão silenciar os filhos, ou abandoná-los à própria sorte – já que a presença das crianças é sinônimo de insegurança para os pais e para o grupo de aldeões. Percebemos o ditado tomando corpo em mais de um trecho do romance, quando os pais entram em concordância para abandonar ou matar seus filhos:

Doane verte todo o pote de lágrimas dentro dele. Os grande olhos avermelham-se com uma névoa de sangue. Fulmina a esposa com olhos loucos derramando sobre ela um ódio mortal, porque o nascimento daquele filho pode significar a sua morte caso o inimigo deambule por aquelas paragens. Move as mãos nervosamente. Os dedos tremem de desejo intolerável de se enterrar no pescoço magro da mulher que geme, até o corpo sucumbir à força dos dedos estranguladores na no tapete de relva. E a maldita criança sucumbiria no ventre da mãe. Depois fugiria para o Monte onde iria construir uma nova família, e talvez até se casasse com uma mulher mais bonita e mais nova do que aquela. Esboça um sorriso louco, pavoroso, enquanto o suor lhe alaga a frente, o peito, o cabelo. Os gestos urgentes das matronas despertam-no do sonho diabólico. Ergue os olhos para o céu suplicando a misericórdia divina, ele é ainda demasiado jovem para morrer. Quanto à criança que está quase a nascer, que morra, porque amanhã ele poderá fazer outra com uma mulher mais linda e mais gostosa. (CHIZIANE, 1999, p.160)

Ainda no prólogo encontramos outros dois ditados que ensinam sobre a tradição da poligamia: “Um bom touro faz a cobrição de todo o curral” (*ibidem*, p.20), e “o galo que não agüenta a capoeira é sacrificado, não presta” (*ibidem*, p.20) – ambos registrados na história *A ambição de Massupai*.

O uso dos provérbios inscreve o narrador numa tradição ancestral, pois ele em *Ventos do Apocalipse* faz uso dos provérbios na tentativa de afirmar sua narração dentro da tradição. Em outras palavras, os provérbios servem para confirmar a voz deste narrador e de alguma forma vêm reiterar o que já havia sido posto no prólogo do romance, que diz que a “história repete-se” (*ibidem*, p.22).

Alguns provérbios sobre a fome, assunto retomado ao longo do romance, acabam por justificar as atitudes das pessoas em determinadas situações. Quando se deparam com coisas que não servem como alimento o ditado é “aquilo que não te come, come-o tu” (*ibidem*, p. 27) fazendo referência ao fato dos meninos caçarem corvos para comer: animais sujos e de mau agouro. Ainda sobre a fome têm-se os registros da fala de Minosse que, na tentativa de explicar ao marido a falta de alimentos, diz: “chegou o tempo de comermos as crostas de nossa lepra” (*ibidem*, p. 27). Esse diálogo desemboca no narrador, que perscruta os

pensamentos de Minosse, quando esta se enfurece pelo pedido do marido: vender o corpo em troca de alimento: “onde a desgraça penetra a honestidade é expulsa” (*ibidem*, p. 27). Ao longo do texto, outros ditados, provérbios e comparações surgem a respeito da fome e todos desembocam num só sentido, que é dado pelo ditado “estômago vazio produz rufadas de tambor oco” (*ibidem*, p.244).

Para Laura Padilha essa prática narrativa configura-se num “exercício de sabedoria” (PADILHA, 1995 p. 15), que é compartilhado entre contador e ouvintes. Segundo Terezinha Taborda:

o provérbio sempre marcaria, no desenvolvimento textual, um lugar estratégico: inserido na cadeia linear, não a romperia, pois possuiria em comum com os elementos que o precedesse e o seguisse uma estrutura de frase, mas estancaria o discurso, fixá-lo-ia e, pelo jogo de espelhamento que aí se instauraria, remetê-lo-ia circularmente a si próprio. (TABORDA, 2003, p.176)

Essa forma condensada do saber popular é colocada no interior do texto literário ou das histórias orais, para em algumas vezes questionar as verdades cristalizadas ou que não podem ser expressas de outra forma. É o que vemos quando o narrador usa o ditado “nem tudo o que vive no mar é peixe” (CHIZIANE, 1999, p. 238). Com este ditado ele questiona a atitude do povo na hora de receber ajuda, pois simplesmente ficam no aguardo de ganhar sem preocuparem-se com o trabalho e com as tradições. Acabam conformados com aquilo que vem de fora. Este ditado vem nos mostrar que o narrador se calca na tradição para expressar a sua inquietação diante da atitude do povo. Numa sociedade dinâmica, onde as mudanças são permanentes, o uso de provérbios poderia parecer uma atitude de conformismo, de imobilidade, porém percebemos que o narrador subverte este uso, pois ele usa a forma cristalizada para questionar a atitude de conformismo do povo de Mananga.

Em todas as sociedades os provérbios têm seu uso marcado por oscilações, sejam elas de classe, de etnia, de grupos, de tempos, contudo, independente de todas as divisões que se possam fazer, eles constituem uma inesgotável fonte de pesquisa para entender o pensamento e a ação dos grupos sociais de determinada época.

Se a vida social pode ser interpretada como um texto, muitas vezes é o provérbio ou a expressão trivial que fornece as pistas para essa leitura. Assim, para os historiadores preocupados com significados e mentalidades, os provérbios são uma fonte privilegiada, um ponto de entrada no domínio mais amplo do oral e das fórmulas. E para todos nós, imersos em material impresso (e expresso), superexpostos a livros, textos, escritos e escrituras, eles

são o corretivo clássico: podemos lembrar-nos de que os provérbios "existiram antes dos livros" e "não são os livros, mas os velhos dizeres, que regulam a conduta humana" (OBELKEVICH, 1997 p.74).

4.2.2 *Ventos do Apocalipse*: histórias encaixadas

Tenta pensar e descobre que a memória sofreu um grande abalo.

Paulina Chiziane

Tzvetan Todorov entende que a “a narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte” (TODOROV, 1970, p. 128), e Benjamin diz que “na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito” (BENJAMIN, 1996, p. 74). As palavras de Walter Benjamin e de Tzvetan Todorov são reveladoras de uma força vital do ato de narrar, que Paulina Chiziane parece recriar em seus romances. Lourenço do Rosário afirma em seus estudos que:

na sociedade africana, em particular a campesina, onde a tradição oral é o veículo fundamental de todos os valores, (...) as narrativas são a mais importante engrenagem na transmissão desses valores. (...) é nas narrativas que se encontram veiculadas as regras e interdições que determinam o bom funcionamento da comunidade e previnem as transgressões (ROSÁRIO, 1986, p. 47).

Sabemos que as narrativas orais assumem uma grande importância neste contexto, tendo em vista a sua marcante presença nas relações interpessoais e comunitárias. Percebe-se isto no romance *Ventos do Apocalipse*, quando em vários momentos o narrador se cala e dá voz a uma das personagens que conta uma história, a qual é encaixada no romance. No desenvolver do romance sempre há uma história dentro da outra, e estas de alguma forma remetem ao prólogo profético do contador. Ocorre uma repetição circular, em cadeia, com contínuos encaixes.

Entendo por encaixe a concepção de Tzvetan Todorov:

a importância do encaixe se encontra indicada pelas dimensões das histórias encaixadas. Pode-se falar de digressões quando essas são mais longas que a história da qual se afastam? (...) O mesmo acontece no manuscrito: enquanto a história de base parecia ser a de Alphonse, é o loquaz Avadoro que finalmente recobre com suas narrativas mais de três quartos do livro. Mas qual é a significação interna do encaixe, por que todos esses meios se encontram reunidos para lhe dar importância? A estrutura da narrativa nos fornece a resposta: o encaixe

é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois **a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma;** a narrativa é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente (TODOROV, 1970, p.126 – grifo meu).

Quando Paulina Chiziane opta pela construção de um texto que usa abundantemente deste recurso, não apenas para retomar a mesma história, mas também para concretizar a transmissão do saber ancestral, ela deseja que o seu público goze do prazer da narração sem perder o caráter didático que esta possui. O processo que se instala no leitor é o mesmo que se instala nas personagens, no sentido de interação. Há um diálogo contínuo que permite que os interlocutores possam imaginar e tirar suas próprias conclusões. Vemos isto no capítulo 11, quando o velho Simonhane passa a contar histórias para os meninos. Temos o romance em si, que é uma segunda narrativa encaixada na profecia do contador do prólogo. E aí passamos para uma terceira narrativa, a história que Simonhane conta das guerras antigas. A narrativa de Simonhane é introduzida com o uso de aspas, marcando, desta forma, que não é um diálogo da personagem, mas uma história que está sendo contada.

Há mais de um século, houve uma grande disputa entre os dois filhos do chefe. Quando dois irmãos se batem, há fantasma de mulher minando a amizade e a fraternidade. Ora o que aconteceu na verdade é que Nhabanga, o mais novo, conseguira desposar uma jovem tão bela como jamais se viu igual nas terras de Mananga. O mais velho cobiçou a sorte do outro embora também fosse casado o que não constituía problema pois a poligamia é direito natural do homem forte. (CHIZIANE, 1999, p 135-136)

Dentro desta história de Simonhane ocorrerá uma verdadeira aula de História para os meninos, pois o velho explicará mais adiante toda a dinâmica da guerra e a maneira como os homens lutavam naquele tempo. Verificamos assim que a existência destes encaixes narrativos serve como recurso pedagógico para o grupo: “O encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa” (TODOROV, 1970 p. 126). “A narrativa se torna um meio de convencer o interlocutor (...) precede ou acompanha a máxima, ou as duas coisas” (*ibidem*, p. 131). Percebemos que as histórias vão se encaixando e dando corpo ao romance

Ao inserir no corpo do romance esta técnica, Paulina Chiziane reconstrói a tradição, uma vez que introduz, metaforicamente, práticas ancestrais: a contação das histórias feita por um velho, detentor de um saber. Ao contar mais esta história, o velho manifesta-se

como o porta-voz das tradições e acaba por perpetuar o ato de narrar, o que ocorre em outros momentos do romance e com outras personagens.

As narrativas orais e as formas como elas são contadas ou repassadas, além de permitirem o entendimento de uma determinada sociedade numa determinada época (uma vez que se constituem numa forma popular de cultura), possibilitam também entender como essa sociedade se relaciona com as transformações históricas.

Toda a narrativa deve tornar explícito o seu processo de enunciação; mas para isso é necessário que apareça uma nova narrativa em que esse processo de enunciação seja apenas uma parte do enunciado. Assim, a história que conta torna-se também e sempre uma história contada, na qual a nova história se reflete e encontra a sua própria imagem. Por outro lado, toda a narrativa deve criar novas narrativas: dentro de si, para que seus personagens possam viver; e fora, para que o suplemento que ela inevitavelmente comporta, possa ser utilizado. (TODOROV, 1970, p.93)

4.3 - *Ventos do Apocalipse*: expressões em língua local e a presença do glossário:

A língua da ovelha afila-se como a da serpente.

Paulina Chiziane

A questão da língua é uma das mais problemáticas em Moçambique. O país adota como língua oficial a Língua Portuguesa, porém, para a maior parte da população, as línguas do tronco bantu constituem suas línguas maternas e, evidentemente, são utilizadas nas atividades diárias. Lourenço do Rosário diz-nos que:

as línguas nacionais integram um mundo de que fazem parte todos os outros instrumentos que permitiram e permitem a sobrevivência do povo moçambicano, e que o torna distinto dos seus vizinhos, muitos falando a mesma língua ou sendo de uma mesma origem étnica, mas que estão fora de nosso território, este sim, fruto do colonialismo europeu. (ROSÁRIO, 2007, p.111)

Ao nos dispormos a pensar as questões de oralidade num texto literário não podemos abrir mão de discutir a questão da Língua Portuguesa versus as Línguas Locais, tendo em vista que a primeira, como é sabido de todos, é a língua do colonizador. Todavia, concordamos com José Luandino Vieira, escritor angolano que “declarou que a língua portuguesa era um “troféu de guerra”, pelo qual milhares de angolanos morreram durante a guerra de libertação” (VIEIRA apud HAMILTON, 1999 p. 17). Pensamos ainda que tanto os

estudos lingüísticos, quanto os estudos literários têm se ocupado em considerar a palavra na concepção ideológica, proposta por Bakhtin:

A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. Na realidade toda palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não seja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social. (BAKHTIN, 1988, p. 36)

Neste sentido, quando nos defrontamos com o registro de formas orais nos textos africanos, não temos apenas o registro estilístico, encontramos também uma resistência a toda imposição européia, bem como uma forma de resgatar ou conservar aquilo que faz parte de um legado cultural. No texto de Paulina Chiziane, percebemos um processo que Ana Mafalda Leite (1998) chama de intersecção, pois a autora constrói as frases usando palavras de diferentes línguas: escreve num português culto, porém insere ao longo das frases expressões em línguas locais, além de em alguns momentos usar segmentos completos nestas línguas.

Ao inserir as rezas e orações tradicionais, a escritora opta pelo registro nas línguas locais, tal qual ocorre na sociedade, conforme vemos quando Sianga oferece, logo na abertura do romance, uma oferenda aos espíritos. O antigo régulo lhes fala em uma das línguas bantu: “gugudja, ndirikuza Mambo, ndirikuza!” (CHIZIANE, 1999, p. 26). O leitor pode fazer uma interpretação dedutiva, tendo em vista que isso ocorre primeiramente em uma frase isolada, mas tem uma segunda ocorrência como um segmento de frase em língua portuguesa, além disso, são palavras que constam no glossário que a autora insere ao fim do romance.

Essa opção pelo registro das falas rituais em língua local encontra-se com a dimensão do sagrado, pois a língua portuguesa não parece ser capaz de fazer a comunicação com os defuntos – sendo necessário recorrer à língua dos antepassados, ou à língua da tradição. Ana Mafalda Leite (1998) postula que a língua é um instrumento de mediação para “recuperar a mundividência mítica, as marcas culturais da oralidade da sociedade tradicional, o onirismo e a simbólica a ela ligadas, numa palavra, a relação empática entre o homem, a natureza, e a comunidade” (LEITE, 1998, p. 41).

Essa dimensão do sagrado, pelas palavras, é dada mais uma vez no momento em que ocorre o mbelele; quando ao som dos tambores o povo canta e dança pedindo pela chuva. O registro da canção é bilíngüe, mas o contexto nos faz inferir que a cantoria ocorre apenas na língua bantu:

A wu nguene moya/Que venha o espírito

He moya/ Oh, espírito

Namutla ku ni moya/ Hoje chegou o espírito

He moya/ Oh, espírito

(...) E encarnam-se nos corpos dos seus protegidos, que entram em transe, uivam, gritam, rugem e falam numa língua que não se entende, linguagem dos deuses de Mananga e de todos os heróis adormecidos no Império de Gaza. As vozes continuam crescentes na música quente.

Wa nguena moya/ Está a entrar o espírito

He moya/ Oh, espírito

Namutla ku ni moya/ Hoje chegou o espírito

He moya/ Oh, espírito

(CHIZIANE, 1999, p.102-103)

Nguenha, o adivinho vigarista, ao fazer seu discurso usa palavras de outros idiomas: como sua fala é falsa, insere entre as palavras proferidas em bantu, vocábulos em inglês, que foram aprendidos nos trabalhos realizados fora da aldeia. Neste momento temos um tom irônico no romance, pois é muito claro para todos que o discurso do adivinho é mentiroso, porém acabam se conformando, porque o vigarista tem o apoio do régulo e, de alguma forma, suas falsas palavras proféticas trazem alguma esperança:

Lança os ossos. Num gesto cerimonioso pega na varinha mágica e apontando inicia o discurso espetacular.

- A coisa vai mal, danger, danger. Olha aqui: um monstro enorme. É uma velha feiticeira com cabeça de serpente de assas largas e braços muito compridos. A coisa está feia, a coisa está feia, maiwê, be careful. Cobra aqui, cobra acolá, very bad! Pata de vaca aqui, hiena atrás, siabamba, ah, sim, siabamba.

O discurso do Nguenha é rápido como a marcha do vento; exhibe tonalidades ondulantes intercaladas de assobios, espirros, grunhidos, suspiros. Serpenteia a cabeça ao ritmo do seu discurso numa algaraviada de idiomas adocicada por palavras estrangeiras que de certeza forma aprendidas nos subterrâneos do Rand. Faz uma pausa, move o tronco magro aconchegando o traseiro ao chão. O rosto exhibe uma expressão de loucura absoluta.

Os membros do conselho franzem as testas, entreolham-se na procura de uma explicação. Não entendiam nada daquela geringonça. (CHIZIANE, 1999, p.90)

Chiziane registra ainda uma série de expressões ao longo do texto que fazem essa intersecção com a Língua Portuguesa. Percebemos nisto uma estratégia lingüística, que visa africanizar ou moçambicanizar a Língua Portuguesa, pois existem sentimentos e coisas que não são possíveis de expressar na língua do colonizador. O escritor neste momento “tenta dar conta da complexidade do mundo cultural africano, criando um discurso polifônico que testemunha uma profunda consciência lingüística” (AFONSO, 2004, p. 104).

Nesta tentativa de dar conta desta complexidade lingüística e mesmo conceitual, uma das alternativas encontradas pelos escritores tem sido o uso de glossários. Em *Ventos do Apocalipse*, o glossário ocupa duas páginas e é composto por cinquenta e uma palavras; destas, três estão ligadas diretamente ao uso ritual, sendo usadas nas canções e preces rituais: *gugudja* (abre-me), *ndirikuze* (escuta-me) e *siavuma* (amém). As demais palavras são nomenclaturas de objetos, coisas e seres registrados ao longo do romance, algumas exigiriam uma maior complexidade de tradução, porém isso não ocorre. A autora opta por explicações breves, que exigirão do leitor mais atento ou mais curioso uma pesquisa sobre a cultura moçambicana.

Em *Ventos do Apocalipse*, a criação literária proporciona o encontro de várias línguas do tronco bantu com a Língua Portuguesa; sendo cada uma delas responsável por uma tarefa diferente da outra. O registro escrito das tensões lingüísticas diárias vem revelar que os escritores, mesmo escrevendo na língua do colonizador, não estão abrindo mão de sua origem, pelo contrário, buscam sim uma maneira harmônica de escrever a nação num espaço polifônico. Fernanda Cavacas, falando sobre uma das obras de Mia Couto afirma que:

De facto abordar a obra moçambicana no momento atual é afrontar a complexidade gerada pela sobreposição de mundos diversos, de mentalidades diferentes e de períodos que interferem uns nos outros e muitas vezes se chocam. E esta abordagem, fundamental no caminho do reconhecimento da identidade cultural, será obrigatoriamente repetitiva e demorada, uma vez que “nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá a validade, a menos que se apóie nessa herança de conhecimentos de toda a espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” (HAMPATÉ BA, 1982, p.181) que é a tradição oral. (CAVACAS, 2006. 69)

Acredito que não seria viável um romance em língua local, já que não seria possível estabelecer a tríade literária: autor – obra – leitor; tendo em vista que poucos são os leitores das línguas bantu e que algumas delas ainda não foram registradas pela escrita. Da mesma

forma, a língua portuguesa não é capaz de dar conta da complexidade do mundo africano. Resta ao escritor tentar uma escritura de entre-lugar, que forneça “o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade” (BHABHA, 2007, p.20).

4.4 - *Ventos do Apocalipse*: narrador e contador

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele foi”.
Significa apropriar-se de uma reminiscência,
tal como ela relampeja no momento de um perigo. (Walter Benjamin)

Ventos do Apocalipse é um romance que narra uma história ocorrida no período da guerra civil. Paulina Chiziane apresenta uma história sobre a atrocidade e o absurdo da guerra em Moçambique, exemplificando através das personagens os sofrimentos e as implicações calamitosas para as populações locais. O romance inicia numa aldeia tsonga chamada Mananga, onde claramente há uma tensão entre modernidade e tradição. O velho Sianga, antigo régulo da aldeia, perdeu os seus direitos/poderes de régulo ao ser instalado o novo regime, após o processo de independência. A narrativa expressa fortemente as tensões geradas no interior da aldeia após o processo de independência, que estabelece uma nova liderança política em cada localidade. Sianga não consegue “conciliar o passado e o presente” (CHIZIANE, 1999, p.31) e “vê o trono a ser arrastado pelos ventos da revolução e independência” (ibidem, p. 30-31). Ao longo da obra, o narrador coloca o leitor frente a frente com as mudanças ocorridas durante o processo de colonização e independência:

Os costumes e as tradições sofreram alterações nos últimos séculos. As gentes ouviram palavras dos homens vindos do mar e transformaram-se; abandonaram os seus deuses e acreditaram em deuses estrangeiros. Os filhos da terra abandonaram a tribo, emigraram para terras estrangeiras e quando voltaram já não acreditavam nos antepassados, afirmaram-se deuses eles próprios. Chegou a hora da verdade. Os que tinham poderes sobre as nuvens morreram a mais de um século com o seu saber. A quem o haviam de transmitir se os jovens escarneciam deles? Quem vai fazer o mbelele? (CHIZIANE, 1999 p. 60).

No prólogo é chamada claramente a figura do contador de histórias, um velho que conta três histórias da literatura oral, as quais prenunciarão o que ocorrerá com o povo de Mananga. Este contador se denomina destino e se propõe a contar histórias que falam do passado e do presente, dando a idéia de circularidade do tempo:

Quero contar-vos histórias antigas, do presente e do futuro porque tenho todas as idades e ainda sou mais novo que todos os filhos e netos que hão de nascer. Eu sou o destino. A vida germinou, floresceu e chegamos ao fim do ciclo. Os cajueiros estão carregados de fruta madura, é época de vindima, escutai os lamentos que me saem da alma, KARINGANA WA KARINGANA. (CHIZIANE, 1999, p. 15)

A abertura do romance é feita pelo contador de histórias, que chama o seu público usando o verbo escutar no imperativo: “escutai” (*ibidem*, p. 15). O contador assume, logo na abertura do livro, uma postura autoritária, no sentido de ser ele capaz de fazer o chamamento e de ser ele o detentor de histórias verdadeiras. Ele se intitula como uma entidade dotada de poderes, pois diz: “Eu sou o destino” (*ibidem*, p. 15). A abertura e o fechamento do primeiro parágrafo ocorrem com a mesma expressão “escutai os lamentos que me saem da alma” (*ibidem*, p. 15), porém, no fechamento, ocorre o acréscimo da expressão em língua local KARINGANA WA KARINGANA, que denota o início da narrativa. O contador, desta forma, nos convida a entrar no seu mundo de sentimentos, chama os seus ouvintes para compartilhar com ele aquilo que está em sua alma.

Um contador que diz ter todas as idades e ser ainda mais novo do que os que hão de nascer remete para um lado sublime da vida: ele torna-se, desta forma, um profeta que é capaz de, no tempo presente, antever o tempo futuro e rever o tempo passado. O contador começa por resgatar as histórias do acervo oral e ao mesmo tempo seduz a sua platéia para ouvir aquilo que é referente ao futuro. Fica perceptível nisso um duplo movimento: ora manifesta toda uma performance narrativa (necessária para estimular a imaginação de seus ouvintes); ora resgata a tradição oral da sociedade (necessária para entender a cosmovisão africana). Laura Cavalcanti Padilha entende que

do ponto de vista da produção cultural, a arte de contar é uma prática ritualística, um ato de iniciação ao universo da africanidade, e tal prática e ato são, sobretudo, um gesto de prazer pelo qual o mundo real dá lugar ao momento do meramente possível que, feito voz, desengrena a realidade e desata a fantasia” (PADILHA, 1995, p.15).

O segundo parágrafo do livro leva para um emaranhado de vozes produzido por aqueles que desejam ouvir a voz do contador. São meninos que atendem ao chamado dos búzios e que ouvem ao clamor do contador – que é expresso no primeiro parágrafo. Isso demonstra que ainda existe espaço nesta sociedade para o contador de histórias, para aqueles que, segundo Walter Benjamim, na cultura ocidental estariam fadados a desaparecer.

O narrador – por mais familiar que este nome nos soe – de modo algum conserva viva, dentro de nós a plenitude de sua eficácia. Para nós ele já é algo distante e que ainda continua a se distanciar. (...) Esta distância e este ângulo nos são prescritos por uma experiência que quase todo dia temos ocasião de fazer. Ela nos diz que a arte de narrar caminha para o fim. Torna-se cada vez mais raro o encontro com pessoas que sabem narrar alguma coisa direito. E cada vez mais freqüente espalhar-se em volta o embaraço quando se anuncia o desejo de ouvir uma história. É como se uma faculdade que nos parecia inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras, nos fosse retirada. Ou seja: a de trocar experiências. (BENJAMIN, 1996 p. 57)

O terceiro e quarto parágrafos levam para o ritual. Os meninos buscam feixes de lenha para fogueira, caminham pela floresta e depois desta trajetória acendem o fogo para pedir em uma só voz que o velho, chamado de avô, conte-lhes histórias bonitas. O velho, por sua vez, demonstra alegria por ver os meninos penetrando no mundo dos sonhos. A figura do velho, que é corporificada pelo contador, “institui um passado, uma herança, que é necessário preservar, para que o tempo novo seja mais sábio, conheça outros caminhos no país” (LEITE, 1998, p.62).

A primeira história contada é “O marido cruel”, história que começa com uma expressão equivalente ao tradicional era uma vez: “Há muitas gerações passadas, os homens...” (CHIZIANE, 1999, p. 16), típica das histórias orais. No decorrer da história, o contador vai assumindo a fala das personagens, que ele encaixa em sua voz, sem o uso de aspas ou travessão. Ele assume no seu discurso as falas do marido cruel, embora possamos inferir que ele não é conveniente com as atitudes deste, com esta expressão o narrador exprime um respeito básico pelos princípios da vida social e da vida humana:

O homem resmungava sempre, descarregando a fúria sobre a pobre companheira, mulher toda a culpa está contigo, habituaste as crianças a comer demasiado, e o milho acabou depressa; mulher tu pariste tantos gatos agora a comida é pouca e não chega para tantas bocas, enche mais o meu prato, sou o chefe da família preciso de comer mais para resistir e ter forças para procurar alimentos por aí, mas ah, mulher, se não fosse a responsabilidade que tenho contigo e as crianças, eu sairia deste inferno à procura de outros mundos, toda a culpa está contigo, ah, mulher! (CHIZIANE, 1999, p. 17)

A trama da história apresenta uma família que vivia feliz até vir a miséria, causada pela infâmia das novas gerações. O marido resmungão acaba por conseguir alimentos e comer sozinho, sem repartir com sua família. Ele atribui suas saídas em busca do alimento ao chamado dos espíritos. A mulher descobre a farsa do esposo e o desmascara na frente da comunidade no dia da festa de colheita – quando todos os males acabaram. Este conto pode ser comparado a histórias recolhidas por Lourenço do Rosário no Vale do Zambeze. Rosário

classifica este tipo de narrativa como descendente, pois começa bem e termina mal, ou seja, o herói começa tendo uma boa fortuna e acaba sendo humilhado.

O contador usa essa narrativa do acervo oral como forma de inserir o que virá no romance, na tradição oral. De alguma forma, o escritor precisa estar inscrito na tradição para ter seu discurso legitimado. O uso de uma história da oralidade, que é repassada de geração à geração e que tem uma função didática, acaba por legitimar o que será posto no romance, bem como o inserirá dentro deste tempo cíclico que é proposto pelo contador.

“Mata que amanhã faremos outro” é o provérbio que dá título à segunda história do prólogo. O contador inicia localizando o seu público de onde é a origem do provérbio/ditado e como ele passou as gerações: “Este é o ditado do velho Império de Gaza, que se tornou célebre, sobrevivendo muitos sóis e muitas luas e, como o grão, semeado de boca em boca, até nossos dias” (CHIZIANE, 1999, p. 18) O uso de provérbios encerra em si uma voz ancestral, é uma forma fixa que expressa o legado da tradição. Além disso, o ambiente propício para a narração de histórias requer um preparo, que é quase um ritual, já que o contador nunca inicia com a narrativa propriamente dita: ele usa adivinhas, provérbios, piadas ou outros ditos a fim de preparar seus ouvintes (ROSÁRIO, 1989).

Nas falas do contador percebe-se toda a organização da sociedade antiga, pois se estabelece que os changanes formavam o efetivo, ou seja, os soldados rasos que iriam para a guerra, enquanto os ngunis são chamados de verdadeiros generais. O contador ainda apresenta este exército como sendo o responsável por espalhar a ordem e a soberania. Nisto percebemos uma admiração do contador pelos feitos dos guerreiros de Muzila, pois, quando estes marchavam, “a terra abalava em violentos sismos, o Sol parava, as árvores abriam alas e até os soldados de Portugal buscavam abrigo nas trincheiras. As populações em bando fugiam para cá e para lá, procurando refúgio no interior da savana” (CHIZIANE, 1999, p. 19).

Ao mesmo tempo, percebe-se uma tentativa de indiferença perante a morte das crianças, já que ele narra sem apresentar o seu ponto de vista, apenas falando como era o comportamento dos maridos quando solicitavam que as esposas matassem as crianças. Nesta história, o contador não assume as falas dos maridos, ele usa dois pontos para expressar que em seguida virá o discurso de outro, ou seja, dos maridos que pedem para as mulheres

matarem os filhos. Lourenço do Rosário nos explica que esta atitude, ou falta de atitude por parte do contador, é algo somente aparente, pois numa narrativa oral o “repúdio ou a adesão aparecem como elementos contextuais e nunca circunstanciais” (ROSÁRIO, 1989, p 108). Desta forma, é necessário conhecer os valores locais para saber se o que está sendo contado caracteriza uma atitude positiva ou negativa.

Aqui cabe salientar um aspecto importante da obra de Paulina Chiziane: a ausência de julgamentos. Em toda a obra desta escritora ocorrem várias situações que são apresentadas sem uma posição moral do narrador. Isto não evidencia uma ausência de opinião formada, mas leva a refletir sobre as diferenças de valores entre as sociedades. Em alguns momentos somos tentados a julgar este tipo de ação como sendo primitiva, fruto de sociedades ainda não modernizadas, porém quando a autora registra este evento no prólogo (história do acervo oral), e mais adiante no romance (história de nossos dias), percebemos que por mais que as situações mudem algumas coisas se repetem. A guerra e as estratégias usadas nela se reproduzem, evidenciando que a História é formada por tempos cíclicos, que “há várias formas de barbárie e, contrariando o preconceito evolucionista, elas não estão ligadas entre si. Não existe um eixo único no progresso da humanidade, que parta da selvageria primitiva e se encaminhe para a mais alta civilização” (NOVAES, 2004, p. 30).

A terceira história do prólogo conta sobre a ambição de uma mulher: “A ambição de Massupai”. O contador aproveita este momento para transmitir aos ouvintes as coisas importantes da vida polígama. Ele apresenta Massupai usando roupas que só eram devidas à primeira esposa e logo adiante, quando ela pede que o marido despeça as demais mulheres, o contador mostra que o homem na tradição polígama deve ser capaz de sustentar todas as mulheres com quem casou. Esta narrativa acaba sendo classificada como descendente, tendo em vista que Massupai começa a história num patamar elevado, sendo o herói, mas acaba numa situação de humilhação. O contador demonstra conhecer o valor que é atribuído à beleza feminina, capaz de enlouquecer até os generais, porém a história demonstra que virtudes como a fidelidade e o amor não podem ser abandonadas em face da beleza e dos desejos não refreados.

O prólogo fecha com o contador afirmando que a história se repete e usando a expressão: KARINGANA WA KARINGANA, o que faz inferir que ele encerra esta sessão de histórias, mas que não encerra a história.

Quase todos os contos orais possuem uma moral que parece infantil, no fundo, porém, eles têm a intenção de passar um ensinamento. Entendemos, então, que o contador assume a posição de sábio, que, nas palavras de Walter Benjamin, “é um homem que dá conselhos ao seu ouvinte” (BENJAMIN, 1996, p.59). Ainda segundo Benjamin, este narrador pode manifestar-se de duas formas, que ele denomina de marinheiro e de agricultor. O marinheiro seria aquele que vem de longe, e tem algo novo para contar. O agricultor, aquele que “permaneceu em seu país, tratando de sobreviver e vindo a conhecer as suas estórias e tradições” (BENJAMIN, 1996, p.58). Em Moçambique, os velhos encerram em si esta peculiaridade de agricultores, pois, como o nosso contador, que se denomina destino, eles são os que têm a capacidade de enxergar o passado, o presente e o futuro. Benjamin ensina ainda que os conselheiros precisam ir além do ato de formulação do conselho, eles precisam saber narrar aquilo que estão contando, o que nos faz pensar no conceito de performance proposto por Zumthor:

(...)performance implica competência. Mas o que é aqui competência? A primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dansein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. (ZUMTHOR, 2000, p. 35- 36)

Jolles (1976) propõe uma divisão dos contos: simples e artísticos. Segundo ele, os contos simples, ou contos orais, possuem uma linguagem “fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante” (JOLLES, 1976, p. 195), enquanto os artísticos têm uma linguagem “sólida, peculiar e única” (Ibidem). Apropriar-nos-emos deste conceito de pluralidade, que, segundo ele, é manifesto de forma natural e espontânea pelo contador ao narrar a história. Esta espontaneidade é uma das características fundamentais do contador, pois ele precisa se aproximar dos caracteres subjetivos das personagens, dos sentimentos por elas expressos, e, em algumas situações, precisa tomar partido de uma ou outra, atribuindo ou deixando de atribuir juízo de valor, a fim de garantir que o seu público entenda o que está sendo contado. O contador deve fazer com que a história que está contando tenha ligação com a experiência cotidiana do seu ouvinte, de forma que este a reproduza, garantindo, assim, a perpetuação da tradição oral, que é:

a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana

acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. (HAMPATÉ BA, 1982, p.183)

Moçambique é palco de encontro das tradições europeias e das tradições locais, sendo que as europeias recebem o título de letradas, cultas – logo valorizadas; enquanto as tradições locais recebem o título de orais, incultas, logo desvalorizadas. Os escritores contemporâneos, contudo, vêm buscando uma nova configuração para estas culturas, ou seja, há um processo de recriação cultural, que vinculamos ao processo de hibridismo cultural proposto por Bhabha (2007). Segundo o teórico dos estudos pós-coloniais, o hibridismo cultural assume diversas formas, dentre elas está a produção textual que se transforma no espaço apropriado para a pluralidade de sentidos. Isto possibilita que a literatura moçambicana incorpore elementos das culturas europeias, mais especificamente da portuguesa, e da literatura brasileira, com quem estabelece constante diálogo; sem que necessariamente a produção literária local abdique da suas próprias características, ou seja, de sua identidade cultural.

Dentre as características literárias locais, provavelmente os aspectos da oralidade sejam os mais evidentes e profícuos, tendo em vista que o país tem uma grande tradição oral. Após o prólogo profético de *Ventos do Apocalipse*, temos de fato o início do romance, no qual encontramos um narrador onisciente e em terceira pessoa que nos faz ultrapassar os limites do texto escrito, do registro. Ele faz um trabalho no sentido de preservar em si o corpo do contador. Essa tentativa se dá pelo diálogo entre o oral e o escrito, pelo registro de algumas expressões nas línguas locais, ou pela mescla de palavras e expressões locais no texto em português (contudo não faz apenas a transcrição das falas). O narrador de Paulina Chiziane permeia o texto de temas orais.

A escrita pressupõe um ambiente solitário, tanto para quem escreve, quanto para quem lê. Nas obras onde se imbricam a oralidade e a escrita, ou seja, onde há um processo de recriação da linguagem oral pela escrita, temos não mais o processo solitário, pois o narrador nos convida a partilhar de seu mundo. O narrador de *Ventos do Apocalipse* insere no texto um jeito simples de contar que o aproxima do contador-profeta do prólogo. Assim, busca, tal qual o contador tradicional, ensinar às novas gerações a tradição abandonada. Ele quer perpassar de geração a geração aquilo que é importante para a sociedade, e vai além, pois a sua produção ultrapassa as fronteiras de seu país e atinge ou poderá atingir o mundo.

5. VENTOS DO APOCALIPSE: UMA POÉTICA DO CORPO

Dactilas-me o corpo
de A a Z
e reconstróis
asas
seda
puro espanto
por debaixo das mãos
enquanto abertas
aparecem, pequenas
as cicatrizes
(Paula Tavares)

Uma característica marcante da escrita de Paulina Chiziane é o constante uso das imagens do corpo para falar da ação das personagens. Isto fica evidente em mais de um de seus cinco romances e, certamente, abre espaço para uma longa pesquisa. Contudo nosso enfoque será a expressão dos sentimentos através do corpo em *Ventos do Apocalipse*. Na tentativa de expressar o sentimento das personagens diante da guerra civil, Chiziane lança uma verdadeira poética do corpo, já que sua obra é atravessada de ponta a ponta pelas expressões de um corpo, que, na concepção judaico-cristã, tem sido deixado à parte das discussões teóricas. Retornar ao corpo e analisar a construção cultural discursiva em torno dele possibilita-nos compreender as relações de dominação de uma sociedade, já que, conforme Judith Butler “o corpo é apresentado como superfície e cenário de uma inscrição cultural” (BUTLER, 2003, p. 186).

Pensar inscrição cultural numa sociedade que ao mesmo tempo se distancia e se aproxima de nossa sociedade brasileira exige que ignoremos os binarismos que privilegiam um elemento em detrimento de outro, tais como: mente/corpo, escrita/oralidade, branco/preto, homem/mulher; onde obviamente os primeiros elementos dos pares recebem o privilégio ou são considerados melhores em detrimento dos segundos. A descrição do corpo revela significados importantes dessa narrativa, pois em alguns momentos é visível o seu desejo de transformar, alertar, expressar-se, fazer-se ouvido/sentido/percebido em suas lutas e necessidades. É também no corpo que as personagens sentem os flagelos da guerra civil. Em vários momentos temos o corpo associado à alimentação, à embriaguez e a necessidades e desejos sexuais, ligando-se com o que nos ensina Bakhtin:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no ‘comer’ que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-

lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. (BAKHTIN, 2008, p. 245)

Este corpo que degusta o mundo percorre as páginas de *Ventos do Apocalipse* e coloca o leitor em frente a pelo menos três situações de total envolvimento corporal, a saber: o corpo e o prazer; o corpo e o ritual; o corpo e a expressão de sentimentos.

5.1 - O corpo e o prazer em *Ventos do Apocalipse*

Fecha os olhos e saboreia a vida.

Paulina Chiziane

O corpo tem sido apresentado como uma categoria “baixa” da literatura. Se pensarmos nos clássicos gregos, veremos que, quando este aparece, faz com que um texto torne-se comédia; na Idade Média, ele também estava ligado a necessidades vis, tanto, que a citação de Bakhtin, que usamos acima, refere-se a uma análise da cultura popular na Idade Média. Nos dias atuais não mudou muito nossa relação com o corpo, embora vivamos num mundo de quase total liberação dos desejos. Há uma contradição: podemos desejar e realizar, porém não podemos falar, muito menos, escrever, pois o registro destes desejos corporais não é aceito socialmente.

Segundo Roland Barthes, a literatura existe porque “os homens insistem em representar o real através de palavras” (BARTHES, 2001 p. 22). E parte desta realidade humana reside no prazer; prazer sobre o qual a sociedade judaico-cristã tenta impor limites, pois entende que os homens não devem dar vazão aos desejos da carne. *Ventos do Apocalipse* apresenta uma sociedade dividida entre os valores locais e os valores judaico-cristãos, advindos do colonialismo, contudo não é uma narrativa cindida quando fala deste corpo que sente prazer.

Desde o início do livro, o corpo é chamado, pois o texto abre com o verbo escutar – que convoca o ouvido. Logo na primeira página há referência ao prazer sexual, pois os meninos iriam escutar histórias para que “os papás se amem e nos brindem com um novo irmãozinho na próxima estação” (CHIZIANE, 1999, p.15). Duas das narrativas do prólogo nos apresentam personagens que transgridem na tentativa de satisfazer os seus desejos: o

marido cruel satisfaz sua fome; Massupai mata os filhos para satisfazer seus desejos românticos e os do amante. O romance, da mesma forma, oferece um texto onde o corpo tem expressão, tem necessidades: necessidade de comida, necessidade de bebida, necessidade de carinho – e quando estas necessidades são supridas, há no texto a expressão do prazer que elas provocam.

Talvez possa parecer estranho falar do prazer de comer, quando *Ventos do Apocalipse* narra uma trajetória de fome, vivida pelo povo de Mananga durante a guerra civil. Contudo, quero destacar que o prazer de comer, apesar da história do marido cruel, ocorre em grupo, significando um momento de comunhão. Comer é além de satisfazer necessidades físicas – também é comemorar, como se pode ver ao final da celebração do mbelele: “A festa atinge a última etapa. Come-se de tudo, gastando as últimas reservas: touro assado, galinha frita, caril de amendoim, wupsa, têmperos, piripiri, aguardente e cervejas. Os alimentos são consumidos com um apetite voraz. Os copos sucedem-se.” (CHIZIANE, 1999, p. 105)

O prazer de comer e beber repete-se durante os vinte e um dias de peregrinação, quando os aldeões sentem fome e não têm o que comer. A fome é saciada comendo-se raízes cruas:

Os viajantes tentam repousar, o estômago está alerta, não adormece, incomoda. Pela centésima vez olham para as panelinhas vazias. O que ainda restava da farinha ficou molhado na travessia, está apodrecido, não se aproveita. Tentam mastigar os grãos secos de milho mas depressa desistem. Os olhos identificam em volta. O chão está coberto de ervas frescas, rasteiras. É desta erva que os poços se alimentam e engordam. Por todo o lado as malangas balançam as folhas majestosas. O tubérculo da malanga é saboroso, tem gosto de batata-doce, mas nunca o comemos cru. Colhem a erva dos porcos e os tubérculos da malanga, mas falta a fogueira para eliminar as toxinas na verdura. Há demasiada lenha no matagal, mas não se pode acender a fogueira porque não convém, de resto, fósforo também não há, ficou molhado na travessia. O estômago reclama e o povo abandona os rodeios e os devaneios.

Com as duas mãos pegam o tubérculo da malanga, trincam, saboreiam. Não é mau, é doce, só que faz na boca uma espuma de sabão mas é agradável, é tal qual e qual batata-doce crua. Comem a erva dos porcos, é ainda mais doce, mais suculenta. (CHIZIANE, 1999, p. 179)

Através de signos gustativos, Chiziane explora, com extrema beleza, o prazer da suculência, o desejo do paladar, o desejo de ousar. Assim, o romance, através destas duas fortes imagens, confirma que a alimentação não pertence apenas ao registro da necessidade humana, mas também ao do imaginário e do simbólico. Isto fica marcado também no

penúltimo capítulo do livro, quando o povo de Mananga parece ter encontrado a paz tão almejada na aldeia do monte. As palavras, para expressar este momento “não são mais concebidas como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa”. (BARTHES, 2004, p.21).

Os homens felizes sentam-se a volta da mesma árvore de sempre. Para conversar. Para conviver. Para reanimar as forças com um pedaço de cachaça. Conversam sobre o passado e o futuro. Enquanto bebem vão petiscando forte. Vem a mulher do Womba e traz uma panela de wupsa. A do Timane traz aguardente de papaia. A do Leveni traz galinha assada. Todas as mulheres casadas vão em procissão e levam comida e mais comida para os seus senhores e estes não cabem em si de contentamento porque suas esposas são as melhores cozinheiras do mundo. E comem cada vez mais. E bebem. E petiscam. Mas todos gostam mais do nhambi, porque este peixe-cobra é bastante saboroso.

Falam e falam. Brindam. Riem. Levantam os copos e entornam no chão a gotinha sagrada para os deuses da família. Metem um naco de carne na boca e agradecem aos defuntos. Enchem a pança e louvam a Deus do Céu. Dão uma dentada no peixe-cobra e elogiam as esposas, melhores cozinheiras do mundo. (CHIZIANE, 1999, p. 263)

A necessidade de carinho e o desejo sexual também são expressivos em *Ventos do Apocalipse*. Nesta obra de Chiziane há uma interlocução entre a temática erótica e toda a ‘quentura’ dos tempos de guerra, um diálogo que tenta recriar, refazer, re-instaurar um processo lírico naquele mundo caótico. O erotismo, ou o prazer sexual, se relaciona com um conjunto de signos e figuras que representam a vida tanto na natureza quanto no corpo. Ocorre um diálogo com o mundo através de elementos da natureza: os animais, as plantas e as frutas; estabelecendo uma estreita relação entre estes significantes da natureza e o corpo humano, que é sempre referido em termos de pele, de carne e dos órgãos sexuais.

É importante salientar que pensadores, como Foucault, Lacan e Kristeva têm feito uma ligação entre sexualidade e identidade. Sendo que a sexualidade e o desejo de uma pessoa encontram-se intrinsecamente ligados ao sentido que essa pessoa constrói de sua própria identidade. Quando olhamos para os signos que são usados para descrever os corpos dentro deste romance, podemos perceber claramente a importância que estes corpos têm nesta sociedade. O corpo não está desligado do pensamento ou do intelecto, como ocorre nas culturas ocidentais, ele é parte dele.

Ventos do Apocalipse, como foi mencionado, inicia fazendo referência ao ato sexual; o sexo tomado como um simples ato de procriação, na visão dos meninos que ouvirão histórias. No entanto, o corpo como objeto de desejo sexual é marcado, tanto para homens quanto para mulheres, o que afasta o romance das tradicionais narrativas que colocam

apenas o corpo feminino como objeto de desejo. Quando o jovem Dambuza é apresentado há toda uma erotização de sua aparência, na descrição que o narrador faz do jovem há uma comparação entre este e os animais:

O vento e chuva cuidaram dele, agora é um touro, é um búfalo, ninguém o vence. (...) Dambuza, o Mufambi, vagueia nos campos ressequidos com passos lentos e negligentes, verdadeiro senhor das savanas. Ele sabe que as raparigas se torcem de amores por ele, mas têm medo dele; que o rapazes invejam a bela figura e a destreza felina conseguida na luta pela sobrevivência. Desce até o vale das cabras. O sol unge-o de suor e luz, tem o corpo ardente, peganhento. (CHIZIANE, 1999, p. 39)

Enquanto o corpo masculino assume características animalizadas, o corpo feminino é descrito a partir de comparações com elementos do mundo vegetal: Wusheni “está madura” (*ibidem*, p. 72). As metáforas usadas para representar este corpo feminino estão ligadas aos elementos mais sensíveis da natureza, e aqui acredito que reside mais um aspecto transgressivo da narrativa de Chiziane. Normalmente, o corpo feminino é apresentado com características animais na literatura, a mulher é sempre a fêmea; no seu corpo há uma carga de sensualidade e desejo que a aproxima dos animais no cio. Quando a autora decide alterar esta descrição ela transgride, pois não concorda com os conceitos estabelecidos socialmente e reiterados ao longo dos tempos pela Literatura. Sabemos que o texto literário é uma reelaboração artística do imaginário cultural, daí a importância desta transgressão, pois o romance se passa num país dominado patriarcalmente, onde as mulheres não têm voz e são, na maior parte das vezes, responsabilizadas pelas catástrofes e tragédias, como vemos no ritual do mbelele.

O ato sexual, além da idéia de procriação do prólogo, indica vitalidade, pois quando a personagem Sixpence consegue se recuperar de todas as doenças da travessia, sua primeira ação é tomar o corpo da jovem que cuidara dele:

O morto ressurgue mais viril que todos os vivos juntos. Solta um gemido e mergulha no sonho. Desperta e olha o parceiro. Não é velho nem tinoso, é um jovem nobre a quem as atrocidades da vida envelheceram. Desta vez ela oferece-se mais sensual saboreando com languidez o abraço do herói. (...) Sixpence revive o sonho perdido e o nascer da esperança. Talvez germine o filho perdido. Talvez construa o lar destruído, talvez... talvez. Fecha os olhos e saboreia a vida. Há sempre uma deusa aguardando o herói na porta do Olimpo. O sofrimento é para aqueles que lutam. O mundo é para aqueles que vencem. (*ibidem*, p.198, 199)

O romance, desta forma, deixa marcado o corpo humano como espaço próprio para o prazer, mas que tem sido muitas vezes mutilado pelas tradições e pelas guerras. Chiziane aponta-nos então uma poética de transgressão, onde o corpo deixa de ser apenas o recipiente onde estão contidas as idéias e pensamentos. Ele recebe o direito de ter sensações e de deixá-las a vista, ou seja, não é vergonhoso sentir fome, sentir sede, ter desejo sexual, ter náuseas ou vontade de defecar, isto é parte do corpo que pensa. De acordo com Tettamanzy, nas culturas orais ocorre “um sentir que é forma de conhecer e pensar o que existe. Dada sua origem na oralidade, as narrativas podem ser explicadas por esse pensar que agrega o corpo e, com ele, os sentidos” (TETTAMANZY, 2006, p.5).

5.2 - O corpo no ritual

Os corpos mergulham na dança imemorial e sem idade.

Paulina Chiziane

O corpo e a religião são, simplesmente, contrários à razão, e o pensamento contemporâneo, totalmente racional, tem dado pouco valor a estas duas particularidades da vida humana. Penso isso porque é sabido ser completamente impossível viver fora do corpo, assim como, acredito que é impossível a vida sem alguma crença – mesmo quando a crença seja não acreditar em nada.

Poderia se fazer um ensaio sobre teorias que ligam corpo, religião e razão – passaríamos pelo Novo Testamento, Nietzsche, Weber, etc - porém o foco de atenção neste momento está nos dois grandes cultos que ocorrem em *Ventos do Apocalipse*: o mbelele e a missa de ações de graça. É importante observar como o corpo e a palavra, por ele emitida, se comportam nestes cultos. Além disso, vale salientar que:

Em África, a religião determina a vida quotidiana dos homens, os seus mitos, os seus ritos, a sua integração social, podendo assumir vários meios de expressão, entre os quais o animismo, o totemismo, o naturismo, o feiticismo, o culto aos antepassados (Thomas e Luneau, 1995:12). Os deuses estão presentes por toda a parte, impondo-se pela força quando não são obedecidos ou respeitados. (AFONSO, 2004, p. 187)

O primeiro culto que ocorre na obra é o mbelele, que, segundo a autora do romance, é o ritual da chuva. O mbelele é realizado a partir de uma conspiração do partido de oposição, que tem interesses em dominar o povo. Ocorre uma enganação dos aldeões. Apesar de ser um culto fraudulento, dirigido por alguém que não tinha poderes para tal, o

mbelele é emblemático das adorações africanas e se coloca numa posição de paridade com o culto cristão que ocorre na segunda parte do livro.

Sianga, o antigo régulo, acorda sendo atormentado em sonhos e faz oferendas aos defuntos. Isto coloca Sianga numa posição um tanto quanto menos malvada, pois, de alguma forma, isso evidencia que houve uma certa guarda das tradições por parte desta personagem e que havia sim um prenúncio espiritual em suas ações, que acabaram sendo fraudulentas. Sianga foi ambicioso ao trair as autoridades e o povo na intenção de voltar a ser régulo, mas, mesmo que suas ações não tenham sido boas, de alguma forma ele queria restabelecer a tradição, daí advindo toda a trama para o mbelele. O culto é descrito como um ritual de submissão e humilhação aos espíritos que só pode ser realizado pelas mulheres:

- Mbelele é uma grande cerimônia, onde as mulheres desempenham o papel mais importante. Os reis e os eleitos conversam com os deuses da chuva. Dizem que é uma cerimônia difícil, porque para ser bem sucedida deve correr sangue virgem. Escolhe-se entre a população um galo que ainda não tenha sonhos de desejo e uma galinha que ainda não conhece a lua (CHIZIANE, 1999, p. 59, 60).

A primeira parte do romance gira em torno deste ritual, que envolve toda a aldeia e é carregado de signos políticos e religiosos. As mulheres que não ocupam a posição de protagonistas nas cenas religiosas e políticas, são agora chamadas, pois é pelos seus corpos que se poderá reestabelecer a ordem dentro daquela comunidade. Chegado o dia do ritual, as mulheres saem de suas casas e orientam-se para a mata. Num primeiro momento sentem vergonha de se despir umas diante das outras, mas a vergonha perde espaço, pois o que está em jogo é a necessidade de chuva – sendo necessário coragem para se desnudar e mostrar os corpos onde “as marcas da sarna estão carimbadas” (*ibidem*, p. 98). Aqui o corpo individual perde espaço para o corpo coletivo, as mulheres abdicam da sua individualidade em prol de uma coletividade, o que nos leva a pensar no corpo como texto, no sentido dado por Barthes: “o texto é (deveria ser) essa pessoa desenvolta que mostra o traseiro ao Pai Político” (BARTHES, 2006, p. 63).

Segundo o narrador, “a beleza nua é diferente da beleza vestida” (CHIZIANE, 1999, p. 98), ou seja, os corpos das mulheres abandonam a beleza social para assumir uma beleza ritual, e nesta não importam as convenções, mas sim o que se faz pela comunidade. O ritual é feito com um canto e uma dança, onde as mulheres gritam e são possuídas pelos espíritos, não sendo permitido aos homens e as crianças assistirem a este momento, quando

os anjos da paz caminham nos campos purificando a terra. Não podem ser vistos pelos olhos dos homens. Quem os vê, recebe dos deuses o castigo supremo, nele se encarnam todos os maus espíritos; vê-los conduz a cegueira e impotência sexual, e nos casos mais severos pode-se ser fulminado pelo raio da morte. (*ibidem*, p.100)

A segunda parte do ritual é o encontro entre todos os membros da aldeia, onde é realizada uma “dança imemorial e sem idade” (*ibidem*, p. 102). Ao som dos tambores, os aldeões se requebram e batem palmas até entrarem em transe, momento em que são tomados pelos espíritos, uivando, gritando e falando em línguas que não se entendem. O culto é regado por bebidas, que, junto com a presença dos espíritos, levam a embriaguez e êxtase, acirrando um processo de luxúria no culto:

As mulheres de mãos na cintura agitam os vestígios de ancas para frente e para trás num exorcismo erótico, balançando as mamas caídas. Os homens vitimados pelo incêndio de sangue vibram os quadris aproximando-se delas discretamente, para se roçarem acidentalmente nos seus traseiros. Os anciãos executam com elegância a dança ndau enquanto as crianças, mais afastadas do círculo, imitam os gestos dos adultos. (*ibidem*, p. 103)

No culto do mbelele, tem-se a representação de um ritual de fertilidade, no sentido de que o mover dos corpos será responsável pela chuva que dará fim à miséria do povo de Mananga. Por se aproximar da fertilidade, ocorre toda uma erotização deste corpo, mesmo diante do sagrado (o mbelele é um culto aos antepassados). Apesar de a instituição do ritual ser uma fraude, temos a tradição re-instaurada, os valores locais sendo retomados, e podemos perceber como os aldeões, pouco a pouco, abrem mão dos conceitos modernos e deixam os corpos livres no momento do ritual, pois os homens acabam discretamente se aproximando dos corpos das mulheres. E aqui, novamente, encontra-se o narrador apenas contando, não atribuindo nenhum juízo de valor ou até mesmo, mostrando pela sua imparcialidade que é favorável à atitude dos homens.

O ritual do mbelele foi uma farsa que gerou vários tormentos para o povo de Mananga. Depois de uma longa jornada de peregrinação, o povo consegue alcançar a tão almejada paz na Aldeia do Monte. Diante da prosperidade do momento decidem fazer um culto de ações de graça. Alguns dos aldeões cultuam seus antepassados – numa atitude que preserva a tradição, porém todos se preparam para o momento solene: uma missa, que será rezada por um padre branco. Neste segundo grande culto que ocorre no romance, a presença do corpo também é marcante, pois o narrador se preocupa novamente em oferecer detalhes do comportamento deste corpo que sente. O culto cristão é marcado pelo uso de trajes

convenientes, o primeiro par de sapatos da vida: “Tens razão, esposa minha. Este par de sapatos é o primeiro de tua vida e não tens experiência nenhuma nestas coisas, a culpa está comigo, devia ter-te ensinado”. (*ibidem*, p. 270)

Todos os aldeões trajam roupas simples, porém novas, já que se trata de um momento solene. O padre é descrito como sendo loiro e “veste a batina sobre o corpo” (*ibidem*, p. 271). No momento em que o corpo do padre é coberto pela batina ele recebe um tom divinal, que o torna semelhante aos deuses. A missa, como o mbelele, é marcada pelas palmas, pela música – porém não ocorre a dança. Temos na missa o ajoelhar-se como expressão de humilhação e submissão diante de Deus. No momento em que o padre e o povo se ajoelham para rezar, o povo se extasia com a beleza e perfeição do padre: “o padre é branco, é loiro, é culto, tem olhos azuis, está ao lado da gente, sofrendo o sofrimento da gente e ainda por cima fala na língua da gente!” (*ibidem*, p. 271). O êxtase deste culto é atingido através de lágrimas, “de suspiros de silêncio” (*ibidem*, 271).

Percebe-se nestes dois cultos que é o corpo que expressa e revela as atitudes de sacrifício do homem, assim como é nele que são manifestas a presença e as respostas dos deuses. O corpo ainda recebe as bênçãos e maldições dadas pelas entidades divinas, daí o fato dele desempenhar um importante papel na manifestação da devoção religiosa. Todo caráter de sacrifício passa pelo corpo ou se reflete nele. É através do corpo que os homens expressam sua religiosidade, independente da confissão religiosa. É notório que no culto da tradição africana, este corpo esteve mais livre para desfrutar de suas sensações, dando vazão aos desejos, mesmo em face dos deuses; já o culto cristão, fruto do colonialismo, deu ao corpo uma maior contenção: ele foi coberto com vestes que não lhe permitiram liberdade de movimentos, como os sapatos da mulher.

Independente do estatuto que se queira dar ao corpo, é inegável sua presença no culto. E quando se pensa em Moçambique, entende-se que o corpo tem liberdade, que nesta cultura, mesmo quando as crenças ocidentais querem silenciar e imobilizar este corpo, as pessoas precisam “viver de acordo com as marcas de sua identidade” (*ibidem*, p. 268).

5.3 - O corpo e a expressão de sentimentos

Se o homem é a imagem de Deus, então Deus é
um refugiado de guerra, magro, e com ventre farto de fome.
Deus tem esse nosso aspecto nojento, tem a cor negra da

lama e não toma banho à semelhança de nós outros,
condenados da terra. (Paulina Chiziane)

O corpo é uma realidade que não existe fora do social, nem o antecede, pois o social é que confere significação a ele. É a sociedade que constitui nosso corpo como realidade, no sentido de que o seu significado é atribuído pela coletividade: o corpo é um produto cultural. A constituição social do corpo abre espaço para que pensemos a relação entre o indivíduo e a sociedade, já que toda experiência individual inscreve-se num campo de significações coletivo. As experiências individuais e o modo de ser, de sentir, de pensar ou de agir estão imbricados na sociedade da qual se faz parte.

Em *Ventos do Apocalipse* este processo de socialização corresponde a dois momentos indissociáveis: o confronto do sujeito com a sociedade - realidade objetiva; e a interiorização desta realidade – confronto subjetivo. Parece não existir uma realidade social sem um significado subjetivo, ao mesmo tempo em que cada ação particular só tem existência como ação social.

Neste sentido vê-se o corpo sendo convocado para atividades rituais, como foi dito acima, que darão nova vida a todo o grupo, mas também vê-se este corpo expressando-se a fim de manifestar as ações desta sociedade sobre ele. Minosse, quando fala da tradição do lobolo, sente raiva, pois a tradição do grupo obrigou-a a viver com um homem que nunca lhe deu nenhum prazer: “Entreguei meu corpo aos prazeres do meu senhor porque na realidade nunca senti nenhum. O meu sexo foi apenas uma latrina em que Sianga mijava quando a gana vinha”. (*ibidem*, p. 257, 258)

Ventos do Apocalipse traz uma poética de sentimentos expressos através do corpo, porém abrindo mão de todo romantismo, de toda higienização da sociedade ocidental moderna. É uma poética de violência, pois as páginas do livro são habitadas por corpos feridos, maltratados, que perambulam numa sociedade fragmentada; daí a constante descrição de cenas com a presença de esperma, de sangue, de fezes, de urina, de vômito, enfim, de secreções e de excrementos do corpo humano.

Essas secreções e excrementos aparecem quase a todo o momento, aliadas à nomenclatura chula das cavidades do corpo humano. Parece que o narrador e as personagens aderem a uma linguagem escatológica como forma de libertação, conforme vemos no primeiro encontro de Minosse com o soldado que vem até sua casa: “O susto destrava o

esfíncter de Minosse e *a urina acre* corre abundante” (*ibidem*, p. 35). Mais adiante o narrador usa uma linguagem chula para falar de como Rosi consegue se proteger: “destapa o *cu* dos outros para proteger o seu” (*ibidem*, p. 124- grifo meu). Com isto, temos o ciclo de regeneração bakhtiniano, pois a escolha por secreções e excrementos do corpo vem mostrar que o ciclo não termina, ele segue fundido em uma manifestação única – o devir:

(...) o louvor-injúria refere-se a tudo que tem uma existência verdadeira e a cada uma das suas partes, pois toda criatura morre e nasce ao mesmo tempo, o passado e o futuro, o ultrapassado e o novo, a velha e a nova verdade fundem-se nela. E por menor que seja a parte do presente que tomemos, aí encontramos sempre a mesma fusão, profundamente dinâmica: tudo o que existe (...) está em fase de devir (...). (BAKHTIN, 2008 p.365)

As matérias abjetas do corpo aparecem com bastante frequência neste texto de Chiziane, demonstrando que o colonialismo e a guerra civil deixaram como único legado a miséria – resta ao povo de Mananga apenas o corpo, que repetidas vezes está nu e exposto, independente de estar vivo ou morto. As mulheres, durante a peregrinação até a aldeia do monte, têm seus corpos expostos de maneira vergonhosa até na hora do parto:

A jovem entristece de repente, baixa os olhos e chora envergonhada. A cabra não pare no meio do rebanho. O sementeiro vê apenas a semente aberta, verde, viva, porque a terra oculta o cenário do nascimento. Homens estranhos viram a sua tatuagem secreta, ficarão impotentes, estéreis. As crianças espreitaram o lugar de onde nasceram, crescerão surdas e mudas. (CHIZIANE, 1999 p. 163)

Quando mortos, a atrocidade não é tão diferente, na caminhada o povo encontra um cadáver de mulher com um bebê vivo. A narrativa neste momento fala tanto do corpo do vivo quanto do morto:

A criança está demasiado nojento, está cagada, mijada, as crostas de sangue coagulado cobrem-lhe as mãos, os dedos, os cabelos, é preciso chamar a coragem de todos os deuses para poder segurá-la porque até os homens mais corajosos se arrepiam perante o expoente máximo do incrível. Lá ao fundo está o corpo da mulher de quem tiramos este bebezinho que dorme. Vão até lá. Desmanchem da cintura o pano que lhe cobre as ancas, ela já não precisa. O sexo de uma defunta não excita, apenas comove, que Deus nos perdoe. (*ibidem*, p. 169)

Essas cenas fortes e violentas que comovem demonstram todo um cuidado, por parte da autora, na escolha da linguagem: ora apontando para uma oralidade que Ana Mafalda Leite (1998) diz ser fingida; ora apontando para um lirismo narrativo, pois as palavras são meticulosamente escolhidas e têm a intenção de marcar o leitor do texto. O corpo comparece

com seus orifícios e suas secreções, a linguagem comparece com suas lacunas e seus interstícios.

A natureza realista das cenas aponta para as urgentes necessidades deste corpo que luta para sobreviver numa realidade opressora e perversa. Da mesma forma, a literatura precisa se libertar da sua linguagem convencional, das correntes que lhe prendem às regras para, transgredindo, conseguir expor aquilo que acontece com o corpo, que não é agora apenas o corpo humano, é também o corpo social - o corpo textual.

Assim como ocorre essa representação do corpo humano como abjeto, há no último capítulo do livro uma chamada para que haja sensibilização frente ao corpo abjeto do outro. A personagem Emelina, ao ver a aldeia sendo invadida e tendo consumado o seu ato de vingança, começa a rir e de seu corpo jorram excrementos. Apesar da loucura e da sujeira do corpo de Emelina, o padre abre mão do seu corpo individual, limpo e subjetivado para carregar a louca e suja Emelina nos braços.

a violência do riso desprende-lhe a bexiga e a urina liberta-se molhando as pernas e o chão. Continua a rir e peida de tanto riso. O esfíncter do ânus é mais forte mas também acaba desorientado, as fezes líquidas abandonam o continente, correm pelo traseiro, pelas pernas, pelo chão, Emelina perde o domínio completo de si, cai, rebola sobre os seus excrementos e ri um riso que não acaba e que fica marcando nos corações dos homens, cujo eco ainda continua ouvir-se nos céus do Monte. O padre tem pena dela, porque está louca de todo. Aproxima-se da infeliz e ampara-a, ignorando o nojo e o mau cheiro. Ordena a alguém que lhe traga um balde de água imediatamente. Os outros aldeões cuidam do Mungoni desmaiado. (*ibidem*, p. 274)

Esta atitude demonstra que, independente de quem seja o corpo e de onde este esteja inscrito, ele pode resgatar os valores comunitários perdidos e religar o homem ao cosmo. Assim, o corpo, lugar de manifestação das experiências humanas, adquire um sentido especial nesta narrativa, pois é nele e, por ele, que ocorrem as relações: dos homens entre si e dos homens com os outros elementos do universo. Neste sentido, acaba sendo privilegiado, uma vez que ele indica não só os limites como, também, as possibilidades de ação, individual ou conjunta.

6. VENTOS DO APOCALIPSE: INTERTEXTUALIDADE BÍBLICA E CRÍTICA DA GUERRA CIVIL⁷

Não temas; eu sou o primeiro e o último.
(Apocalipse 1:17b)

A partir do título do segundo romance de Paulina Chiziane - *Ventos do Apocalipse* - somos levados a estabelecer uma relação de intertextualidade com o texto base do cristianismo: a Bíblia. *Apocalipse*, o livro da Revelação, é o último livro da Bíblia onde estão prenunciados os últimos acontecimentos que antecederão a segunda vinda de Jesus Cristo ao mundo. O *Apocalipse* é um dos textos bíblicos que mais tem mexido com a imaginação humana, tendo em vista o seu caráter profético e a sua abundância de histórias, imagens e símbolos. Muitos filmes, romances, contos, quadros, músicas e expressões artísticas outras tematizam o livro, pois ele é o livro do fim. Na visão cristã, depois dos acontecimentos do *Apocalipse*, Jesus Cristo estabelecerá o seu reinado e viverá eternamente com os escolhidos.

Por muito tempo, os escritos de caráter apocalíptico foram tratados como fantasiosos, esotéricos, de difícil compreensão. No século XX, a literatura apocalíptica e o apocalipsismo passaram a ter sua importância intensificada devido à aproximação do ano 2000, que, no imaginário comum, seria o ano do fim. Esse crescimento foi sendo constatado na grande participação desses escritos na formação do pensamento moderno. Sabe-se também que o interesse pela literatura apocalíptica normalmente cresce em tempos de crise, como aconteceu após a Primeira Guerra Mundial, no século passado, assim como no primeiro século da Era Cristã (sob o domínio do Império Romano) e também na época macabaica da história de Israel (século II a.C.).

Além deste, vários outros fatores cooperaram para que houvesse este interesse pela apocalíptica: a disponibilidade de novos textos (por exemplo, os manuscritos encontrados em Qumran, perto da costa do Mar Morto); o reconhecimento pelos teólogos, em geral, da importância da apocalíptica no estudo teológico (ao contrário do pequeno valor dado ao tema no século XIX), ajudando no entendimento não só das profecias do *Antigo Testamento*, mas também dos *Evangelhos* e epístolas neo-testamentárias; e a afinidade com o mundo

⁷ Neste capítulo, usaremos as citações Bíblicas conforme é proposto pela Sociedade Bíblica Brasileira, a saber, Livro capítulo: versículo.

moderno, onde as incertezas, os presságios para futuro e os temores, alicerçados em crises sócio-políticas e religiosas, fazem lembrar os escritos apocalípticos.

O livro do Apocalipse é o único livro de revelações do *Novo Testamento*, contudo, não é um gênero novo, visto ser herdeiro de uma tradição literária de quase três mil anos no judaísmo. Segundo Harold Bloom (1983), é um livro posterior que contrai diferentes correntes de tradição e tenta sintetizá-las. Este aspecto de posterioridade também está evidente nos apocalipses judaicos contemporâneos de Esdras. Nem todas estas tradições juntam-se facilmente, visto que, há tensão entre a ênfase na ressurreição com sua promessa de existência em outro mundo, e a visão da nova Jerusalém, descida do céu, para ser instituída na terra. Esta tensão pode ser remontada aos apocalipses primitivos, que prometem um reino terreno ou a renovação da terra, de um lado, e a vida com os anjos para os eleitos, de outro. Estas tradições abrem caminho para o debate acerca da relevância política da literatura apocalíptica: é ela uma afirmação ou uma negação de mundo? Anseia uma restauração de ordem justa na terra ou condena a terra à destruição e procura justiça no céu?

Os usos políticos da literatura apocalíptica e as relações de intertextualidade estabelecidas com ela baseiam-se na sua visão da história. *Ventos do Apocalipse*, contudo, não se limita a estabelecer uma intertextualidade apenas com o livro *Apocalipse*; em vários momentos temos alusão a outras passagens da Sagrada Escritura, bem como uma relação dialógica com a tradição cristã ocidental. Pensamos em dialogismo a partir do proposto por Bakhtin, retomado por outros teóricos como Kristeva e Barthes, partindo da idéia de intertextualidade:

Intertextualidade: Na crítica cultural, utiliza-se o termo, sobretudo, no sentido desenvolvido por Julia Kristeva a partir da noção de ‘dialogismo’ de Bakhtin, mencionando-se também a contribuição de Roland Barthes. Na concepção de Kristeva e Barthes, o conceito de ‘intertextualidade’ pretende destacar o fato de que um texto nunca é a expressão de um significado autoral singular nem tem um significado que se origina e se fecha naquele texto particular, de forma isolada, mas só pode ser compreendido na sua relação com uma variedade de outros textos. O conceito de ‘intertextualidade’ restitui ao texto seu sentido etimológico de trama, de tecido (SILVA, 2000. p. 72).

A intertextualidade está relacionada à produção de sentido, pois num mesmo texto temos a presença de uma ou mais obras, que dialogam entre si, produzindo novos sentidos ou afirmando os sentidos existentes nelas. Assim, a obra passa a ser um sistema, onde elementos internos e externos se arranjam para um fim. Nestes elementos externos que

remetem a outros textos, ou seja, estabelecem a intertextualidade, temos a atuação de diversos fatores que influenciam ou justificam o caráter intertextual de uma obra: as influências culturais do autor, o período histórico da escrita, e, de alguma forma, o público leitor, já que ele lançará o olhar e estabelecerá as relações intertextuais.

Retomando o título do romance, quero me valer do significado da palavra grega apokálypsis, que significa revelação, logo o romance de Chiziane é na verdade ventos de revelação, ou seja, a partir da palavra grega usada pelo cristianismo a autora revela a sua história da guerra civil em Moçambique. Aqui vale ressaltar que a autora, em entrevista a Ana Margarida Dias Martins, disse que fora ativista da FRELIMO, daí percebermos que há no texto uma reação contrária a RENAMO. Contudo, Chiziane afirma não estar contente com a atuação do partido, que em alguns momentos tem ações muito semelhantes às ações do colonizador.

AM – Considera que a sua escrita entra em confronto com a forma como Moçambique está a ser governado actualmente?

PC - Às vezes. Porque... pronto, os governantes da Frelimo ontem foram do movimento de libertação. Alguns, não todos, mas alguns, estão a pisar o risco, o mesmo que condenaram o tempo que passou. Então... n'Ó Sétimo Juramento, de vez em quando eu toco nestes aspectos, como quem diz, ontem disseste que não podia ser assim e agora estás a fazer o mesmo. Nunca ninguém se queixou, mas eu sei que me observam. O que é que ela vai escrever agora? (Risos) Eu sei que eles me observam, porque... pronto, de vez em quando sinto que alguns deles, ou alguns de nós estamos a trair a nossa causa.
AM – A trair?

PC – A trair, trair. Porque... a grande utopia era acabar com o imperialismo, com o capitalismo, e muitos desses que ontem disseram abaixo, têm mais capital que alguns dos colonos que conosco estiveram. E pronto, de vez em quando eu sinto que fizemos a guerra mas alguns substituíram, e substituindo por vezes de forma grotesca, o regime que queríamos eliminar ou derrubar.

AM – Acha que há liberdade de expressão em Moçambique? Disse uma vez numa entrevista que escrever era accionar uma bomba sobre a sua cabeça. Sente isso ainda? Será que a sua criatividade é ameaçada pelo medo?

PC –Eu sinto medo, não vou negar. Sinto medo, e é por essa razão que, quando chega a altura da edição de um livro eu fico num stress violento e... sou capaz de não dormir, noites e noites, perco peso, sim, porque eu não sei o que é que vai acontecer. Embora no nosso país ainda não tenha sido deportado ou preso quem quer que seja só por ter escrito, pelo menos depois da independência, ainda não. Mas isso não significa que isso não possa acontecer, pela primeira vez. Por isso, às vezes temos que medir o que escrevemos, o que dizemos, não é tão simples assim. (CHIZIANE, disponível em <http://personalpages.manchester.ac.uk/postgrad/Ana.Martins-2/interview.htm> consultada em 23/02/2009)

Ventos do Apocalipse é publicado em 1999, um ano antes das eleições presidenciais. Assim, a publicação se dá num ano decisivo no confronto entre governo e autoridades locais, porque neste período o partido (FRELIMO) reconhece, oficialmente, a importância destas

autoridades para o país. É necessário que entendamos um pouco do contexto da guerra civil para que consigamos estabelecer a relação intertextual com a Bíblia: A guerra civil inicia logo após a independência, quando a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) toma o poder. A RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana) surge então em oposição ao sistema de governo vigente. Os ativistas da RENAMO são comparados aos quatro cavaleiros do livro *Apocalipse*, pois eles instauram o terror na terra, entretanto o partido do poder não é poupado de sua parcela de culpa, pois o romance apresenta várias críticas à maneira como a liderança política vinha sendo realizada. Ressaltamos o registro da retirada de poder do antigo régulo Sianga e o registro da indiferença, por parte do novo líder frente às necessidades da aldeia.

O chefe da aldeia, que esteve ausente na hora quente, vem escoltado por seis homens, apressado, atrapalhado. (...) Ouvira falar de uma infiltração inimiga e não ligara a devida importância. Esperam-no agora dificuldades e talvez desemprego. Seria demitido por negligência e talvez mesmo encarcerado. (...) A população aguarda uma palavra, uma ordem, mas ela não vem, está encravada no fundo da garganta. Apenas uma respiração nervosa, ruidosa, balançando o ventre farto. (...) O gordo está aflito, preocupado, mas preocupação de quê? Não são dele as casas incendiadas, são nossas. Não é dele a dor da morte, é nossa, ele está em paz e segurança, mas parece que hoje é sincero, a preocupação é verdadeira. (CHIZIANE, 1999, p. 120-121)

O romance, que pode parecer ingênuo ao colocar a culpa da situação de guerra vivida pela aldeia de Mananga no antigo régulo Sianga, na verdade está explicando como ocorreu, e, de alguma forma, ainda ocorre, a disputa política entre os dois grandes partidos moçambicanos. A FRELIMO, por seu caráter socialista, ao tomar o poder tenta implementar uma política de desenvolvimento em Moçambique, renegando a força política tradicional, a qual era exercida pelas autoridades tradicionais: régulos, chefes, feiticeiros, etc. A justificativa do partido era que estes antigos líderes eram aliados dos colonizadores, daí não poderem colaborar na nova forma de governo. Ao destituir estas autoridades, o partido impõe novos chefes, que, na maior parte das vezes, não pertenciam às comunidades, não conheciam e nem se interessavam pelos seus moradores – logo, relegava-os a uma situação de abandono, conforme vemos nos capítulos iniciais da obra. A RENAMO fazia o caminho contrário: reconhecia a liderança destas autoridades, e lhes convencia a fazer a guerra a fim de reaver a sua posição de chefia local, daí o motivo de Sianga ter sido visitado pelos cavaleiros do Apocalipse. O régulo, estando numa posição desprestigiada e vendo o seu povo sofrer, acaba convencido e entra na luta armada convocando outros para fazer parte desta.

Sopram ventos de mudança e tudo voltará a ser como antes. Num discurso bastante efusivo, Sianga transmite aos seus companheiros os últimos acontecimentos. Primeiro falou da trágica aparição do jovem escondido no celeiro naquela manhã de tormentos. Vinha em nome da paz trazendo a mensagem do seu chefe supremo que desejava uma conversa séria, uma conversa de homens com o antigo régulo. Tudo ficou combinado. No dia marcado, na hora combinada apareceu um velho como todos os velhos da zona. Pediu licença, entrou sentou-se e cumprimentou. (...) eu sou aquele que reside nas montanhas do sol-poente, que espalha o terror e a morte procurando a paz entre os escombros. Sou aquele que faz da floresta o seu ninho, o seu lar, o palco do amor, do ódio e da vingança.(...) Eu sou aquele cuja aparição se fez anunciar, Régulo Sianga. O homem desfeito do disfarce era mais jovem que o milho tenro. Falou das problemas da nossa terra; da seca, das lojas vazias, das catástrofes infundas causadas pela ausência de cultos. Na verdade o discurso feito por este rapaz não é muito diferente daquele que faz o secretário da aldeia. Existe diferença, mas pequena. Enquanto o secretário da aldeia fala de opressores, este jovem chefe também fala de opressores. O primeiro fala de grupos obscurantistas que devem ser banidos, e este enaltece estas práticas e promete restaurá-las. (...) Disse que os régulos são os verdadeiros representantes, medianeiros entre os desejos do povo e os poderes dos espíritos. (...) Sianga, tu és régulo em potência, única personalidade reconhecida pelo povo perante os espíritos de Mananga. O poder derrubado, as terras usurpadas voltarão às tuas mãos, tu és o legítimo representante do povo perante os deuses. (...) Vinga-te de todos os que te derrubaram, condenando-te ao desprezo. O dia da vitória está próximo. Todo mundo se ajoelhará aos teus pés, e quanto as mulheres, nem há necessidade de falar. (*ibidem*, p. 49-51)

Começando a estabelecer a relação intertextual é necessário que entendamos como surgiu o mito do Apocalipse, ou melhor, que nos desloquemos para o texto bíblico. Os quatro cavaleiros aparecem no capítulo sexto do livro de Apocalipse:

E vi quando o Cordeiro abriu um dos sete selos, e ouvi um dos quatro seres viventes dizer numa voz como de trovão: Vem! Olhei, e eis um cavalo branco; e o que estava montado nele tinha um arco; e foi-lhe dada uma coroa, e saiu vencendo, e para vencer. Quando ele abriu o segundo selo, ouvi o segundo ser vivente dizer: Vem! E saiu outro cavalo, um cavalo vermelho; e ao que estava montado nele foi dado que tirasse a paz da terra, de modo que os homens se matassem uns aos outros; e foi-lhe dada uma grande espada. Quando abriu o terceiro selo, ouvi o terceiro ser vivente dizer: Vem! E olhei, e eis um cavalo preto; e o que estava montado nele tinha uma balança na mão. E ouvi como que uma voz no meio dos quatro seres viventes, que dizia: Um queniz de trigo por um denário, e três quenizes de cevada por um denário; e não danifiques o azeite e o vinho. Quando abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto ser vivente dizer: Vem! E olhei, e eis um cavalo amarelo, e o que estava montado nele chamava-se Morte; e o hades seguia com ele; e foi-lhe dada autoridade sobre a quarta parte da terra, para matar com a espada, e com a fome, e com a peste, e com as feras da terra. (Apocalipse 4: 1-7)

A relação de intertextualidade é óbvia, já que o primeiro cavaleiro é o primeiro jovem que visita Sianga, que anuncia o desejo do segundo cavaleiro – encontrar-se com o antigo régulo. A correspondência entre eles é clara no que tange às armas: o primeiro cavaleiro do Apocalipse Bíblico carrega um arco e é coroado como vencedor; o primeiro cavaleiro de Chiziane usa uma metralhadora, que intimida a ponto de Minosse e Sianga se prostrarem diante dele. Enquanto no texto bíblico ele está num cavalo branco, no texto de Chiziane ele é o portador de boas novas – ambos parecem mensageiros da paz.

No encontro com o segundo cavaleiro, a relação está entre as funções destes: no texto de Chiziane ele diz ser “aquele que reside nas montanhas do sol-poente, que espalha o terror e a morte procurando a paz entre os escombros. Sou aquele que faz da floresta o seu ninho, o seu lar, o palco do amor, do ódio e da vingança” (CHIZIANE, 1999, p. 50) O texto bíblico apresenta o segundo cavaleiro como aquele que tira a paz da terra, fazendo com que os homens se matem. Este cavaleiro usa uma espada como arma, e o seu cavalo é vermelho.

Após a chegada destes dois cavaleiros ocorre a cerimônia do mbelele no romance, e em seguida temos a chegada do terceiro e do quarto cavaleiros, início da luta armada em Mananga:

Os soldados da hora aproximam-se dos soldados do segundo cavaleiro. Identificam-se. Colocam-se em parada chefiada pelo terceiro e quarto cavaleiros. Aguardam com emoção a aterragem do grande senhor. A montada começa a perder a altitude; domina as ondas do vento; já alcançou a posição da pista; as asas da montada reduzem a velocidade dos reactores, posiciona a cabeça e as asas concentrando-se na descida: vem, vem, ah aterragem magnífica. (CHIZIANE, 1999, p. 115)

Inicialmente é interessante notar a linguagem, que se aproxima muito da linguagem do texto bíblico: os cavaleiros são apresentados como seres que descem do céu e há a repetição do verbo vir, conforme ocorre na *Sagrada Escritura*. Aqui, apesar de não se ter no texto moçambicano a expressão exata da ação destes cavaleiros, pode se relacionar de acordo com o que ocorre após a chegada destes. Sabe-se que o terceiro cavaleiro vem para fazer justiça; em Mananga, isso significa depor o secretário da aldeia e estabelecer a liderança do antigo régulo Sianga. Contudo, a chegada do quarto cavaleiro é que traz o terror, pois ele se chama Morte. Morte que passa a acompanhar o povo de Mananga.

Apreende-se ainda que o julgamento do régulo Sianga se assemelha à crucificação de Jesus Cristo. Quando o Chefe da aldeia decide julgar Sianga, temos uma aproximação com o texto bíblico que narra sobre os últimos momentos de Jesus Cristo antes da crucificação. O povo de Israel pede a crucificação do Galileu e, no momento em que esta ocorre, ele é coroado Rei dos Judeus; o povo de Mananga pede a morte de Sianga e o secretário da aldeia, antes de executá-lo, o coroa régulo e senhor:

- Povo de Mananga, conheceis estes homens?
- São traidores – responde um grupo.

- Que destino merecem? A morte! Que os enforcuem! – responde o mesmo grupo.

- Nós não os vamos matar – diz o chefe da aldeia. Queremos apenas praticar a justiça. (...)

O chefe mandou buscar a cadeira de régulo e todos os ornamentos do velho Sianga. Trajam-no e sentam-no na magna cadeira, colocando dois dos cúmplices à esquerda e outros dois à direita. O chefe ergueu a voz forte que ficou gravada para sempre nas mentes dos presentes.

Sianga, debaixo desta figueira, o povo te proclama rei de todos os reis. (...)

Relâmpagos, fogo, pânico, pólvora. Sianga agora é rei dos mortos. (CHIZIANE, 1999, p. 126-127)

Sianga demora a morrer, diz que tem sede, assim como Jesus, porém ninguém se aproxima dele para lhe dar água. A sua mulher Minosse está desmaiada por não suportar a dor. Quando Cristo foi crucificado ele interroga a Deus sobre o abandono: “Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?” (Marcos, 15:34) Está é a frase de Minosse quando desperta do espetáculo de julgamento e morte do marido: “Deus do Céu e da Terra, espíritos do Mathe e dos Mause, por que me abandonaram?” (CHIZIANE, 1999, p. 141)

Da mesma forma que o leitor pode estabelecer relação entre o régulo Sianga e Jesus Cristo, pode estabelecer semelhança entre ele e o anticristo, a besta apocalíptica. Neste ponto, minha análise é extremamente política. Pela posição partidária assumida pela escritora e pela maior parte dos intelectuais moçambicanos (FRELIMO), fica óbvio que o mal só pode ser representado pela oposição, RENAMO. Assim, a personagem Sianga parece-se com o Cristo, o que vem estabelecer a paz, mas, na verdade, ele é quem incita, quem instiga os acontecimentos do fim, pois é o Anticristo - aquele que pretende ocupar o lugar de Cristo. Segundo o texto Bíblico:

E vi subir do mar uma besta que tinha sete cabeças e dez chifres, e sobre os seus chifres dez diademas, e sobre as suas cabeças um nome de blasfêmia.

E a besta que vi era semelhante ao leopardo, e os seus pés como os de urso, e a sua boca como a de leão; e o dragão deu-lhe o seu poder, e o seu trono, e grande poderio.

E vi uma das suas cabeças como ferida de morte, e a sua chaga mortal foi curada; e toda a terra se maravilhou após a besta.

E adoraram o dragão que deu à besta o seu poder; e adoraram a besta, dizendo: Quem é semelhante à besta? Quem poderá batalhar contra ela?

E foi-lhe dada uma boca, para proferir grandes coisas e blasfêmias; e deu-se-lhe poder para agir por quarenta e dois meses.

E abriu a sua boca em blasfêmias contra Deus, para blasfemar do seu nome, e do seu tabernáculo, e dos que habitam no céu.

E foi-lhe permitido fazer guerra aos santos, e vencê-los; e deu-se-lhe poder sobre toda a tribo, e língua, e nação.

E adoraram-na todos os que habitam sobre a terra, esses cujos nomes não estão escritos no livro da vida do Cordeiro que foi morto desde a fundação do mundo. (APOCALIPSE 13: 1-10)

Após o julgamento de Sianga e do enterro dos mortos, o povo decide partir para a aldeia do Monte. O Anticristo foi vencido, mas as conseqüências da escolha dos aldeões, e o desejo de poder do régulo, levaram boa parte do povo à destruição. Destruição que não se limita a primeira batalha na aldeia, mas seguirá os aldeões até a Aldeia do Monte.

A caminhada até o monte estabelece relação de intertextualidade indo além do *Apocalipse*, entendendo-se a outros textos bíblicos. Ocorre a eleição de Sixpence como guia na caminhada rumo ao Monte. Esta personagem tem um caráter parecido com o de Moisés, que no texto bíblico, tira o povo de Israel do Egito e o conduz até Canaã. Segundo o livro de Exôdo, Canaã é “uma terra boa e ampla, terra que mana leite e mel” (Exôdo 3: 8b). Segundo os aldeões na aldeia do Monte:

Dizem que o céu é mais azul e as nuvens verdadeiras. Do lado de lá, a floresta é pasto, come-se pão de qualquer bananeira, de qualquer papaeira. Dizem que cada arbusto é fonte, bebem-se da seiva da palma, da cana e de caju. Do lado de lá há sorrisos e risos e os cansaços repousam no regaço da terra, dizem. (CHIZIANE, 1999, p. 147)

No *Apocalipse*, a cidade santa - Nova Jerusalém - é também chamada de Sião, pois será estabelecida por Deus, no monte chamado Sião. Então, a Aldeia do Monte relaciona-se intimamente com

a santa cidade, que descia do céu da parte de Deus (...) cidade não precisa nem do sol nem da lua para lhe darem claridade, pois a glória de Deus a iluminou, o cordeiro é sua lâmpada. (...) Então me mostrou o rio da água da vida, brilhante como cristal, que sai do trono de Deus e do Cordeiro. No meio de sua praça de uma e outra margem do rio, está a árvore da vida, que produz doze frutos, dando o seu fruto de mês em mês, e as folhas da árvore são para a cura dos povos. Nunca mais haverá qualquer maldição. (Apocalipse 22: 1-3)

A semelhança entre os dois montes é muito grande: há abundância de comida, águas cristalinas e o mais importante: paz, pois os montes são lugares de descanso, onde não poderá penetrar a maldição.

O livro de *Apocalipse* tem vinte e dois capítulos, sendo que destes, vinte e um relatam os acontecimentos antes da glória do Cordeiro, e o vigésimo segundo faz total referência à vida na Cidade Santa. *Ventos do Apocalipse* apresenta a caminhada do povo de

Mananga ocorrendo durante vinte e um dias, sendo que ao final do vigésimo primeiro eles se aproximam do Monte, o próximo relato já é da manhã seguinte, vigésimo segundo dia, quando eles acordam na nova aldeia.

Durante a ida até o Monte o povo vive uma trajetória muito semelhante à do povo de Israel quando saiu do Egito, também se aproximando bastante das profecias apocalípticas da abertura dos sete selos. As fatalidades que ocorrem em muito se assemelham a estas duas passagens bíblicas. A Bíblia relata que a abertura dos sete selos traria flagelos sobre a terra: úlceras malignas, morte dos animais do mar, águas em sangue, dor, os homens queimados. Na caminhada o povo tem estas experiências. Quando atravessam o lago “a água amoleceu as crostas das feridas dos peregrinos, arrastou-as, sangram de novo e provocam terríveis dores que não conseguem abrandar a marcha que se prolonga até a madrugada” (CHIZIANE, 1999, p. 178). Esta travessia também traz fome, pois o povo perdera toda a sua comida: “os viajantes tentam repousar, o estômago está alerta, não adormece, incomoda. Pela centésima vez olham para as panelinhas vazias. O que ainda restava de farinha crua ficou molhado na travessia, está apodrecido, não se aproveita” (*ibidem*, p. 179) A água não se transforma em sangue propriamente, mas os aldeões acabam bebendo água nas margens de um lago onde há pouco haviam enterrado uma criança falecida:

Procuram água dos cantis e esta volatilizou-se quase que miraculosamente. A digestão não se faz sem o precioso líquido e não têm onde procurá-lo. Abeiram do regato fresco cuja as margens o menino acaba de repousar. Ajoelham-se. Bebem sofregamente. (*ibidem*, p. 179-180).

Outros elementos concorrem para que continuemos a estabelecer a intertextualidade com o texto bíblico: Sianga chama seis pessoas para lhe auxiliarem no mbelele, com ele temos o número 7 (sete), que é considerado no saber popular o número da perfeição. No Apocalipse 5:6 "Tinha ele sete chifres e sete olhos, sete são os espíritos enviados por Deus por toda a terra". Também sete é o número de Igrejas de que fala o Apocalipse (capítulo 1), simbolizadas por sete candelabros e por sete estrelas. Estrelas que significam os líderes das igrejas – intuímos aqui os líderes do povo de Mananga.

O número doze, da mesma forma que o sete, é um dos números ligados ao pensamento cristão. Sixpence (personagem que no próprio nome faz alusão ao número doze,

pois seis – “six” em inglês – é metade de doze) escolhe doze homens para lutar ao seu lado: doze é o número de tribos em Israel, doze são os discípulos de Jesus. Doze representa no *Apocalipse* a totalidade dos santos que, eleitos nas quatro partes do mundo, formaram uma só igreja. Esses eleitos são figurados por doze pedras preciosas com as quais, no Apocalipse se descreve a construção da Cidade Santa.

A relação de intertextualidade de *Ventos do Apocalipse* é uma estratégia encontrada por Paulina Chiziane para criar novos significados de cidadania e de crítica social e cultural nos tempos sombrios da guerra civil. Ela inscreve no romance toda uma crítica ao sistema que conseguiu expulsar o colonizador, mas que não conseguiu dar verdadeira cidadania ao seu povo. Desta forma, acabou transformando o desafio em algo maior, pois, apesar da aparente liberdade, ainda está longe o protagonismo das camadas mais baixas da população, ou mesmo das antigas autoridades e da tradição, que agora estão relegadas à marginalidade.

Toda a literatura bíblica aponta que as mudanças devem ser intervenção divina, daí certa necessidade de quietude, de imobilidade por parte do homem; ocorre uma glorificação daqueles que sofrem, enfim, daqueles que esperam pela ação de Deus. Contudo, a interferência divina virá restaurar a terra – esta é a esperança da revelação. A condenação do Anticristo se estende a todos os reis deste mundo, ou seja, a todos que não estiveram atentos ao reino de Jesus. E a queda dos poderosos é descrita como um momento de alegria no Apocalipse.

Quando retornamos ao romance, podemos perceber que a autora não concorda com a idéia de quietude e de espera, ela critica os aldeões por ficarem esperando ajuda das organizações internacionais, que pode ser vista como a intervenção divina do Apocalipse, ou como reza o ditado, “esperar que as coisas caiam do céu”. Neste sentido, a força política da literatura apocalíptica está em sua rejeição e condenação da ordem contemporânea, ou seja, ao representar o império do mal como análogo aos sistemas de governo existentes, a mensagem fundamental é que o fim virá sobre este império. Em *Ventos do Apocalipse*, isto fica claro, pois, na tentativa de fugir das aflições, o povo se entregou ao Anticristo – assim acabaram sofrendo as conseqüências de sua ação: a guerra civil e suas repercussões, que se estendem até o presente.

Metaforicamente, Chiziane questiona os fazeres dos dois maiores partidos, que se dizem interessados pelo país. Nas entrelinhas do romance há uma lição a ser aprendida: é necessário responsabilidade e atenção, já que, mesmo na aldeia do Monte, onde a ajuda vem de organizações estrangeiras pode-se viver um tempo de Armagedom. O tom crítico se acentua e chega ao desencanto, pois, décadas depois da independência, a guerra e o sofrimento constantes colocam em dúvida as ideologias que sustentavam o sonho de um país independente. Ao expor as lacunas deste projeto de país e ao mesmo tempo problematizar os referenciais ocidentais nos quais se fundamentaram o processo de independência, Chiziane grafa nas páginas de *Ventos do Apocalipse* uma palavra de ordem: resistir - mesmo no meio da destruição, arquitetando novos pretextos para contar e viver.

CONSIDERAÇÕES (TEMPORARIAMENTE) FINAIS

O estudo da obra *Ventos do Apocalipse* (1999) me fez percorrer um caminho de incertezas e reajustes: incertezas no que tange a cultura e literatura desconhecidas e ao aporte teórico que possuía; reajustes no que tange à modificação dos meus conceitos e preconceitos a respeito de mim mesma, do outro e da Literatura. Ao término deste trabalho, a sensação não é de fim, mas de recomeço, pois os conceitos literários, históricos e memorialísticos, enfim, de vida estão imbricados e re-arranjados, apontando todos para uma terceira margem desconhecida, mas, certamente, repleta de possibilidades. Possibilidades que tanto servem para mim, enquanto pesquisadora e professora de Literatura, quanto podem servir a outros que vierem a conhecer a literatura produzida por Paulina Chiziane.

A rede estabelecida em *Ventos do Apocalipse* (1999) torna este um romance híbrido, pois ele é um espaço intersticial, onde há uma confluência de discursos diferenciados. Os dois principais discursos que se imbricam e se hibridizam nesta obra certamente são o discurso histórico e o literário, retomados pela memória. Nesta retomada de uma vivência histórica que é re-elaborada pela arte tem-se o estabelecimento de outras relações, dando novo sentido a conceitos esvaziados, desestabilizando conceitos fixados e apontando para o surgimento de novos conceitos. A História, a Literatura e a Memória recebem na obra de Chiziane um mesmo estatuto, gerando uma reflexão que obriga o leitor a ver com olhos críticos não somente o papel e a situação da mulher em Moçambique, mas também o papel e a função de todos os membros da sociedade.

Paulina Chiziane aborda a cultura moçambicana denunciando vigorosamente tanto as formas públicas quanto as formas sutis da opressão e da dominação masculina, porém não se limita a explicitar estes fatos, a sua produção literária vai além. Em todo o romance, as personagens femininas buscam alternativas para viver na sociedade e conseguem ter ação modificadora na narrativa: Wusheni, a primeira a transgredir, nega-se ao lobolo; Minosse, personagem central, enfrenta as mortes e constrói uma nova família; Emelina vinga-se de toda a aldeia – isto se deixarmos de lado a ação das mulheres do prólogo: uma mata os filhos para viver com o homem que ama e a outra desmascara o marido diante da comunidade.

O binômio oralidade e escrita deixa de existir em *Ventos do Apocalipse*, Chiziane faz o imbricamento destes dois conceitos, desfazendo todas as possibilidades de afastamento entre eles. Ao permitir que as duas convivam harmonicamente num mesmo espaço, as relações de poder, que vão desde a conceituação acadêmica e social até a construção historiográfica de fato, são abaladas. No romance tem-se as formas típicas da oralidade sendo empregadas a fim de legitimar o papel do escritor na sociedade tradicional. A tradição obriga o escritor, mais propriamente o narrador, a inscrever-se neste grupo social, metamorfoseando-se na figura do contador de histórias ou do *griot* africano, e a usar as técnicas da contação de histórias orais no texto escrito. Nisso a autora desestabiliza os conceitos binários que separam oralidade e escrita e colocam a primeira em situação menos privilegiada do que a segunda. A importância da tradição oral na literatura moçambicana é ainda reforçada pelo fato de se atribuir aos escritores, que a ela devem a sua autenticidade de criação, um poder inacessível às outras pessoas da comunidade. O entrosamento cultural da literatura moçambicana burila, de forma consciente e original, a recriação e partilha de dois universos culturais: o europeu, de quem herdou a escrita, e o africano, que permite a reinvenção, através da escrita, da ancestralidade e das demais formas orais.

Acredito que estas qualidades fazem com que a Literatura Moçambicana traga modernidade às literaturas em geral, pois ela faz coexistir, na flexibilidade da língua escrita e falada, o novo com o antigo, a escrita com a oralidade, a tradição com a modernidade numa harmonia híbrida, ímpar, que somente os textos literários permitem fruir. Chiziane, ao ‘moçambicanizar’ tanto os temas quanto o modo da língua literária europeia, apropria-se dela e a remodela na sua sintaxe, na sua gramática e no seu vocabulário. Isto é o que faz com que a sua produção literária venha a refletir a cultura oral moçambicana e legitime a fusão do registro oral e do registro escrito.

Pensando sobre a sua experiência e a de outros, o autor vai construindo, pelo jogo da linguagem, a literatura. Contudo, muitas vezes aquilo que é experimentado no corpo parece não ser experiência digna de habitar as páginas literárias. *Ventos do Apocalipse*, no seu fazer perturbador, vem demonstrar que isso não é verdade. A presença de um corpo está na abertura, no meio e no fim do romance – presença expressa, principalmente, pela palavra - mas não abdicando das demais partes que sentem, cultuam e sofrem. No romance, o corpo, *locus* privilegiado da geração de conhecimento, se textualiza a partir de uma dinâmica que concede visibilidade a outras possibilidades de ser e de estar no mundo - o mundo da

narrativa. A lógica e a apreensão do conhecimento são concebidas através das leis que regem o corpo. Por isso, não há dificuldade para as personagens expressarem as sensações que jorram em abundância e com urgência dos seus corpos. As palavras em alguns momentos não são suficientes para dar conta do que é necessário expressar, nestas ocasiões, busca-se outra linguagem - construída sobre a experiência e os valores locais – ou seja, através da lógica africana. Deste modo, o corpo humano, que também é corpo textual em *Ventos do Apocalipse*, decide que de tudo o mais importante “é a subversão de toda a ideologia que está em causa” (BARTHES, 2004, p. 41).

Kristeva, partindo dos conceitos de dialogismo e polifonia propostos por Bakhtin, afirma que “todo texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção de um outro texto”(KRISTEVA, 1969, p. 69). Assim, um texto sempre será lido levando em consideração outros textos. Diante disso, concebe-se a intertextualidade como a presença de um ou mais textos em outro, seja por intermédio da citação, da alusão, da estilização, da paródia etc. O texto deixa de ser lido isoladamente e passa a ser percebido em sua relação com outros que o precederam. O livro de Paulina Chiziane nos remete já no título ao texto bíblico, *Apocalipse*, que, conforme já dissemos, prenuncia os últimos dias antes do juízo final, ou a volta de Jesus Cristo.

A intertextualidade, contudo, não se limita ao clássico bíblico, a autora imprime em suas personagens características de personagens da literatura clássica ocidental, mais especificamente da literatura greco-latina. No entanto, apesar da retomada das características de Helena de Tróia nas personagens femininas, a maior intersecção é com o universo cristão: as Escrituras Sagradas. O tom profético de *Apocalipse* revela ao mundo as catástrofes dos tempos finais, da mesma forma, o romance deixa transparecer ao mundo o inferno da guerra num país subdesenvolvido e abandonado pelas autoridades civis. Assim, diferentes discursos, tais como o religioso, o político, o filosófico e o próprio discurso da tradição literária, coexistem em *Ventos do Apocalipse*, e de forma simples, assim como os contadores de história, Chiziane conclama sua audiência para escutar as vozes que lhe vêm à memória: “Escutai os lamentos que me saem da alma” (CHIZIANE, 1999, p. 15)

Num único espaço discursivo, o texto, os diferentes discursos se materializam e se inter-relacionam permitindo que analisemos a situação política e literária de Moçambique. A perspectiva pós-colonial pressupõe, por conseguinte, uma nova visão da sociedade que reflete

sobre a sua própria condição periférica, tanto estrutural quanto conjunturalmente. O pós-colonial não necessariamente tem a ver com a linearidade do tempo cronológico, embora dele decorra. Pode-se entender o pós-colonial no sentido de uma temporalidade que conduz a sua existência após um processo de descolonização e independência política – o que não quer dizer, a priori, tempo de independência real e de liberdade, como o prova a literatura que tem revelado e denunciado esta internalização do outro no tempo pós-independência. O grande ganho desta denúncia da literatura é que por seu discurso ser artístico ele consegue trazer a verdade à tona sem abdicar da esperança e sem deixar de se conduzir por ventos de mudança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

AMÂNCIO, Íris Maria da Costa, GOMES, Nilma Lino, JORGE, Miriam Lúcia dos Santos. *Literaturas Africanas e Afro-Brasileiras na Prática Pedagógica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia cultural*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

AVILA, Myriam. *Cultura: um aporte contingencial*. In. *Via Atlântica* Universidade de São Paulo – n.8 (2005). São Paulo: Departamento, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1978. (Série Os Pensadores).

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fonte, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARRENTO, João. *A palavra transversal: literatura e idéias no século XX*. Lisboa: Cotovia, 1996.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: MENDONÇA, Antônio Sérgio Lima & NEVES, Luis Felipe Baeta (Orgs). *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENJAMIM, Walter. *O narrador* In: Walter Benjamin – *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BHABHA, Homi. *O local da Cultura*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima, Myriam Ávila e Glaucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Bíblia de Estudo Almeida. Barueri – SP: Sociedade Brasil, 2000.

BORDIEU, Pierre. *Entrevista concedida a Maria Andréa Loyola*. Rio de Janeiro: UERJ, 2002.

BOSI, Alfredo. *Cultura como tradição*. In NOVAES, Adauto (Coord). *Tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

BOSI, ECLEA. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Atêlie, 2003.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o Novo Milênio*. São Paulo: Cia Das Letras, 1990.

CARA, Salete de Almeida. *Modos de ler o mundo, modos de ler ficção: o autor como crítico*. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia (Orgs). *Marcas da Diferença*. São Paulo: Alameda, 2006.

CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto : pensatempos e improvérios*. Lisboa: Mar Além / Instituto Camões, 2000.

CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: palavras oral de sabor cotidiano / palavra escrita de saber literário*. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia (Orgs). *Marcas da Diferença*. São Paulo: Alameda, 2006.

CHAUVIN, Danièle. *Apocalipse*. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano. Via Atlântica*, São Paulo: USP, 1999.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. Lisboa: Caminho, 2003.

CHIZIANE, Paulina. Eu mulher... por uma nova visão do mundo. In: SANTANA, Ana Elisa Afonso de (Coord). *Eu mulher em Moçambique*. Maputo: AEMO, 1994.

CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004

CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Caminho, 2008.

CHIZIANE, Paulina. *O sétimo juramento*. Lisboa: Caminho, 2000.

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.

COCHAUX, Brigitte. Lilith. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Pierre Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COELHO, Mariana. *A evolução do feminismo, subsídios para a sua história*. 2 ed. (Org.) Zahidé L. Muzart. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

COSME, J. D. *Moçambicanidade vs. Africanidade: a construção das nacionalidades literárias nos mundos anglófono e lusófono*. In. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas* (Volume 7 – Dezembro de 2006), Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

COUCHAUX, Brigitte. *Lilith*. In: BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 582-585.

COUTO, Mia. Moçambique – 30 anos de Independência: no passado, o futuro era melhor. In. *Via Atlântica*, São Paulo, Universidade de São Paulo – Departamento, 2005.

CRAVEIRNHA, José. *Karingana ua karingana*. Lisboa: Edições 70, 1982.

DANTAS, Elisalva Madruga. O feminino na poética africana. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia (Orgs). *Marcas da Diferença*. São Paulo: Alameda, 2006.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Edição Livros do Brasil, S/Ano. (Coleção Vida e Cultura)

ELIADE, Mircea. Os mitos e os contos de fadas. In:_____. *Mito e realidade*. São Paulo: S/Ano

FERREIRA, Manuel, *O Discurso no Percurso Africano I*, Lisboa: Plátano, 1989

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Campos de guerra com mulher ao fundo no romance Ventos do Apocalipse. *Revista Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, nº 13 / 2º semestre de 2003, Disponível em: <http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta13/>. Acesso em: 23/03/2009.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Coreografias da escrita literária: diálogos e modulações*. *Veredas*: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Porto Alegre: EDIPUCRS, vol. 7, Dezembro de 2006.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2001.

FURTADO, Jonas. Não à reforma ortográfica. *Isto é – Independente*, Ed. 1978, set. 2007, Disponível em <<http://www.terra.com.br/istoe/edicoes/1978/artigo62007-1.htm>> Acesso em 26/05/09.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, *Lembrar. Escrever. Esquecer*. Rio de Janeiro: ED 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GENRO, Tarso Fernando. *Moçambique a caminho do socialismo*. Porto Alegre: Movimento, 1982. (Coleção Documentos)

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? In:_____. *Da diáspora*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e Diferença*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

HAMILTON, Russel. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. *Via Atlântica*, São Paulo, nº 3, Universidade de São Paulo – Departamento, 1999.

HAMPATÉ BA, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Org). *História Geral da África: I. Metodologia Pré-Histórica da África*. Trad. Beatriz Turquetti... et al . São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982.

HONWANA, Luis Bernardo. Literatura e conceito de Africanidade. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia (Orgs). *Marcas da Diferença*. São Paulo: Alameda, 2006.

JACKSON, Luiz Carlos. A tradição esquecida: estudo sobre a sociologia de Antonio Candido. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo: EDUSC, nº. 47, vol. 16, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v16n47/7724.pdf>>. Acesso em: 21/07/09.

JOLLES, André. O conto. In:_____. *Formas simples*. Trad. d. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KRISTEVA, Júlia. A Universalidade não seria a nossa própria estranheza? In:_____. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco,1994.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

KRISTEVA, Júlia. Tocata e Fuga e para o Estrangeiro In:_____. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LARANJEIRA, Pires, *De Letra em Riste*. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

LARANJEIRA, Pires, *Literatura Canibalesca*. Porto: Afrontamento, 1985.

LARANJEIRA, Pires. *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*. Porto: Afrontamento, 1995.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LARANJEIRA, Pires. Mulheres que escrevem: Noémia, Alda, Conceição, Chiziane. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto Alegre: EDIPUCRS, vol. 7, Dezembro de 2006.

LEÃO, Angela Vaz (Org.), *Contatos e Ressonâncias: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Belo Horizonte: PUCMINAS, 2003

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*, Lisboa: Colibri, 2003.

LEITE, Ana Mafalda. Modelos críticos e representações da oralidade africana. *Via Atlântica* São Paulo: Universidade de São Paulo – Departamento, n°8, 2005.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa: Colibri, 1998.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios)

LIMA, Nei Clara de. *Narrativas orais: uma poética da vida social*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

LOBO, Almiro. Niketche, uma história: a moçambicanidade. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia (Orgs). *Marcas da Diferença*. São Paulo: Alameda, 2006.

LOPES, Armando Jorge. Reflexões sobre a situação lingüística de Moçambique. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia (Orgs). *Marcas da Diferença*. São Paulo: Alameda, 2006.

MACÊDO, Tania. *Angola e Brasil: estudos comparados*. São Paulo: Arte & ciência, 2002.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória: narrativas orais fundadoras. In: SCHIMIDT, Rita (Org). *Nações/narrações: nossas histórias e estórias*. Porto Alegre: ABEA, 1997.

MATA, Inocência. Paulina Chiziane: uma colectora de memórias imaginadas. *Revista Metamorfose*, Rio de Janeiro, Cátedra Jorge de Sena. Faculdade de Letras da UFRJ, 2000.

MEIGOS, Filimone. Sobre a produção, disseminação e legitimação da arte: riscos transnacionais e a estruturação do campo artístico moçambicano In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia (Orgs). *Marcas da Diferença*. São Paulo: Alameda, 2006.

MEIRELES, Maria Teresa. *A partilha da palavra nos contos tradicionais*. Lisboa: Apenas Livros, 2005.

MENDES, Irene. Línguas Moçambicanas no actual contexto sociolingüístico moçambicano. *Humanitas*, Maputo: Elográfico, n° 2, 2006.

MIGNOLO, Walter. La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales. In: TORO, Afonso de (Org.). *Postmodernidad y Postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Frankfurt, Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1997.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002.

NOA, Francisco. Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso. *Via Atlântica*, São Paulo: Departamento, n° 3, 1999.

NOA, Francisco. Modos de fazer mundo na actual ficção moçambicana. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia (Orgs). *Marcas da Diferença*. São Paulo: Alameda, 2006.

NOA, Francisco. O papel do professor no ensino superior. *Humanitas*, Maputo: Elográfico, n° 2, 2006.

OBELKEVICH, J. Provérbios e história social. In: BURKER, P. e PORTE, R. (Orgs.). *História social da linguagem*. São Paulo: Unesp, 1997.

ONG, Walter. *Oralidade e escrita: a tecnologia da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998.

PADILHA, Laura Calvacante. O movimento programático do anticolonial no âmbito da literatura angolana. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto Alegre: EDIPUCRS, vol. 7, Dezembro de 2006.

PADILHA, Laura Cavalcante. Africanas vozes em chama. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia (Orgs). *Marcas da Diferença*. São Paulo: Alameda, 2006.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos Pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. (Coleção Memória de Letras)

PEYRONIE, André. Minotauro. In. BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. O eu possível na dança do amor: Niketche, uma história de poligamia. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto Alegre: EDIPUCRS, vol. 7, Dezembro de 2006.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papiros, 1997. (v. 3)

ROSÁRIO, Lourenço do. *A narrativa Africana de expressão oral*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Luanda:Angolê-Artes e Letras, 1989.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Contos Africanos*. Lisboa: Texto Editora, 2001.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Singularidades II*. Maputo: Texto Editores, 2007.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALGADO, Maria Tereza. O conceito de interferência nas relações literárias entre o Brasil e o Império português em África. *Via Atlântica* São Paulo: Departamento, n°8, 2005.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade: Contornos Literários*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTILLI, Maria Aparecida. Maravilhas do conto fantástico de Mia Couto. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto Alegre: EDIPUCRS, vol. 7, Dezembro de 2006.

SANTILLI, Maria Aparecida. O fazer-crer, nas histórias de Mia Couto. *Via Atlântica*, São Paulo: Departamento, n° 3, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Entre Prospero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”. In: RAMALHO, Maria Irene e RIBEIRO, António Sousa (Orgs.). *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Afrontamento, 2002.

SCHMIDT, Rita (Org). *Mulheres e Literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997.

SCHMIDT, Simone Pereira. Como e por que somos feministas. *Revista de Estudos Feministas*. Florianópolis, Vol. 12, n° esp., set - dez 2004. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/ref/v12nspe/feminismo1.pdf> > Acesso em: abril de 2009.

SCHMIDT, Simone Pereira. *Seria o amor o fim do cerco? Relações de Gênero em tempos de pós*. In: REMEDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org). *O Despertar de Eva*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. (Coleção Memória das Letras)

SCHMIDT, Rita. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

SCHOLES, Robert & KELLOG, Robert. *A tradição da narrativa*. Trad. de Gert Meyer. São Paulo: MC Graw – Hill do Brasil, 1977.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *A Magia das Letras Africanas: Ensaio Escolhidos sobre as Literaturas de Angola Moçambique e Alguns Outros Diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora/Barroso Produções Editoriais, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Teoria cultural e educação – um vocabulário crítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SOARES, Francisco. *Teoria da literatura e literaturas africanas*. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia (Orgs). *Marcas da Diferença*. São Paulo: Alameda, 2006.

SPIVAK, Gayatri, *Critica della ragione postcoloniale*, Roma: Meltemi, 2004.

SPIVAK, Gayatri. Can the Subaltern speak? In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (Eds.). *Colonial discourse and post colonial theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica a alteridade?. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

STEIL, Carlos Alberto (Org). *Cotas na universidade: um debate*. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

TABORDA, Terezinha. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: PUCMINAS, 2005.

TETTAMANZY, Ana Lucia Liberato. “Meus pensamentos são todos sensações” : corpo e voz nas Narrativas Oraís Africanas. *Boitata*, Londrina, n°2, 2006. Disponível em <<http://www2.uel.br/revistas/boitata/volume-2-2006/Artigo%20Ana%20versão%20final> > Acesso em: 22/02/09.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti. São Paulo: Martins Fonte, 1980.

TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativa. In:_____ *As estruturas narrativas*. Trad. Lúcia Pessoa da Silveira. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

TODOROV, Tzvetan. *Poética*. Trad. Carlos Ferreira da Veiga. Lisboa: Editorial Almeida, 1986.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. (Org). *História Geral da África: I. Metodologia Pré-Histórica da África*. Trad. Beatriz Turquetti... et al . São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982.

WOLFF, Francis. Quem é bárbaro? In. NOVAES, Adauto. *Civilização e barbárie*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

ZUMTHOR, Paulo. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires et al. São Paulo: Hucitec, 1997.