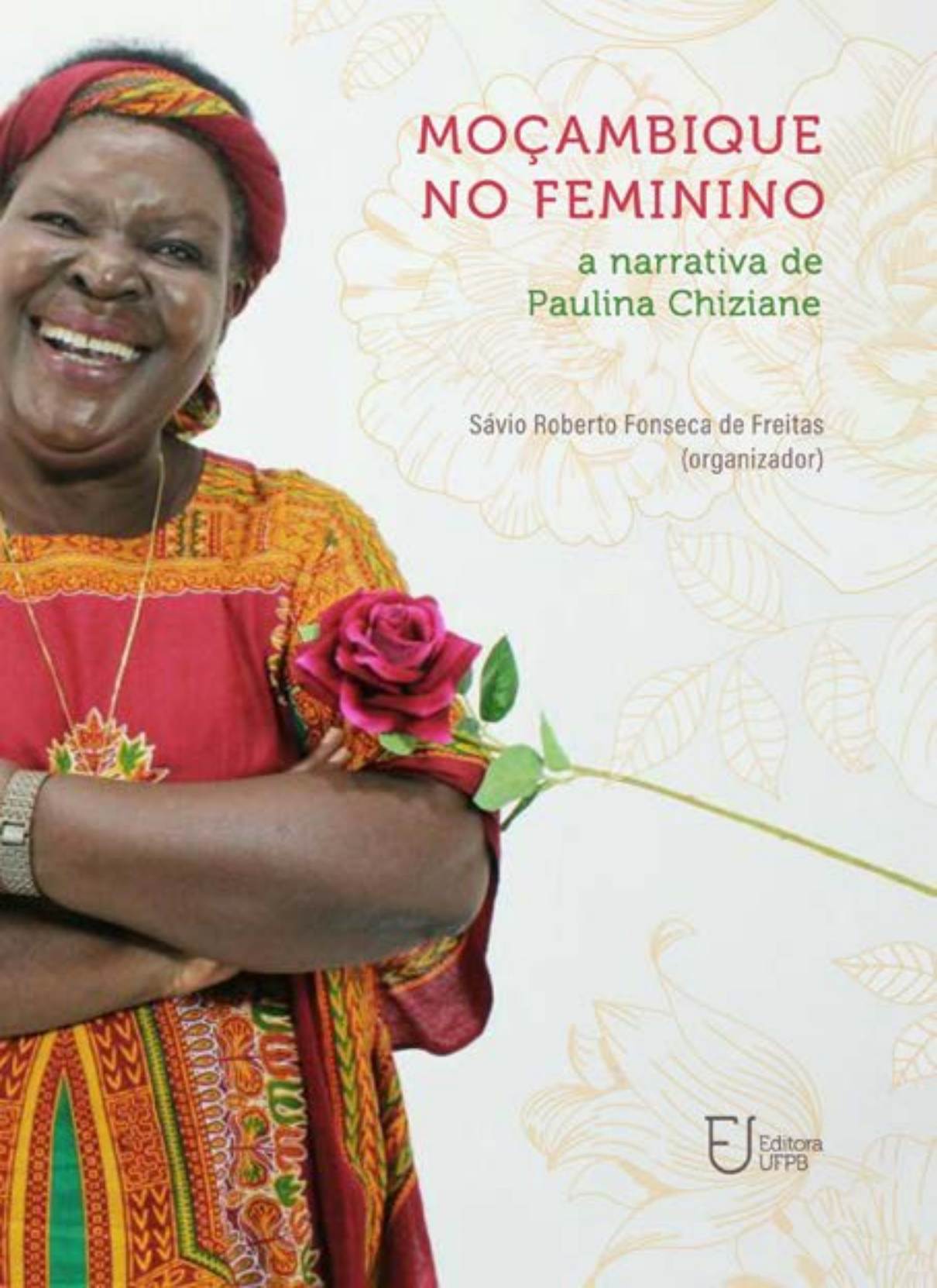

MOÇAMBIQUE NO FEMININO

a narrativa de Paulina Chiziane

Sávio Roberto Fonseca de Freitas
(organizador)

Editora UFPB

MOÇAMBIQUE NO FEMININO:
a narrativa de Paulina Chiziane

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitor Valdiney Veloso Gouveia
Vice-Reitora Liana Filgueira Albuquerque

EDITORA UFPB

Direção Natanael Antonio dos Santos
Gestão de Editoração Sâmella Arruda Araújo
Gestão de Sistemas Ana Gabriella Carvalho

Conselho Editorial
Adailson Pereira de Souza (Ciências Agrárias)
Eliana Vasconcelos da Silva Esvael (Linguística, Letras e Artes)
Fabiana Sena da Silva (Interdisciplinar)
Gisele Rocha Côrtes (Ciências Sociais Aplicadas)
Ilda Antonieta Salata Toscano (Ciências Exatas e da Terra)
Luana Rodrigues de Almeida (Ciências da Saúde)
Maria de Lourdes Barreto Gomes (Engenharias)
Maria Patrícia Lopes Goldfarb (Ciências Humanas)
Maria Regina Vasconcelos Barbosa (Ciências Biológicas)

Editora filiada à: Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Sávio Roberto Fonseca de Freitas
(Organizador)

MOÇAMBIQUE NO FEMININO:
a narrativa de Paulina Chiziane

EDITORA UFPB
João Pessoa
2021

Direitos autorais 2021 – Editora UFPB

Efetuado o Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA UFPB.

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio.

A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade do(s) autor(es).

Projeto Gráfico Editora UFPB

Editoração Eletrônica e Design de Capa Alice Brito

Imagem da Capa Paulina Chiziane (cedida pelo organizador)

Catalogação na fonte:
Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba

M687 Moçambique no feminino: a narrativa de Paulina Chiziane / Sávio Roberto Fonseca de Freitas (organizador). – João Pessoa: Editora UFPB, 2021.

179 p.
Recurso digital
Formato: PDF
Requisito do sistema: Adobe Acrobat Reader
ISBN 978-65-5942-070-4

1. Literatura moçambicana. 2. Literatura e cultura. 3. Mulheres moçambicanas. 4. Paulina Chiziane – Narrativa. I. Freitas, Sávio Roberto Fonseca de. II. Título.

UFPB/BC CDU 82(679)

Livro aprovado para publicação através do Edital Nº 01/2020/Editora Universitária/ UFPB – Programa de Publicação de E-books.

EDITORA UFPB

Cidade Universitária, Campus I,
Prédio da Editora Universitária, s/n
João Pessoa – PB
CEP 58.051-970
http://www.editora.ufpb.br
E-mail: editora@ufpb.br
Fone: (83) 3216.7147

SUMÁRIO

6 **APRESENTAÇÃO**

7 **A CENTRALIDADE MÍSTICA E A FERTILIDADE FEMININA EM *VENTOS DO APOCALIPSE*, DE PAULINA CHIZIANE**
Ana Ximenes Gomes de Oliveira

20 **MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA:** UMA LEITURA DO ROMANCE *O ALEGRE CANTO DA PERDIZ*
Cíntia Acosta Kütter

34 **TRAGICIDADE E LOUCURA:** UMA ANÁLISE SOBRE A TRAJETÓRIA DA PERSONAGEM EMELINA NO ROMANCE "VENTOS DO APOCALIPSE" DE PAULINA CHIZIANE
Débora Gil Pantaleão

57 **AS MULHERES E AS GUERRAS EM MOÇAMBIQUE NA OBRA DE PAULINA CHIZIANE**
Izabel Cristina dos Santos Teixeira

72 **A AUTORIA FEMININA EM MOÇAMBIQUE PÓS 75:** ALGUMAS REFLEXÕES
Larissa da Silva Lisboa Souza

92 **ASPECTOS SIMBÓLICOS E MÍSTICOS DA SUBIDA AO MONTE EM *O SÉTIMO JURAMENTO***
Maria Graciele de Lima

109 **A FILOSOFIA DA *BALADA*:** VIOLÊNCIA, SINTOMA E DEPORTAÇÃO. UMA LEITURA DE *BALADA DE AMOR AO VENTO*, DE PAULINA CHIZIANE
Marlon Augusto Barbosa

119 ***ÚRSULA* E *O ALEGRE CANTO DA PERDIZ*:** QUANDO AS ÁGUAS SE ENCONTRAM EM MARIA FIRMINA DO REIS E PAULINA CHIZIANE
Norma Sueli Rosa Lima

135 **A BALADA EM PROSA POÉTICA DE PAULINA CHIZIANE**
Sávio Roberto Fonseca de Freitas

154 **O JOGO E O JUGO:** ENTRE O PÓS-COLONIAL E A MAGIA EM *O SÉTIMO JURAMENTO*
Zuleide Duarte, Izabel Martins

172 **NOTAS DE FIM**

174 **SOBRE OS AUTORES**

APRESENTAÇÃO

Este livro organizado é resultado de uma das atividades do plano de trabalho de Estágio de Pós-Doutorado em Literatura e Cultura, com projeto de pesquisa intitulado *Moçambique no feminino: a narrativa de Paulina Chiziane*, realizado no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB no período de 2014 a 2016, com fomento do Programa Nacional de Pós-Doutorado da CAPES (PNPD-CAPES).

Os artigos que compõem esta coletânea foram apresentados como trabalho final da disciplina Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, ministrada por mim no primeiro semestre de 2014, além de artigos elaborados por professores de outras universidades brasileiras que também estudam a obra da referida escritora. A disciplina rendeu muitas discussões em torno da obra literária da escritora Paulina Chiziane, primeira mulher moçambicana a escrever um romance e ter visibilidade internacional por causa da obra literária.

Os textos aqui reunidos apresentam diversas possibilidades de leitura sobre os romances da escritora. Paulina Chiziane nomeia-se uma contadora de estórias, é assim que ela apresenta o universo das mulheres moçambicanas para o mundo. As mulheres possuem muita relevância em suas narrativas. Moçambique é país machista e ainda dominado pelo sistema patriarcal fortalecido pela colonização portuguesa.

A leitura das narrativas de Paulina Chiziane nos permite entender um Moçambique construído no feminino por meio de uma literatura que problematiza temas como poligamia, escravatura, guerra civil, religiosidades, maternidade, misticismo, colonialismo, mestiçagem, ruralidade, urbanidade, entre outros temas tão caros ao movimento da moçambicanidade.

Esperamos com esta coletânea contribuir para a fortuna crítica da escritora e ampliar os estudos sobre a literatura moçambicana de autoria feminina nos países de língua oficial portuguesa e nos meios acadêmicos em cujos centros universitários se dá a devida relevância aos estudos africanos.

Boa leitura!

A organização.

A CENTRALIDADE MÍSTICA E A FERTILIDADE FEMININA EM *VENTOS DO APOCALIPSE*, DE PAULINA CHIZIANE

Ana Ximenes Gomes de Oliveira

PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

A fertilidade feminina no contexto cultural de Moçambique mostra um feminino oprimido socialmente pela tradição do patriarcado, porém, por outro lado, mostra um feminino participando sempre como peça central no funcionamento místico da comunidade. A mulher é tratada como objeto de pertença, entretanto é notório o poder e a força que esta gera no ambiente.

Moçambique é um dos países africanos que se constitui a partir da tradição oral, contendo e preservando muitos de seus elementos identitários que são perpassados pela literatura escrita. Neste contexto geográfico, assim como no de outros países ex-colônias portuguesas, a literatura nasceu, primeiramente, contida em documentos jornalísticos, folhetins, revistas e antologias poéticas. As dificuldades de publicações, assim como a presença ainda forte da censura no período colonial, fez com que o corpo da identidade literária destes países nascesse secundariamente às suas primeiras produções, fazendo parte do projeto literário. Assim, tendo em vista tal dificuldade de criação e afirmação de um projeto conciso e autônomo no âmbito identitário da sociedade, a presença de publicações de autorias femininas nestas localidades de língua portuguesa foi essencialmente difícil. Paulina Chiziane se consagrou como sendo a primeira mulher a publicar um romance em Moçambique.

Entretanto, os ensinamentos da tradição sempre foram passados através da oralidade, sendo difundida pelas mulheres na conjuntura familiar e comunitária. Por isso, existe para o feminino um lugar paradoxal neste contexto social, pois ao mesmo tempo em que este deve se ocupar a passar os ensinamentos da tradição para os mais novos e toda a comunidade a partir de suas narrativas orais (a contação de histórias); no espaço social e literário, a mulher tem um reconhecimento como produtora de uma boa literatura, ou apenas de uma literatura, dificultado. Bourdieu (2005), em seu livro *A dominação masculina*, nos exemplifica sobre essa constatação quando fala das restrições de gênero:

> A divisão entre os sexos parece estar "na ordem das coisas", como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas "sexuadas"), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos habitus dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (p. 17).

Este tipo de narrativa cotidiana dispõe a mulher no centro da comunidade, agindo também como um posicionamento político de gênero. Esta "função" é percebida na escrita de Chiziane que reflete a contação de estórias/histórias da oralidade moçambicana em sua prosa.

Paulina Chiziane faz parte de uma geração de escritoras que tem as suas literaturas como fruto desta herança oral que as mesmas experenciaram em suas histórias de vida. A autora explora a temática da condição feminina conflituosamente interferida pelo patriarcado na sociedade moçambicana. A temática do feminino, da fecundidade e da maternidade está presente em sua escrita, se constituindo como um olhar do feminino para o feminino mais amplificado, que levanta questionamentos sociais e desconstrói, inevitavelmente, conceitos e

noções do sistema patriarcal. Tendo a consciência crítica da invasão dos valores da modernidade trazidos pela cultura do colonizador na sociedade moçambicana, Chiziane provoca e expõe estes conflitos em que a mulher se encontra sobrecarregada das demandas sociais que a tradição e modernidade impõem através das suas funções demarcadas pelo patriarcado.

O romance *Ventos do Apocalipse*, publicado em 1998, é uma ficção criada a partir da memória vivenciada desta autora no contexto conflituoso de guerra e das pesadas relações de gênero. Já no prólogo da obra essa marca oral é bem assinalada, iniciando com estórias que transparecem a oralidade da tradição, apresentando elementos que se repetem ao longo do romance mostrando um movimento cíclico, característico das narrativas orais.

A CONDIÇÃO FEMININA NO PATRIARCADO EM *VENTOS DO APOCALIPSE*

No mundo Ocidental judaico-cristão a construção imagética da mulher foi atacada pelo falocentrismo para que suas qualidades que a reservava um lugar de poder em sociedade fossem desvalorizadas. O Feminino, hoje essencialmente vinculado apenas à mulher, sofreu (sofre) estratégias de dominação para que o Masculino (vinculado essencialmente ao homem) ocupasse posição de comando e importância superior.

Erich Neumann (2000), em *O medo do feminino,* aborda psicanaliticamente a constituição do Feminino e do Masculino pela sociedade e como esta construiu uma separação arbitrária para uma dominação do homem sobre a mulher na história. Tal separação feita é notoriamente indevida, pois a psique humana é construída por estas duas forças, o Feminino e o Masculino inseparavelmente. A mulher, tratada pela psicologia como sendo o inconsciente, está ligada pelos sentidos mais intuitivos, enquanto o homem, sendo desta mesma forma

o consciente, está ligado diretamente à lógica, o que não significa a não-intervenção de uma força na outra, concomitantemente.

Inicialmente, na história, a mulher ocupava uma importância essencial em sociedade como aquela que se encarregava de tarefas atribuídas à saúde mental e física da humanidade. Com o passar do tempo esta "função" acarretou uma disputa de poder, motivo pelo qual o falocentrismo destituiu a mulher destes lugares sociais atribuindo os mesmos ao homem. A mulher, na sua categoria arquetípica de "mulher-mãe" é sucumbida a esta tarefa socialmente imposta, o que cria uma noção de anormalidade quando ocorre a não-ocupação deste lugar. Neumann (2000, p. 17) diz que o desinteresse da mulher pelos seus filhos é atestado como errado no casamento e as doenças infantis que podem surgir com isso só irão sumir se ela se tornar "normal". Nesta visão psicanalítica, o autor limita a mulher em sociedade como indivíduo independente da questão de gênero. Ver-se, então, que o gênero é entendido como algo intrínseco e não construído socialmente, como assim já é discutido na contemporaneidade.

Não obstante, a maternidade, em sua completude, abrange também um sentido extra-biológico, pois "gerar" inclui não só a relação da mãe com o filho biológico, saído de seu ventre, mas também a gestação de ideias, sentimentos, trabalho e ações que envolvem criatividade, misticismo, sensibilidade e pensamentos do Feminino. Nas sociedades com maior influência de culturas pagãs, a mulher cuidava da vida física e mental devido ao respeito de suas capacidades transcendentais, que eram fundamentais para a manutenção da sociedade.

A maternidade só é vista pela sociedade como algo funcional e obrigatório devido à formação patriarcal em que se vive. Foi devido à *lógica* do Masculino, a qual o patriarcalismo se apoderou, que gerar e fecundar foram tratados como algo objetivo e limitador, se utilizando apenas do lado biológico, estrategicamente. Afirmando ainda este paradigma patriarcal de maternidade, socialmente instituído, Neumann

(2000) diz que: "somente como adulta, quando experiencia a gravidez e se torna a portadora de um desejo primal com seu filho ou filha, o desejo da mulher com inclinação para o matriarcado chega à realização" (p. 14).

O romance *Ventos do Apocalipse* é uma obra que conta a história de um período de guerra em Moçambique, período esse que é marcado pelo caos gerado pela fome e pela miséria do povo da aldeia Mauáca, sobreviventes da guerra e que vivenciam um processo de êxodo para conseguirem se livrar das desgraças e das invasões com as aldeias vizinhas. A autora abre espaço na narrativa para uma reflexão sobre o medo inconsciente que o masculino cria da força e atividade feminina. Na verdade, tal medo só se constrói devido a um entendimento individualista e autoritário criado pelo homem, pois no pensamento patriarcal não há uma participação concomitante dos dois gêneros opostos ocupando a mesma importância em sociedade.

Este romance expõe as dificuldades de um povo já massacrado pela guerra e pelas marcas da colonização, tendo que lutar internamente pela sobrevivência diária. Neste contexto, é visível a dolorosa intervenção dos estrangeiros que oferecem ajuda por representarem a permanência e dependência da região à cultura colonizadora. Além disso, a figura da mulher é um importante elemento que sofre nesta difícil situação, em que a sensibilidade humana está ainda mais obscurecida, tornando o homem ainda mais cruel.

Nesta obra a personagem Emelina é uma mulher, mãe, dotada de grande beleza e sensualidade. A personagem ocupa na obra, representativamente, o lugar da *Medeia* mítica na narrativa, uma mulher que põe o amor por um homem e sua vida afetiva-sexual a frente de seus filhos. A representação do mito na história traz a destaque a discussão da condição feminina no contexto desta região, lugar onde o casamento existe a partir de uma poligamia que só privilegia o homem.

Emelina é uma mulher que quando jovem sempre conquistou muitos pretendentes, entretanto escolhe para se casar aquele que lhe

apresentava mais poder: "Era altiva, fogosa e de ambição desmedida. Obrigou que ficasse de joelhos todos os homens que a quiseram desposar, mas só se entregou ao que tinha mais dinheiro e poder." (CHIZIANE, 1999, p. 243). Um dia com a chegada de um homem sedutor, um *príncipe galopando um cavalo dourado,* se apaixonou e decidiu que queria viver esse amor. Para isso, poderia deixar seu marido, porém só os seus três filhos, fruto de seu casamento, poderia lhe impedir. Decidiu, então, matar seus filhos trancando-os numa *palhota*, incendiando-os, no intuito de parecer acidental. Com a morte das crianças o caminho estava livre para viver nos braços do seu amor e assim fez, por um tempo, até que ele lhe deixasse.

A atitude de Emelina manchou sua imagem por toda a aldeia para o resto de sua vida. No decorrer da obra, vê-se que a cobrança do sentimento maternal estar à frente da subjetividade do indivíduo, o que não se aplica ao gênero oposto em sociedade. Emelina não é julgada pelas pessoas da aldeia como uma assassina comum ou como uma pessoa que matou três crianças. A personagem sofre, acima de tudo, a rejeição social de não ter se colocado como mãe antes de seus anseios como pessoa, anterior à maternidade. A colocação desta personagem na obra reabre o foco central de discutir a condição feminina em Moçambique. A mulher vive sobre leis da tradição que dão privilégios matrimoniais para o homem, como a poligamia, e sente na força desse matrimonio a exigência de valores maternais e femininos já pré-moldados por uma construção social falocentrada.

A idéia de tudo cíclico permeia toda a obra, como pode ser visto ao final do prólogo: "As folhas caem no Outono na ceifa do vento. As águas do rio desembocam no mar, voam para o céu e voltam, enchendo de novo os rios. As estações do ano andam à roda. Até nós seres humanos, morremos para voltar a nascer." (CHIZIANE, 1999, p. 22).

Personagens como Emelina, de Paulina Chiziane, remontam o símbolo da serpente na narrativa, que representa esta ausência de finitude completa, sendo entendida como aquela que a partir do próprio

caos gerado também representa renascimento, o ciclo que se renova. "O que os poetas esquecem é que, para além do símbolo do amor, a mulher é também parceira da serpente". (CHIZIANE, 1999, p. 243). Na verdade todo extremo completa o seu oposto, ou seja, o símbolo do amor é também o símbolo da serpente, assim como para haver renovação é preciso destruição.

> O jornal falou da mulher raptada, violada, assassinada. A televisão mostrou imagens de uma criança chorando ao lado do cadáver da mãe que tinha a cabeça decepada. A rádio falou da mulher a quem obrigaram a incendiar os filhos com as próprias mãos. Ninguém ainda falou da mulher que se apaixonou pelos olhos do assassino e fez do inferno seu ninho de amor. O jornalista esqueceu-se de relatar o caso fantástico da mulher que abraça apaixonadamente o homem que destruiu os seus descendentes e geme de amor rebolando sobre as cinzas dos filhos que gerou. (CHIZIANE, 1999, p. 246)

A transgressão feminina acontece no momento de desmitificação da naturalização do sentimento materno, condizente com os costumes da tradição voltados para condição da mulher, pois enquanto a tradição aponta um posicionamento devoto, maternal e submisso da mulher perante sua família, se secundarizando enquanto posicionamento subjetivo, a personagem Emelina representa uma subversão deste modelo. Entretanto, esta transgressão acarreta para a personagem um estado de loucura permanente, como fruto de um choque de valores e julgamentos entre seu posicionamento individual e os conceitos da sociedade.

Com relação à própria escrita de Chiziane, pensamos também através do viés político questionador. A descriminação da mulher nos setores políticos, sociais, culturais e econômicos, sendo tratadas como

objeto de posse, marginaliza a atuação destas nos espaços públicos e privados. Como aponta Rita Schmidt (2006, p. 107),

> a desconstrução do mito através de sua ressignificação em termos do campo de percepção das relações entre as mulheres é parte dessa operação cognitiva que a voz feminina, de forma consciente e deliberada, busca articular para, nesse processo, construir uma subjetividade como espaço discursivo, lugar onde outros conhecimento são forjados.

A loucura de Emelina se institui pela falta de adequação aos valores sociais, pois seu ato extremo de matar os filhos colocando como prioridade sua relação amorosa com seu amante só tem agregado valores negativos e demonizados a partir do julgamento das pessoas da comunidade. Emelina não problematiza sua ação, apenas segue sua vontade.

Fazendo referência à história de Massupai contada no prólogo da obra, ve-se que o assassinato dos filhos de Emelina, cometido por ela mesma, só é demonizado devido aos seus fins almejados e justificados, a vida a dois com seu amante, pois nas histórias do período de guerra em que é provocado o mesmo tipo de assassinato não há uma problematização afetiva, se alicerçando na justificativa (ou consolo) em prol de um bem comum para a comunidade afundada no terror da guerra: "Mata, que amanhã faremos outro". (CHIZIANE, 1999, p. 18).

Paulina Chiziane utiliza as personagens femininas, como Emelina, para uma discussão aprofundada do *ser mulher* na cultura moçambicana. Neste lugar onde a tradição ainda impera acima de tudo, a mulher sofre com o lugar desprivilegiado que ocupa nas instituições sociais como a família. A loucura é um escape para a sociedade justificar essa atitude contraria a tradição, aos valores dos costumes sociais vigentes. A partir do momento em que a loucura se define como causalidade de uma ação é possível tornar aquilo como exceção, marginalizar e desprezar como uma atitude possível enquanto indivíduo aceito.

O período de guerra, e consequentemente de fome e miséria, são mais um "pretexto" para a validade da opressão e humilhação da mulher. O *lobolo* é uma marca significativa de coisificação da mulher na cultura. É importante se questionar, pensando enquanto história da humanidade, onde se encontra a gênese do pensamento patriarcal, como fala Simone de Beauvoir (1980, p. 179):

> a história nos mostrou que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos, desde os primeiros tempos do patriarcado; julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro.

É possível induzir que a ligação do feminino com aquilo que é mais sagrado e ocultista, principalmente se nos centrarmos nas sociedades africanas de um modo geral, faz com que o masculino crie um receio enquanto espécie de dominação, por saber o poder que se concentra nesta força feminina no universo. Isso explica a tentativa de entender, e marginalizar, como algo negativo e obscuro algumas práticas que dão poder a mulher para além do consenso social, para algo que se contraponha às leis da tradição patriarcal.

A loucura de Emelina é também uma válvula de escape para sua vida na aldeia:

> A sorte dela reside na loucura, porque se assim não fosse seria bem controlada e obedeceria aos princípios de segurança e vigilância do povo do Monte. Nós aqui construímos a paz e não permitimos comportamentos estranhos. Mas há qualquer coisa de misterioso nos movimentos da Emelina, é lamentável, devia-se desconfiar, mas aos loucos tudo se perdoa. (CHIZIANE, 1999, p. 263).

Além disso, esta personagem atua na narrativa como um elemento que lembra e relembra a condição feminina na estrutura da sociedade moçambicana, assim como a representação da opressão que a condição de subalternidade proporciona. Emelina caminha na história como um ponto que gera um caos intolerável, mas que acusa a necessidade de reflexão sobre tal relação de poder e gênero, como pode ser visto numa conclusão posta pelo narrador ao final da obra:

> O povo em debandada grita em nome de Emelina. Chora em nome de Emelina. Sucumbe debaixo do fogo da traição de Emelina. Foi ela quem conduziu a fogueira que incinerou a vida, acabando também queimando-se nela, foi ela e não outra e nós a pensamos que era doida, ó gente! (CHIZIANE, 1999, p. 267).

Portanto, é perceptível na obra uma dupla reflexão gerada pela autora, uma reflexão crítica da sociedade moçambicana, seus costumes tradicionais, e uma problematização da invasão da cultura do colonizador, e suas tradições e valores cristãos. A mulher, muitas vezes, recebe a atribuição das desgraças que chegam à aldeia, porém é visto que a própria descaracterização da identidade cultural desta região faz com que as desgraças se alojem na terra, deixando-a infértil:

> A crise existe porque o povo perdeu a ligação coma sua história. As religiões que professam são importadas. Os modos de vida também são importados. O confronto entre a cultura tradicional e a cultura importada causa transtornos no povo e gera a crise de identidade. (CHIZIANE, 1999, p. 258).

Por fim, o romance *Ventos do Apocalipse*, apresenta um contexto social extremamente caótico devido ao período de guerra em que a narrativa se passa e seus problemas e misérias decorrentes da escassez de alimentos. Mostra também a mulher em sua mais extrema condição

de opressão e subalternidade, que em tempos como este se encontra elevadamente coisificada pela tradição patriarcal. Nem mesmo a mescla cultural da colonização na modernidade oferece um lugar melhor a ocupar para o feminino em sociedade.

A fertilidade feminina está presente na escrita de Paulina Chiziane como uma marca de força da mulher neste contexto falocentrado. Porém, a autora demonstra em sua prosa como tal fertilidade é manuseada pelo patriarcado, de forma a culpabilizar a mulher das desgraças naturais da região, fazendo um uso manipulado da ligação direta do feminino com a natureza, a partir do arquétipo da "mãe-terra".

É neste sentido que a mulher, mesmo de forma negativa na maioria das vezes, está contida no centro da sociedade, como peça enfatizada para que a paz e a fertilidade do lugar se estabeleçam. É devido à ligação mística que o feminino exerce na natureza que o homem consegue direcionar toda a culpa dos maus tempos à mulher, pois da natureza e da relação mística com os ancestrais dependem o bom funcionamento da aldeia: "Todos eram felizes porque a natureza também o era. Os tempos mudaram, o casal feliz tornou-se infeliz." (CHIZIANE, 1999, p. 16-17). O feminino é o elo que estabelece essa ligação entre os dois planos, muitas vezes de maneira inconsciente e oculta.

Em contraponto com a visão psicanalítica do Feminino, a mulher não estar extritamente ligada e dependente às forças da maternidade biológica para que sua força de fecundidade seja explorada e dissipada.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

A crítica feminista e os estudos pós-coloniais (des-coloniais?) se concentra a desconstruir discursos formulados que estruturam o pensamento hegemônico da sociedade patriarcal, que institui e tenta fortificar um lugar de subalternidade para o feminino. Escritoras como Chiziane rediscutem este lugar, que muitas vezes a partir do contexto

local da cultura e da tradição, são também perpetuados pela própria mulher, gerando um estranhamento inicial de questionamentos feministas que a modernidade proporciona. Além de Chiziane, autoras como Orlanda Amarilis, Paula Tavares, Noêmia de Sousa, entre outras africanas, assim como Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves, Mirian Alves, entre outras na literatura afro-brasileira, trabalham resgatando as marcas identitárias desse processo diaspórico da cultura africana e brasileira, refletindo os espaços (não) ocupados pela mulher negra na história e nos registros literários destes territórios.

Cada feminismo atende seus interesses e lutas correspondentes voltados para o contexto histórico a que se alicerça. Não há, portanto, um ideal ou uma ideia de feminismo universal, nem mesmo uma noção de "mulher" singular que se expanda a uma categoria feminina universal, se aplicando também ao patriarcado. Assim como coloca Judith Butler (2014, p. 20), "A noção de um patriarcado universal tem sido amplamente criticada em anos recentes, por seu fracasso em explicar os mecanismos da opressão de gênero nos contextos culturais concretos em que ela existe.".

A percepção de singularidades do feminino a partir também de identidades culturais distintas traz a reflexão da necessidade de se discutir feminismos direcionados que muitas vezes podem se opor entre si numa visão global. Paulina Chiziane através de um processo de rememoração coloca em ênfase questões que representam a mulher de Moçambique, muitas vezes dividida entre tradição e o pensamento feminista da modernidade, trazendo reivindicações que podem até contrapor o discurso feminista ocidental.

Como exemplo disto, tem-se a luta das mulheres inseridas em casamentos poligâmicos por um cumprimento e respeito às funções e tradição da poligamia, pois com a entrada dos valores cristãos e monogâmicos na cultura local, alguns esposos continuam mantendo relações com várias mulheres, porém não assumem todas com o status de esposa. Isto significa no referido contexto, uma desvalorização

da mulher ainda maior, pois elas continuam tendo que dividir seu homem com outras mulheres, o que carrega junto à subserviência patriarcal, porém deixa de ter os poucos privilégios e respeito advindo do casamento oficial.

Desta forma, a autoria feminina moçambicana expõe, não só para a cultura local como também para um alcance universal, discussões acerca de uma visão do feminismo explorando a condição feminina do lugar que se fala. Feito importantíssimo para uma redefinição do imaginário sobre o feminino na cultura africana.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo.** São Paulo: Difel, 1980.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Tradução de Maria Helena Kühner. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade; Trad. Renato Aguiar. – 7º ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

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

NEUMANN, Erich. **O medo do feminino**. São Paulo: Paulus, 2000.

SCHMIDT, Rita Terezinha. "Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultural letrada brasileira". **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 3, 2006.

MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA: UMA LEITURA DO ROMANCE *O ALEGRE CANTO DA PERDIZ*

Cíntia Acosta Kütter

A filha no ventre era empréstimo.
Teve-a nos braços por empréstimo. Depois a terra a
leva no seu regaço por lugares desconhecidos,
para o horizonte, e por fim a engole.
Paulina Chiziane[1]

A epígrafe tirada do romance *O alegre canto da perdiz* (2008) dialoga diretamente com o foco principal deste trabalho: a mulher. Esta que tem sua vida tomada por empréstimo, para que se cumpra o ato de servir aos desígnios de outrem, sejam eles, pais, maridos ou até mesmo a violência imposta pela guerra. Verificamos que, no romance de Paulina Chiziane, a escritora mantém a figura feminina como foco principal de sua escrita, e que esta se apresenta cercada por diversos conflitos que vão dos pessoais aos sociais. Iniciemos pelo percurso da autora, testemunha de sua época.

Paulina Chiziane nasceu em 1955, em Manjacaze, província de Gaza situada ao sul de Moçambique; escreveu *Balada de amor ao vento* (1990), *Ventos do apocalipse* (1999), *O sétimo juramento* (2000), *Niketche, uma história de poligamia* (2002), *O alegre canto da perdiz* (2008), *As andorinhas* (2008), *Nas mãos de Deus* (2013) e *Por quem tocam os tambores do além?* (2013), os dois últimos em regime de coautoria. Por meio de sua obra a autora retrata um Moçambique atual, dividido entre a tradição e a modernidade, as culturas ancestrais e autóctones. A autora que prefere denominar-se como uma *contadora de histórias*, pois afirma ter-se inspirado naquilo que ouviu, quando criança e adolescente, da boca dos mais velhos, em especial de sua avó, à volta da fogueira. Em

seu romance *O alegre canto da perdiz* (2008), percebemos a maturidade de sua escrita. Dentre os principais temas destacamos: a análise da sociedade moçambicana; os costumes/tradições do povo e a figura feminina continuam presentes em sua obra, desta vez de forma mais madura. Em relação a mulher, a romancista escreve, como afirma, livros femininos e não feministas, pois ainda que seja rotulada como feminista por alguns críticos, por abordar constantemente o tema da mulher, ela discorda, justificando-se como uma mulher que fala sobre o seu universo, o feminino,

> Eu sou uma mulher e falo de mulheres, então eu sou feminista? É simplesmente conversa de mulher para mulher, não é para reivindicar nada, nem exigir direitos disto ou daquilo, porque as mulheres têm um mundo só delas (...)[2]

A partir desse romance tentaremos revelar a importância da escrita de Paulina Chiziane, por meio das personagens femininas Serafina, Delfina, Maria das Dores e Jacinta, e evidenciaremos a questão do testemunho e a da experiência envolvidas na obra.

O romance *O alegre canto da perdiz* se apresenta subdividido em trinta e seis capítulos, dos quais apenas seis deles não estão concentrados na figura feminina, ou seja, não possuem como foco principal a figura feminina. Ressaltamos o posicionamento da autora que opta pelo protagonismo feminino em suas obras, o que muitas vezes a faz ser vista como feminista, embora ela justifique que fala sobre o que conhece: mulheres. Partindo do pressuposto de que o romance toma como pano de fundo a passagem do período colonial para o pós-colonial, percebemos como a história de Moçambique, em especial da Zambézia, se mescla com a das personagens. Essas mulheres, por sua vez, são protagonistas da história recente do país, pois a autora continua abordando temas "polêmicos", como foi o caso da guerra, em

Ventos do apocalipse; da feitiçaria, em *O sétimo juramento*; da poligamia, em *Niketche*, e agora, além destes temas, ela passeia pela prostituição infantil, casamentos prematuros e jogos de interesses[3].

Pensando as questões que conduzem as protagonistas femininas – Delfina, Serafina e Maria das Dores – pela narrativa verificamos que todas acabam por sucumbir ao mesmo flagelo: do colonizador vs. colonizado. Lembramos Edward Said no que ele define como objetivo do imperialismo,

> O principal objeto de disputa no imperialismo, é evidente, a terra; mas quando se tratava de quem possuía a terra, quem tinha o direito de nela se estabelecer e trabalhar, quem a explorava, quem a reconquistou e quem agora planeja seu futuro. (SAID, 1995, p. 13)

As mulheres, durante o processo colonizatório, se apresentaram tão exploradas quanto a própria terra (seu duplo), a qual serviu de palco para as mais diversas atrocidades impostas pela guerra. Assim como seus corpos, que também foram violados e/ou vendidos e tiveram as mais diferentes serventias aos colonizadores, como por exemplo, a satisfação sexual. A pesquisadora Simone Schmidt reafirma essa questão: "sobre o sentido de 'colonizar' nos conduz a uma tradição do pensamento feminista que tem encontrado profundas relações simbólicas entre o território conquistado e o corpo das mulheres, dentro do empreendimento colonizador". (SCHMIDT, 2013, p. 229). Ou seja, a terra e o corpo das mulheres serviram como um "negócio" de exploração; apenas pequenas nuances as diferenciam: a primeira, da terra, com fins lucrativos, a segunda, por prazer, seja ele sexual ou de dominação.

Outra forma de poder está relacionada às relações impostas pelas "mães" no que se referem as suas "filhas", pois refletem nada mais do que o poder matriarcal imposto por essas. Nesse sentido, as

personagens Serafina e Delfina, possuem o mesmo pensamento: se fui explorada, irei explorar. E elas acabam por repetir, geração após geração, os mandos e desmandos do colonialismo, antes imposto pelo branco colonizador aos negros que ali viviam, hoje, reproduzido por essas mulheres junto àquelas que deveriam proteger. Muitas vezes as relações de hierarquia e respeito familiar acabaram por se confundir com as práticas coloniais.

Pensando as questões de gênero aliadas a história da nação, iniciemos pela análise das personagens. Ao elencarmos estas três gerações, falamos de três úteros, lembrando aqui o poema *Mátria*, de Conceição Lima,

> Quero-me despertar
> se ao útero da **casa** retorno
> para tactear a diurna penumbra
> das paredes
> na pele dos dedos reviver a maciez
> dos dias subterrâneos
> os momentos idos
> (...)
> E se me interrogo
> é para te explicar
> riacho de dor cascata de fúria
> (...)
> e na dança da trepadeiras reabito
> o teu **corpo**
> **templo mátrio**
> meu **castelo melancólico**[4]
> de tábuas rijas e de prumos.
>
> (LIMA, 2004, p. 17)

Ao convocarmos a voz da poetisa santomense, neste poema, que nos remete diretamente a personagem que inaugura o romance *O alegre canto da perdiz* (2008), Maria das Dores, pensamos na maneira

como esta se apresenta, já na primeira cena, completamente nua, com seu útero a mostra, ou seja, despida de todo e qualquer pudor e/ou preconceito. Através da metáfora do útero ela deixa a mostra o seu *corpo*, a sua *casa*, o seu *templo mátrio*, o seu *castelo melancólico* em que habita, local onde estão as suas marcas – tatuagens – , que indicam de onde veio e para onde vai. Em seu nome, de santa e branca, verificamos a tristeza que lhe fora imposta desde o nascimento,

> Maria das Dores é o meu nome. Deve ser o nome de uma santa ou uma branca porque as pretas gostam de nomes simples. Joana. Lucrécia. Carlota. Maria das Dores é um nome belíssimo, mas triste. Reflecte o quotidiano das mulheres e dos negros. (CHIZIANE, 2008, p. 16)

Em suas tatuagens a circunscrição da história de sua vida e de seu lugar, "Vê-lhe as tatuagens no seu ventre de mulher madura" (CHIZIANE, 2008, p. 12), esta mulher que no início da narrativa já é descrita na idade adulta, pois o romance é apresentado em *feed-back*. Ou seja, através das lembranças desta mulher, e das demais personagens, com as quais conseguiremos montar o mosaico de suas histórias.

Maria das Dores, filha de Delfina, sofre com o legado que lhe fora instituído, o de sofrer pela imposição de um igual. A história da qual foi obrigada a fazer parte se inicia com sua avó, Serafina, que ajudou a esboçar o destino de sua mãe, Delfina, que se vê obrigada a prostituir-se,

> Tudo por causa daquele dia em que a mãe a atirou como uma gazela na jaula do carnívoro. O velho branco estava no quarto escuro esperando por ela. Segurou-a. Apalpou-a. Sugou-a. A mãe sorria lá fora, tomando um copo de vinho e esperando por ela. Foi um momento de conflito intenso, em que não conseguia entender a alegria da mãe perante o pecado original. (CHIZIANE, 2008, p. 78)

Da mesma forma, Delfina por sua vez, o fará com Maria das Dores, porém explorando-a de forma muito mais repulsiva, pois seu motivo não era apenas dinheiro, como sua mãe, mas usa a filha como moeda de troca por um serviço de feitiçaria prometido por seu amante Simba, para que Delfina obtivesse êxito em seus intentos: o de ascender socialmente,

> – Boa tarde, Simba – diz Delfina.
> – Boas vindas – responde o homem levantando-se.
> – Aqui estamos.
> – Ainda bem.
> O homem ergue-se e segura Maria das Dores pela mão. Arrasta-a com firmeza até o interior da palhota com uma máscara de vitória no rosto. (...) Foi direto à ação sem palavras inúteis. Lança sobre ela toda a energia de um homem no auge da vida, pássaro sedento na frescura do lago. Mergulha. Era o criador amassando o barro, moldando uma escultura à medida da sua inspiração. Ser mulher é mesmo assim, não custa. Basta uma facada (...). Morre tudo naquele instante. A infância. A inocência. Apagam-se todas as estrelas em sinal de luto. (CHIZIANE, 2008, p. 255-256)

Com isso, o martírio de Maria das Dores tem continuidade, pois já havia sido excluída, por sua mãe, do mundo familiar no qual havia nascido, mas ao qual nunca pertencera, pois ela era diferente, era negra, filha do negro José dos Montes. Pai e filha, negros, carregavam em sua cor tudo o que Delfina mais desprezava. O seu objetivo, além de ascender socialmente, era o de branquear a sua cor, propósito este alcançado ao constituir uma nova família com o português Soares. O lusitano lhe proporcionava segurança financeira e social, uma vez que ao se relacionar com um *branco*, lhe seria oferecido o respeito de todos, o que muito almejava, e com quem teve Jacinta, a filha mulata que vem ajudá-la a aliviar o negro de sua pele. Por sua vez, a filha também sofre

com a cor de sua pele, pois situa-se num entre lugar: nem negra, nem branca, apenas mulata,

> Maria das Dores brincando com as pretas. Jacinta brincando com as mulatas. (...) Foi a partir deste momento que começou a olhar em volta. E viu que os negros eram muito negros. Que os brancos eram muito brancos. Diante dos pretos chamavam-lhe branca. E não queriam brincar com ela. Afastavam-na, falavam mal da mãe e diziam nomes feios. Diante dos brancos chamavam-lhe preta. Também corriam com ela, falavam mal da mãe e chamavam-lhe nomes feios. Um dilema que crescia na sua cabecinha: afinal de contas qual é o meu lugar? Porque é que tenho que me ficar entre as duas raças? Será que tenho que criar um mundo só meu, diferente, marginal, só com os indivíduos da minha raça? (CHIZIANE, 2008, p. 247)

A menina Jacinta era o motivo de orgulho para mãe, pois era mulata, símbolo do branqueamento tão desejado e almejado por sua mãe. Delfina acabou construindo um lar multirracial, onde negros e mulatos tiveram a mesma progenitora: uma negra, prostituta e sem escrúpulos quando o assunto era posse, seja ela material ou afetiva. Delfina culpava seu pai, pois ele negou-lhe a assimilação, ela por sua vez, justifica que este ato de negação do pai a esta suposta "liberdade" proporcionada pela nova identidade a tornara ainda mais incessante na busca de seu objetivo, o de ser uma assimilada e, consequentemente, ter o respeito da sociedade local. Não conseguindo obter seu intento pela via paterna, reivindicou-o ao seu primeiro marido, José dos Montes. Mais uma vez o pano de fundo histórico se apresenta com mais ênfase,

> Vamos, jura por tudo que não dirás mais uma palavra nesta língua bárbara. Jura, renuncia, mata tudo, para nasceres outra vez. Mata a tua língua, a tua tribo, a tua

> crença. Vamos, queima os teus amuletos, os velhos altares e os velhos espíritos pagãos. José faz o juramento perante um oficial de justiça (...). (CHIZIANE, 2008, p. 117)

O ritual de assimilação era realizado de forma clara e objetiva "para nasceres de novo", desta vez "nascer" no mundo colonial onde deveria obedecer, matar e morrer pelo seu colonizador. Assim, Paulina Chiziane desvela as transgressões do mundo colonial a que José dos Montes submete-se por amor a Delfina. Transgressão feita às avessas, pois a figura feminina é quem, de modo geral, sucumbe aos intentos deste tipo de infração devido a sua "fragilidade" e, geralmente pelo mesmo motivo, amor, como aqui relembrarmos com a personagem Sarnau do romance *Balada de amor ao vento*. Desta vez Paulina inova, e nos apresenta um homem que se verga as vontades de uma mulher. Esse homem que aceita tornar-se assimilado e sipaio, empunhar armas, tudo pelo amor de uma mulher. Esta apenas o usa de forma a ascender socialmente, pois seu grande objetivo é se casar com um homem branco que lhe dê o status que ela tanto deseja, o de se transformar em uma senhora respeitada pela sociedade e que lhe dê filhos mulatos. Apesar de concretizar seu intento, a personagem acaba como cafetina de jovens prostitutas até o reencontro com a filha Maria das Dores e José dos Montes ao final do romance.

Será através das memórias das personagens, em especial as de Delfina, que acompanhamos o desenvolvimento desde sua infância até a vida madura, que somos levados a pensar como o rastro deixado pelo colonizador preponderou na passagem para o período de independência, pois pensando com a pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin,

> Por que a reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente a imagem – o conceito – de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do pas-

> sado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também fragilidade da memória e do rastro. (GAGNEBIN, 2009, p. 44)

Dessa forma, podemos perceber a ligação que a autora delineou entre a história e a memória. Visto que seu objetivo, a nosso ver, está calcado em estabelecer uma ponte entre o *passado desaparecido* e a *presença do presente*, para que este passado colonial, não seja esquecido mesmo após a independência. Não devemos esquecer de lembrar que, por mais que a memória tente sabotar o passado, ele sempre deixa rastros.

A EXPERIÊNCIA DOS FEMININOS AFETOS

Em seu romance *O alegre canto da perdiz* (2008), Paulina Chiziane nos conduz com seu olho câmera[5] a senda da experiência por meio de suas personagens; em especial, convocamos a personagem Maria das Dores, que abre o romance, e que visitaremos em três momentos distintos de seu percurso.

A personagem, primeiramente é descrita pelos moradores que a veem nua como "Uma mulher negra, tão negra como as esculturas de pau preto. Negra pura, tatuada, no ventre, nas coxas, nos ombros."(CHIZIANE, 2008, p. 11); (...) pele macia de café torrado. Os lábios gordos como um tutano, cheios de sangue, cheios de carne. Olhos de gata.(CHIZIANE, 2008, p. 13); "Ela é simpática. Ela é agradável. Tem dentes muito brancos. Completos. Ela é bonita. Tem sorriso de anjo."(CHIZIANE, 2008, p. 15) e "Maria das Dores é um belíssimo nome, mas triste. Reflecte o quotidiano das mulheres e dos negros."(CHIZIANE, 2008, p. 16). Ou seja, a primeira imagem que chega ao leitor é pré-concebida, transformando a figura feminina em uma imagem totalmente sexualizada.

Mas esse olhar acaba por sofrer algumas transformações, porque logo após a personagem ser tomada pelo feiticeiro Simba, ela "olha para o seu aspecto e confirma. Estou envelhecida, sim. Dezoito anos de vida. Três filhos. Eu já não sou a mesma, eu sinto. Entrei aqui com treze anos. Como foi o tempo passou?"(CHIZIANE, 2008, p. 274), e ao final da narrativa Maria das Dores se descreve,

> – Sou eu, a Maria das Dores, a louca. Aquela que saiu em busca de amor e perdeu todo o seu tesouro. Aquela que tudo quis e nada tem. Filha de José dos Montes e Delfina (...) Há um clarão na mente de Maria das Dores. É a loucura partindo para a lua. Porque ela agora pode contar com a protecção da terra. (...) Apanha os pedaços da sua alma na superfície lunar e regressa. Despe a loucura que a cobre e repousa a infinita trajectória de vinte cinco anos de marcha descalça.(CHIZIANE, 2008, p. 304-305)

A escritora conduz o olhar do leitor sobre sua personagem, a fim de que por meio dessas memórias e experiências relatadas pela própria Maria das Dores possamos perceber o seu desenvolvimento físico e o amadurecimento do olhar da personagem no que tange as suas recordações. É importante lembrar que a questão da memória e a forma como os traços indicativos do não dito, o silenciamento e o esquecimento da personagem são importantes para o entendimento do romance.

O lugar da memória de Maria das Dores difere do elencado por Pierre Nora, mas, para a personagem, os Montes Namuli possuem a aura do sagrado de que ela necessita,

> É aqui, nos Montes da Namuli, o berço da Zambézia inteira. Eles vieram, sim, para nos lembrar tempos em que a terra era nossa e as montanhas pariam vida. Embora muito digam que nascemos num édem distante

> de um casal estrangeiro, vieram estes para nos lembrar a morte lenta dos nosso mitos. Dos tempos em que não havia fome, quando o paraíso original vivia no ventre do nosso monte e era aqui o berço da humanidade e de todas as espécies do planeta. Vieram para nos fazer renascer. Para nos reunir em comunhão com o grande espírito e repousarem no solo sagrado dos montes, porque aqui tudo começa e tudo termina. Zambézia tem fronteiras? Não, porque aqui é o centro do cosmos. Todo planeta terra se chama Zambézia. Os montes Namuli são o ventre do mundo, o umbigo do céu. (CHIZIANE, 2008, p. 40-41)

Segundo a esposa do régulo, os Montes são o centro e o princípio de tudo, esta personagem que recebe e intervém por Maria das Dores no início do romance, impedindo que ela fosse maltratada, e agora assiste aos irmãos recém-chegados a cidade: Dr. Fernando e Padre Benedito. A chegada à cidade de Gúruè deixa a população incomodada com sua presença, assim como ficaram quando a mãe deles, Maria das Dores, chegou na região. Afinal, eles remetem ao diferente, porque o padre no povoado era *branco e velho*, nunca *jovem e preto*, mudanças advindas com a independência.

Mas é importante lembrar que antes desse período de independência os desmandos do colonialismo imperaram de forma muito contundente em Moçambique, como verificamos na passagem abaixo,

> O colonialismo é macho, engravidou o ventre da tua mulher. Roubou o beijo da tua namorada e o sorriso dos teus filhos. Oh, o chicote do branco é uma carícia, não dói. O chicote verdadeiro é o que assobia nas mãos do teu irmão. Chapada de branco é esponja sobre a pele, não é nada. A mão do preto tem calos, cicatrizes, tatuagens, espinhos. Dura como ferro. Pica, fende, fere, quebra. E dói ainda mais porque é teu irmão. A injúria de branco é estrangeira, passageira. Mas o teu irmão é

> espinhosa, o preto José passou para o lado dos brancos. Os negros são vítimas neste instante. Mas não foram antes? O que serão depois deste sistema? Os pretos urdem as malhas da própria destruição para moldar, com cacos de barro, a esfinge imperial com o rosto de um cavaleiro branco, de chapéu e bigodes, e colocá-lo por cima da montada de pedra no centro de uma praça. (CHIZIANE, 2008, p. 132-133)

Porém, o maior lamento se dá com relação aos iguais, ou seja, a violência imposta pelos assimilados, como José dos Montes, que assina sua carta de assimilado para agradar sua esposa Delfina, que sonha em ascender socialmente, mesmo que para isso seja necessário obrigar seu marido a se tornar um assimilado, uma vez que seu intento final é branquear o negro da sua pele.

A singularidade com que a escritora trata dos afetos em seus romances, em especial no *O alegre canto da perdiz*, consegue abarcar as diversas nuances sociais possíveis. Paulina visita desde o prostíbulo até o Monte Namuli, ou seja, do profano ao sagrado. Essas dicotomias atravessam a todo instante a escrita dessa moçambicana que afirma que se *Deus fosse mulher* (CHIZIANE, 2013, p. 200) a condição humana da mulher seria muito melhor. Mas, como a autora afirma, as mulheres parecem ser mais preparadas para ganância e para vaidade, como no caso de Deolinda e Serafina, que buscavam apenas a satisfação pessoal e ascensão social.

Após a reflexão sobre o romance *O alegre canto da perdiz,* percebemos como as personagens femininas, entremeiam-se umas as outras formando um único corpo feminino, duplo desta terra *mátria*. E como fora importante o entrelaçamento dessas vozes, afetos e corpos oriundos de gerações, classes sociais e cores diferentes para formação do país. As transformações sofridas pelas personagens ao longo do romance podem ser lidas como metáforas das mudanças que ocorreram em Moçambique ao longo dos anos, pois no romance

acompanhamos quatro gerações de mulheres que passearam por um cenário extenso. Com isso, podemos pensar as personagens femininas nesse romance como fruto da memória e da experiência de um lugar cujas feridas das guerras ainda permanecem latentes em corpos femininos.

REFERÊNCIAS

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

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

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

CHIZIANE, Paulina. **Eu, mulher...Por uma nova visão de mundo**. In: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 5, n° 10, Abril de 2013, p. 199-205.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

LIMA, Conceição. **O útero da casa**. Lisboa: Editora Caminho, 2004.

MANJATE, Rogério. Entrevista concedida em Maputo, 10 de abril de 2002. Disponível em: www.maderazinco.tropical.co.mz/edic III/entrevista/paulina.htm

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador**. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Tradução Solange Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHMIDT, Simone Pereira. Corpo e terra em **O alegre canto da perdiz**. In: MIRANDA, Maria Geralda de e SECCO, Carmen Lucia Tindó. (Orgs). **Paulina Chiziane.** Vozes e rostos femininos de Moçambique. Curitiba: Appris, 2013, pp. 229-247.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TRAGICIDADE E LOUCURA: UMA ANÁLISE SOBRE A TRAJETÓRIA DA PERSONAGEM EMELINA NO ROMANCE "VENTOS DO APOCALIPSE" DE PAULINA CHIZIANE

Débora Gil Pantaleão

1. INTRODUÇÃO

Há muito a literatura das minorias (negros, mulheres, africanas, etc...) caminham em busca da atenção que merecem. A literatura ocidental, feita por homens brancos de classe média a cima, dominante na academia, nas bibliotecas, nas livrarias e nos bancos de dados da CAPES/CNPq começam a dar espaço as literaturas vistas por muitos críticos como uma literatura menor, ou até mesmo, como não-literatura.

É em meio a este contexto que a disciplina *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* surge, com intuito de abrir a visão a um novo leque de oportunidade de conhecimento, cheio de riquezas, fortes aspectos ideológicos e culturais da literatura Moçambicana. A obra para análise escolhida, *Ventos do apocalipse* (1999), por exemplo, segundo romance da moçambicana Paulina Chiziane (1955), nos traz uma personagem de grande complexidade, a Emelina.

O romance se estrutura por meio de uma moldura que começa com um prólogo contando histórias antigas de tribos Ngunis e Chopes e em seguida introduz a história que se passa no presente, onde a personagem Emelina ou reencarna a Massupai ou tem o destino de repetir seu mesmo percurso trágico – questionamento que não tenho pretensões de encerrar nesta análise, tendo em vista a abertura que as próprias crenças dos povos moçambicanos permitem.

Assim, este trabalho tem por objetivo investigar aspectos do trágico que encadearam a loucura nesta mesma personagem. Para tal, nos embasaremos nos estudos de Aristóteles, Luna (2012) e Luna (2003) no que diz respeito a tragédia e nas análises do psicanalista Darian Leader (2013) no que se refere aos seus estudos sobre loucura e psicose.

2. O ESCRITOR AFRICANO E O PROJETO DE MOÇAMBICANIDADE

Em um dos capítulos da sua obra *Pensatempos: Textos de opinião* (2005) Mia Couto discorre sobre o tema "Que África escreve o escritor africano?" de modo a tentar investigar "qual a responsabilidade do escritor para com a democracia e com os direitos humanos?" (COUTO, 2005, p. 59). Esta é uma concepção diretamente ligada ao projeto de Moçambicanidade que opera na Moçambique atual.

Mia Couto também percorre questões da Africanidade (vista como um projeto materno), das questões que lidam com o escritor (envolvendo critérios eurocêntricos) e por fim da Moçambicanidade (projeto fraterno de reconhecimento de uma identidade em processo). Sobre a figura do escritor, Couto afirma que:

> [...] é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas. Deve estar disponível para se negar a si mesmo. Porque só assim ele viaja entre identidades. E é isso que um escritor é – um viajante de identidades, um contrabandista de almas (COUTO, 2005, p. 59).

Através de suas palavras entende-se que esse questionamento é algo que não há uma resposta fechada – assim como para com as identidades – e acredita-se também não ser promissor esperar alcançar

tal entendimento. Todavia, ao mesmo tempo afirma que "o livro e o autor necessitam ainda de passar por essa prova de identidade" (COUTO, 2005, p. 62).

Não pretendemos então formular uma resposta para tal, entretando enxergar que a África que escreve o escritor Africano tem também, por vezes, rompido as barreiras nacionais, tem ido a fundo e/ou além das questões regionalistas de consolidação de uma cultura fechada e unificada, que agora está em um nível de grandeza e riqueza cultural essencialmente pós-moderna.

No caso da nossa escritora em estudo, Paulina Chiziane (1955), que abordaremos mais a fundo na próxima sessão, tem-se uma literatura de conflito, ou seja, de tentativa de manutenção de princípios tradicionais a partir do projeto de moçambicanidade, mas que ao mesmo tempo apresenta a ameaça causada pelas forças dos colonizadores e da globalização. Vejamos mais adiante alguns temas abordados pela autora, assim como alguns aspectos que podem ser observados em sua estética.

3. O MUNDO DE PAULINA CHIZIANE

Quem já viajou no mundo da mulher?
Quem ainda não foi, que vá.
(CHIZIANE, 1990, p. 12).

Para traçar uma reflexão em torno do mundo tanto literário quanto real em que escreve e vive Paulina Chiziane é preciso compreender primeiramente a essência anti-colonial do projeto de moçambicanidade do qual ela faz parte. Em *Pensatempos*, de Couto, há um capítulo dedicado a ideias coloniais, pós-coloniais e em torno do futuro Moçambicano/Africano entitulado "A fronteira da cultura", onde ele nomeia *passado*, *presente* e *futuro* ao afirmar que o tempo trabalhou por três vias materias. Sobre essas três vias, ele corrobora que:

> O passado foi mal embalado e chaga-nos deformado, carregado de mitos e preconceitos. O presente vem vestido de roupa emprestada. E o futuro foi encomendado por interesses que nos são alheios (2005, p. 10).

Esse passado "mal embalado" e "deformado" estaria ligado a assertiva de que "O colonialismo não morreu com as independências" (COUTO, 2005, p. 11), em que expressa o equívoco de que os únicos culpados tanto pelas condições do passado quanto do presente são consequências de forças exteriores de dominação – e nunca de dentro. Um equívoco (ou uma sequência de equívocos) que se mostra(m) maniqueísta(s) e reduzido(s) a simplicacação exacerbada. Couto exemplifica o seu argumento utilizando o exemplo da escravatura.

Para ele, a escravatura, como é apresentada, mostra os Africanos como vítimas, enquanto que nesse mesmo período povos dentro da própria África também enriqueciam vendendo escravos – por mais raro que seja, atualmente, ter acesso a esses povos. Couto menciona, por exemplo, a Dona Honória Bailor-Caulkker (Presidente da Câmara da vila costeira de Shenge), que assumiu ser descendente de vendedores de escravo em uma palestra.

Não só na escravatura, mas também na dominação colonial houve "mão de dentro", já que várias elites africanas foram coniventes com esse fato histórico. Mia Couto dá esses dois exemplos para justificar que a História oficial de seu continente (e acredita-se aqui que não somente do seu continente, mas pode-se afirma que de todos) em muito pode ser uma história de falsificações, onde apontar o dedo para o externo tira a culpa de dentro e cria inimigos e alianças que parecem não ter princípios.

Sobre o presente, Couto se utiliza da metáfora "O que somos – um espelho à procura da sua imagem" (2005, p. 14) para iniciar a sessão. E continua:

> Se o passado nos chega deformado, o presente desagua em nossas vidas de forma incompleta. Alguns vivem isso como um drama. E partem em corrida nervosa à procura daquilo que chamam a nossa identidade. Grande parte das vezes essa identidade é uma casa mobilada por nós, mas a mobília e a própria casa foram construídas por outros (COUTO, 2005, p. 14).

Quanto ao futuro que o é alheio há o assombro pela facilidade que a África tem de criar tiranos e o medo desse continente se tornar um território esquecido – principalmente pelas estratégias de integração da globalização. Há também uma responsabilidade dos Africanos de reinventar suas histórias, novas histórias de povos que têm se sentido um pouco mais libertos das amarras coloniais.

É daí que surge a escrita de Paulina Chiziane, entre um presente que desagua em nossas vidas de forma incompleta e um futuro alheio e assombroso dos povos africanos, apresentando uma Moçambique no feminino. Mas o que isso quer dizer exatamente? O que seria "escrever Moçambique no feminino"? É uma questão que precisa ser compreendida.

Em seus romances, Chiziane convida o leitor a viajar pelo mundo da mulher, especialmente, pelo mundo da mulher moçambicana, apresentando sua complexidade em meio a um ambiente onde tradição e ruptura se entrelaçam, raramente de forma pacífica. Tem como características principais a utilização de ciclos de amor, serpente, vento, do ciclo ecológico, do mítico, da vida e dos ancestrais e a influência das contações de histórias orais em sua obra.

O narrador também, outro aspecto bastante interessante, é um narrador demiurgo, ou seja, camaleônico – que se transforma ao longo da narrativa. Ora achamos que é um narrador onisciente a contar a história, ora achamos que o próprio personagem está se expressando por vias da narração. Além do mais, poligamia e monogamia, ritos e

rituais, o ser africano e o ser europeu (ou estrangeiro), tradição e ruptura são temas bastante presentes em suas obras.

Investigaremos nos próximo momentos as concepções sobre tragédia no que diz respeito aos estudos de Aristóteles, Luna (2012) e Luna (2003). Em seguida faremos uma explanação acerca da loucura e psicose segundo a psicanálise estudada por Darian Leader (2013) e por fim, veremos de que modo tais conceitos teóricos nos dão embasamento para melhor compreensão da importância do desenvolvimento da personagem Emelina na obra *Ventos do Apocalipse*.

4. CONCEPÇÕES SOBRE A TRAGÉDIA

Dispondo-se a tratar da tragédia, Aristóteles, em sua *Poética*, discorre sobre três tipos de imitação: a poesia épica, a trágica e a cômica (apesar de não termos acesso aos escritos da última). Ele afirma que esses três tipos de imitação diferem em três aspectos, sendo eles: os meios, os objetos e os modos em que determinada imitação acontece. Para esta análise, manteremos o foco na **poesia trágica** de modo que possamos, na sequência, examinar pontos em torno do que viria a ser o trágico na personagem Emelina.

Para Aristóteles, a riqueza dramática estaria na construção de uma **ação una**, **complexa**, com **personagens** de caráter que quase sempre se ajustam a dois tipos, boas ou más, e que distinguindo-se no caráter "eles estão capacitados a representar as pessoas **acima de nosso próprio nível normal, abaixo dele, ou tal como somos**" (2011, p. 41-42 – grifo nosso). Quanto a narrativa, esta deve se dispor de "cenas reais, na medida do possível, diante dos próprios olhos" (2011, p. 69) e por fim corrobora que após o **reconhecimento** de um fato anteriormente desconhecido "toda tragédia encerra a **complicação** e o **desenlace**" onde "na complicação estão contidos eventos externos à peça, e amiúde alguns deles que nela ingressam" (2011, p. 70 – grifo nosso).

Teremos esses pontos mais aprofundados e exemplificados na sessão de análise da obra onde investigaremos o percurso trágico da personagem Emelina, entretanto, por hora, vejamos o que a pesquisadora e professora Sandra Luna observa sobre a ação segundo a ótica aristotélica:

> (...) a ação significa o arranjo dos incidentes, a ***mimesis*** de uma ***praxis*** séria, grave, e que essa ação, para ser bela, deveria observar algumas recomendações fundamentais, entre elas, extensão de unidade. Essa referência à extensão e à unidade pode ser melhor compreendida quando se leva em conta que Aristóteles, como os gregos do seu tempo, considera a beleza em relação a dois parâmetros essenciais: magnitude e ordem. (2012, p. 239 – grifo nosso).

Todavia, essa grandeza não deve ser uma grandeza qualquer, estando a beleza na sequência de causalidade de uma ação que leva a outra, em uma unidade, apresentando **verossimilhança** e culminando em um transe de felicidade para infelicidade, ou vice-versa.

É importante também, por fim, apresentar as concepções aristotélicas de ***ethos*** e ***pathos*** onde compreendemos *pathos* como "a essência trágica que comove os homens" e *ethos* como "a habilidade artística do poeta em manipular essa mesma essência" (LUNA, 2012, p. 319).

Ora, a **ação simples** é rotineiramente em muitos casos elaborada a partir de uma intenção bastante forte no *pathos*, ou seja, no sentimento de dor e sofrimento que pretende causar no leitor ou espectador – característica dos melodramas, por exemplo. O interesse de Aristóteles está na ação complexa, onde o fazer artístico é que:

> (...) domestica o *pathos* através de estratégias dramáticas habilmente planejadas, sendo a "tragédia perfeita" uma elaboração artística cuja tessitura enreda o *pathos*.

> apanhando-o em suas malhas, e só através delas consente que esse sentimento seja apreendido, não como perturbação da alma, sensação desordenada e inquietante que aflora quando se confronta **o trágico na vida real**, mas de forma prazerosa e edificante, como efeito salutar de um percurso artístico que, por sua ordenação e unidade, tem um potencial capaz de pacificar os ânimos exaltados pelo sofrimento (LUNA, 2012, p. 320 – grifo nosso).

Enquanto a tragédia se caracteriza como gênero, o trágico pode ser visto como uma sensação ou sentimento de dor e sofrimento – o efeito trágico que a tragédia causa ou pode causar. Luna afirma que, para Aristóteles, os **embates trágicos** "devem se dar entre parentes ou entre amigos e não entre inimigos: claro, o embate entre inimigos é lógico, mas não é trágico." (2003, p. 120). E continua o postulado:

> (...) os personagens trágicos devem propender antes para o bem que para o mal, sendo que não podem ser eminentemente bons: claro, heróis eminentemente bons dificultam a racionalização do trágico, os eminentemente maus subvertem o trágico em justiça poética. Os personagens intermediários, estes sim, por um lado, são passíveis de cometerem erros, favorecendo a racionalização do trágico, que passa a ser entendido como consequência de uma ação nefasta; por outro lado, exatamente por propenderem antes para o bem que para o mal, os personagens intermediários fundam um abismo entre o erro e suas consequências, estas pressentidas como excessivas, imerecidas, e, neste sentido, trágicas, embora logicamente perceptíveis (2003, p. 120).

Observaremos, mais adiante, como se dá a construção da personagem Emelina de modo a se adequar ou não ao conceito aristotélico, apresentando e investigando sua contribuição na construção da ação dramática do romance em questão.

5. O QUE É LOUCURA?

> *Embora **a loucura** seja frequentemente definida como uma incapacidade de manter o contato com a realidade, ela tem a ver, na verdade, como observou o psiquiatra Eugène Minkowski, com **estar em excesso de contato com a realidade*** (LEADER, 2013, p. 77 – grifo nosso).

Darian Leader, psicanalista e autor contemporâneo, discorre em seu livro *O que é loucura?* (2013) sobre delírio e sanidade na vida cotidiana, passando por temas como loucura silenciosa, neurose, psicose, melancolia, dentre outros. Na obra, ele aborda os pontos básicos da psicanálise (conceitos Freudianos e Lacanianos), além de elucidar aspectos também ligados a loucura, a exemplo da formulação do diagnóstico e do desencadeamento do surto.

Leader afirma que "não há dúvida de que às vezes a loucura é acompanhada por uma sintomatologia impressionante" (2013, p. 17), todavia, questiona os perfis de pessoas que parecem não obter nenhum tipo de patologia, até o momento em que são acometidas por algum acesso homicida ou por algum ato de violência – o que denomina de **loucura silenciosa**. Para ele, o que dizer deste caso?

> (...) homem que cuida calmamente de suas atividades e de sua vida familiar e, um dia, sai para trabalhar, executa suas tarefas de forma impecável e depois vai para um local público, saca uma arma de fogo e atira numa figura pública? Não há nada perceptivelmente anormal em sua conduta até esse momento. Na verdade, ele pode ter sido um cidadão-modelo, responsável, respeitável e equilibrado. Mas será que, no período que antecedeu seu ato homicida, poderíamos realmente dizer que ele não era louco? (2013, p. 17)

Mas e se nunca houvesse um ato de violência? E se essa loucura não pudesse ser vista? Não seria loucura? São questionamentos que Leader tenta averiguar. É, então, que surge o conceito de **loucura silenciosa**, como um jeito assossegado de levar a vida cotidiana em uma espécie de normalidade podendo ou não, a loucura, desencadear-se através de um ato/acesso de violência, já que "**as pessoas podem *ser* loucas sem *ficarem* loucas**" (2013, p. 20 – grifo nosso).

Alguns psiquiatras oitocentistas e do começo do séc. XX focaram antes de mais nada nos sintomas mais visíveis da loucura: **atos de violência, alucinações, delírios, oscilações de humor e paixões extremas e agudas**. Entretanto, perceberam que "os sintomas mais óbvios, socialmente disruptivos, não podiam ser usados em caráter exclusivo para definir as formas que a loucura podia assumir" (LEADER, 2013, p. 18). A maioria dos diagnósticos eram dados de forma muito geral como, por exemplo, demência precoce, psicose alucinatória crônica e esquizofrenia até que percebessem que nem todo caso se enquadrava no padrão, tendo em vista que algumas psicoses podem ser bastante discretas: "um compêndio psiquiátrico popular de antes da guerra afirmou, em tom categórico: 'A maioria dos paranoicos passa pela vida sem jamais desenvolver a psicose.'" (LEADER, 2013, p. 19). Veremos na última sessão que não é o caso da nossa protagonista Emelina, que passa por um acesso homicida no qual eclode efetivamente sua loucura.

Kurt Eissler (1909-1999), psicanalista norte-americano, observou, certa vez, que:

> (...) um de seus pacientes esquizofrênicos, apesar de não poder vê-lo enquanto estava deitado no divã, pedia ao analista para repetir o que ele tinha acabado de dizer, justo quando Eissler havia parado de escutá-lo. "No momento em que eu era realmente incapaz de repetir as últimas palavras do paciente, ele exigia em tom categórico que eu repetisse o que ele tinha dito." Incrivelmente, esse pedido só ocorria quando Eissler era incapaz de atendê-lo (apud LEADER, 2013, p. 78).

Já em outro momento:

> (...) uma interpretação ligando um sonho à sexualidade infantil foi recebida com o comentário "O senhor não está provando isso para mim, está provando para si mesmo" – justo na ocasião em que Eissler andava preocupado em provar um ponto correlato a seus colegas (LEADER, 2013, p. 78).

Esses dois exemplos nos mostram de que modo a loucura está mais ligada a realidade do que com a sua incapacidade de conexão, visto que, nos dois casos anteriores, o "paciente estava supersintonizado com o inconsciente do analista" (LEADER, 2013, p. 78).

Assim, quanto ao diagnóstico, este "não pode ser feito a partir de uma classificação externa do comportamento, mas apenas mediante a escuta do que a pessoa tem a dizer sobre o que aconteceu em sua vida" (LEADER, 2013, p. 45), se contrapondo a ideia tradicional de observação dos sintomas mais visíveis: delírio, mudança de humor, etc.

6. TRAGICIDADE, DELÍRIO E SANIDADE EM EMELINA

Ao estrangeiro, ao caminhante, podem contar-se todos os segredos porque não ficam remorsos, partirá, e são muito poucas as possibilidades de novos encontros
(CHIZIANE, 1999, p. 242).

A narrativa de *Ventos do apocalipse* é construída através de uma moldura metaficcional. Tem-se, já no prólogo, o acesso a informação de que o enredo principal será visto através de um contador de histórias (característica da oralidade). Este, opta por iniciar a história principal apresentando a lenda tradicional. Há então: o contador de histórias => a história que está sendo contada no prólogo (a lenda dos conflitos

entre Ngunis e Chopes) => e, por fim, a história que se inicia no presente, onde a personagem Emelina se encontra – formando uma espécie de *matrioska*, símbolo de representação metaficcional, ou seja, uma história dentro da outra.

A lenda, ou história que está sendo contada no prólogo, trata da ambição e arrogância de Massupai – que era parte dos povos Chopes, mas cativa dos guerreiros de Muzila. Mulher cobiçada por muitos, mas que escolhe ficar com o homem mais poderoso, o general (que possuía doze esposas). Quanto a Massupai, ela tem três filhos de outro homem.

Massupai passa a sofrer de paixão aguda pelo general, chegando a afirmar: "Quero-te só para mim. Elas odeiam-me, e qualquer dia acabarão por enfeitiçar-me (...) Disseste que me darias o sol" (CHIZIANE, 1999, p. 20). O general, também apaixonado em excesso retruca que "o que exiges de mim também exijo de ti. Divides o teu coração pelos três filhos que tens do outro homem e para mim fica apenas um pequeno espaço. Não gosto de rivais. Quero-te só para mim. (CHIZIANE, 1999, p. 20).

O plano do general era de que Massupai silenciasse os seus filhos, ou seja, que os matasse, para que então, ambos, pudessem ser livres para o amor:

> Com a minha valentia, conquistarei territórios, dominarei todas as tribos, desde o Save até o Limpopo, por que não? Sou poderoso. Hei-de organizar o meu império e derrubar Muzila, e depois abandonarei todas as minhas mulheres. Serei rei de todos os reis, e proclamar-te-ei mãe de todas as mães (CHIZIANE, 1999, p. 21).

Massupai concorda com o plano a fim de que se tornem um casal monogâmico, entretanto, ele exige uma recompensa: "– Tens de ajudar-me. Os chopes são gente da tua e oferecem muita resistência. Podes ajudar-me a aniquilá-los" e promete que depois farão "outros filhos que terão a tua beleza e a minha valentia. Adoro-te, mulher!" (CHIZIANE, 1999, p. 21).

Isso acordado, Massupai cumpre a promessa. Regressa à sua aldeia natal, vende-se aos guerreiros Chopes que lhe dão informações as quais ela passa ao lado inimigo. Todavia, as nobres Ngunis avisam ao Muzila que o general faria um atentado a ele. O imperador, indignado com o general e a chope, os castigará, afirmando que "sem a inteligência e a beleza dessa louca, os poderosos chopes jamais seriam abalados" (CHIZIANE, 1999, p. 22).

Descobertos, o general foge, contribuindo para o fim trágico de Massupai, que:

> (...) enlouqueceu a revolver as sepulturas com as mãos, para ressuscitar os filhos que perdera. Depois fugiu para o mar, e nunca mais ninguém ouviu falar dela. Ainda hoje o seu fantasma deambula pela praia nas noites de luar, e quando as ondas furiosas batem sobre as rochas, ainda se ouvem os seus gritos: sou a rainha! Sou mãe desde o Save até ao Limpopo! (CHIZIANE, 1999, p. 22).

A construção da ação na pequena história apresentada no prólogo contém começo, meio e fim, ou seja, pode ser caracterizada – se fizermos esse recorte – como o que Aristóteles chamou de **unidade de ação**. Partindo do pressuposto que toda história já começa em ***in medias res*** (em meio a coisas importantes), há o perfil da personagem Massupai, que faz parte dos povos chopes, etc... (**início**), o plano macabro dos dois, de matar os filhos de Massupai e em seguida as esposas do general (**meio**), o desmascaramento de ambos e a loucura da mulher como o seu **fim** trágico.

O **caráter**, ou caracterização, das personagens também podem ser vistas aos moldes aristotélicos, relembrando que o embate trágico em um conflito complexo (não simples) aconteceria dentro da própria relação de Massupai com o general (Matar ou não matar os filhos e as esposas? Viver ou não viver essa paixão aguda e doentia até seu

último suspiro em uma relação monogâmica?) e não deles com os seus inimigos – sendo este último óbvio.

Não só no prólogo, mas também ao longo do romance podemos observar conceitos aristotélicos na obra de Chiziane:

> Em *Ventos do apocalipse*, a narrativa traz ficcionalmente a realidade de Moçambique, dilacerada por sucessivas guerras. O contexto histórico, recriado no romance, é recontado por um narrador onisciente que se mostra conhecedor dos sentimentos mais profundos de cada personagem envolvido na trama. Tal nível de consciência atribuída ao narrador lhe permite traçar críticas acerca do cenário dantesco instaurado pelas guerrilhas e agravado pela seca que assolava o país neste mesmo período [...] conta as estórias das **guerras pós-independência**, sob o ponto de vista daqueles que se viram obrigados a **migrar em busca de terras mais seguras**, promovendo o êxodo, que, na narrativa em foco, será protagonizado pelos sobreviventes da **aldeia Mananga** (OLIVEIRA, 2013, p. 18 – grifo nosso).

Ora, o romance trata da trajetória dessas pessoas em busca de um lugar para viver em paz, fugindo das guerras, da fome e do caos que as perseguem. A personagem Emelina só aparece na página 224, quando é vista pelo menino órfão que Minosse havia acolhido como seu neto. Vejamos como isso acontece:

> O morro preferido pela sua avó está ocupado por uma outra pessoa: **Emelina**. E traz a **sua filhinha** às costas como sempre. Mesmo antes de a ver o seu pequeno nariz farejou a presença dela. Esta **jovem mãe** tem a água debaixo dos pés convidando-a para o banho refrescante atraído por ela. Aquele perfil, **aqueles olhos escondem um mistério** que o menino não consegue ainda desvendar (CHIZIANE, 1999, p. 224 – grifo nosso).

O leitor, nesse ponto, talvez não relacione o mistério – ainda a ser desvendado – de Emelina com a história anteriormente contada no prólogo sobre Massupai. A personagem é apresentada como uma mãe jovem, possuidora de um mistério não reconhecido. Há na sequência:

> Emelina está alheia ao olhar intrigado que a fulmina e diverte-se com o **bebé** ao seu colo. Balbucia algumas palavras à criança e ambos se riem. O órfão sente uma punhalada no peito porque acaba de descobrir. Emelina é a imagem viva da mãe que perdeu. **Jovem** como ela, **magra, altura média, negra de pele bem negra que torna mais belas as mulheres da sua raça** (CHIZIANE, 1999, p. 224 – grifo nosso).

Neste momento, sabe-se que a filhinha dela ainda é um bebê e que o menino órfão imagina ter descoberto o mistério que cerca Emelina, relacionando ela com sua falecida mãe. O leitor é também apresentado às características físicas da personagem: uma negra magra, de altura mediana e dotada de grande beleza – remetendo a própria Massupai que encantava os povos amigos e inimigos.

Entretanto, essa mulher não parece agradável como a mãe do menino. Ele a saúda, ela não responde. Sua mãe "era alegre e um verdadeiro espelho de limpeza. **Emelina é suja e soturna** mas, **quem sabe, talvez alguma coisa na sua vida tenha transformado o seu modo de ser**" (CHIZIANE, 1999, p. 224-225 – grifo nosso). Percebe-se aqui pistas não só para a relação de Emelina com Massupai, mas para com a sua própria loucura. Algo foi transformado na vida dessa mulher para que ela se tornasse triste, sombria e "descuidada". Mas o quê?

Ao apresentar alguns **pontos psicanalíticos básicos** para depois alcançar o entendimento das peculiaridades com relação a psicose, Darian Leader explora alguns conceitos de Freud e Lacan. Sobre as defesas que as pessoas desenvolvem no decorrer de suas vidas, Freud afirmou que:

> (...) a maioria dos aspectos do sofrimento humano estava ligado ao modo de nos defendermos de **pensamentos e imagens perturbadoras**. Ao vivenciarmos uma situação traumática ou termos um pensamento impalatável, tendemos a fazer alguma coisa a seu respeito (apud LEADER, 2013, p. 46 – grifo nosso).

Para Freud, se o conteúdo de uma **situação traumática** continuasse no consciente ele permaneceria a nos afetar, portanto, logo aplicamos a **amnésia** em determinados fatos que nos são perturbadores. Tais fatos não são fáceis de serem acessados, visto que eles "são tão profundamente sepultados, que não fazem a gentileza de aparecer quando os procuramos" (LEADER, 2013, p. 46).

Contudo, apesar da falta de facilidade para acessar situações traumáticas que ficam no inconsciente, é possível localizá-las por meio dos **sintomas** que existem por consequência de tal trauma, podendo tratar-se de "uma fobia, um tique, uma dor de cabeça, uma ideia obsessiva, uma paralisia ou qualquer outra forma de intromissão mental ou física em nossa vida" (LEADER, 2013, p. 46). Esse sintoma perturba de alguma forma, embora não se tenha o conhecimento consciente de sua causa.

A essa forma de defesa Freud chamou de "**recalcamento**". Para ele, o recalcamento se apresenta em duas formas: (1) por **amnésia** e (2) por **deslocamento**. Enquanto o recalque por amnésia se dá na forma de esquecimento de uma lembrança traumática, o recalque por deslocamento passa "a carga afetiva de um acontecimento para algum detalhe pequeno e contingente" (LEADER, 2013, p. 47).

A personagem estrangeira, Danila, enfermeira que aparece no romance para ajudar aquele povo que está sem os requisitos mais básicos da vida – água potável, roupas limpas, comida, etc... – é quem desencadeia o acesso que o leitor tem sobre o mistério de Emelina.

Um grupo de mulheres é chamado para terem os seus bebês avaliados por ela. Quando é chegada a vez de Emelina ela se recusa,

temerosa, a dar sua filhinha para avaliação. Danila a observa e percebe o mistério presente naquela situação: "A guerra deve tê-la traumatizado a fundo" (CHIZIANE, 1999, p. 238), pensa.

A descrição que se tem no romance dessa cena apresenta a simbologia que aquela criança tem para a mulher, representando o que restou da sua paixão pelo homem que já não tem mais: "Emelina abraça a sua criacinha com toda a força, quase que a sufoca, parece que tem medo que alguém a roube" (CHIZIANE, 1999, p. 238).

Uma das mulheres do grupo murmura direcionando-se a Danila "– Não leve a mal a pobrezinha, os espinhos da vida ensurdeceram-na. São problemas da vida, entenda" (CHIZIANE, 1999, p. 238). É então que ela se oferece para um encontro com Emelina depois do seu expediente. Emelina aceita.

O encontro das duas pode ser visto como uma alegoria às sessões de análise entre um psicanalista e um paciente, já que a psicanálise trabalha a cura através da fala. É só por meio da fala de Emelina que temos a descrição de novos episódios que preenchem a história inicial de Massupai, personagem que Emelina ou reencarna ou simplesmente repete seu destino trágico:

> Agora as duas mulheres estão sentadas frente a frente e o silêncio abate-se sobre elas. Os olhos são a arma com que se debatem no duelo de fêmeas, uma tentando cerrar as cortinas do seu mundo, outra procurando rasgar o véu da mesma muralha. (CHIZIANE, 1999, p. 239).

A princípio, Emelina está rígida, agitada, fechada e "tremem os lábios gretados de cieiro e fome. Tremem os maxilares até os dentes se abaterem, se triturarem. O rosto desfaz-se das pregas e as chamas dos olhos afundam-se na fluidez das lágrimas" (CHIZIANE, 1999, p. 240). Em seguida, encorajada por Danila – "Vomita toda a angústia sobre a terra para que o vento a sepulte" – (CHIZIANE, 1999, p. 240), se abre. Ao tentar iniciar o seu relato Emelina baixa os olhos, travando uma guerra com

o seu íntimo, depois, como quem acaba de despertar de um pesadelo confuso e ambíguo, começa:

> – Sabe, enfermeira, todos nós nascemos com uma estrela emigrante. Quando está na testa nós brilhamos e tornamo-nos vistosos, famosos. Quando emigra para o peito ficamos altruístas e todo o mundo nos rodeia. Outras vezes a estrela emigrante percorre a linha divisórias das nádegas, entala-se no cu e sentamo-nos sobre ela. Essa é a situação em que me encontro agora. **Estou sentada sobre a estrela da minha salvação** (CHIZIANE, 1999, 241-242 – grifo nosso).

Talvez a salvação, para Emelina, fosse simplesmente o seu fim – sua morte –, o apocalipse. Ela afirma que só foi feliz enquanto seu homem existiu, "o homem mais belo e mais corajoso que encontrei na superfície da terra" (CHIZIANE, 1999, p. 242). A partir disso, Danila entende que não se trata de trauma das guerras, mas de amores perdidos, um amor passageiro que causara desgraça eterna na vida dessa mulher.

Danila questiona o paradeiro desse homem e Emelina diz não ter conhecimento. Sabe apenas que partiu e nunca mais voltou. Quando sua aldeia foi atacada ela precisou fugir, ainda com o bebê na barriga. Junto do povo da aldeia, foi em busca de um lugar mais seguro.

Conta também como conheceu esse homem – Acesso que não tivemos na história de Massupai e temos agora. Antes do narrador começar a falar de como essa paixão aconteceu, mais uma vez tem-se o enfoque de que a personagem é "dotada de grande beleza, isso está à vista apesar dos andrajos" e em sequência mostra-se como ela era no passado: "altiva, fogosa, e de ambição desmedida. Obrigou que ficassem de joelhos todos os homens que a quiseram desposar, mas só se entregou ao que tinha mais dinheiro e poder. Teve três filhos" (CHIZIANE, 1999, p. 243).

Bem, vamos ao primeiro encontro dos dois:

> Quando ainda amamentava a pequena Vovoti o diabo começou a rondar a sua alma tranquila preparando-se para lhe quebrar definitivamente a paz. Um dia chegou à aldeia um príncipe galopando um cavalo dourado. Tinha o rosto de uma beleza divinal. Tinha um coração nobre. Um caráter nobre. Ia à aldeia cumprir uma missão nobre, tal como os seus sonhos que eram também nobres. Dizem que o homem enlouqueceu a aldeia inteira com a sua nobreza e seduzia qualquer mulher com um simples olhar, um simples gesto. Ele gostava das mulheres... e as mulheres dele. Foi assim que Emelina conheceu o homem. Afinal não era um homem qualquer, era um líder poderoso e tinha muitos homens reles obedecendo às suas ordens. E tinha dinheiro. E tinha comida aos sacos em quantidades que podiam encher todos os celeiros da aldeia. Encontraram-se. Amaram-se. (CHIZIANE, 1999, p. 243).

O homem pelo qual Emelina havia se apaixonado era casado. Ela mesma também era casada e tinha três filhos. Passaram assim a desejar um amor monogâmico como busca de uma felicidade plena. Emelina separa-se do marido, entretanto há um grande problema – seus três filhos. Como libertar-se deles?

É então que Emelina faz um plano (Se relacionarmos com a história de Massupai, o plano teria sido feito não só por ela, como também pelo seu amante, apesar de só a mulher executá-lo). Em um ataque, não muito significativo a aldeia, ela viu a oportunidade de eliminar os filhos, trancando os três na palhota e os incendiando. Quando já sabia que eles estavam mortos, começou a gritar, pedindo ajuda a vizinha. Depois, na intimidade com o amante, suspirou, dizendo "agora sou livre para o amor" (CHIZIANE, 1999, p. 244).

A loucura, em Emelina, causada por essa paixão aguda, é silenciosa até o momento em que ela é acometida por esse acesso homicida, o que pode nos levar a questionar se a personagem já era ou não realmente louca antes de seu ato violento. Recorramos, então, para a ideia de que "**as pessoas podem *ser* loucas sem *ficarem loucas***" (apud LEADER, 2013, p. 20 – grifo nosso). Emelina poderia nunca ter matado os filhos, entretanto sua ambição e paixão fervorosa por esse homem já poderia elegê-la como louca, visto que era algo que a amedrontava.

De repente, aquele homem compreende que Emelina o inspirava ao crime, pois o estava induzindo também a matar suas esposas. Ele foge e nunca mais volta – "o homem desaparecido levou-lhe a alma com ele, não se recupera mais Emelina" (CHIZIANE, 1999, p. 244).

Com o abandono desse homem, poderíamos ser levados a acreditar que Emelina teria entrado em estado de melancolia, entretanto, ela não se sente culpada pelos crimes que cometeu pois "já dialogou com Deus e pediu perdão. Este fez-lhe a remissão dos pecados porque ele é o criador das fraquezas humanas" (CHIZIANE, 1999, p. 245). E ainda acredita ser injusto o povo da aldeia vê-la como criminosa porque "não se sente de modo algum responsável pela morte dos filhos, pelo contrário, sente muito ódio pelas pessoas que não a querem perdoar" (CHIZIANE, 1999, p. 245 – grifo nosso):

> Na melancolia, ao contrário, a culpa é sempre do sujeito. Apesar das argumentações em contrário e até da inocência proferida em juízo, a pessoa acredita com uma convicção delirante que fez alguma coisa errada. Esse erro pode ser identificado com um pequeno deslize ou desleixo em sua conduta, mas em última instância, concerne a seu próprio ser, ao núcleo de sua existência, o qual é julgado de forma severa e implacável (LEADER, 2013, p. 92).

Durante a narrativa são apresentadas algumas "pistas falsas" sobre a sanidade de Emelina, como podemos ver nos três exemplos a seguir: (1) "Emelina não é louca nem tonta" (1999, p. 240); (2) «Não é velha nem estúpida. É jovem, é bonita, é inteligente" (1999, p. 242) e (3) "Emelina não é louca, mas está transtornada" (1999, p. 242). Até culminar em um ponto, onde depois de conhecer a história dela, tem-se o pensamento de Danila por meio do narrador: "Inadimissível, incrível, Emelina é mesmo louca, o povo tem razão de a desprezar" (1999, p. 245) – mas imagina que só Deus também a pode julgar –, olhando para a mulher com um misto de ódio e piedade. Teria sido esse ódio do povo para com Emelina e dela para com o povo por não a perdoar que a levou a trair a aldeia, causando o apocalipse?

A situação traumática em Emelina, de assassinar os três filhos e em seguida ser abandonada não só pelo homem que amava, mas também pelo o homem que a fez causar tal feito, a transforma. Poderíamos observar nessa transformação o que Freud chamou de **recalque por deslocamento**. Ela lembra da situação (trancar os filhos e deixá-los morrer queimados em prol de um amor monogâmico, sem impedimentos), mas não relaciona o fato de ter medo de se desprender do seu novo bebê com o fato de que é a única coisa que resta daquela paixão e que pode representar os seus três filhos (irrecuperáveis) mortos.

O povo da aldeia acha o comportamento de Emelina misterioso, mas não parecem desconfiar de sua futura traição, já que acreditam que não passa de uma mulher louca. Esse pensamento tem um fim no momento final do apocalipse, quando o narrador mostra que "foi ela e não outra e nós a pensarmos que era doida, ó gente!" (CHIZIANE, 1999, p. 267) que ela os traiu. Desse modo, passam a enchergar Emelina como traidora, já que o Monte "sucumbe debaixo do fogo da traição de Emelina" (CHIZIANE, 1999, p. 267).

Compreender porque o povo se sente traído por Emelina não é tarefa fácil ao investigar o romance, porém uma das interpretações que podemos e vamos considerar nesta investigação é a de que Emelina

fecha um ciclo iniciado nas gerações anteriores dos Ngunis e Chopes, pois "a vida germinou, floriu e chegamos ao fim do ciclo" (CHIZIANE, 1999, p. 15) – comentário feito já no prólogo pelo velho contador de histórias que será o narrador.

Por fim, como já mencionado anteriormente, as histórias de Massupai e Emelina são apresentadas no romance de modo entrelaçado. Temos conhecimento do abandono por seu amado, da traição para com o seu povo, mas não temos conhecimento sobre de que modo matou os filhos, por exemplo – no caso de Massupai. Fazendo com que a informação que não temos na parte da história de Massupai, temos no caso de Emelina e vice-versa.

Se trataria de um excesso de conexão com a realidade como mencionado anteriormente? Provocar um apocalipse que seria não só sua salvação como a de todo aquele povo? Ou a morte do povo seria consequência apenas de seu desejo individual de salvação por vias da morte? Estaria esse excesso menos para a loucura do que para a poesia trágica?

Ora, os erros que Emelina comete são voluntários, ao contrário do erro trágico designado por Aristóteles que deveria ser involuntário, causando a má fortuna de um herói. Vamos a seu fim:

> Uma figura andrajosa projecta-se no ponto mais alto do Monte, todos a vêem: Emelina! Emelina esboça um sorriso nunca visto e ri, ri, até perder o fôlego. A força do riso esgota-lhe as forças. Ajoelha-se. Ri. 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 a ouvir-se nos céus do Monte (CHIZIANE, 1999, p. 266).

O Padre, branco, de olhos azuis, loiro e culto que estava a ministrar a missa, é quem sente pena da pobre criatura, levando ela (que ainda ria) e sua criança nos braços enquanto gritava "Armagedon, Armagedon" (1999, p. 266). Ele cai, cambaleia até o momento em que uma bala acerta Emelina pelas costas, perfurando também sua filha. E foi assim que o povo sumcumbiu debaixo do "fogo da traição de Emelina" (CHIZIANE, 1999, p. 267) – KARINGANA WA KARINGANA... Emelina, em cima do morro, a mãe do apocalipse.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Edipro, 2011.

COUTO, Mia. **Pensatempos:** Textos de opinião. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

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

LEADER, Darian. **O que é loucura?** Delírio e sanidade na vida cotidiana. Rio de Janeiro. Zahar, 2013.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da Ação Trágica:** O legado grego. João Pessoa: Editora Ideia, 2012.

LUNA, Sandra. **Nietzsche revisitado:** outra versão para o dionisismo na dramatização do trágico. In: Letra Viva. João Pessoa: Editora ideia, 2003.

OLIVEIRA, Adriana Souza de. **Ventos do Apocalipse:** Mensagem de esperança em tempos de cólera. In: Mulemba. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 1, n. 8. 2013.

AS MULHERES E AS GUERRAS EM MOÇAMBIQUE NA OBRA DE PAULINA CHIZIANE

Izabel Cristina dos Santos Teixeira

A participação das mulheres moçambicanas nas guerras, que resultaram na Independência política do país e, posteriormente, na luta pela consolidação do poder de governo, perpetrada pelas duas correntes ideológicas, Forca de Libertação de Moçambique (Frelimo) e Resistência Nacional Moçambicana (Renamo), é um tema recorrente na obra de Paulina Chiziane. Seus romances "Ventos do Apocalipse" (1999), "O sétimo juramento" (2000), "Niketche"(2002) e "O alegre canto da perdiz" (2008), destacam situações sociais peculiares envolvendo-as, cada uma a seu tempo.

Paulina Chiziane, nascida em uma aldeia, ao sul de Moçambique, traz um histórico de vida relacionado aos problemas do colonialismo: exploração, segregação, injustiças. Vivenciou tal realidade de forma ativa, sobretudo por seu trabalho na Cruz Vermelha e por sua vinculação política à Frelimo (partido político – Frente de Libertação de Moçambique, liderado por Samora Machel, que assume o Governo quando do reconhecimento como Estado de direito independente).

Conforme referência acima, dada a participação ativa, em dois momentos políticos distintos, Paulina proporciona reflexões em torno dos fatos presentes na ficção que produziu sobre esse período marcante da construção do país, Moçambique, com destaque para a exposição de questões inerentes à mulher, em que problematiza o contato intercultural colonizador-colonizado, no cenário bastante adverso a ambos, ou seja, as guerras propriamente ditas.

Uma vez que as datas das publicações dos romances não coincidem com a cronologia dos fatos de guerras (colonial e civil), a

leitura privilegia a seqüência temporal, para mostrar a evolução dos acontecimentos, na seguinte ordem: "O alegre canto da perdiz", seguido por "O sétimo juramento", "Niketche: uma história de poligamia" e "Ventos do apocalipse" (1999).

Nas três primeiras narrativas citadas, homens e mulheres circulam, elaboram e reelaboram os espaços geográficos representados, impregnados de elementos da cultura tradicional bantu, que vão compondo – ou ajudando a compor – a sociedade em evolução, que se mescla com elementos culturais absorvidos dos portugueses na então colônia. Esse contato, que parece perene, nas obras de Paulina, evidencia o inevitável confronto, que culmina com a Guerra de Independência (conquistada em 25 de junho de 1975), porém, sem se esquecer do concomitante hibridismo cultural, que leva à ressignificação dos embates anteriores, ao buscar uma nova configuração cultural, nos termos de Hommi Bhabha (2005), nas representações do mundo social, sobretudo no tocante às relações de gênero.

A guerra de Independência, conduzida pelas forças políticas Frelimo e Renamo, ideologicamente distintas, produziu, entre ambas, uma soma de forças em prol da causa. A despeito desse fato, nem uma nem outra são mencionadas explicitamente em quaisquer dos romances da autora, aqui citados. Ela destaca, por outro lado, a posterior traição ao ideário em prol da emancipação política de Moçambique, por meio dos atos de corrupção praticados por ex-combatentes, após a emancipação reconhecida de Moçambique, o que levou à guerra civil (1976-1992). Nesse primeiro contexto, as experiências subjetivas das personagens, alimentadas por práticas culturais, dentre elas, a religiosidade, nos rituais tradicionais, os vínculos de afetividade familiar e pessoal; a amizade, solidariedade e a própria traição, se destacam em cada narrativa.

O ALEGRE CANTO DA PERDIZ

Quinto romance de Paulina Chiziane, traz à tona a vida das personagens Delfina e Maria das Dores, nascida em 1953 e desaparecida em 1974 (CHIZIANE, 2008, p. 43), respectivamente, mãe e filha. A primeira, filha de Serafina (que a entrega para ser deflorada por um velho branco, em troca de um copo de vinho) (CHIZIANE, 2008, p. 79), manifesta desprezo por sua etnia, querendo, a todo custo, livrar-se de sua condição social de negra colonizada. Dessa forma, renega todas as instituições e práticas de seus afins, tais como: língua, religião, comportamento geral, enfim. Casa-se com um negro, José dos Montes, com quem tem dois filhos – Maria das Dores e Zezinho. Ao marido, obriga a se tornar um assimilado, para que ascenda socialmente à classe superior, conforme exigências da prática política colonialista. De assimilado, ele passa a "sipaio", até que, por fim, afastado do convívio de seu povo e de seus costumes, converte-se em soldado a serviço dos interesses de Portugal.

Não satisfeita com a situação do casamento, Delfina une-se a um português, Soares (70 anos). Para atingir esse fim, recorre a um feiticeiro, Simba, com quem se envolvera no passado, quando se prostituía. Tendo de enfrentar as condições impostas pelo bruxo, dado o perigo que cerca a questão, Delfina lhe promete metade dos ganhos que amealhar pelo casamento e ainda lhe entrega a filha, Maria das Dores. Ela assim lhe diz:

> "Coloca a tua magia a meu serviço. Traz o homem para o meu leito, Simba. Sou uma boa negra para um homem branco. Quero mostrar que um negra pode ser gente e pode ultrapassar as barreiras entre as raças. Se me ajudares neste negócio serás bem pago. Com dinheiro vivo. Propriedades até. Dar-te-ei metade do que eu conseguir". (CHIZIANE, 2008, p. 213).

Delfina realiza, enfim, seu intento: afasta-se de José dos Montes, torna-se concubina de Soares, com quem tem Maria Jacinta e Luisinho,

mulatos, diferenciando-os no trato de seus filhos negros. Ela, entre os dois casamentos fracassados, com filhos vários – Maria das Dores, Zezinho, Maria Jacinta e Luisinho – sete anos depois, é abandonada por Soares que retorna a Portugal, para reencontrar sua "família branca".

A história se passa na Zambézia, região de Moçambique, dominada por mestiços, onde se localizam os Montes Namuli. Nesse lugar, se davam os treinamentos militares do exército português, durante a guerra colonial. Dividida entre campo (aldeia) e cidade, ao mesmo tempo, aí, ocorre o confronto político da guerra e a posterior reconciliação entre os moçambicanos, antes separados, na aceitação, por parte de alguns, dos benefícios auferidos pela desistência de valores culturais locais (os assimilados).

Tomada por "berço da humanidade" (CHIZIANE, 2008, p. 40), o lugar em questão reúne a todos "em comunhão com o grande espírito", pois "aqui tudo começa e tudo termina". "(...) aqui é o centro do cosmos. Todo o planeta terra se chama Zambézia. Os Montes Namuli são o ventre do mundo, o umbigo do céu". (CHIZIANE, 8008, p. 41). Além disso, a Zambézia é reconhecida também como a terra do matriarcado, condição esta ressaltada por uma contadora de histórias, mulher do Régulo, que desfila os feitos que desintegram o pensamento corrente sobre a supremacia do colonizador, já que, como aventado antes, ali, "cruzam-se todas as raças" (CHIZIANE, 2008, p. 197). Por esse feito, as mulheres geram a possibilidade de alimentar o ideal de construção de uma vida comunitária, após a superação do trauma da guerra, por decidirem pelo nascimento de filhos "mestiços".

À época colonial, as personagens, entre negros e mestiços, carregam, em si, o doloroso preconceito, tanto de gênero, quanto de etnia, dada a influência da atividade e poder da Colonização: as mulheres africanas, em várias situações, são objeto de desejo sexual do homem branco, que as explora, independente de sua condição de mulheres casadas ou não. Neste sentido, é emblemática a situação da própria Delfina, que, rejeitando o casamento inicial, une-se a Soares, tendo Maria

Jacinta, a quem devotará grande atenção, por adquirir a estabilidade material que uma filha mestiça, aparentemente, trazia. A despeito disso, a garota sofrerá muitas humilhações, por sua mestiçagem, dentre elas, não ser reconhecida pelo próprio pai, em lugares públicos, na então colônia.

Maria das Dores, a filha negra de Delfina, é entregue, aos 13 anos, a Simba, o feiticeiro, como "moeda de troca". Com ele, tem três filhos: Benedito, que se torna padre; Fernando e Rosinha. Fugindo de Simba, abandona os filhos em uma caverna, nos Montes Namuli, sendo estes recolhidos por soldados em treinamento, e entregues a uma freia, que os educa em moldes cristãos. Após vagar, completamente alucinada, por anos e anos, é recolhida em um hospital, onde é tratada. Ali, reencontra os filhos. Em seguida, reencontra a mãe, Delfina, há tanto tempo, desejosa de seu retorno. Ambas reatam relações com José dos Montes. Nessa reconciliação, inicia-se um "novo tempo" de novas convivências.

Na etapa da guerra, é possível vislumbrar que, tomados pela ação do Colonizador, há demonstração de certa passividade do homem local, que admite os enlaces sexuais de outros homens, sobretudo, de brancos, com própria esposa. Por isso, as mulheres acabam gerando filhos mestiços, numa aparente reorganização da ideia de família ampliada, provocada por uma contingência ideológica que lhe é imposta, e não por uma possível prática de tradição matriarcal. Para o Colonizador, o homem colonizado, aqui, de nome desconhecido, justifica-se: toma tal atitude como "uma condição de existência" (CHIZIANE, 2008, p. 197), diante das conquistas materiais que irá auferir: "O nome que uso é do meu branco, Francisco da Silveira. Os meus primogênitos são do meu branco. Esta casa foi dada por ele. Os meus filhos pretos educados por ele. Tenho uma vida folgada graças a ele. Debaixo deste tecto cruzam-se todas as raças." (CHIZIANE, 2008, p. 197)

Desse aceite e confirmação, perpassa o valor dado ao corpo sexualizado feminino, ou seja, sua objetificação, e a dubiedade dos

padrões masculinos, de um marido e de um amante, oportunamente aproveitadas, de ambos os lados, em um contexto histórico de exploração colonial. Neste sentido, a mulher negra representa a própria Zambézia, sobretudo na ambigüidade de "corpo possuído", evidenciando um paradoxo na maleabilidade da interpretação do fato, histórico irreversível, expresso nas palavras proferidas por José dos Montes à Delfina, no reencontro amoroso de ambos: "a Zambézia inteira devia erguer monumentos a mulheres como tu, que deram a sua vida e o seu sangue para o nascimento desta nova nação." (CHIZIANE, 2008, p. 333).

O SÉTIMO JURAMENTO

Este romance traz, em destaque, tal como o anterior, história de um ex-guerrilheiro, tornado empresário, David, em meio a dia-a-dia das mulheres, que o cercam, nos momentos finais da Guerra colonial: sua esposa, Vera; Vó Inês (mãe de David); Claudia, a secretária, amante e pessoa de sua extrema confiança na empresa que dirige; a dona de um bordel, tia Lúcia, que alicia meninas (órfãs da guerra), à prostituição, dentre elas, Mimi, exclusivamente destinada ele, David.

Tia Lúcia, a cafetina, considera a guerra uma ótima fonte de renda:

> "O negócio das raparigas é uma mina de diamantes. Com o fim da guerra, não haverá meninas órfãs vagueando pelas estradas. As jovens virgens, de onde virão ? (...) Negócio de virgens é que dá mais dinheiro e atrai boa clientela, porque os homens com dinheiro têm medo das prostitutas experientes, por causa da doença do século. É melhor que a guerra se prolongue por todo o sempre." (CHIZIANE, 2000, p. 53).

Davi a conhece desde a época da revolução pelo fim do colonialismo, quando ela, acusada pela prática de prostituição, é presa e

condenada ao degredo, em campos de reeducação. (CHIZIANE, 2000, p. 50). De volta à ativa, retoma a casa de moças que Davi freqüenta, sem quaisquer pudores.

Ambientado no mundo urbano dos negócios e do poder político, David, por conta de seus planos ambiciosos, "vive um momento de ódio e de loucura": é adepto da filosofia do "cabritismo" (CHIZIANE, 2000, p. 118), o que o leva a cometer atos "ilícitos" na empresa (desfalques financeiros). Para manter o *staus quo*, e aconselhado pelo amigo, Lourenço, inicia uma viagem em busca de proteção de feitiços (magia negra) para os seus bens – um tanto ameaçados por greve dos trabalhadores, que já não recebem salários a alguns meses – que consistem em: seu lugar como diretor-geral da empresa, estabilidade financeira, prestígio social e desfrute do corpo das "três esposas" (Vera, Claudia e Mimi).

Como dito antes, para ascender ao poder político, bem como para melhor conduzir os negócios de sua empresa, David recorre à feitiçaria, ao poder de um *nynaga*, que lhe exige, em troca, a destruição de sua família. Pelo acordo, ele leva a filha, Susy, ao incesto, uma vez que, atendendo aos rituais, a envolve. Numa luta polarizada entre o Bem e o Mal, Suzy será libertada pelas forças do irmão, Clemente, um iniciado aos poderes do espírito (magia branca) (CHIZIANE, 2000, p. 200).

No envolvimento com a feitiçaria, David estabelece pacto com Makhulu Mamba, seu mestre, "personagem das lendas de terror do universo mítico dos tsongas" (CHIZIANE, 2000, p. 139), o qual tem o domínio do império das trevas, a ponto de considerar David a encarnação perfeita do mal, como ele mesmo afirma: "És um homem digno de respeito. Não é qualquer um que arruína a vida de mais de mil trabalhadores, dentro de uma empresa. Tens coragem e força de leão" (CHIZIANE, 2000, p. 151).

Após passar pela iniciação em seis etapas (juramentos) – batismo, bandeira, matrimônio, revolução, nação, competência e zelo – David prestará, então, o sétimo: o sacrifício de sua família, pois só assim lhe seria assegurado o poder e a ascensão ao saber e ao prazer, afinal a

família é "o rebanho onde se escolhem as vítimas para os sacrifícios dos deuses" (CHIZIANE, 2000, p. 166).

Para o enredo, Paulina elabora uma geografia etnográfica em que ressalta muitos aspectos da cultura de Moçambique, tais como: práticas culturais, comportamentos, crenças, rituais para diversos fins, e outras práticas que têm uma função muito significativa para a compreensão psicológica das personagens, sobretudo de David, de sua mãe (Inês) e de seu filho (Clemente).

Tratadas com indiferença por David, a avó Inês (representando a tradição), e Vera (modernidade urbana) – que absorve a cultura colonial, como novo lugar sociocultual (a modernidade urbana) e vive dividida entre negar a tradição (tradições mantidas no meio rural) – se unem: revertem a situação de mulheres subjugadas pelo lobolo e pela poligamia, e saem em busca de "destronar" o poder masculino, que as encarcera por meio de códigos sociais pré-estabelecidos. Vera, desconhecendo as tradições religiosas da comunidade a que pertence, e vendo-se diante de um caos familiar, sem compreender sequer os efeitos da possessão de David sobre os membros de sua família, se reorienta: junto com Clemente, aceita ser conduzida, de inicio, por velhas senhoras da casa (as avós) e, em seguida, sempre com o propósito de resgatar os seus entes queridos da perdição, vai adiante, aconselhada por feiticeiros e feiticeiras, conseguindo, ambos (mãe e filho), finalmente vencer o espírito invasor de David, ao invocar a ajuda dos espíritos salvadores – *os ngunis*.

As mulheres, agindo em surdina, são, ao mesmo tempo, modernidade e tradição (já que contam com a ajuda dos espíritos em que crêem) "de mãos dadas": mudam a ordem das coisas, desmantelando o poder masculino que se abatia sobre elas. Assim, integradas, híbridas, redefinem seus papeis em um contexto que lhes soara, antes, tão adverso e depreciador.

NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA

Da mesma forma que "O sétimo juramento", "Niketche: uma história de poligamia" mostra a vivência dos muitos traumas da guerra de Independência, também envolvendo mulheres.

O enredo trata da vida de Rami, e de seu casamento de vinte anos, com Tony, em moldes ocidentais (monogâmico), no momento em que ela descobre que ele, funcionário de polícia, é, de fato, polígamo e, além dela, tem quatro esposas e diversos filhos dessas uniões.

Espalhadas de Norte a Sul do país, as esposas (Saly, Julieta, Mauá, Lu), cada qual de uma localidade distinta (Maputo, Zambézia, Nampula e Cabo Delgado), provocarão uma revolução na vida de Rami. Esta, após a descoberta, sente-se desprezada, a despeito de ser a primeira esposa, e permanecer com ele, há tanto tempo:

> "Vinte anos de casamento é um recorde nos tempos que correm. Modéstia à parte, sou a mulher mais perfeita do mundo. Fiz dele o homem que é. Dei-lhe amor, dei-lhe filhos com que ele se afirmou nesta vida. Sacrifiquei os meus sonhos pelos sonhos dele. Dei-lhe a minha juventude, a minha vida. Por isso afirmo e reafirmo, mulher como eu, na sua vida, não há nenhuma! Mesmo assim, sou a mulher mais infeliz do mundo. Desde que ele subiu de posto para comandante da polícia e o dinheiro começou a encher as algibeiras, a infelicidade entrou nesta casa"(CHIZIANE, 2002, p. 14)

Por esta e outras reflexões, Rami busca explicações para a falta de afeto e se descobre como "um rio morto", ou "um ser perdido, encerrado na solidão mortal". (CHIZIANE, 2002, p. 18).

Como primeira esposa, Rami vive ao sul de Moçambique, *locus* da influência ocidental predominante, onde se pratica a monogamia, via aprendizado trazido pelas Missões religiosas cristãs. Aqui, ela se

interroga a respeito de sua aparência, de sua falta de experiência e de nada saber a respeito de outras regiões do país, recortadas pela guerra colonial e, ainda, dominadas por carências, de toda sorte, que as outras esposas de Tony lhe farão ver. Com isso, Rami questiona, a partir dessas mesmas mulheres, valores que as mulheres do Sul não cultivam, como os praticados pelas de etnia macua que se preparam para o ritual de conquista – o "Niketche" – dança de sedução, praticado no Norte do país.

> "*Niketche*. A dança do sol e da lua, dança do vento e da chuva, dança da criação. Uma dança que mexe, que aquece. Que imobiliza o corpo e faz a alma voar. As raparigas aparecem de tanga e missangas. Movem o corpo com arte saudando o despertar de todas as primaveras. Ao primeiro toque do tambor, cada um sorri, celebrando o mistério da vida ao sabor do *niketche*. Os velhos recordam o amor que passou, a paixão que se viveu e se perdeu. As mulheres desamadas reencontram no espaço o príncipe encantado com quem cavalgam de mãos dadas no dorso da lua. Nos jovens desperta a urgência de amar, porque o *niketche* é sensualidade perfeita, rainha de toda sensualidade. Quando a dança termina, podem ouvir-se entre os assistentes suspiros de quem despertou de um sonho bom." (CHIZIANE, 2002, p. 161).

Assim, no cenário que envolve os mais diversos lugares, repleto de contrastes, até então, e de práticas rituais, como a dança acima descrita, Rami vai adentrando no país, tomando consciência de outras realidades que o contato com as demais esposas de Tony acabam por lhe revelar, favorecendo uma gama considerável de comparações entre culturas, de Norte-Sul moçambicano.

Dessa forma, Rami, a partir daí, em sua "viagem de reconhecimento" pelo país, questionará suas próprias práticas, advindas do aprendizado colonialista, que a submete ao poder masculino, ao

patriarcado propriamente dito. Cobra do marido uma reorganização social, para que todas as esposas e seus filhos tenham amparo social, dentro do costume da poligamia, que ele exercita na clandestinidade. Por tal exigência de Rami, Tony lobola todas elas, em um ritual tradicional.

Juntas, no mesmo nível de *status* de "loboladas", as mulheres envolvem Tony, dividindo-o entre si, de forma igualitária. Ou seja: se *Niketche* é a dança de sedução feminina, na conquista de um homem, a *poligamia*, ao contrário, é uma prova de organização social, aparentemente, a bel prazer do homem, que se une a várias mulheres. Porém, no romance de Paulina, essa contradição envolve, de forma subliminar, o poder de barganha das mulheres: é Rami quem propõe e Tony se submete e sai da clandestinidade marital. No entanto, são suas esposas que ditam as "regras do jogo" da convivência, isto é: em que termos se praticará a poligamia entre ele e cada uma de suas mulheres. Assim, dominado por elas, o marido se sente impotente, e acaba por sucumbir, em fuga.

De fato, como mulheres que enfrentaram uma guerra, elas todas também enfrentam o poder de Tony, um assimilado, cujo poder é desarticulado pela aliança entre as cinco esposas. Para Ana Mafalda Leite, as personagens de Chiziane devem ser analisadas como portadoras de informações que proporcionam a tomada de consciência, pelas mulheres moçambicanas, de seus direitos e vontades. Assim sendo, a autora afirma:

> "Mais do que defender os valores tradicionais da poligamia, que estabelecia regras bem precisas, permitindo algum equilíbrio social da mulher, defende um percurso de tomada de consciência do estado de dependência do mundo feminino, hesitante entre o desconhecimento das tradições, incitando-o à adequação e à mudança. Assim, a diferença dos valores culturais entre Norte-Sul, a iniciação sexual e a tomada de consciência da força erótica das mulheres do norte, oriundas de sociedades

> matrilineares, a sua força e exemplo, devem, em vez de dividir culturalmente, ser formas de conhecimento úteis para unir o sul ao norte, Aqui se prefigura uma nova postura da mulher, que sabe usar e adotar a tradição, tomando consciência dos valores necessários para sua defesa e autonomização, no mundo moçambicano, fraturado pela diferença e pela ocidentalização." (LEITE, 2003, p. 71).

VENTOS DO APOCALIPSE

Única obra de Paulina referente ao pós-Independência, "Ventos do Apocalipse" traz o cenário da Guerra civil, na luta pela disputa do poder de comando no país, entre as duas maiores facções políticas – Frelimo e Renamo – as quais, como já lembrado acima, não são mencionadas diretamente ao longo da narrativa.

A história se passa em três ambientes distintos: Mananga, floresta e Monte. A aldeia (Mananga) e conduzida pelo velho régulo Sianga que sofre um revés, por conta da recente emancipação política de Moçambique. Com isso, ele tem seus poderes de comando reduzidos e enfrenta a ascensão de uma nova liderança política, contra a qual rivaliza. No impasse, é abandonado por suas esposas, restando-lhe apenas a última, Minosse, com quem tem dois filhos, Wusheni e Manuna. Sem conciliar tradição e modernidade, ele articula uma volta ao poder, via tribalismo, ignorando os hibridismos, resultantes do contato com a colonização, já em uso nas práticas locais, para, também, continuar a manter a discriminação contra as mulheres nas aldeias. Para tanto, por conta de uma estiagem que perdura no país, Sianga as obriga ao ritual do *Mbelele*, em que elas, nuas, saem aos gritos, revirando túmulos, invocando os espíritos das chuvas.

Esposa e filha que, até então, ocupavam um lugar de submissão, definido por uma cultura tradicional, subvertem essa ordem, e cada qual

desencadeia uma forma de resistência, no reduto familiar: Wusheni, a filha, enfrenta o pai e rejeita um casamento por lobolo, saindo da aldeia, em fuga, com o amado, Dambusa. Tal atitude, porém, a leva à morte, de forma violenta, numa luta corporal que também vitima seu irmão Manuna. Minosse, por sua vez, abandonará Sianga, e sairá da aldeia de Mananga, quando de sua invasão por grupos armados, contrários ao governo constituído em Moçambique. Ela, juntamente com o ex-guerrilheiro Sixpence, conduzirá a população em travessia pela floresta, até a chegada ao Monte, após peregrinarem por quase um mês.

No Monte, os sobreviventes são bem acolhidos. Minosse, já viúva e sem os filhos, adota crianças abandonadas e, aí, se recompõe em sua função exercida em Mananga, porém, com uma nova subjetivação, adquirida possivelmente pelos reveses sofridos: ao dar a mão a crianças (a modernidade), os "filhos da guerra", ela, junto com as crianças, metaforizam um novo lugar para Moçambique, no momento atual, em que tradição e modernidade representam uma espécie de esperança a unir tempos distintos, que se somam. Neste último cenário, "Minosse, redefinida como um território existencial próprio, em silêncio, converte-se em espaço liso, que ascende à frente, numa fuga em busca de vida, desbloqueando-se, rompendo com sua pregressa submissão mental". (TEIXIEIRA, 2009, p. 190)

AS MULHERES NAS GUERRAS EM MOÇAMBIQUE: DA DOMINAÇÃO CORPORAL À POSSE DE SI...

Nas obras de Chiziane que deram voz a este trabalho, é a voz das mulheres que a autora ressalta, num contexto da exploração colonial, justamente o que leva ao imperioso da guerra: mulher e colônia são uma ambiguidade, antes da guerra, ambas violentamente exploradas, a bel prazer e interesse do colonizador, em uma prática de, mais ou menos, meio século de existência.

Neste sentido, no contexto das lutas, é possível observar uma série de ações em que as mulheres, entre violadas, nascidas mestiças e negras meio-irmãs, vão desenhando uma sociedade multifacetada, com histórias interligadas, em Moçambique, descortinado, de Norte a Sul.

Assim sendo, na metáfora dos reencontros finais, em "O alegre canto da perdiz", marcados por reconciliações, e renovadas esperanças, abre-se a margem para novos entendimentos futuros, em outros lugares, às vezes, com novas dicotomias declaradas – aldeias e cidade, meio rural e meio urbano – a conduzir um ideal, orientado pelo "sim", de mulheres – mulheres que ouvem mulheres – no ir e vir aos espaços, marcados, por vivências experimentadas por elas – suas histórias pessoais que são também a história da África, como já acenado acima.

Pelas mãos de Paulina Chiziane, são as mulheres que executam uma tomada de decisão que aponta, como em "Niketche", "O Sétimo juramento" e "Ventos do apocalipse", para a importância de uma conscientização que se lhes apresenta própria, por suas vidas usurpadas, o que, enfim, marca o ponto de partida dentro de uma luta constante em prol de sua (também própria) emancipação, conforme espera, provável e conscientemente, talvez, a própria escritora que, por sua participação política na história recente do país, conhece bem de perto esses dois momentos históricos de Moçambique. (DIOGO, 2010).

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. **O local da cultura.** Editora da UFMG, 2007.

DIOGO, Rosália Estelita Gregório Diogo. **Paulina Chiziane**: as diversas possibilidades de falar sobre o feminino. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 14 , n. 27, p. 173-182, 20 semestre, 2010.

CHIZIANE, Paulina. **Ventos do apocalipse.** Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

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

CHIZIANE, Paulina. **Niketche:** uma história de poligamia. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

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

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Editora Colibri, 2003.

TEIXIEIRA, Izabel Cristina dos Santos. Um eco feminista em *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane. **Revista Língua & Literatura**. Frederico Westphalen, v. 12, n. 18, p. 185-196, Dez. 2009.

A AUTORIA FEMININA EM MOÇAMBIQUE PÓS 75: ALGUMAS REFLEXÕES

Larissa da Silva Lisboa Souza

PRIMEIRAS COLOCAÇÕES

Refletir sobre a autoria feminina nos países africanos de língua portuguesa vai além da análise crítica de obras artísticas, sendo necessária a compreensão dos contextos históricos desses países, e as políticas construídas à mulher após as Independências. A educação, muito pouco discutida nos estudos sobre a produção de mulheres nesses territórios, é peça fundamental para o entendimento de suas invisibilidades, bem como os preconceitos e generalizações que rondam o espaço crítico sobre o feminino. O presente artigo, nesse sentido, tem como objetivo algumas reflexões sobre a autoria feminina em Moçambique, no olhar específico para as diferentes trajetórias de duas escritoras contemporâneas, Paulina Chiziane e Lília Momplé, na observação desses desafios.

DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS PARA A EDUCAÇÃO FORMAL DE MULHERES

Nos atuais quadros de escolarização da África Subsaariana, segundo Mário e Nandja (2006), são as mulheres as mais afetadas pelo analfabetismo:

Na África Sub-Sahariana, a população de analfabetos ronda 38%, dos quais 61% são do sexo feminino. Entre os jovens (15-24 anos), as taxas de analfabetismo são de 12% da população mundial; a nível

da região Sub-Sahariana 23% não sabem ler nem escrever, dos quais 59% são do sexo feminino (MÁRIO; NANDJA, 2006, p. 6).

No contexto moçambicano, as pesquisas realizadas pelo Instituto Nacional de Estatística do país demonstram que Moçambique apresenta números superiores à média subsaariana. A taxa de analfabetismo entre a população adulta situa-se entre 53.6%, sendo mais elevada nas zonas rurais (65.7%), e também maior entre as mulheres (68% para 36,7% da população masculina) (MÁRIO; NANDJA, 2006, p. 7).

Segundo dados mais recentes da Organização das Nações Unidas (ONU), de 2019, a taxa de analfabetismo em adultos é de 45%, e o número de mulheres é duas vezes superior ao dos homens[6]. Mas como compreender esse quadro?

Após a Independência do país, em 1975, a política de emancipação feminina, na qual a educação fazia parte, era encarada como uma das contradições do novo Estado Nacional que se formava, pois as mudanças propostas pela Frelimo[7] (a mulher como participante ativa de todas as ações de luta) esbarravam nas inúmeras realidades das próprias militantes, em que poucas eram as que transitavam entre diferentes posições sociais.

Conceição Osório (2007) reconhece que houve um esforço, por parte do grupo político, nas duas primeiras décadas independentes, em construir o "princípio de igualdade formal, permitindo o acesso massivo à educação, à alfabetização, ao emprego" (OSÓRIO, 2007, p. 1). Todavia, a própria ideologia revolucionária impossibilitava essas mudanças, visto a apropriação da lógica marxista-leninista escolhida, não articulando as discussões da justiça social com os papeis de gênero, que retomavam as mesmas problemáticas levantadas pelas mulheres soviéticas.

Se o projeto da Frelimo já demonstrava alguns desafios, em relação à igualdade de gênero, a Guerra Civil que se desenrolou no país, ao longo dos 16 anos (1976-1992), desestruturou ainda mais essas políticas. Para Conceição Osório (2007), alguns avanços, no âmbito familiar, retrocederam:

> Nos anos 80, com o desenvolvimento da guerra e o descontrole político que ela provoca, nomeadamente na estrutura familiar, a que se acrescenta o agravamento da situação económica, o Estado procura conservar uma ordem que lhe escapa, como é exemplo o ressurgimento de apelos à cultura tradicional, ao respeito pelos poderes instituídos e "naturais". Portanto, se, por um lado, se continua a produzir um discurso público de igualdade, por outro lado, se tenta controlar as disposições que podem criar rupturas na ordem (mulheres sós, divorciadas) (OSÓRIO, 2007, p. 2).

O cenário de conflitos afetou diretamente o ensino no país. Nas zonas rurais, a maior parte das escolas primárias e secundárias foi destruída, resultando, além da privação de milhares de meninas e meninos ao estudo, no desemprego em massa de cerca de sete mil professores (IGLESIAS, 2007, p. 7-8). Nas palavras de Olga Iglésias (2007):

> (…) Muitas destas escolas do interior eram centros internatos, trinta e seis dos quais e quatro centros de formação de professores foram destruídos. Muitos dos professores foram mortos ou raptados e, sobretudo muitos alunos foram raptados ou mutilados. Os estudantes raptados em situação bem trágica, foram treinados como pequenos soldados, interrompendo assim, o seu processo de crescimento normal e padecendo hoje de graves distúrbios mentais (IGLÉSIAS, 2007, p. 7-8).

É notório que essas problemáticas não surgiram após a Independência. Catherine Coquery-Vidrovitch (2013), discutindo a educação feminina na África Subsaariana, inicia a sua reflexão com uma assertiva: a dificuldade de inserção da mulher nos espaços escolares se deu a partir de uma dupla influência, a herança de suas próprias culturas, além da cultura colonial (COQUERY-VIDROVITCH, 2013, p. 227).

Quanto aos territórios africanos de língua portuguesa, é preciso lembrar os contextos coloniais em que poucas foram as mulheres que

tiveram acesso à educação, visto as políticas cerceadoras do Estado português e a cultura patriarcal presente, bem como as próprias culturas consideradas "tradicionais", distanciadas da escola como instituição ocidental.

A língua portuguesa, nesse sentido, fez parte dos projetos políticos desses novos Estados Nacionais, após 1975, consoante com a ideia de unidade. Todavia, os muitos esforços para a construção de escolas, como também na capacitação de profissionais especializados, que auxiliariam nessas mudanças, foram barrados pelos desenrolares históricos. Por isso, nesses controversos contextos, como compreender o surgimento de algumas escritoras, a partir da década de 80?

Em primeiro lugar, é necessário pontuar o lugar da literatura, geralmente associada a grupos de poder. A autoria feminina nos países africanos de língua portuguesa é herdeira das elites assimiladas que estavam ligadas à produção jornalística. E, com o advento das Independências, algumas dessas intelectuais se inseriram nos quadros de poder, a exemplo de Ministérios e Associações subsidiadas pelos governos, ou ainda em Organizações Não Governamentais, como a Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), criada em 1982. Ademais, o meio jornalístico continuava um importante espaço ao desenvolvimento de debates (sejam políticos e/ou artísticos), a exemplo da revista literária "Charrua" ou do semanário "Tempo", como também na promoção de novos artistas, possibilitando a criação de um "novo ambiente literário" (LEITE, 2005, p. 551). Em razão disso, as trajetórias profissionais das poucas mulheres que faziam parte desses círculos possibilitavam certas aberturas ao exercício da escrita e algumas condições favoráveis à publicação de seus textos.

As pesquisas sobre a autoria feminina em Moçambique demonstram interesse pelo resgate de alguns nomes anteriores à Independência, a exemplo de Noémia de Sousa. Logo, um considerável número de publicações acadêmicas e novas edições livrescas que reúnem a sua poesia podem ser encontrados. E, além desses estudos,

também houve um avanço sobre as artistas mais contemporâneas, ainda que essas pesquisas estejam em andamento.

Ana Rita Santiago, em sua novíssima *Cartografia em Construção. Algumas escritoras de Moçambique* (2019) faz um levantamento da produção artística do país, encontrando 38 escritoras e mais 10 consideradas, pela autora, como luso-moçambicanas. Esse pequeno quadro representa, segundo Santiago:

> (…) a pouca valorização de suas tessituras, algumas vezes, consideradas de pouco valor estético, (que) favorece o silenciamento de suas vozes autorais e o cerceamento de sua escrita literária. Lá, inclusive, ecoa ainda, por vezes, o célebre questionamento: As mulheres escrevem? ao invés de Que mulheres escrevem?; O quê, por que e como escrevem? Como publicam e circulam suas obras? Ou ainda, por vezes, nos deparamos com questionamentos descabidos acerca da qualidade e da consistência da produção literária feminina (SANTIAGO, 2019, p. 18).

Para melhor compreender o contexto de invisibilidade da autoria feminina em Moçambique a comunicação de Ana Mafalda Leite e Sara Jona Laisse (2018)[8] esclarece algumas questões. Segundo as pesquisadoras, anteriormente à Independência havia apenas uma editora no país, a *AMP*. E, até o final da década de 90, surgiram apenas três: *Moçambique Cooperativo*; *Moçambique 65* e *Moçambique Acadêmico*, publicando oitenta títulos africanos. Entre as décadas de 70 e 80, havia 42 escritores moçambicanos, mas apenas 28 deles publicaram em Moçambique. Em relação a esses, os escritores José Craveirinha e Rui Knopfli tiveram maior destaque e um número significativo lançou apenas um livro, 62%. E, quanto à produção de autoria feminina, até 2019, as duas pesquisadoras somaram mais algumas escritoras, quando comparado ao estudo de Santiago (2019), com o total de 53 artistas.

No diálogo entre o gênero literário e a autoria feminina, Leite e Laisse (2018) afirmam que, das 53 escritoras levantadas, a maior parte publicou textos em poesia. Entretanto, como o estudo está em andamento, não houve, até então, afirmações sobre o dado coletado, cabendo à hipótese sobre o mercado editorial, mas adicionando outras problemáticas, relacionadas, por exemplo, ao gênero romanesco em Moçambique, como discutido por Ubiratã Souza (2018).

Mas essas questões tocam numa questão fundamental: o ensino no país. Afinal, para que existam mais artistas, é necessário que mais mulheres tenham acesso às instituições de ensino básico e às Universidades, resultando, assim, num maior número de leitoras e, possivelmente, de escritoras. Todavia, um interessante dado, que ilustra esse difícil contexto, foi discutido por Ungulani Ba Ka Khosa (2019). Segundo o escritor, entre pouco mais de 15 mil escolas em todo o país, apenas 50 têm biblioteca.[9]

O estudo de Tânia Macedo (2010) elucidava essa realidade inserida nas discussões sobre os países de língua portuguesa, não apenas de Moçambique, visto as mulheres terem um papel subalterno nessas sociedades e, consequentemente, no acesso à educação (MACEDO, 2010, p. 6). Por isso, sejam pelas dificultosas possibilidades do mercado editorial, pela falta de escolas e bibliotecas nos países, bem como pelas culturas que ainda cerceiam o direito ao ensino, a autoria feminina continua menos visível.

O QUE ESCREVEM AS MULHERES?

Refletindo sobre a produção de mulheres nos textos ocidentais, Lucy Sargisson (1996) afirma que essas literaturas possibilitam pensar em novas teorias, e o feminismo tem construído diferentes espaços para explorar os seus projetos de emancipação. Por isso, essas novas abordagens propiciam a discussão não mais do espaço ideal à mulher,

nos seus anseios pela igualdade, mas sim a partir da reflexão dos próprios contrastes dessas sociedades, detectando, assim, suas desigualdades (SARGISSON, 1996, p. 20).

Essa afirmação é útil à reflexão da autoria feminina nos países africanos. Nos contextos de língua francesa e inglesa, por exemplo, essas novas perspectivas envolvem a discussão sobre o complexo cotidiano da mulher, a exemplo dos casamentos precoces, da mutilação genital feminina, da poligamia, do racismo, da questão escolar, das dependências nos contextos patriarcais, do trabalho etc. E, quanto ao gênero narrativo, se anteriormente as publicações estavam mais relacionadas à autobiografia (diários, testemunhos etc.), a partir da década de 70 outros gêneros surgem, como o romance.[10]

Nos contextos de língua portuguesa, as décadas de 80 e 90 são consideradas o período fértil dessas publicações, a partir do que Fátima Mendonça e Nélson Saúte consideram, no campo estético, o sobressalente "lirismo intimista" (MENDONÇA; SAÚTE, 1993, p. 12). Quanto às temáticas, assim como os outros países africanos, algumas questões relacionadas ao exercício do corpo feminino, bem como às tradições e aos cerceamentos podem ser encontradas, mas também são discutidos os conflitos relacionados às forçosas migrações e nos êxodos internos, devido às experiências de Guerras Civis, ou mesmo o dificultoso exercício da democracia.

Como a autoria feminina nos cinco países de língua portuguesa tem um número reduzido, grande parte dos estudiosos prioriza a análise comparada, de forma mais panorâmica. Carmen Lucia Tindó Secco (2015), por exemplo, propõe uma divisão dessas literaturas em três momentos[11]. O primeiro, intitulado "A voz e o grito", referindo-se às literaturas que se baseavam nas perspectivas de libertação, e tendo Noémia de Sousa como símbolo; o segundo, "O canto e o silêncio", no período pós 75, mais existencial, a partir dos contos da cabo-verdiana Orlanda Amarilis; e o terceiro, "O corpo, o movimento e a música", na

poesia pós 90, nas intersecções da literatura com outras artes, nas poesias das moçambicanas Tânia Tomé e Sônia Sultuane.

Ainda segundo Secco (2012), através da ficção, os escritores africanos de língua portuguesa procuram reescrever as suas nações, por meio de uma revisão crítica da história, narrada pelos colonizadores (SECCO, 2012, p. 92). Todavia, a produção de autoria feminina reivindica ainda mais, visto compreender a necessidade de escrever, e não reescrever, a história da mulher. O trabalho artístico, assim, representa não apenas a procura por uma narrativa silenciada, sob o ponto de vista do feminino, como também por uma inscrição da história diversa daquela construída, inclusive, pelo homem africano. É o que fazem Paulina Chiziane e Lília Momplé.

PAULINA CHIZIANE E LÍLIA MOMPLÉ: UM PAÍS, DUAS TRAJETÓRIAS, DIFERENTES EXPERIÊNCIAS

Escrever sobre Paulina Chiziane e Lília Momplé é um grande desafio, visto serem escritoras muito discutidas no ambiente acadêmico. A pesquisa sobre suas obras levanta uma quantidade considerável de livros, dissertações, teses e artigos, bem como reflexões sobre, principalmente, dois textos: *Ninguém Matou Suhura* (MOMPLÉ, 1988) e *Niketche: Uma história de poligamia* (CHIZIANE, 2002)[12].

Paulina Chiziane nasceu em Gaza, em 1955. A escritora cresceu nos subúrbios da cidade de Maputo, em uma família protestante que falava, além do português, as línguas Chope e Ronga. Participando ativamente do cenário político do país, enquanto membro da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) na juventude, posteriormente, Paulina deixa a militância política para se dedicar exclusivamente às questões literárias. Iniciando suas publicações em 1984, com contos no jornal *Domingo* e no semanário *Tempo*, a escritora é considerada a primeira mulher a publicar um romance em Moçambique. E, como

uma profícua artista, Paulina publicou nove romances, alguns muito discutidos pela crítica, como *Balada de Amor ao Vento* (1990) e *Niketche: uma história de poligamia* (2003), este último, ganhador do prêmio literário José Craveirinha (2003), além de ensaios, e dois livros de poemas, *O canto dos escravizados* (2018) e *Tenta* (2018).

Seus textos tratam de muitas questões que envolvem o universo moçambicano, principalmente no interior do país, e a discussão sobre a mulher é central em suas narrativas. Nesse campo, Paulina oferece ao leitor um quadro contemporâneo do feminino, mas, sobretudo, através da resistência e transformação de suas personagens, resultando em alguns progressos à autonomia, como as personagens Rami, em *Niketche: uma história de poligamia* (2012) ou Minosse, em *Ventos do Apocalipse* (1999).

Lília Maria Clara Carriére Momplé nasceu na Ilha de Moçambique, em 1935. Licenciada em Serviço Social e vivendo em alguns países, como o Brasil, representou Moçambique em inúmeras atividades políticas ligadas à UNESCO, como representante de seu Conselho Executivo, entre os anos de 2001 a 2005. No país, foi Diretora do Departamento das Relações Exteriores do Ministério da Cultura, por 12 anos, e teve como chefe o então Ministro e escritor Luis Bernardo Honwana. Nessa experiência, também trabalhou como Secretária Geral da Associação de Escritores Moçambicanos, posteriormente, tornando-se Presidente do grupo, até 2001.

Seu livro de contos *Ninguém Matou Suhura* (1988), muito elogiado pela crítica, atualmente tem traduções para diversas línguas, e o conto "Caniço", presente na obra, foi o vencedor do prêmio literário João Dias, do Centenário de Maputo. Além dessa obra, Momplé também publicou outro livro de contos, *Os Olhos da Cobra Verde* (1997), em que o texto "O baile de Celina" foi o ganhador do prêmio Caine para Escritores da África (2001), enquanto *Neighbours* (2012), o seu primeiro romance, foi publicado em 1995.

Seus textos têm uma característica marcante, a preocupação com as questões sociais e com os problemas do seu país. E, para fundamentar essas discussões, Momplé também se apropria do feminino para explicitar essas problemáticas. Por isso, seja através de figuras como a prostituta, em *Ninguém Matou Suhura* (1988) ou a mulher abandonada, em *Neighbours* (2012), a escritora também tece um quadro do feminino no país, mas observando as contradições entre os espaços urbanos e os rurais, a exemplo do conflito entre mãe e filha representado pelas personagens Narguiss e Muntaz, em *Neighbours* (2012).

No contexto brasileiro, as publicações por algumas editoras do país e os estudos acadêmicos têm contribuído para que novos leitores entrem em contato com a escrita de Paulina Chiziane. E, ainda que os textos de Lília não tenham sido, até então, publicados no Brasil, as pesquisas sobre seus livros nas Universidades também favorece a disseminação de suas obras.

Certamente, esse fenômeno não acontece apenas no Brasil, visto que ambas as escritoras são traduzidas para diversas línguas e publicadas em muitos países. Contudo, é intrigante observar o marginal lugar das mesmas, quando comparadas aos outros escritores moçambicanos contemporâneos, como Mia Couto ou artistas de outros países africanos de língua portuguesa.

A marginalização da autoria feminina pela crítica e, consequentemente, pelo mercado editorial não é apenas um problema em Moçambique. Simone Caputo Gomes (2019), na discussão sobre a pouca visibilidade de escritoras cabo-verdianas nas antologias do país, confessa a sua perplexidade quanto à exclusão da participação de mulheres no percurso dessa literatura. Segundo a teórica:

> O que observo, num rápido olhar sobre este panorama, é a dominância evidente de uma escritura de produção masculina para o que se tem considerado como canônico, além de uma retração crescente no século XXI no olhar seletivo dos organizadores de antologias,

> um dos instrumentos indicativos do que se considera qualitativo para ser canonizado (GOMES, 2019, p. 76).

O dificultoso – e incômodo – lugar da escrita de mulheres tem relação com muitas questões, que envolvem, como já observado, as realidades mais recentes desses países. E, certamente, Paulina Chiziane e Lília Momplé não estariam "a salvo" dessas complexidades.

A polêmica do "assalto à instituição literária"[13], na Associação dos escritores Moçambicanos, já muito discutida por Paulina Chiziane, em diversas entrevistas, talvez tenha sido o primeiro desafio encontrado pela artista para ser reconhecida como escritora. E, na problemática de "ser aceita" ou "reconhecida" nos círculos literários do país, Paulina acredita que existam alguns impasses, como as questões raciais, de gênero e de classe.

Em relação à última, Chiziane afirma ser um dos "resíduos do colonialismo" (CHIZIANE, *In:* PEREIRA, 2018, p. 206) a conservadora compreensão de que uma boa literatura seria determinada por um estrato social específico. Ou seja, sendo ela periférica e vinda de uma família que falava o "pretuguês" (CHIZIANE, *In:* LABAN, 1998) a arte literária não se relacionaria com a sua realidade, portanto, não sendo uma escritora de prestígio.

A questão de classe, como resíduo colonial, ainda se relaciona com os conflitos raciais e de gênero, na tripla condição marginal da artista, enquanto periférica, negra e mulher, como pontuado pela própria escritora:

> (…) a forma como o próprio negro vê as mulheres de diferentes raças é diferenciado: se é uma mulher branca a apresentar um texto, quase não questionam; se é uma mulher mestiça, quase não questionam; se é uma mulher negra, há sempre um "por quê?". De onde que lhe vem a ideia? Por que aquilo? (CHIZIANE, In: PEREIRA, 2018, p. 203).

Atitudes essas que, de igual modo, ilustram o seu desafio pela escrita, desde o primeiro livro publicado, *Balada de Amor ao Vento* (1990). Na afirmação da escritora, a seguir, percebe-se o diálogo entre a recepção de sua obra com as problemáticas que relacionam a mulher africana ao conhecimento:

> Como é que a sociedade recebeu a notícia de que eu estava a escrever o meu livro? Primeiro, com cepticismo e muito desprezo da parte dos homens. Muitas pessoas acreditavam e ainda acreditam que a mulher não é capaz de escrever mais do que poeminhas de amor e cantigas de embalar. Consideraram-me uma mulher frustrada, desesperada, destituída de razão (CHIZIANE, 2013, p. 12).

Além disso, as diversas discussões nos círculos intelectuais quanto aos problemas em suas obras, a exemplo de uma crítica feita por Lourenço do Rosário (2001), sobre o seu terceiro livro, *O Sétimo Juramento* (2002), também contribuem para a marginalização de sua produção, no âmbito acadêmico, ainda que escritora seja uma figura midiática.

Tânia Macedo (2010), em um ensaio sobre Paulina, refere-se a uma crítica de Almiro Lobo (2003) consoante com a proposta de Rosário (2001), quanto aos problemas estéticos das obras da artista, o que também auxilia, negativamente, aos estudos sobre seus textos. Dessa forma, Paulina se tornaria uma referência apenas porque levanta discussões sobre o feminino, até então, não discutidas na esfera literária:

> Ainda que alguns críticos, como Almiro Lobo (2003), questionem a qualidade estética do romance, alertando que o texto, apesar de explorar uma certa faceta da situação feminina em Moçambique, deixa a desejar no que se refere ao trabalho especificamente literário, é inquestionável que a denúncia da subalternidade feminina em diversas etnias do país e na sociedade

> moçambicana, em geral, é realizada por Paulina Chiziane, conforme se pode comprovar a partir dos trechos anteriormente transcritos, em que a mulher, não raro, é comparada a objetos sem valor e seu discurso não é ouvido (MACEDO, 2010, p. 12).

Certamente que a discussão seria muito frutífera se também fossem publicados ensaios sobre os problemas estéticos nas obras de outros escritores. Contudo, as críticas apontadas, geralmente, dizem respeito à produção de mulheres, e, principalmente, àquelas que não fazem parte dos grupos de prestígio. Dessa maneira, discursos críticos como esses dialogam com outros posicionamentos que marginalizaram, por décadas, escritoras de outras realidades literárias, mas com trajetórias semelhantes, como a brasileira Carolina Maria de Jesus, visibilizando, segundo Fernanda Miranda (2019), "as marcas da condição nacional racista dentro do sistema literário brasileiro" (MIRANDA, 2019, p. 115).

É notório que a experiência da escrita vivenciada por Paulina Chiziane se enquadraria na discussão sobre o acesso das mulheres moçambicanas à educação. O ingresso na Universidade e a não conclusão do curso de linguística representariam, assim, o dificultoso retrato daquelas que desejam sair da condição marginalizada, através do ensino: "o domínio da língua portuguesa tem a ver com a escola, que não é muito acessível às mulheres. Ao povo em geral não é muito acessível, mas às mulheres é pior" (CHIZIANE, In: PEREIRA, 2018, p. 208).

Russel Hamilton (2018) afirma que o discurso de Paulina, em não se reconhecer como escritora, mas sim enquanto contadora de histórias, seria uma atitude que reivindicaria as suas raízes (HAMILTON, 2018, p. 317). Ainda que essa seja uma afirmação plausível, o posicionamento da escritora, em diálogo com a discussão sobre a marginalização de sua figura, também poderia ser compreendido como uma estratégia da artista para escamotear, justamente, as problemáticas que a envolvem nos círculos literários.

Negar-se, de certa forma, seria assumir a sua escrita em outro lugar, na oralidade. Porém, a atitude se torna paradoxal, visto que, ao mesmo tempo em que Paulina tem a consciência do "resíduo colonial" que resulta nos preconceitos, quanto à sua escrita, ela também legitima essa condição cerceadora, quando não se reconhece como escritora.

Entre contradições e polêmicas, Paulina Chiziane é constantemente citada como a primeira moçambicana romancista. E, atualmente, segundo Leite e Laisse (2018)[14], a escritora se encontra entre o seleto grupo de artistas do país (maioria homens) com uma relevante quantidade de livros publicados: entre os escritores com mais de uma publicação, há apenas 2 mulheres com mais títulos: Paulina, com 11 obras, e Glória de Sant'Anna, com 18.

Diferentemente, a escritora Lília Momplé construiu uma trajetória profissional e artística que a possibilitou circular por alguns espaços de prestígio. E, talvez, por essa relação, a artista tenha feito uma intrigante afirmação: "o fato de ser mulher nunca foi um problema" (MOMPLÉ, In: PEREIRA, 2018, p. 194). Todavia, o dificultoso início de sua carreira, como escritora, demonstra o contrário.

A publicação do livro de contos *Ninguém Matou Suhura* (1988), sua primeira obra, é considerada, segundo ela mesma, uma "odisseia tardia" (Ibid., p. 183), visto a sua idade avançada. E a recepção do texto, em Moçambique, sublinha exatamente essa problemática:

> Meu primeiro livro, quando eu o publiquei, eu tinha 50 ou 54 anos. Até lembro-me que no jornal vinha assim: não sei quê da quinquagenária (muitos risos). Eu não tinha nome, era a quinquagenária (risos novamente), porque o próprio jornalista deve ter achado: "uma velha dessas está agora a começar a publicar" (MOMPLÉ, *In*: PEREIRA, 2018, p. 182).

É interessante observar o contraste entre a figura profissional de prestígio, e a referência jornalística a uma "quinquagenária", fazendo

alusão ao seu trabalho artístico. Seria, então, o fato de ser uma mulher – e mais velha – a impossibilidade de nomeação, enquanto escritora? A essencialista visão da "Mulher Africana", como não produtora de conhecimento (CASIMIRO, 2017, p. 161), talvez seja a compreensão para o jocoso tratamento veiculado sobre a escritora.

Além disso, Momplé se queixa da falta de "um teto todo seu" pra desenvolver a sua escrita, demonstrando, assim, a dificuldade cotidiana das mulheres em poder exercer livremente as suas atividades intelectuais. Na entrevista ao Jornal *Literatas* (2012), discutindo a sua pouca produção literária e os desafios objetivos e subjetivos para escrever, isso fica evidente:

> *– O que são condições objectivas e subjectivas?*
>
> – Objectivas é ter um espaço calmo, não me preocupar com nada, um espaço belo, possivelmente no norte, que é onde a história se passa e não ter preocupações. Há bem pouco tempo tive preocupações que não vou dizer quais foram, mas foram muito sérias que me impediram de me concentrar nesse livro que eu quero que seja o próximo. Até que depois disso se não escrever mais nada não me importo (MOMPLÉ, *In*: LITERATAS, 2012, p. 13).

É evidente que, assim como Noémia de Sousa se tornou, ao longo das décadas, cada vez mais conhecida, a trajetória profissional de Lília contribuiu para que a "quinquagenária" se transformasse, posteriormente, em Lília Momplé. Porém, o particular e tardio início da carreira literária e a forma como a artista foi recebida pelos leitores demonstram que o fato de ser mulher e escritora ainda perpassa preconceitos.

Outro ponto nevrálgico, nessa discussão, relaciona-se com as particulares escolhas de temas e tramas nas narrativas de ambas as escritoras. A questão do feminino desnudada e muito crítica, em ambas as escritoras, sugere, assim, uma visão feminista de mundo. As artistas,

porém, construíram algumas curiosas estratégias discursivas para ludibriar o contexto moçambicano de luta, contrário aos particulares "problemas" femininos, na agenda do *Homem Novo* samoriano (MACHEL, 1973).

Paulina, por exemplo, sempre afirmou não ser feminista e nem escrever textos feministas, mas sim de mulheres, porque, o feminismo, segundo ela, precede alguma bandeira específica. A escritora, por conta disso, não teria compromisso algum com grupos, e sim com a condição das mulheres moçambicanas (CHIZIANE In: DIOGO, 2010, p. 174). E Lília Momplé tem um discurso parecido:

> (…) a minha escrita não é conscienciosamente feminina. O facto de apresentar obras aceitáveis e ser mulher, elevou-me de certa forma a auto-estima, o mesmo aconteceria se fosse homem. Deve ter havido qualquer mecanismo inconsciente que favoreceu a mulher naquilo que escrevo (MOMPLÉ. In: LITERATAS, 2012, p. 13).

Negar o feminismo (ou o feminino) em suas escritas, como fazem as escritoras, sugere, dessa maneira, tanto um contraponto ao feminismo liberal ocidental, demonstrando um interesse mútuo em discutir especificamente as questões da mulher moçambicana (CASIMIRO, 2014), como uma estratégia para que suas escritas sejam aceitas nos círculos literários africanos, de maioria masculina e que carregam muitos preconceitos, seja pela participação de mulheres nas esferas intelectuais, ou mesmo na promoção de textos que tratem os conflitos do feminino.

De todo modo, a partir dessas duas diferentes experiências há uma maior nitidez da problemática do feminino na literatura moçambicana, visto que, se escritoras de renome como Paulina e Lília encontram em suas trajetórias artísticas preconceitos e limitações, o que pensar sobre as mulheres que desejam publicar em Moçambique, frente ao limitado contexto educacional e às culturas que ainda cerceiam as

mulheres para o exercício de suas autonomias? Será que a nova geração de escritoras, como Deusa D'África, encontra melhores terrenos para visibilizar as suas escritas? Bem, essas serão outras reflexões.

REFERÊNCIAS

BAMISILE, Sunday Adentuji. A procura de uma ideologia afro-cêntrica: do feminismo ao afro-feminismo. **Revista Via Atlântica**. n. 24. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013, p. 257-279.

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

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

CHIZIANE, Paulina. **Niketche:** Uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

CHIZIANE, Paulina. **Eu, mulher… por uma nova visão de mundo.** Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

DIOGO, R. E. G. Paulina Chiziane: as diversas possibilidades de falar sobre o feminino. **Revista SCRIPTA**. v. 14, n. 27. Belo Horizonte: 2010, p. 173-182.

GOMES, Simone Caputo. A poesia feminina cabo-verdiana vive: resistindo à persistência de um cânone de perspectiva masculina. **Revista Mulemba**. v. 11. n. 21. Rio de Janeiro, 2019.

HAMILTON, Russel G. Niketche – A dança de amor, erotismo e vida: Uma recriação novelística de tradições e linguagem por Paulina Chiziane. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura (Orgs.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. 2 ed. Lisboa: Edições Colibri, 2018, p. 317-330.

LABAN, Michel. **Moçambique.** Encontro com escritores. Volume: III. Porto: Fundação Eng. Antônio de Almeida, 1998.

MACEDO, Tânia. Da voz quase silenciada à consciência da subalternidade: a literatura de autoria feminina em países africanos de língua oficial portuguesa. **Revista Mulemba**. v.v1 n.v2. Rio de Janeiro, 2010, p. 4-13.

MACHEL, Samora. A libertação da mulher é uma necessidade da revolução, garantia de sua continuidade, condição de seu triunfo. In: **Colecção Estudos e Orientações**. Maputo: Caderno n. 6. Edições da FRELIMO, 1973.

MÁRIO, Mouzinho; NANDJA, Débora. A alfabetização em Moçambique: desafios da educação para todos. In: **Education for All Global Monitoring Report.** UNESCO, 2006. Link disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000146284 Acesso em: 20/05/2019.

MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro. **Contos de África escritos por mulheres.** Évora: Editorial Pendor, 1994.

MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro. Mulheres escritoras na África Lusófona. In: **O rosto feminino da expansão portuguesa.** Actas do Congresso Internacional. Cadernos condição feminina. Número: 43. Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1995, p. 259-265.

MATA, Inocência. As vozes femininas na literatura africana: passado e presente. Representações da mulher na produção literária de mulheres. In: **O rosto feminino da expansão portuguesa.** Lisboa: Comissão para a igualdade e para os direitos da mulher, 1995, p. 251-258.

MENDONÇA, Fátima; SAÚTE, Nelson. **Antologia da nova poesia moçambicana.** Maputo: Associação dos escritores moçambicanos, 1993.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. **Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006):** Posse da história e colonialidade nacional confrontada. Tese de doutorado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2019.

MOMPLÉ, Lília. **Ninguém Matou Suhura.** Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1988.

MOMPLÉ, Lília. **Os Olhos da Cobra Verde.** Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1997.

MOMPLÉ, Lília. **Neighbours**. Porto: Porto Editora, 2012.

PEREIRA, Ianá Souza. **De contos a depoimentos:** memórias de escritoras negras brasileiras e moçambicanas. Tese de doutorado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

ROSÁRIO, Lourenço do. O regresso dos mitos: o sétimo juramento. **Proler**. n. 1. Maputo: 2001, p. 24-26.

SANTIAGO, Ana Rita. **Cartografias em construção.** Algumas escritoras de Moçambique. Cruz das Almas: Editora da UFRB, 2019.

SHOWALTER, Elaine. **A literature of their own:** British women novelists from Bronte to Lessing. New Jersey: Princeton, UP, 1985.

SOUSA, Noémia. **Sangue Negro.** São Paulo: Kapulana, 2018.

SOUZA, Ubiratã Roberto Bueno de Souza. **A gravitação das formas:** gêneros literários e vida social em Moçambique (1977-1987). Tese de doutorado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2018.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Revista Mulher e Literatura.** Rio de Janeiro, 1998.

ASPECTOS SIMBÓLICOS E MÍSTICOS DA SUBIDA AO MONTE EM *O SÉTIMO JURAMENTO*

Maria Graciele de Lima

"Quem vive no mais alto do monte
está mais próximo de Deus [...]"
(Paulina Chiziane)

INTRODUÇÃO

A obra de Paulina Chiziane, como um todo, apresenta profunda multiplicidade de aspectos passíveis de análise interpretativa. Desde as escolhas de composição estrutural até as construções metafóricas internas ao texto, as camadas de significação podem ser desveladas e percebidas como inesgotáveis.

Neste artigo, a discussão recai sobre aspectos simbólicos e místicos (no campo da mística cristã) presentes num trecho da obra *O Sétimo Juramento* (2000), em que a personagem Vera empreende a subida a um monte (levando consigo o filho, Clemente), como ponto de culminância de uma jornada espiritual em busca de respostas para os problemas familiares que enfrenta.

O romance mostra os caminhos diferentes que cada personagem segue, de acordo com o teor de suas ambições. No caso de Vera, há a busca por libertação dos enlaces da magia negra que envolvem sua família e que foram desencadeados pelo marido, David, quando este busca a feitiçaria a fim de atender à ambição por lucro e por encobrimento de seus desmandos.

Nesse contexto, ao realizar o exercício de análise, é importante levar em conta o fato de *O Sétimo Juramento* apresentar aspectos

relacionadas a uma tradição oral própria da sociedade moçambicana e tal elemento constituir uma espécie de costura que atravessa a obra.

Assim, interessa ao presente trabalho os apontamentos de Carl Gustav Jung expostos em seu artigo intitulado *Chegando ao Inconsciente* (2008), em que, além de outras questões, oferece um conceito de símbolo pertinente a estas discussões. Interessa também a obra de Mircea Eliade, cujo título buscado foi *Imagens e símbolos* (2012) e *Mystical Theology: the Science of love* (1996), do teólogo irlandês William Johnston, nas quais encontram-se pareceres sobre as experiências religiosas por meio da explanação sobre o significado de simbologias, de imagens, de construções conceituais das quais a humanidade vem fazendo uso longo de sua existência.

Além desses trabalhos, as contribuições de Paul Zumthor, em sua obra cujo título é *A letra e a voz: a literatura medieval* (2001) enriquecem os apontamentos sobre tradição oral na literatura de Paulina Chiziane e fortalecem as evidências de que a referida tradição oral é uma marcante presença em *O Sétimo Juramento* por meio de índices que se repetem ao longo do romance.

ORALIDADE E ESPIRITUALIDADE: MÃOS QUE SE TOCAM NA DANÇA DOS TEMPOS

O Sétimo Juramento é o terceiro romance escrito pela moçambicana Paulina Chiziane. Diferentemente de *Balada de Amor ao Vento* (2003) e *Ventos do Apocalipse* (1999), a referida obra contempla uma trama voltada a experiências espirituais contextualizadas com a híbrida cultura de Moçambique.

O enredo mostra a história de David, um ex-militante comunista que agora ocupa o cargo de diretor-chefe de uma empresa e essa mudança de posição social também causa uma transformação em sua conduta. O romance sugere que David, quando jovem militante,

defendera operários e lutara por direitos trabalhistas, mas, enquanto homem de negócios, desvia recursos financeiros e deixa de pagar seus funcionários durante meses seguidos.

Casa-se com Vera, cuja história também é narrada no romance em questão, numa cerimônia cristã e católica. Desse ritual cristão, o casal leva consigo apenas algumas convenções e que são expressas, principalmente, nas afirmações verbais como a que David diz: "– Sou cristão [...] jurei renunciar a todas as manifestações do diabo." (CHIZIANE, 2000, p. 47). Essa afirmação acontece no momento em que a personagem conversa com seu amigo Lourenço e se percebe diante da possibilidade de buscar recursos para seus interesses nas práticas religiosas dos antepassados de seu povo, isto é, na feitiçaria.

Vera, por sua vez, também registra seu juramento de convenção religiosa quando afirma: "[...] creio apenas nos vivos, nos mortos não. Não creio nos falsos profetas, adivinhos [...], todos me sugerem que procure a verdade nos mistérios do oculto, mas eu, Vera, jamais entrarei na casa de um curandeiro por nada deste mundo." (CHIZIANE, 2000, p. 26). Ela realiza essas afirmações em momento de instabilidade emocional diante das crises, aparentemente, inexplicáveis de Clemente, seu filho. Somado a isso, percebe que guarda muitas lembranças de histórias que ouvia na infância sobre feitiços que faziam ecoar trovoadas, sobre sacrifícios de crianças, entre outras coisas que, mesmo no presente, amedrontam-lhe.

É importante elucidar que, durante toda a história, Vera é orientada pela sogra, a avó Inês. Esta, oferece-lhe conselhos e estabelece uma ligação entre os antepassados e a família da qual é 'mãe'[15]. Enquanto Vera desespera-se, sofre por causa da conduta do marido e da 'doença' do filho, ou mesmo nos momentos em que se omite à tarefa de cuidar de Clemente, a avó Inês, além dos conselhos, acolhe o neto e conta-lhe histórias. Como é narrado no trecho:

> A avó Inês vai ao quarto de Clemente. Desperta-o. Toma-o nos braços com uma força extraordinária, como quem segura a mais preciosa das relíquias. Procura na mente histórias de encantar, mas a memória corre para o passado de mistérios e verdades ocultas. Diz ditados e fábulas. Embala-o. diz que a vida é como água, nunca esquece seu caminho. A água vai para o céu mas volta a cair na terra. Vai para o subterrâneo mas volta á superfície. A vida é um eterno ir e voltar. O corpo é apenas uma carcaça onde a alma constrói sua morada. Depois conta as mais belas histórias de encarnação. (CHIZIANE, 2000, p. 26)

Pode-se afirmar que, no trecho acima existem muitos pontos que merecem atenção no presente trabalho e o primeiro deles refere-se ao despertar de Clemente. Levando em conta um dos aspectos mais centrais de uma obra literária, a metaforização, é possível dizer que a avó Inês, sendo mãe de David (biológica) e de Vera (cultural e espiritualmente), desperta o neto, não apenas fisicamente. Como mais tarde ficará claro na narrativa de Chiziane, a senhora conhecera os caminhos da feitiçaria e, por essa razão, reconhece em Clemente, as características de um espírito reencarnado com uma missão de cunho espiritual[16].

Outra questão central diz respeito ao que a avó Inês procura fazer assim que desperta o neto: contar histórias. Nesse momento da narrativa, como em muitos outros, torna-se evidente um dos papeis cruciais desempenhados pelas pessoas mais velhas dentro da cultura moçambicana. Assim, a avó Inês desperta Clemente no presente, mas, por meio de sua voz, religa-o a um passado cultural e espiritual.

Importa, nesse contexto, levar em conta a forte presença dos chamados 'índices de oralidade' que são as marcas textuais reveladoras da história do 'dizer', do 'contar', dentro de uma determinada cultura

e que aparecem nas narrativas dela nascidas. Assim, os apontamentos de Paul Zumthor explicam que:

> Por "índice de oralidade" entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos. (ZUMTHOR, 2001, p. 35)

Nesse sentido, é possível considerar que, embora *O Sétimo Juramento*, não necessariamente tenha sido antes uma narrativa oral, sua tessitura está atravessada por elementos que revelam a presença de uma tradição de oralidade no contexto de sua escritura. Tal revelação acontece por meio da repetição de termos e expressões que remetem ao ato de contar histórias, bem como em situações em que surgem ditos populares ou até mesmo quando estes são lembrados por algum personagem.

Portanto, é coerente afirmar que a síntese representativa da tradição oral é expressa, em primeiro lugar, por meio das histórias contadas pela avó Inês, seja a Clemente, ou a outros ouvintes[17]. É a mãe de David que, como idosa e, portanto, experiente, encarrega-se por transmitir os saberes culturais, tanto à geração adulta que rege o presente, quanto à geração mais jovem que se prepara para assumir as missões legadas pelos espíritos dos antepassados.

Evidentemente, os índices de oralidade surgem em outras situações de *O Sétimo Juramento* e também por meio de outras personagens. Aqui, no entanto, a atuação da avó Inês basta ao registro intencionado, como uma forma de síntese representativa da tradição oral, de acordo com afirmações expostas acima.

Cabe acrescentar ainda que a personagem da avó Inês faz outra costura no romance em análise. É ela quem desperta Clemente e Vera para o caminho espiritual que cada um precisa percorrer. Interessa,

especialmente a este trabalho, o despertar e encaminhamento de Vera, a personagem que empreende a subida ao monte e, depois dessa experiência, torna possível a libertação espiritual dos membros de sua família, seja pelo conhecimento do que estava ocorrendo secretamente, seja pela abertura dada a Clemente para que pudesse realizar sua formação de curandeiro.

As palavras da avó Inês são veementes:

> – Vamos, desperta, resiste, luta. Se tu cais, quem irá socorrer o Clemente? Mulher é o centro da força. Mãe é pedra firme que constrói pontes, muralhas, monumentos que protegem o ninho dos predadores e dos ventos maus. Tu vives pelos teus filhos, não podes cair, Vera! (CHIZIANE, 2000, p. 54)

Note-se o eixo que rege a missão de Vera: a maternidade. Seu caminho configura-se como um contraponto à jornada do marido, sendo que este não se coloca na posição de pai, mas, sua motivação tem como fim encobrir seus atos ilícitos e seu insaciável desejo de prazer carnal. É Vera, portanto, quem trabalha em prol da harmonia das relações familiares, varrendo feitiços e abrindo caminhos para as missões ainda não descobertas.

É importante acrescentar que no desenrolar da narrativa são muitas as imagens evocadas e que remetem à composição metafórica de cada personagem. Frequentemente, encontram-se menções a elementos tais como a serpente, o fogo, a água, a noite e o dia (estes últimos aparecem, muitas vezes, citados por meio do nascer e do morrer dos mesmos, isto é, o amanhecer e o anoitecer).

Essa constatação leva a crer que todas essas construções estão ligadas às polaridades representadas em David e em Vera, mostrando que, enquanto a primeira personagem luta pelo poder e aceita um caminho repleto de morte (atestado, inclusive, pelo juramento central

da narrativa), a segunda personagem luta pela harmonia familiar e pela vida.

Assim, como será discutido adiante, a jornada espiritual empreendida por Vera possui um caráter que se liga às experiências místicas (especialmente a mística cristã) e culmina no encontro espiritual vivido por meio da subida a um monte, o que se constitui como um desafio, uma prova necessária à descoberta dos caminhos de libertação. Tal experiência, no entanto, é realizada por meio do diálogo com símbolos e figurações comuns a quase toda a humanidade embora estes se apresentem, ao longo da história, de maneiras distintas, adequados aos inúmeros contextos possíveis.

SÍMBOLO E MÍSTICA: A SUBIDA AO MONTE

Um dos processos subjetivos próprios ao ser humano é a simbolização. Criar e atribuir significados a experiências, imagens e a tudo o que possa constituir-se como representação de outras experiências e imagens são vivências estreitamente ligadas à vida mental do sujeito. Tais processos ocorrem em diversos planos, sejam no individual, coletivo, consciente ou inconsciente (leve-se em consideração o imenso papel desempenhado pelos sonhos).

Portanto, cabe neste contexto, o que Carl Gustav Jung afirma: "O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional." (JUNG, 2008, p. 18). Isto quer dizer que o símbolo é um agregado de significações e de nuances subjetivas construídas dentro de uma história e que, portanto, transformam-se junto ao correr dos tempos.

Sobre o assunto, Mircea Eliade afirma que

> O pensamento simbólico não é uma área exclusiva da criança, do poeta ou do desequilibrado: ela é consubstancial ao ser humano; precede a razão e a

> linguagem discursiva. O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. (ELIADE, 2012, p. 8-9)

Levando em conta o que Eliade afirma e toda a discussão até agora exposta, é possível inferir que a Literatura, no campo da simbolização, desempenha um papel singular, já que o cerne de sua substância é a metáfora. Assim, pode-se considerar que ela caminha justamente por meio da construção e da desconstrução de significados, variáveis conforme cada contexto, isto é, onde e como cada obra é desenvolvida.

No caso do romance *O Sétimo Juramento* são várias as simbologias encontradas. Entre elas, a água, o fogo, a serpente, ou locais como caverna, casa e monte. Seguindo esse pensamento, para esta discussão, é importante agregar a categoria denominada como Mística e embora esta seja de alcance especialmente amplo, ao presente trabalho cabe recortá-la dentro do campo da Mística Cristã.

Em primeiro lugar, é indispensável considerar um conceito de Mística. Trata-se de um campo onde não cabem definições fechadas. Portanto,

> Nos referimos en términos todavia muy generales e imprecisos, a experiencias interiores, inmediatas, fruitivas, que tienen lugar en un nivel de conciencia que supera la que rige en la experiencia ordinaria y objetiva, de la unión – cualquiera que sea la forma en que se la viva – del fondo del sujeto con el todo, el universo, lo divino[...].[18] (VELASCO, 2009, p. 23)

De acordo com Velasco, portanto, a Mística é uma experiência interior de união do sujeito com o divino, com o todo. Nesse sentido, pode-se depreender que, se é uma experiência interior, quem a vive, necessariamente, encontra-se com uma parte de si mesmo e desenvolve/descortina um processo de simbolização.

É interessante acrescentar, a respeito da especificidade da Mística Cristã, a criação da chamada Teologia Mística. Suas origens, como se verá adiante, estão relacionadas com a simbologia do monte. Sobre as referidas origens, cabe a explicação:

> The first Mystical Theology is a work of spiritual direction. Dionysius, the master, gives instruction to the disciple Timothy, telling him how to enter the silence, the void, the nothingness, the emptiness. He must imitate Moses (and here we find the influence of Gregory of Nyssa) who climbed the mountain and entered the cloud but did not see God – since no one has ever seen God – but only the place where God dwells.[19] (JOHNSTON, 1996, p. 36)

Nesse sentido, tanto a Mística quanto a Teologia Mística estão relacionadas a uma experiência pessoal em que a interiorização é indispensável porque se trata de uma experiência de encontro com o divino e consigo mesmo. Dessa maneira, determinadas compreensões podem florescer, o que não seria possível dentro do processo da automatização vivencial das rotinas.

Retomando aos acontecimentos ficcionais apresentados em *O Sétimo Juramento*, o enredo mostra que a personagem Vera, ao perceber que o distanciamento entre ela e o marido aumentava, bem como entre ela e sua filha Suzy (além do distanciamento, uma expressiva rebeldia) e que eram cada vez mais frequentes as crises de Clemente, resolve procurar recursos por meio da adivinhação. Ela, então, pede à criada: "– Leva-me a um adivinho [...] Preciso de socorro urgente,

sufoco." (CHIZIANE, 2000, p. 184) e é nesse momento em que se inicia a sua jornada espiritual.

À pergunta lançada pelo primeiro adivinho, "– Em que é que um velho pobre como eu pode ser útil a uma grande senhora?" (CHIZIANE, 2000, p. 184), Vera responde, imediatamente: "Procuro o meu destino". Assim, nesse ponto da narrativa, acontece o aconselhamento fundamental para que ela possa iniciar uma compreensão a respeito da natureza de suas buscas: "– Procura a verdade dentro de ti mesma [...] Este feitiço não vem de fora." (CHIZIANE, 2000, p. 186). Dessa maneira, a mulher que acostumara-se ao conforto da permanência no lar, agora teria que deslocar-se geográfica e metaforicamente em busca de respostas e de recursos que, paradoxalmente, estavam dentro dela mesma.

Começa, então, a realizar exercícios de encontro pessoal, como o que faz, intuitivamente, na solidão: "Deita-se de costas e coloca as mãos no ventre, tentando estabelecer um diálogo com a criação." (CHIZIANE, 2000, p. 189), mas é à avó Inês, sua sogra e mãe, a quem profere o juramento que selará sua missão: "– Nesta casa, lutarei contra o feitiço, juro-te." (CHIZIANE, 2000, p. 196) e, a partir de então, visitará adivinhos e seguirá conselhos, usará cremes 'que abrem os olhos' espirituais, entre outros passos que a levarão à subida ao monte ao lado de Clemente.

Por fim, uma curandeira orienta-a para que procure o Xinhanganzima, um prestigiado curandeiro. Ao encontrá-lo, Vera tem com ele um inesperado diálogo, como se pode constatar no seguinte trecho da obra em que o adivinho oferece a revelação fundamental:

> – [...] Vejo a tua solução sobre um monte [...]
>
> – Monte?
>
> – Já reparaste bem no monte? Alto, soberbo, silencioso. E também misterioso. Nos montes os profetas da vida recebem a revelação e a inspiração. Os reis constroem os palácios no alto. Os eremitas para lá sobem e se inspiram

> no amor e na arte. Meditam. Ao monte também subirás para encontrar a tua luz e a tua sombra. (CHIZIANE, 2000, p. 203)

De acordo com o excerto, grande parte das razões para que Vera experimentasse uma jornada de subida a um monte é apresentada. Notem-se as características do monte expostas por Xinhanganzima: "Alto, soberbo, silencioso", o que vai ao encontro do exercício espiritual orientado por Dionísio ao seu discípulo, Timóteo. O curandeiro reforça a ideia lembrando que os profetas, os reis e os eremitas também reconhecem, no monte, um local de meditação e de revelações.

Vera, ao convencer-se de que deveria seguir a orientação de Xinhanganzima, resolve partir, levando Clemente consigo. Saem da cidade, passam por vilas, compram alimentos, comem, e percebem que "Uma cadeia de montes exibe-se aos seus olhos. Como reconhecer aquele que procuramos? Será o mais alto? O mais distante?" (CHIZIANE, 2000, p. 218). Também descobrem que, a certa altura da viagem, não dá para seguir a pé. Deixam o carro e prosseguem a pé. Sobre esse momento da narrativa, consta que

> [...] Passam horas a caminhar naquela paisagem de erva fresca, de silêncio e frescura, contemplando sempre aquela paisagem de montes e montanhas que crescem de altitude à medida que os olhos se aproximam[...]. Cruzam-se com uma mulher carregando um cesto pesadíssimo à cabeça[...]. Vera decide comprar tudo, apenas para ajudar a pobrezinha. Leva bananas, galinhas vivas, grãos de mapira, rapé, coisas que nem precisa. Aproveita a ocasião para perguntar o caminho do monte, e a mulher indica, de sorriso nos lábios:
>
> – É ali. (CHIZIANE, 2000, p. 219)

O trecho agora exposto apresenta um significativo encontro vivido, especialmente por Vera, em sua caminhada. Ela encontra uma

mulher que parece conhecer o monte cuja descoberta interessa ao desfecho da história. Ela carrega um cesto com provisões e Vera compra tudo com a intenção de 'ajudar a pobrezinha', pois ainda não sabe o que a espera durante a subida.

Quando a jornada se faz exageradamente penosa, Vera e Clemente ouvem "[...] uma cantiga ao vento" (CHIZIANE, 2000, p. 220), numa voz cansada que os encoraja a prosseguir em busca da felicidade. Trata-se da uma velha que canta e que se põe a contar histórias sobre animais falantes, sobre montes que dão vida e amor, sobre montes que punem o ódio (CHIZIANE, 2000, p. 221) e esta personagem, ao responder às perguntas de Vera e de Clemente, define-se como "[...] uma espécie de guarda dos caminhos" (CHIZIANE, 2000, p. 220), numa suave e possível alusão à obra de Sófocles que trata da esfinge guardiã de Tebas.

Se assim for considerado, Vera e Clemente, numa representação da dupla configuradora do complexo de Édipo e representativa das polaridades feminina e masculina, desvendarão (numa reconfiguração contextualizada) juntos as charadas que se imporão no percurso. É importante notar, neste momento, que Vera ficará angustiada quando se vir diante dos desafios que surgirão em etapas, enquanto Clemente brincará com cada situação, quebrando obstáculos, pois a jornada também é sua e é seu papel o de Édipo (numa livre alusão).

Após oferecer presentes à velha que encontraram ao pé do monte, iniciam a subida e vários fenômenos ocorrem (ver páginas 222 e 223 do romance). Um deles é o surgimento de um vento que atinge apenas os dois, é também o soar do uivo de lobos e do som das hienas. No entanto, é o aparecimento de um bando de macacos que causa maior susto.

Clemente, no entanto, diverte-se com os animais e lhes oferece as bananas que carregam no cesto. Os macacos brincam com mãe e filho, apalpando-os e brincando com seus sapatos. Então, Vera e Clemente descalçam-se e permitem que os macacos levem seus sapatos.

Chama a atenção, nesse momento, o fato de livrarem-se dos sapatos como uma condição para que se vissem livres dos macacos que escolheram esses objetos como brinquedo. Há aí também uma alusão que interessa ser mencionada e esta se liga ao trecho do livro bíblico intitulado Êxodo (cap. 3, 5), em que Moisés, líder espiritual de um povo, é aconselhado a tirar as sandálias para pisar o solo do monte Horeb. Ele, assim como Vera e Clemente, também estava buscando respostas de cunho espiritual.

Após livrarem-se dos macacos, mãe e filho deparam-se com uma serpente que fecha o caminho. Vera sente o pavor, pois o animal movimenta-se em direção aos dois, como se fosse atacá-los. Após um momento de quase desespero, é Clemente quem sorri e busca as galinhas do cesto para alimentar a serpente. Esta engole as aves e abre e então abre passagem.

O terceiro desafio dá-se quando Vera e Clemente encontram-se com um bando de pássaros, de espécie desconhecida pelos caminheiros, que emitem um funesto coro. Nesse momento, Clemente lança mão dos grãos de mapira guardados no cesto e alimenta as aves até estas ficarem satisfeitas.

É nesse instante que Vera pensa num retorno. "A poucos metros da meta Vera, já cansada, pensa em desistir. Mas desistir é regressar aos medos antigos." (CHIZIANE, 2000, p. 223) e suas reflexões lhe mostram que é melhor buscar as últimas forças para prosseguir.

Chegam, enfim, ao cume do monte e divisam a figura de uma mulher, "[...] nem velha nem nova [...]" (CHIZIANE, 2000, p. 223) que vai saindo de uma caverna. É Moya que, evitando o contato físico com os visitantes, apresenta-se a eles, sorrindo e dizendo o próprio nome: "– O meu nome é Moya, porque sou alma, vento e espírito." (CHIZIANE, 2000, p. 223) e, assim, agradece aos visitantes as 'prendas' por eles ofertadas, revelando aos dois que os bichos a quem deram bananas, galinhas e mapira eram seus guardas.

Moya, então, conduz Vera e Clemente a cavernas onde descansam, durante uma noite. Quando o dia amanhece, Vera recebe de Moya um espelho e vai pentear-se na solidão. No referido espelho, sua própria imagem, inicialmente bela, transforma-se em serpente e depois desaparece. No espelho ela também se vê nua juntamente com Clemente, que também está nu, vê um dragão e uma mão que atira uma azagaia.

Apavorada, "Procura um poiso e senta-se, eremita pela primeira vez." (CHIZIANE, 2000, p. 227). É nesse instante que a personagem descobre a razão de sua jornada. Na mesma página, consta que ela "Empreendeu uma viagem longa em busca de si mesma. Encontrou-se. Ela é a raiz e a solução."

Depois da experiência com o espelho, dentro de sua caverna individual, as descobertas de Vera são complementadas à luz da fogueira, em colóquio com Moya que problematiza os conceitos de Vera sobre David. À luz da fogueira, numa caverna, configura-se um cenário de ricas possibilidades interpretativas, desde Platão até às histórias contadas, tradicionalmente, pelos idosos, nas sociedades moçambicanas.

Dentro de uma caverna e à luz de uma fogueira, que aquece e ilumina, Moya questiona Vera sobre seus valores, sua cultura e o respeito aos ensinamentos dos antepassados. Na entrada dessa mesma caverna, Clemente recebe a pedra de wussapa e esta lhe dará segurança e fortaleza em seu caminho de curandeiro.

Somente após as experiências mencionadas (selecionadas para este artigo), Vera e Clemente puderam retomar suas vidas e partir para o enfrentamento que lhes espera. No retorno deles, David prepara-se para cumprir seu juramento que consiste em sacrificar seus familiares. O jogo de feitiçaria, no entanto, é varrido pelos recursos que Clemente adquire, após doze meses de preparo espiritual.

Nesse contexto, torna-se indispensável elucidar o papel simbólico desempenhado pela subida ao monte vivida por Vera e David. Durante a mesma e durante o contato com Moya, uma compreensão mais ampla

do entrelaçamento dos fatos, bem como do papel de sua própria existência desenrola-se para Vera e para Clemente.

Conforme as explicações de Xinhanganzima, não foram poucos os profetas e os eremitas, por exemplo, que buscaram a solidão de um monte a fim de encontrar respostas. Nesse contexto, é importante lembrar da ligação que existe entre o simbolismo do monte e o do centro. Sobre esse tema, Mircea Eliade explana:

> O símbolo de uma Montanha, de uma Árvore ou de um Pilar situados no Centro do Mundo é extremamente difundido. Lembremo-nos do Monte Meru da tradição indiana, Haraberezaiti dos iranianos, Himingbjör dos germanos, o "Monte dos Países" da tradição mesopotâmica, o Monte Thabor na Palestina (que poderia significar *tabbur*, ou seja, "umbigo", *omphalos*), o Monte Gerizim, sempre na Palestina, que é chamado literalmente "umbigo da Terra", o Gólgota, que para os cristãos se encontrava no centro do mundo etc. (ELIADE, 2012, p. 38)

Portanto, as informações trazidas pelos apontamentos de Eliade, reiteram a ideia de que subir ao monte, no presente contexto, significa buscar um centro metafórico onde pode acontecer o encontro do eu consigo mesmo. Isso porque um espaço, "[...] uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato." (JUNG, 2008, p. 19) e é exatamente esse movimento subjetivo que ocorre em relação à presença do monte, da escalada por seus caminhos e das vivências experimentadas pelas personagens que, no cume, hospedaram-se.

O romance *O Sétimo Juramento*, dessa maneira, no que concerne às questões elucidadas neste artigo, junta em sua construção metafórica, três pilares a serem considerados: o simbolismo do monte, a experiência

mística e a presença de elementos que trazem à tona a forte tradição oral da cultura moçambicana.

Sobre este último pilar, é válido ressaltar que "[...] acontece-nos frequentemente perceber no texto o rumor, vibrante ou confuso, de um discurso que fala da própria voz que o carrega. Todo texto permanece nisso incomparável e exige uma escuta singular [...]." (ZUMTHOR, 2001, p. 35). É justamente dentro de uma singularidade e da perplexidade que somente a arte pode causar onde se situa *O Sétimo Juramento*, carregando suas sinuosidades e (por que não dizer?) sua genialidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões apresentadas, neste trabalho, não poderiam esgotar as imensas possibilidades de análise que o romance *O Sétimo Juramento*, mas apenas realizam uma espécie de toque num dos possíveis caminhos de estudos. Levando-se em conta a história da construção dos símbolos, as variações que estes apresentam de cultura para cultura e de época para época, o imenso campo de teorização da Mística Cristã e a riqueza dos estudos sobre oralidade, pode-se considerar que esses campos, cada um em seu universo, são inesgotáveis.

No entanto, *O Sétimo Juramento,* por apresentar uma singular cadeia de metaforizações, instiga a um olhar mais atento que intencione desbravar, ao menos em parte, a sinuosidade de sua construção. Além disso, constitui-se como uma obra literária que possui marcas da história de uma sociedade e, portanto, de uma forma de simbolizar conceitos, experiências, valores.

Assim, espera-se que este artigo contribua para o alargamento das compreensões a respeito dos caminhos simbólicos presentes no romance de Paulina Chiziane, reconhecendo, no interior do hibridismo subjetivo que apresenta, a presença da Mística Cristã e de uma tradição oral, tão antiga quanto rica.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2012.

BORRIELLO, L. et al (Dir.). **Dicionário de Mística**. [Tradução de Benôni Lemos et al]. São Paulo: Paulus, 2003.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. [Tradução de Sonia Cristina Tamer]. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**: a essência das religiões. [Tradução de Rogério Fernandes]. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FREITAS, S. R. F. **A condição feminina em Balada de Amor ao Vento, de Paulina Chiziane**. 171 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012, 170p.

JOHNSTON, William. **Mystical Theology:** the Science of love**.** 2. ed. London: Harper Collins Publishers, 1996.

JUNG, Carl G. **Chegando ao Inconsciente**. In: _____ [org.]. O homem e seus símbolos. [Tradução de Maria Lúcia Pinho]. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

VELASCO, Juan Martín. **El fenómeno místico**: estudio comparado. 3. Ed. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a "literatura medieval". [Tradução de Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira]. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

A FILOSOFIA DA *BALADA*: VIOLÊNCIA, SINTOMA E DEPORTAÇÃO. UMA LEITURA DE *BALADA DE AMOR AO VENTO*, DE PAULINA CHIZIANE

Marlon Augusto Barbosa

"Tenho sede, tive na mão a fonte e não bebi. Tive um momento de felicidade aqui, porque não o vivi? Que triste é ser gente. Gostaria de ser um animal, ser livre para amar livre, sem leis nem tradições."
(Paulina Chiziane)

A história é, definitivamente, um corpo ferido, marcado pelas ruínas do tempo, pelos discursos e pelas vontades dos homens. A história é sintomática e sempre pertenceu a quem tem o poder de contá-la. A voz, a literatura, a história. Longe de se pensar em como a literatura copia a realidade, é preciso entender como a literatura "traduz", "reinventa", lança pontos luminosos sobre as partes obscuras da realidade e revela aos poucos as muitas verdades que a circulam. O real como fonte inesgotável, é infinitamente interpretável mediante a proliferação indefinida das ficções.

Este texto precisa evocar uma fala. A fala de uma escritora que é antes de tudo, mulher. A primeira mulher a publicar um livro em Moçambique e a desafiar todas as vozes que se auto intitulam detentoras da verdade e únicas aptas a contar histórias. Essa voz concede lugar aos "outros". Àqueles que considerados desprovidos de tal capacidade racional, não podem falar, não podem contar, ficando sempre subjugados. Eis a fala:

> "Dizem que sou romancista e que fui a primeira mulher moçambicana a escrever um romance, mas eu afirmo: sou contadora de estórias e não romancista. Escrevo livros com muitas estórias, estórias grandes e pequenas. Inspiro-me nos contos à volta da fogueira, minha primeira escola de arte."

Essa fala abre caminho para a apresentação de uma estória que é, sobretudo, um contar de estórias e histórias. O romance *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane, publicado pela primeira vez em 1990 parece que está sendo contado ao redor de uma fogueira, pela voz de uma mulher negra. Utilizando da tradição para confrontar a modernidade e a modernidade para confrontar a tradição, Paulina Chiziane insere em um cenário de discursão e problematização histórica temas que ultrapassam as relações entre o colonizado frente o colonizador. Chiziane faz da escritura território para outras formas de relação, outras formas de redenção.

A narrativa ganha voz através das impressões e dos sentidos de Sarnau. O romance tece a realidade cotidiana a partir do que poderíamos, com muitas ressalvas, chamar de uma história de amor. Da juventude à idade madura, percorremos com os protagonistas da estória, Sarnau e Mwando, os dias, os meses, os anos, os encontros e os desencontros. A personagem cresce e amadurece diante dos olhos do leitor, é

> "Impossível não admirar a coragem, a determinação, o orgulho e a humildade, a firmeza e o caráter desta mulher. E a sua fidelidade, mesmo nas circunstâncias mais adversas, ao amor. Ao seu primeiro e único amor. Mas haverá um reencontro? Serão Sarnau e Mwando capazes de apagar um tão longo e trágico passado? Existirá ainda para eles um futuro a partilhar?" [20]

O romance parece se estruturar como grande cantiga de amigo; ilustrado por imagens ligadas a natureza, Sarnau inicia a sua estória numa

espécie de lugar edênico que pouco a pouco vai sendo corrompido pelo desejo e pelo conhecimento. Mas porque falar em uma descrição edênica para descrever a cultura africana relatada pela personagem? Porque comparar o romance africano com uma cultura religiosa ligada ao cristianismo que foi e ainda é imposta sobre o continente africano? Pois é exatamente neste ponto que está a questão, pois o que Chiziane quer mostrar com o "romance", ela tem que representar e apresentar nele: a passagem do romance para a vida, a encenação da vida como romance. Ou em outras palavras: como pensar a sua cultura moçambicana (e porque não a africana) hoje em dia sem aproxima-la da cultura do colonizador?

Nesse sentido, duas tradições entram em choque: a tradição moçambicana, que sobrevive as intemperes, e a tradição europeia, que vive e faz parte do cotidiano de todos. Assim, questões como a condição feminina, o casamento, a poligamia, a submissão da mulher, são trazidos à tona sobre um complexo duelo invisível entre o velho e o novo. A narrativa, construída em primeira pessoa, não revela apenas um ponto de vista. A voz da narradora, voz de experiência, voz de tradição e modernidade, é, sobretudo, voz que não se conforma diante do mundo. Voz que questiona a tradição poligâmica, mas que enxerga também os problemas da monogamia instituída a eles pelo moderno. É preciso enxergar as muitas vozes que existem em uma única voz.

Mas porque contar? Porque recordar? Em uma parte do romance, Sarnau se interroga: "A vida não me corre mal. Já lá vão os tempos em que vivi de miséria e morte, mas hoje existe em mim bem demarcada a realidade e o sonho. Mas para quê, recordar isso agora?" Essa pergunta se desdobra em uma outra: Porque falar em colonizador e colonizado ainda hoje, no século XXI? Pode parecer uma pergunta extremamente desnecessária, mas ela não é. Séculos já se passaram desde o processo de colonização, mas a violência e as marcas dessa violência ainda pairam sobre a cultura, sobre a vida, sobre os corpos, sobre as mentes. É preciso

contar para exorcizar-se, é preciso narrar, é preciso revelar, é preciso recordar. É preciso ter voz.

É nesse sentido, que nasce a nossa proposta de análise: embora seja o primeiro romance de Paulina Chiziane, ele apresenta um teor crítico extremamente consistente. Através de sua leitura, podemos inferir que a síntese dialética hegeliana entre a tradição africana e a tradição europeia é substituída, segundo Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha,* por um *sintoma* e, consequentemente, uma *deportação*. Dizer isso, significa que a s literatura de Paulina Chiziane gera uma tensão, que por sua vez propõe uma alteração no "corpo social": a síntese agora é sintoma. Isto é, a doença desse corpo social é ficcionalizada, pois contar para o outro é, talvez, a única maneira de se descobrir a cura para uma enfermidade. E aqui destacamos que não significa dizer que a literatura cura algo (será que cura?), mas que na palavra cura, etimologicamente, também encontramos o significado reflexão, A literatura, nesse sentido, ultrapassa o limite de cópia da realidade para produzir pontos luminosos sobre a escuridão que cerca o sujeito.

O termo *deportação* é utilizado por Roland Barthes em seu livro *Roland Barthes por Roland Barthes* para definir um outro tipo de dialética; uma dialética literária. Barthes escreve que com a deportação tudo retorna, mas retorna como Ficção. Escrever sobre a vida, escrever sobre você mesmo, mas sendo outro. Em uma possível releitura semântica desse termo, utilizando o seu sentido convencional nos surge a possibilidade de uma leitura teórica. Deportar é banir, sepultar, expulsar. Deportados de sua cultura, banidos de seus costumes, sepultados em sua própria terra, o negro é estrangeiro em seu próprio lar. É nesse sentido que quando pensamos no título do livro *Balada de amor ao vento*, o termo "balada" sugere uma duplicidade. No livro, esta duplicidade estabelece uma tensão entre as tradições africanas e as tradições europeias. As relações entre tese (tradição) e antítese (modernidade) não geram uma síntese, mas um "sintoma" por via da "deportação".

A literatura de Paulina Chiziane está sob signo da *deportação*. Ao transformar, conscientemente ou inconscientemente, a complexa síntese dialética, que não ocorre, em sintoma, a autora traz à tona o mal de uma nação ferida, a história não contada de um corpo ferido. Para que haja reflexão é necessário, antes de qualquer coisa diagnosticar o *sintoma*. Sendo assim, ficcionaliza-se a própria vida. A realidade é traduzida para a literatura que por sua vez não é mais o que era, torna-se substância outra. É nesse sentido que a deportação é assimilada ao processo de criação. Deportar significa ser expulso de sua nação, expulso de seu país. Mas como seria ser expulso de seu país ou de sua "cultura" sem abandona-lo, deixa-lo? É nesse sentido, que Chiziane propõe repensar a história e a cultura de seus países por meio da literatura. Há em seu romance uma conexão entre memória e identidade cultural, havendo uma reação ao passado colonial, resgatando-se o cultural e o espiritualmente significativo, sem contudo, torna-se insensível às influências de outras culturas e da contemporaneidade.

Para isso, Chiziane deforma as imagens: há um jogo de deslocamento tão intenso na construção do romance que a imagens, por vezes, puramente, poéticas ultrapassam a poesia e transformam-se em crítica severa a realidade. Desde o momento em que a mulher é comparada a terra, até o momento em que a luz do candeeiro se apaga, a poligamia, as tradições, o cristianismo, a submissão da mulher, o capitalismo e a escravidão estão sendo criticados. Ao deformar essas imagens, Paulina possibilita um contato mais íntimo e mais intenso com a realidade que cada um vive. Perceber o mundo, escrever sobre a realidade é pôr em papel uma experiência de mundo. Roland Barthes afirma que a literatura é jogo é ao mesmo tempo "trapaça salutar" e as forças que nela residem emanam "do trabalho de deslocamento que (o escritor) exerce sobre a língua".

O trabalho de deformação criado por Chiziane é um trabalho de pura imaginação. Durante muito tempo, acreditou-se que imaginação seria a capacidade que o homem teria de formar imagens, no entanto,

Gaston Bachelard e também Mia couto, outro escritor africano, buscam na etimologia da palavra um significado para este ato, e explicam que imaginar é deformar imagens fornecidas pela percepção: "se uma imagem presente não faz pensar em uma imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação". Em Chiziane é necessário pensar em que imagem ausente nos faz pensar a imagem presente. Assim, o romance elabora-se, na constante luta contra o determinismo etnocêntrico europeu, para desmascarar a suposta missão civilizatória, expondo as relações conflituosas, tese e antítese dentro do sistema.

A narrativa tem a capacidade de reconfigurar as experiências sociais: "a criação (configuração), a mediação entre os elementos temporais da práxis cotidianas e mundo-texto, resulta da "imitação", ou melhor, da refração da realidade onde mergulha a obra (...) pode-se inferir que é no jogo temporal – do tempo social ao tempo ficcional – que se vislumbra um sintoma do heterogêneo (o tradicional e o moderno)".

Helder Macedo, em seu livro *Camões e a Viagem Iniciática*, traz uma ideia pertinente a qualquer discussão com relação à superação de uma época anterior. Falando sobre Camões, o Renascimento e a Idade Média, o autor diz que o Renascimento era um movimento "retrógrado", na medida em que buscava restaurar uma ordem já superada – a da Antiguidade Clássica. Em seu processo de superação da Idade Média, o Renascimento buscava aniquilá-la, como se ela nunca houvesse existido. É, como se pode supor, uma atitude insensata, visto que nega qualquer contribuição que a Idade Média tenha fornecido à História e à cultura europeia.

Seria lógico, então, pensar não em um "retorno" à Antiguidade, mas em uma síntese dos dois momentos. Pensando a Antiguidade como uma "tese" e o Medievo como uma "antítese", deveria advir uma "síntese", e isto seria o verdadeiro progresso, ao invés do "retrocesso"

proposto pelo Renascimento. No caso da construção da identidade do sujeito após a colonização, caberia o mesmo pensamento. A atitude de negar qualquer efeito da colonização seria um retrocesso, enxergar a colonização como um evento exclusivamente negativo, sem perceber qualquer contribuição que o contato com o europeu teria trazido. Como ressalta ainda Munanga em seu texto *Negritude: usos e sentidos*, isto poderia ser tomado como uma espécie de "racismo antirracista"[21].

É interessante pensar, então, que a construção da identidade do negro estará relacionada ao olhar do outro, do branco europeu. O negro teve sua identidade deformada por causa da colonização, para justificá-la; conformada à do branco durante a colonização; e reformada durante o processo de questionamento da "hegemonia branca". Para que sua identidade seja transformada de fato, é preciso repensar tudo por que passou, refletindo sobre seu lugar na nova sociedade que surge, diferente de todas as anteriores. Para que a árvore cresça e se desenvolva, enfim, é preciso morrer a semente.

Através da narrativa, a narradora opõe o tempo presente, que foi um tempo de angústia, solidão, pobreza e melancolia com um tempo passado, que foi de grande magia, felicidade e fartura. E ainda deixa suspenso sobre o ar o futuro. Aqui caberiam as observações de Freud em O *futuro de uma ilusão*: o homem "experimenta seu presente de forma ingênua, por assim dizer, se ser capaz de fazer uma estimativa sobre seu conteúdo; têm primeiro de se colocar a certa distância dele: isto é, o presente tem de se tornar o passado para que possa produzir pontos de observação a partir dos quais elas julguem o futuro". Afastada dos acontecimentos, Sarnau é capaz de fazer uma estimativa sobre o ocorrido, sobres as marcas deixadas eu seu corpo pela violência:

> "Deixa-me dizer-te. Percorri mundos, fui usada e abusada, meu sexo era máquina de fabricar dinheiro. Apanhei doenças vergonhosas, olha, já não tenho um ovário, cortaram lá no hospital, pois estava todo podre

> de porcaria. (...) Como vivo eu agora? Vendo no mercado, vendendo também o coração, as lágrimas, e tudo o que tinha de mais sagrado já vendi para sobreviver". (CHIZIANE, 2003).

A epígrafe do livro é de Leite Vasconcellos: "Amor, és o tear em que fabrico a vida", ela abre caminho para o romance e carrega em si toda a matéria prima com a qual a autora forjará a sua estória. Assemelha-se quase a uma Penélope que durante o dia tece para retardar o tempo e livrar-se dos pesadelos que a esperam e durante a noite desfaz, sempre a espera de seu verdadeiro amor. O mais interessante é observar que a partir desta comparação o romance termina com o retorno do primeiro amor: "A solidão desfez-se". Parar de contar significa parar de tecer a sua estória e a História.

No fundo, o trecho, do livro *Balada de amor ao vento*, que serve como epigrafe para esse trabalho, pode encerrar as nossas breves considerações: "ser livre para amar livre, sem leis nem tradições". Esse trecho é um grito que ultrapassa a relação amorosa da balada e ecoa (assim como ecoou em vozes anteriores) por muitas outras vozes contadoras de estórias e histórias que seguem e seguiram em busca de uma síntese. É possível encontrar essa síntese? A pergunta permanece.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

CÉSAIRE, Aimé. **Discours sur le colonialisme**. Paris: Présence Africaine, 1955.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo, Editora 34, 1998.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2008.

FREUD, S. (1927). "O Futuro de uma ilusão". In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

KI-ZERBO, Joseph. **História da África negra** – Volume 1, Portugal: Biblioteca Universitária – Publicações Europa-América, 2009.

LEITE, Ana Mafalda. Paulina Chiziane: romance de costumes, histórias morais. In: **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003. p. 75-87.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Raça e História**. Lisboa: Editorial Presença, 2010.

MACEDO, Helder. **Camões e a viagem iniciática.** Lisboa: Moraes, 1980.

MAGGIE, Yvone; REZENDE, Claudia Barcellos (Orgs.) **Raça como retórica – a construção da diferença**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MATA, Inocência. Paulina Chiziane: uma coletora de memórias imaginadas. In: **Metamorfoses**. Lisboa: Edições Cosmos, 2000.

MIRANDA, Maria Geralda de & SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (org.). **Paulina Chiziane:** vozes e rostos femininos de Moçambique. Curitiba: Appris, 2014.

SARTRE, J. P. L'Orphée Noir. *In:* SENGHOR, Léopold. **Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française**. Paris: PUF, 1948.

TODOROV, Tzvetan. **O medo dos bárbaros: para além do choque das civilizações**. Petrópolis: Vozes, 2010.

ÚRSULA E *O ALEGRE CANTO DA PERDIZ*: QUANDO AS ÁGUAS SE ENCONTRAM EM MARIA FIRMINA DO REIS E PAULINA CHIZIANE

Norma Sueli Rosa Lima

"O que partiu para o desconhecido,
no barco dos negreiros, voltará?"
(Paulina Chiziane, 2018, p. 96)

Maria Firmina dos Reis e Paulina Chiziane são consideradas as primeiras romancistas negras de seus respectivos países. Maria Firmina, no século XIX, nos primeiros passos da nação romântica independente quando o romance, enquanto gênero literário produzido por escritores, foi inaugurado e a presença feminina se restringia a existir como personagens ou leitoras. Paulina, no século XX em Moçambique, após o período de colonização, quando escrever e publicar livros continuava a ser interditado às mulheres. Ambas, cada uma no seu momento, desafiaram poderes estabelecidos constituindo-se, atualmente, como importantes referências.

Acredito que a afirmação de posições contra-ideológicas por parte dessas escritoras tenham colaborado, nos diferentes contextos em que atuaram, para a construção de novos valores no terrenos das mentalidades. Percebo-as como produtoras de bens simbólicos e sujeitos da própria escrita, na direção do que a pesquisadora Luiza Lobo afirma: "com uma enunciação própria e que sabe de que lugar está falando". (2006, p. 15)

Evidentemente que abordar escritas pioneiras implica identificar interrogações ao cânone, o qual até o século XIX era concebido

como único, excludente e reflexo de pretensa verdade hegemônica da sociedade patriarcal e branca. Nos séculos seguintes, mesmo após os adventos das Independências brasileira (1822) e moçambicana (1975), a publicação de autoras negras permaneceu tímida.

Em 1859, Maria Firmina lançou sob pseudônimo "Uma maranhense" o romance *Úrsula,* que só seria descoberto quase cem anos depois, sendo considerada a primeira e a única escritora a dar destaque a personagens negros quando, segundo o historiador Nelson Werneck Sodré, eles não poderiam ser tomados como assunto ou protagonistas porque, devido ao cruel regime escravista, eram representativos da última camada social: "Numa sociedade escravocrata, honrar o negro, valorizar o negro, teria representado uma heresia. Não chegaria a ocorrer aos escritores do tempo, oriundos da classe dominante (...)" (1964, p. 268). Não é de se estranhar que Firmina tenha sido ignorada por Werneck (e por outros estudiosos da Literatura Brasileira) tanto na primeira edição de *História da Literatura Brasileira* (1938), como nas seguintes, pois só seria recuperada em 1962 quando o único exemplar remanescente da primeira tiragem de *Úrsula* foi comprado em um lote de livros pelo bibliófilo Horácio de Almeida. No Prólogo do livro, a autora afirmou que ele seguiria "entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros" (REIS, 2004, p. 13), pois valeria pouco por ter sido escrito por uma mulher brasileira "de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados" (REIS, 2004, p. 13).

Eduardo de Assis Duarte (2004) observou que a autora vivia em contexto de extrema segregação racial; de fato, seu editor do século XX, José Nascimento Moraes Filho, afirmara na obra que Maria Firmina era bastarda e mulata, mas mesmo diante de tantas dificuldades, ela ainda publicou, além de *Úrsula*, outras duas narrativas que forneceram protagonismo ao indígena – *Gupeva* (1861) – e enfocou a condição da mulher africana – "A escrava" (1887) –, conto divulgado no auge da campanha abolicionista. Também lançou um livro de poemas, – *Cantos à beira mar* (1872) – enaltecendo os voluntários da pátria na Guerra do

Paraguai, que em sua maioria tinham sido ex-escravos. Ela foi a que pioneiramente deu voz "à história oculta da diáspora africana em nosso país" (DUARTE, 2004, p. 267), desde o seu primeiro romance, por meio dos personagens Susana, Túlio e Antero, principalmente ao resgatar as memórias de Túlio e Susana, porque Antero é retratado com o vício do álcool. As recordações sofridas merecem destaque em quase dois capítulos inteiro intitulados "O delírio" e "A preta Susana", no meio de outros que narravam a trágica história de amor entre Úrsula e Tancredo, bem ao gosto folhetinescos da época.

O papel pioneiro de Firmina retira a voz feminina dos perfis construídos pelos escritores românticos brasileiros, nos quais as mulheres se constituíam como "passageiras da voz alheia", na feliz expressão cunhada por Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão (1989). Ao tomar o seu lugar de fala a autora questiona a sociedade católica hipócrita que fechava os olhos para os horrores da escravidão em inúmeras passagens, como essa:

> Senhor Deus! quando cairá no peito do homem a tua sublime máxima – ama a teu próximo como a ti mesmo –, e deixará de oprimir com tão repreensível injustiça ao seu semelhante!... a aquele que também era livre no seu país... aquele que é seu irmão?! (REIS, 2004, p. 23)

O momento em que a obra foi publicada é assinalado por autores e produções sintonizados com o ideal de uma nação que se constituía e se construía, por isso é interessante pensar, com Inocência Mata, a escrita de Firmina enquanto perspectiva da construção de significados ideológicos e culturais que expõe as fraturas que ficaram sempre soterradas "no período de construção discursiva da nação, quer na escrita de autoria masculina quer de autoria feminina. Esse resultado conduz-nos à história das mentalidades – que se preocupa em explicar ausências". (2014, p. 153).

Paulina Chiziane, igualmente, é considerada a escritora pioneira do romance moçambicano para a qual, cabe frisar com Laura Cavalcante Padilha, preencher de palavras o silêncio histórico foi árdua e difícil conquista. "Mesmo depois das independências, quando as nações se constituíram como comunidades políticas imaginadas (...) o acesso das mulheres à condição de produtoras textuais não foi facilitado". (2002, p. 171). É a própria Paulina, em depoimento a Patrick Chabal, que revela: "A ideia do livro surge-me aos 15 anos, e só consegui editar o meu primeiro livro aos 35 (...) A minha avó, a mãe da minha mãe cujos irmãos desapareceram, era uma contadora de histórias muito célebre." (1994, p. 296). Antes dela, como se sabe, a moçambicana Noémia de Sousa estreiara em *Mensagem*, publicação angolana da década de 50, com versos assinados somente com as suas iniciais, o que fez com que José Craveirinha tentasse decifrar neles um nome masculino.

Autora de nove romances e um livro de contos – *Balada de amor ao vento* (1990), *Ventos do apocalipse* (1993), *O sétimo juramento* (2000), *Niketche*: uma história de poligamia (2002), *O alegre canto da perdiz* (2008), *As andorinhas* (2009), *Na mão de Deus* (2013), *Por quem vibram os tambores do além* (2013), *Ngoma Yethu:* o curandeiro e o Novo Testamento (2015), *O Canto dos Escravizados*, (2017) traduzidos para outros países.

Desde a sua primeira obra ela realiza a reflexão sobre o lugar da mulher nas sociedades de base patriarcal, por isso escolho *O alegre canto da perdiz* para diálogo com *Úrsula*, tendo como fio condutor o fluxo das águas em perspectiva mítica de retorno ou de diáspora, pois se em *Úrsula,* Susana é a voz feminina que evoca a África em terras estranhas, na obra moçambicana há outras três mulheres que, em seus percursos, se afastaram e se reaproximarão de suas heranças negras. Em contexto muito diferenciado do que acolheu a obra de Maria Firmina, a escrita de Paulina traz águas reivindicativas, é como se a palavra da preta Susana, calada à força no século XIX, tornasse a ecoar em outros contextos de colonização e assimilação nos quais mães e filhas – Serafina, Delfina e

Maria das Dores – recompõem memórias atravessadas por décadas de opressão para, finalmente, conseguirem estabelecer as suas identidades.

Há nos dois romances a tentativa da retomada da origem personificada tanto nos relatos orais de Firmina (memórias de Túlio e Susana), quanto nos de Chiziane (principalmente na inserção das estórias míticas iniciadas por "Era uma vez"). Nos elementos narrativos cuja perspectiva das águas são personificadas em fontes, rios e mares, há o encontro e o desencontro com os mitos africanos que a diáspora – no caso do Brasil – e o colonialismo – em Moçambique – tentaram abafar, mas que surgem nos dois romances como pontos de resistência. Mitos os quais, com Mircea Eliade (1972), inseridos na estrutura social contam ou remetem uma história sagrada ocorrida no tempo primordial, no "princípio" e também investigados, com Joseph Campbell (1990), no campo simbólico em que se instauram como realização literária, intimamente ligados à cultura, ao tempo e ao espaço, em suas recriações. Desse modo, me concentrei mais nas personagens negras e femininas principalmente no enfoque de como rios e mares simbolizam a liberdade – no reencontro como as águas míticas repletas de divindades –, e a opressão, quando foram os oceanos que levaram o explorador até povos para subjugá-los.

Brasil e África nem parecem estar separados pelo Atlântico, como já observou Alberto da Costa e Silva, mas sim "por um rio chamado Atlântico" (2003), tais as afinidades. Na simbologia das águas, estas ligações podem tematizar a tríade fonte da vida, meio de purificação e centro de regenerescência, temas que se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar as origens (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999). Rita Chaves, ao pensar nos laços brasileiros e africanos, chama a atenção para os sinais que evocam "a violência inscrita nas experiências comuns" (2003, p. 39), iniciadas pela travessia das águas que, com a chegada dos

navios portugueses, deu início às colonizações brasileira e africana e a diáspora.

Um ano após a Independência do Brasil, o censo identificou contingente populacional de 75% de negros em relação ao número de portugueses e outros europeus, que viviam à margem da sociedade sem acesso a bens culturais ou à instrução. Assim, não produziriam literatura escrita, nem poderiam, durante muito tempo, legitimar a própria história. Essa grande porcentagem populacional era invisibilizada e só poderia constar, nas obras contemporâneas à *Úrsula*, como personagens caricatos, distanciados da própria experiência de vida a qual, para a maioria, tinha se iniciado nos navios negreiros. Um dos grande méritos do livro de Maria Firmina, reitero, é o de recuperar essa memória fraturada da diáspora em meio a cenários os quais, muito além de se constituírem como referenciais da natureza romântica, se inserem como paisagem na qual as águas representam espaços humanos.

No primeiro capítulo são inúmeras as referências líquidas, como a que segue: "Enrugada ligeiramente a superfície pelo manso correr da viração, frisadas as águas, aqui e ali, pelo volver rápido dos peixinhos, que mudamente se afagam, e que depois desaparecem para depois voltarem (...)" (REIS, 2009, p. 15). Águas hinos que, transformadas em chuvas, fazem brotar as flores, em dias que se sucedem com o ruído das ondas na praia e o canto matutino de uma ave melodiosa. No cenário em que surge o personagem Tancredo, acidentado pela queda de seu cavalo e encontrado por Túlio, este é descrito como um homem (não como um escravo) que ia em demanda de alguma fonte. Esse primeiro capítulo, intitulado como "Duas almas generosas", coloca no mesmo patamar o protagonista branco e o personagem negro, que lhe dá a água que traz no cântaro, procurando reanimá-lo. Grato por ter sido ajudado, Tancredo estende-lhe a mão , gesto que novamente os coloca no mesmo nível, e lhe dará uma quantia a fim de que se torne um homem livre. Ele preferirá, contudo, continuar servindo ao senhor que o libertou e essa sua decisão será questionada por Susana.

Ao lembrar da África, Túlio reconstitui cenários de sua existência livre:

> Ele escuta a nénia plangente de seu pai, escuta a canção sentida que cai dos lábios de sua mãe, e sente como eles que é livre; porque a razão lho diz e a alma o compreende. Oh! a mente! isso sim ninguém a pode escravizar! Nas asas do pensamento o homem remonta-se aos ardentes sertões da África, vê os areais sem fim da praia e procura abrigar-se debaixo daquelas árvores sombrias do oásis; quando o sol requeima e o vento sopra quente e abrasador: vê a tamareira benéfica junto à fonte, que lhe amacia a garganta ressequida: vê a cabana onde nascera, e onde livre vivera! Desperta porém em breve dessa doce ilusão, ou antes o sonho em que se engolfara, e a realidade opressora lhe aparece – é escravo e escravo em terra estranha! (REIS, 2004, p. 39)

Kátia Mattoso (2001) ao identificar o modo violento como africanos foram arrancados de suas famílias e clãs, mostrou de que forma tentavam reconstruir as suas histórias no Brasil, sozinhos e frequentemente isolados, pois a maioria dos "senhores" tomavam a precaução de não misturarem etnias, por motivo de segurança. O escravizado é um capturado, extraído do seu meio social, totalmente entregue ao arbítrio de quem o sequestrou, por consequência, inferiorizado e privado de personalidade jurídica, sem poder dispor de si mesmo. Os laços partidos à força são refeitos com os outros escravizados, ainda que haja as barreiras linguísticas, pois a língua portuguesa foi aprendida "de ouvido". No capítulo IX, intitulado "A preta Susana", a escravizada idosa condena Túlio por trocar um cativeiro por outro, ao obter a sua carta de alforria, mas optar por seguir quem o libertou. Ela declara ter sido livre na mocidade, ter tido esposo e filha, deles arrancada pelos "bárbaros". O relato dessa personagem contém impressionantes detalhes, possivelmente produzido pela autora a partir

de relatos recolhidos, que procuram recompor os fios da memória africana rompidos em diáspora .

Outro dado importante a considerar em *Úrsula* é o fato da heroína romântica branca sinalizar, em várias passagens, a opressão contra as mulheres naquela sociedade, não muito distanciada da cena brasileira colonial, quando o seu pai maltratava os escravizados e oprimia a sua família. Após a morte do senhor de engenho, Úrsula, Dona Luisa, Túlio e Susana puderam estabelecer bases mais afetivas, irmanados como os que estão à margem da sociedade patriarcal, no mesmo patamar de exclusão.

> É que entre ele e sua esposa estava colocado o mais despótico poder: meu pai era o tirano de sua mulher; e ela, triste vítima, chorava em silêncio e resignava-se com sublime brandura.
>
> (...)
>
> Quantas vezes na infância, malgrado meu, testemunhei cenas dolorosas que magoavam e de louca prepotência, que revoltavam!
>
> (REIS, 2004, p. 60)

Ao trazer as suas reminiscências, tal como fizera Túlio no início do romance, Susana relembra a época em que corria livre por uma praia africana, da sua união, do nascimento de sua filha e do modo como foi apartada de sua história:

> (...) Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi embalde que supliquei em nome de minha filha que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. (...) Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativeiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa

> sepultura até abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos!
>
> Muitos não deixavam chegar esse último extremo – davam-se à morte.
>
> Nos dois últimos dias não houve mais alimento. Os mais insofridos entraram a vozear. Grande Deus! Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que escaldou-nos e veio dar a morte aos cabeças do motim. (REIS, 2009, p. 117)

O relato dos horrores vivenciados pelos africanos trazidos em diáspora para o Brasil era inédito, pois somente os versos de Castro Alves haviam retratado o terror dessas travessias, principalmente nos clássicos "O navio negreiro" e "Vozes d'África" , entretanto na perspectiva de expectador, não na de sobrevivente, o processo colonizador, tanto no Brasil quanto na África, foi violento e destruidor da herança negra. Nesse sentido, dos fios iniciais tecidos por Maria Firmina, os alinhavados por Paulina procuram recuperar e recompor essas trajetórias, ainda que de forma não sequencial. Se em *Úrsula* o tempo da narrativa é linear, até porque o romance ainda era gênero novo, em *O alegre canto da perdiz* ele surge desarrumado, reflexo do que o colonizador tentou fazer com a própria história moçambicana. A saga de mães e filhas, iniciada por Serafina, tem como primeira cena impactante a da sua neta, Maria das Dores, que se banha completamente nua em um rio, como se a liberdade da preta Susana fosse recuperada, antes do seu sequestro.

Imagem que fará o movimento de círculo com o final do livro, quando a independência de Moçambique é conquistada, na comparação entre o corpo feminino e a terra.

> Um grito coletivo. Um refrão.
>
> Há uma mulher nua nas margens do Rio Licungo. Do lado dos homens.
>
> – Ah?
>
> Há uma mulher na solidão das águas do rio. Parece que escuta o silêncio dos peixes. Uma mulher jovem. Bela e reluzente como uma escultura maconde. De olhos pregados no céu, parece até que aguarda algum mistério.
>
> – Quem é ela?
>
> Uma mulher negra, tão negra como as esculturas de pau-preto. Negra pura, tatuada, no ventre, nas coxas, nos ombros. Nua, assim, completa. Ancas. Cintura. Umbigo. Ventre. Mamilos. Ombros. Tudo à mostra.(CHIZIANE, 2018, p. 7)

A presença líquida e incômoda da personagem que ameaça a cena colonial somente é defendida pela esposa do régulo, que representa as matriarcas da comunidade, consultadas por serem "as mulheres mais velhas e as mais importantes que contam as histórias que embalam o povo" (LANGA; MIRANDA, 2014, p. 355) que afirma: "Essa maluca era a verdadeira mensageira da liberdade, minha gente" (CHIZIANE, 2018, p. 17). Maria das Dores, identifica no grito das outras que a ameaçam a imaginária voz da mãe Delfina, que nunca mais viu. Nas cenas iniciais do primeiro capítulo há a inserção de uma estória oral, das várias que serão inseridas e iniciadas com "Era uma vez". Elas têm o intuito de narrar o início mítico, quando as mulheres eram poderosas e independentes sendo vítimas de estratégias masculinas que lhes tiraram o poder.

> É aqui, nos Montes Namuli, o berço da Zambézia inteira. Eles vieram, sim, para nos lembrar tempos em que a terra era nossa e as montanhas pariam vida. Embora muitos digam que nascemos num éden distante e de um casal estrangeiro, vieram estes para nos lembrar a morte lenta dos nossos mitos. Dos tempos em que não havia fome, quando o paraíso original vivia no ventre do nosso monte e era aqui o berço da humanidade e de todas as espécies do planeta. (CHIZIANE, 2018, p. 37)

A escrita de Paulina recorre a essa herança da fala, retomando a palavra da época em que as mulheres desempenhavam a função narrativa e transmitiam o conhecimento. Ao desenvolver as situações nas quais a avó de Maria das Dores, Serafina, e a mãe, Delfina, representam a violência da assimilação que as fará cobiçar o mundo dos brancos como o ideal, a escritora evidencia as tensões da sociedade colonial em suas tentativas de exterminar a memória africana no próprio ser africano. Na trajetória das três gerações, o cenário se modifica com a Independência de Moçambique, sem extinguir os privilégios de mestiços e brancos.

É interessante observar a ligação que essa obra estabelece com os mitos bíblicos, também presentes no romance de Maria Firmina, porém desenvolvidos por Chiziane de forma muito diferente, pois o discurso cristão é o que a escritora do século XIX utiliza como estratégia para a sua ousadia em escrever sobre temas tratados de formas inovadoras. Em Paulina, como bem observou António Manuel Ferreira (2014), a bíblia é um intertexto como processo retórico-estilístico, que por efeito de ostensiva reiteração constitui-se como verdadeiro estilema autoral de processos estruturantes, em várias de suas obras. Enquanto em *Úrsula* as personagens são católicas e crêem que a justiça divina se fará, pois a humana inexiste, em *O alegre canto da perdiz* o diálogo com a religião hegemônica é tenso e denunciado como hipócrita, em vários momentos como quando "as igrejas modernas exploram as emoções dos crentes em atos teatrais" (CHIZIANE, 2018, p. 32)

A personagem Delfina simboliza em alto grau a alienação da mulher africana voltada para os valores europeus, que opta por ter um filho mestiço com outro homem branco, traindo o marido, José dos Montes, negro que já lhe dera dois. Ela o leva a assumir a condição de assimilado, passando a ser o algoz de suas terra e gente . Na sucessão de tragédias que a faz ficar abandonada e hostilizada pela população e por sua família, a cena do vômito de Delfina é a tentativa de expelir toda a civilização européia, água suja colocada para fora – e que a preta Susana, no navio negreiro, fora obrigada a engolir – que marca a ruptura com o passado e um novo momento, não só para Delfina, mas para Moçambique.

> Era uma vez uns navegadores que se fizeram ao mar. Iam a caminho da Índia, em busca de pimenta e piripiri, para melhorar o paladar de suas refeições de bacalhau e sardinha. Quando passavam pelo Oceano Índico, começaram a sentir vontades. (...)
>
> Descobriram que a terra era imensa, com hipopótamos, crocodilos, elefantes e muitos pretos. A terra tinha onze sereias. O'hipiti, que chamaram Ilha de Moçambique, Nampula, Inhambane, Cabo Delgado, Zambézia, Maputo, Niassa. Tete. Gaza. Sofala. Manica. De todas as sereias, a Zambézia era a mais bela. Os marinheiros levaram-na e amarraram-na furiosamente, (...)
>
> No princípio de tudo, os povos da terra acreditavam em Zuze, o deus do mar. Acreditavam que no fundo do mar residiam todas as maravilhas da terra prometida. Achavam que o mar era a residência de todos os espíritos bons. Foi por isso que olharam para os navegadores como fiéis mensageiros do Grande Espírito, por terem a cor clara de alguns peixes das águas profundas.
>
> Então os reis trajaram os melhores enfeites para receber condignamente os mensageiros dos deuses. Com batucadas, danças e tudo. (...)

> Como estavam enganados! Pouco depois os marinheiros regressaram, arrasados por uma paixão dourada. Com canhões, espingardas, chicote e muito vinho, para fazer a limpeza da terra e entorpecer os incómodos. Tinham achado a terra prometida.
>
> Os navegadores correram de aldeia em aldeia, derramando sangue, profanando túmulos, pervertendo a história, fazendo o impensável. A Zambézia abriu o seu corpo de mulher e se engravidou de espinhos e fel. Em nome desse amor se conheceram momentos de eterno tormento e as lágrimas tornaram-se um rio inesgotável no rosto das mulheres. (CHIZIANE, 2018, p. 62)

No percurso das décadas que o romance atravessa, o reencontro da família de Maria das Dores ocorre quando Moçambique já se encontra independente de Portugal. Esse processo deixará como herança a experiência híbrida, do contato entre as culturas do Ocidente e a autóctone. Apesar de a África imaginária construída por esse discurso ocidental resistir e se reinventar na escrita de suas representantes, duas escritoras negras, em águas que se tocam no século XIX ou no XXI, as cicatrizes permanecem. Assim, se no romance romântico brasileiro os destinos dos bons Túlio e Susana são a morte, e o de Úrsula a loucura, a internação e o infortúnio "No convento de ****, junto ao altar da Senhora das Dores encontra-se uma lápide rasa e singela com estas palavras – Orai pela infeliz Úrsula!" (REIS, 2009, p. 237), os momentos finais reservados no romance moçambicano promovem o perdão, a redenção, a hora do canto da mãe sintonizado ao da perdiz. Na última estória oral inserida, é lembrado o pacto entre homens e mulheres, no qual elas jamais poderiam ser transformadas em escravas. Novos tempos, ainda dolorosos, mas nos quais se tem a esperança de que: "Chegou a hora de enterrar o sofrimento". (CHIZIANE, 2018, p. 344).

Basta lembrar que será diante do mar que Delfina aguardará o regresso de Maria das Dores, como em um resgate da sua própria

identidade de mãe negra, que sopra de volta as caravelas repletas de bacalhau, azeitonas e ilusões.

REFERÊNCIAS

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1989.

CASTRO ALVES, Antônio de. **Os escravos**. Porto Alegre: L&PM, 2000.

CHABAL, Patrick. "Paulina Chiziane". In: **Vozes moçambicanas**: literatura e nacionalidade. Lisboa: Veja, 1994, p. 292-301.

CHAVES, Rita. "A literatura brasileira no imaginário nacionalista africano: invenção e utopias". In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; SECCO, Carmen (Org.) **Brasil/África**: como se o mar fosse mentira. Maputo: Imprensa Universitária/Universidade Eduardo Mondlane, 2003, p. 39-60.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad.: Vera da Costa e Silva. 13ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHIZIANE, Paulina. **O alegre canto da perdiz**. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

DUARTE, Eduardo de Assis. "Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira". In: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2009, p. 263-279.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERREIRA, António Manuel. "Paulina Chiziane: a poesia da prosa". In: MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmen Lucia Tindó (Org.) **Paulina Chiziane**: vozes e rostos femininos de Moçambique. Curitiba: Appris, 2013, p. 85-96.

FLOWERS, Betty Sue (Org.). **O poder do mito**: Joseph Campbell com Bell Moyers. Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

LANGA, Fátima; MIRANDA, Maria Geralda de. "À Paulina Chiziane". In: MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmen Lucia Tindó (Org.) **Paulina Chiziane**: vozes e rostos femininos de Moçambique. Curitiba: Appris, 2013, p. 349-356.

LOBO, Luiza. "Apresentação". In: **Guia das escritoras da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006, p. 15-26.

MATA, Inocência. "Paulina Chiziane e a exposição de um 'Ossário de interioridades mortais'". In: MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmen Lucia Tindó (Org.) **Paulina Chiziane**: vozes e rostos femininos de Moçambique. Curitiba: Appris, 2013, p. 151-159.

MATTOSO, Kátia de Queirós. **Ser escravo no Brasil**. Trad.: James Amado. São Paulo: Brasiliense, 2001.

MENDES, Algemira de Macêdo. "Úrsula: a escrita de vanguarda". In: **A escrita de Maria Firmina dos Reis na literatura afrodescendente brasileira**: revisitando o cânone. São Paulo: Chiado, 2016, p. 93-172.

PADILHA, Laura Cavalcante. "Silêncios rompidos". In: **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2002, p. 171-181.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2009.

SILVA, Alberto da Costa e. **Um rio chamado Atlântico**: a África no Brasil e o Brasil na África. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Ed UFRJ, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**: seus fundamentos econômicos. 4ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 196.

A BALADA EM PROSA POÉTICA DE PAULINA CHIZIANE

Sávio Roberto Fonseca de Freitas

O romance *Balada de amor ao vento*(1990) mostra que o tema da condição feminina leva Paulina Chiziane a inaugurar uma nova categoria de balada no feminino: a balada em prosa poética. Esta categoria de balada traz, da poesia para a narrativa, elementos estéticos que, no romance em cotejo da escritora moçambicana, funcionam como uma estratégia literária para preservar a tradição oral da contação de estórias em volta da fogueira no romance contemporâneo e viabilizar a discussão crítica sobre o tema da condição feminina frente à hegemonia patriarcal em Moçambique.

Em *Balada de amor ao vento*, percebemos uma narrativa conduzida por vozes que não deixam escapar o conflito central do romance: a estória de amor entre Sarnau e Mwando. Os fatos expostos nesta narrativa estão vinculados ao conflito central, comprovando que a forma literária (a balada em prosa poética) está em harmonia com o conteúdo (a estória de amor). Harmonizando forma e conteúdo, Sarnau se torna a voz mais importante da narração, pois a narradora assume o comando da narração mesmo quando se posiciona em terceira pessoa ou quando utiliza o discurso direto com a finalidade de criar diálogos onde ficam registradas as tensões movidas ora pela razão ora pela emoção, em relação à estória de amor com Mwando. O amor assume uma função poética nesta estória, pois é um tema que modifica tanto as atitudes do homem, como as atitudes da mulher, já que:

> Em certos momentos de sua existência, alguns homens puderam ser amantes apaixonados, mas nenhum há que se possa definir como um grande apaixonado; nunca

> abdicam totalmente, mesmo em seus mais violentos transportes; ainda que caiam de joelhos diante de sua amante, o que desejam afinal é possuí-la, anexá-la; permanecem no coração de sua vida como sujeitos soberanos; a mulher amada não passa de um valor entre outros; querem integrá-la em sua existência, e não afundar nela uma existência inteira. Para mulher, ao contrário, o amor é uma demissão total em proveito de um senhor. (BEAUVOIR, 1980, p. 411)

A colocação de Simone de Beauvoir associada à experiência de Sarnau em *Balada de amor ao vento,* permite-nos afirmar que Sarnau conta a estória assumindo o papel de mulher amorosa, ou seja, a que se entrega ao sentimento amoroso de modo que reverbera em seu discurso uma linguagem organizada para referendar a importância da figura do amado como condição *sine qua non* para a continuidade de sua existência:

> Deu-me a mão e caminhávamos em passos cuidadosos até à caverna dos fantasmas... Penetrávamos na copa cerrada da figueira, que nos ofereceu o segredo e a frescura do paraíso. Sentei-me na cama de palha, estendi-me na verdura como um cadáver.
>
> – Vem, que eu ofereço-te um mundo novo. O mundo que te dou tem as belezas das flores do campo. Não tem fartura, nem grandeza, nem riqueza. Dou-te o meu coração, a minha vida. O amor é tudo o que tenho para te oferecer, Sarnau.
>
> A nudez dos meus seios deixou a descoberto feridas abertas resultantes dos golpes embriagados de um marido devasso. Mwando aconchegou-me no seu corpo peludo, seus braços percorriam a minha paisagem em todas as direções, os lábios debicavam sôfregos o suco das minhas tetas, eu suspirava, eu chorava, Sarnau, escuto o roçar agradável das tatuagens, crê em mim,

> Sarnau, morrerei contigo, não chores, Sarnau, que assim vou chorar também, que bom chorar embalado em teus braços. (CHIZIANE, 2003, p. 95)

No fragmento acima, percebemos no discurso de Sarnau um lirismo romântico denunciador da volúpia amorosa de uma mulher amorosa que mostra uma expressão plena dos estados da alma, da emoção e da paixão, como vemos no trecho "seus braços percorriam a minha paisagem em todas as direções, os lábios debicavam sôfregos o suco das minhas tetas, eu suspirava, eu chorava..." (CHIZIANE, 2003, p. 95); a exaltação da liberdade humana, como se pode notar no trecho "... eu ofereço-te um mundo novo. O mundo que te dou tem a beleza das flores do campo." (CHIZIANE, 2003, p. 95); o gosto por ambientes solitários, considerados como ambientes mais propícios aos desabafos sentimentais e confidenciais, como se percebe no trecho, " Deu-me a mão e caminhamos em passos cuidadosos até caverna dos fantasmas" (CHIZIANE, 2003, p. 95); a valorização do corpo da mulher amada, o qual aparece como refúgio acolhedor para o homem, como se observa no trecho "Sarnau, escuto o roçar agradável de tuas tatuagens, crê em mim, Sarnau, morrerei contigo, não chores, Sarnau, que assim vou chorar também, que bom chorar embalado em teus braços" (CHIZIANE, 2003, p. 95).

Sarnau coloca Mwando em um mesmo vão da voz, isto é, no espaço da narração em que as experiências e os conflitos amorosos são relatados, de forma que o discurso de Sarnau e o discurso de Mwando se cruzam pelo lirismo com que os fatos são narrados, de forma que, como coloca Massaud Moisés (2004, p. 373), o mundo é reduzido a um ponto de vista lírico, pois a narrativa obedece a uma visão poética, fazendo com que recursos da poesia sejam recorrentes, quando a questão discutida é o amor:

> Mwando não teve outro remédio senão conformar-se. Facilmente se adaptou aos trabalhos dos rapazes de sua idade. Todas as tardes nos encontrávamos no rio, dávamos largos passeios, subíamos árvores, colhíamos flores, frutos, e tudo para nós era uma verdadeira maravilha. Um dia trepamos até o cimo de uma figueira.
>
> – Sarnau, diz se a terra não é bela vista por estas alturas.
>
> – Vejo tudo maravilhoso. Tudo é belo quando as pessoas se amam.
>
> – Diz se não é maravilhosa a beleza dos campos; aquele verde é a machamba de arroz ainda pequenino. O verde-amarelo é o arroz pronto para colher. Vê aquele mar verde com os braços do milheiral movendo-se assim, às ondas, como as serpentes. Vês ali, mais ao fundo? Um manto verde com muitos verdes. É a machamba de mandioca, amendoim e gergelim.
>
> – Sim, Mwando, tudo em nós é verde, verde verdadeiro. (CHIZIANE, 2003, p. 23-24)

Como observamos no fragmento acima, Mwando já tinha sido expulso do seminário, pois o Padre Ferreira, ciente das aventuras amorosas do então seminarista, resolve mandá-lo seguir o próprio destino. Percebemos no fragmento acima uma cumplicidade entre Mwando e Sarnau. Tal cumplicidade faz Sarnau conduzir a narração de um ponto de vista feminino que fica expresso em uma linguagem organizada por frases afirmativas que endossam a visão poética dos amantes apaixonados "tudo para nós era uma verdadeira maravilha; tudo é belo quando as pessoas se amam; tudo em nós é verde, verde verdadeiro." (CHIZIANE, 2003, p. 24) A natureza contribui com um cenário que reforça a beleza do estado amoroso em que se encontram Mwando e Sarnau.

A voz de Sarnau está repleta do lirismo amoroso, por conta da acentuada emotividade expressa, as unidades de tempo, espaço e ação

se harmonizam em prol da continuidade deste amor, como podemos observar no trecho "Vejo tudo maravilhoso. Tudo é belo quando as pessoas se amam" (CHIZIANE, 2003, p. 24).

O cromatismo vem dar as cores do cenário que Sarnau pinta na narração: o verde-amarelo (representando a mistura do arrozal que vem sugerir a felicidade e a prosperidade) e o verde (sugerindo a verdade e a esperança da continuidade deste amor). O figo, a mandioca, o amendoim e o gergelim dão paladar à libido e à sensualidade do casal de apaixonados na medida em que sugere o erotismo poético que se forma na narração. Logo, o desejo que une Sarnau e Mwando torna-se uma maldição para o jovem casal como acontece com Eva ao fazer Adão provar do fruto proibido:

> Mwando está embasbacado com a descoberta do insólito do mundo. Como Adão no Paraíso, a voz da serpente sugeriu-lhe a maçã, que lhe arrancou brutalmente a venda de todos os mistérios. Sim, escutou as lágrimas de uma mulher pronunciando em sussurros o seu nome, despertando-o do ventre fecundo da inocência. Mwando nasceu. Sente o coração a bater com força, mesmo a maneira do primeiro amor. (CHIZIANE, 2003, p. 19)

Esta passagem deixa explícita a referência intertextual com o Livro dos Gênesis no Antigo Testamento da Bíblia, o que sugere muitas interpretações principalmente quando se pensa acerca da noção do amor, do pecado e da mulher. Sarnau representa a voz da serpente, como podemos notar no trecho "Como Adão no Paraíso, a voz da serpente sugeriu-lhe a maçã..."(CHIZIANE, 2003, p. 19), animal que propõe uma dupla representação para a referida personagem: a sedução e a maldição. Sedução, pelo encantamento frente à descoberta do amor em forma do pecado, "a descoberta do insólito mundo" (CHIZIANE, 2003, p. 19); Maldição, a partir do momento em que Sarnau, usando as

armas femininas, "escutou as lágrimas de uma mulher pronunciando em sussurros o seu nome..." (CHIZIANE, 2003, p. 19), faz Mwando provar de sua condição masculina, "... despertando-o do ventre fecundo da inocência." (CHIZIANE, 2003, p. 19), e questionar o seu projeto de ser padre, como se nota no fragmento abaixo:

> Procurou o refúgio do quarto e fechou-se. Estava transtornado. Sentia sua devoção abalada pela paixão. Não conseguia fugir às tramas da serpente, a Sarnau arrastava-o cada vez mais para o abismo. Mas porque é que Deus não protege os seus filhos mais devotos, e deixa serpentes espalhadas por todo o lado, por quê? "Mas eu quero ser padre", dizia em lágrimas, "eu quero ser padre, usar batina branca, cristianizar, batipzar, mas ela arrasta-me para o abismo, para as trevas, ah, como é bom estar do lado dela. Se o padre descobrir a minha paixão expulsa-me do colégio na frescura do entardecer tal como Adão no Paraíso. Mas como Adão não, não vai acontecer. Saberei encontrar um esconderijo neste jardim do Éden e ninguém descobrirá. (CHIZIANE, 2003, p. 21)

No referido fragmento, percebemos que, em discurso indireto livre, a voz de Sarnau se mistura com a voz de Mwando, "Não conseguia fugir as tramas da serpente, a Sarnau arrastava-o cada vez mais para o abismo"... "Mas eu quero ser padre" (CHIZIANE, 2003, p. 21), possibilitando a construção de uma cena em *mise en abyme*. A cena de Adão sendo expulso do paraíso aparece como pano de fundo antecipando a expulsão de Mwando do seminário, assim como também é possível perceber uma epifania de si mesmo, "Saberei encontrar um esconderijo neste jardim de Éden e ninguém descobrirá." (CHIZIANE, 2003, p. 21). Mwando conscientemente se expulsa da condição de seminarista porque está totalmente seduzido pela voz da serpente e alimentado pelo fruto do pecado, "...ah, como é bom estar do lado dela.." (CHIZIANE, 2003,

p. 21). A virilidade mais uma vez se rende às armadilhas da mulher, "... ela arrasta-me para o abismo.." (CHIZIANE, 2003, p. 21). Logo, notamos que Sarnau e Mwando cruzam as suas vozes em um mesmo vão: o relato da experiência de estarem envolvidos pelo destino e enfeitiçados pelo amor:

> A maçã ainda era verde, por isso arrepiante. Trincamos um pouco e não pareceu muito agradável; senti o doce-amargo das pevides e polpa e, lá do meu fundo, escorreu um fio de sangue, que as águas do Save lavaram.
>
> Mwando deu o primeiro golpe. Os nossos sangues uniram-se. Neste momento os defuntos do mar festejam, porque hoje sou mulher.
>
> – Sarnau, o nosso amor é o mais belo do mundo.
>
> – Sim, mais verde que todos os campos, maior que todas as águas do Save e do oceano.
>
> – É maravilhoso.
>
> – Agora, Mwando, tens que agradecer à minha defunta protectora pelo prazer que acaba de te dar. Oferece-lhe dinheiro, rapé e pano vermelho.
>
> Há muito Mwando jurou não acreditar em almas do outro mundo, mas naquele momento quebrou o juramento.
>
> – Hei-de oferecer cem escudos, muito rapé e pano vermelho. Dar-lhe-ei milho e mapira; dir-lhe-ei que sou o marido dela porque dormi com a sua protegida. Quero pedir-lhe a benção do nosso amor.
>
> – És maravilhoso, Mwando, por isso amo-te, amo-te, mil vezes amo-te. (CHIZIANE, 2003, p. 25-26)

No fragmento acima, Sarnau faz mais um relato de sua experiência sexual e amorosa com Mwando. O discurso de Sarnau mais uma vez se apresenta conduzido pelo sentimento. A maçã novamente aparece metaforizando o pecado original. As pevides e a polpa, "senti

o doce-amargo das pevides e da polpa e lá do meu fundo, escorreu um fio de sangue, que as águas do Save lavaram" (CHIZIANE, 2003, p. 25), colocadas pela narradora em um plano sinestésico do prazer anunciam o ato sexual que se consuma na afirmação das vozes de Sarnau e Mwando, "Os nossos sangues uniram-se"(CHIZIANE, 2003, p. 25). Outro dado importante de ser notado é o registro das práticas de Sarnau pelas crenças tradicionais moçambicanas: "Neste momento os defuntos que estão no fundo do mar festejam, porque hoje eu sou mulher", (CHIZIANE, 2003, p. 25). A cena amorosa tem como pano de fundo as águas do Rio Save , principal testemunha da consumação amorosa entre os jovens amantes

As mitologias africanas oferecem uma explicação para a escolha do cenário, pois, segundo Miranda, o rio está associado ao orixá Oxum:

> ...entidade feminina cujas atitudes sempre são conduzidas pela emoção, valorizando em demasia a intuição feminina no apoio para a realização de seus objetivos; a frustração é um dos sentimentos que mais a persegue no decorrer da vida, o rancor e a mágoa também; possui a capacidade de tecer um plano como muita destreza para um dia reagir e sair vitoriosa frente ao seu agressor; a sua postura é de líder nata, assumindo sempre o comando dos que a rodeiam por meio de uma conduta sensível e amorosa. (MIRANDA, 1988, p. 55-56),

O rio Save, associado ao orixá Oxum, possibilita-nos entender a frequente emotividade que permeia a narração de Sarnau, quando por amar Mwando, associa a natureza com a intensidade de seu amor, "mais verde que todos os campos, maior que todas as águas do rio Save e do oceano" (CHIZIANE, 2003, p. 25). Outro fato importante de ser notado, no fragmento citado, é a condição de seduzido de Mwando, que o faz abandonar o desejo de ser um sacerdote cristão e passa a reverenciar à defunta protetora de Sarnau: "Há muito que Mwando

jurou não acreditar em almas do outro mundo, mas naquele momento quebrou o juramento" (CHIZIANE, 2003, p. 25).

A narrativa de Sarnau é organizada em ciclos, ou seja, em fases ordenadas pelo vento, pela serpente, pela mulher e pelo amor. Os ciclos estão ligados aos fatos, às sequências, ao desenrolar da estória de amor entre Sarnau e Mwando. O ciclo do vento dá movimento, ritmo, sonoridade, rasgos fônicos à narração de Sarnau. O ciclo da serpente torna a narração de Sarnau envolvente, sedutora, sinuosa, feminina e sensual, uma vez que a serpente representa nesta narrativa a metáfora da sedução e da maldição. O ciclo da mulher dá o comando à narrativa de Sarnau, pois a narradora sempre narra os conflitos de sua estória de amor do ponto de vista feminino. O ciclo do amor dá unidade à balada em prosa poética conduzida por Sarnau, pois o amor é o tema central desta narrativa.

Sarnau, a voz da serpente, consegue seduzir Mwando. O ciclo do amor, na narrativa, vai seguir o fluxo do ciclo da serpente, isto é, a sedução e a maldição. Sarnau é uma cobra que vai morder o próprio rabo, pois o mesmo amor que a alimenta a envenena, tal como acontece com Mwando.

Mwando abandona Sarnau casa-se com Sumbi por decisão da família. Sumbi é uma mulher que não preserva os costumes das mulheres da aldeia porque não pilou para os sogros no segundo dia do casamento; sentava-se na cadeira, como os homens, e não na esteira ao lado das mulheres; acordava muito depois de o sol nascer, já na hora que os membros de sua família voltava da colheita; não preparava a refeição para o marido; sempre seduzia o marido, tal como uma serpente, cumprindo bem as suas atividades sexuais em incansáveis jogos de sedução.

Sumbi fica grávida de Mwando e o estado de sua esposa o torna ainda mais seduzido, pois ela exige "capulanas novas e panos brilhantes daqueles que eram trazidos pelos mercadores indianos em troca de cereais" (CHIZIANE, 2003, p. 62). Mwando é castigado e paga o preço

por não ter cumprido sua promessa de amor à Sarnau e à sua defunta protetora. Forma-se então o ciclo da serpente.

Sarnau, enquanto narradora protagonista desta narrativa, assume a performance de uma contadora de estórias, figura típica da tradição oral. A condição de contadora de histórias é visível desde a vela acesa do mês de Maria até o apagar do candeeiro, "o peito queima como vela acesa no mês de Maria" (CHIZIANE, 2003, p. 11), "Enterrei o passado. Puxei o candeeiro, soprei, apagou-se" (CHIZIANE, 2003, p. 149). O fogo é o elemento que vem aquecer os fatos e os afetos narrados por Sarnau e também lembrar a chama das fogueiras em volta da qual os mais velhos contavam suas estórias, obedecendo ao tempo em que as chamas duravam acesas. A luz das chamas representa a memória dos contadores de estórias que, como Sarnau, utilizam-se desta tradição por amor e compromisso com a cultura local.

A narrativa segue quatro ciclos: o do amor, o da serpente, o do vento e o da mulher. O ciclo do amor, quando o tecido narrado é marcado pela voz poética que, no âmbito de sua introspecção, expõe os sentimentos em forma de narração; o ciclo da serpente, momento em que a voz de Sarnau assume um discurso carregado de metáforas que remetem à ideia da sedução e do mito do eterno retorno, em se tratando dos conflitos amorosos vividos por Sarnau e por Mwando; o ciclo do vento, principal interlocutor da natureza a quem a narrativa de Sarnau se destina, o vento também é o mensageiro divino do destino de Sarnau e dos personagens que a rodeiam, além de ser muitas vezes o causador das mudanças de ritmo da narração da protagonista; e, por fim, o ciclo da mulher, quando Sarnau além de desenvolver um discurso que apresenta a mulher enquanto objeto idealizado, problematiza a condição da mulher moçambicana à medida que a narração coloca em tela as insatisfações femininas frente ao sistema patriarcal. O momento do reencontro de Sarnau com Mwando é pontual para que percebamos como estes ciclos se mantêm em movimento na narração da protagonista:

> Rebolo no chão despreocupada. As crianças estão entregues à macaiaia e só se lembram de mamar quando estou presente. O trabalho das machambas não é comigo, tenho servas que se encarregam disso.
>
> Fecho os meus olhos deleitando-me com as carícias do sol. Sinto os passos de alguém que se aproxima, talvez seja um pescador. Escuto a voz que me saúda, e quando abro os olhos, vejo um homem ajoelhado, inclinando o tronco numa reverência.
>
> – Saúdo-a, rainha, mãe de todo o povo de Mambone.
>
> – Ahêêê, obrigado, bom dia.
>
> Num salto coloco-me sentada. Aquela voz fulminou-me o íntimo.
>
> – Mwando!
>
> – Sou eu, mãe.
>
> – Mas que surpresa tão agradável. Quando é que chegaste? Soube que construíste o teu lar do outro lado do rio.
>
> – Cheguei mesmo ontem, mãe.
>
> – Oh, Mwando, mas que maneiras de me tratar.
>
> – Agora sou teu servo. (CHIZIANE, 2003, p. 79-80)

No fragmento acima, podemos observar a inversão dos papéis, isto é, Mwando é quem se curva perante Sarnau, a qual na condição de esposa de Nguila assume o posto de rainha de Mambone. Logo no início do fragmento, observamos uma possível associação com a serpente, "Rebolo no chão despreocupada; fecho meus olhos deleitando-me com as carícias do sol" (CHIZIANE, 2003, p. 79), hábito comum a bichos como as serpentes em dia de sol: aquecer o corpo frio, tal como se encontra o corpo de Sarnau, frio pelo fato de começar a sentir a ausência do marido Nguila, o qual já possui outras e não cumpre seus compromissos de marido com Sarnau há algum tempo.

Enquanto Sarnau aquece o corpo, surge Mwando, "Escuto uma voz que saúda, e quando abro os olhos, vejo um homem ajoelhado, inclinando o tronco numa reverência" (CHIZIANE, 2003, p. 79), o qual surpreende Sarnau, a então rainha que além de aquecer o seu corpo ao sol, sente o destino fazer retornar, tal como a serpente em seu movimento circular, o homem que desdenhou de seus sentimentos e de sua total entrega em nome do amor até então guardado na memória de Sarnau e agora aceso pelo sol e trazido sorrateiramente pelo ciclo da serpente. Oportuno é lembrar que, nas mitologias africanas, a serpente, assim como está escrito na Bíblia, representa a transformação, pois executa, como afirma Miranda(1988, p. 97), um incessante movimento giratório em torno da terra, acompanhando seu movimento de rotação e lançando energia de uma intensidade capaz de deter o controle de tudo que for passivo de mudanças e transformações, assim como acontece com Sarnau: uma camponesa que se apaixona por um seminarista, o qual a abandona para casar com Sumbi, esta mulher o trai, ele julga as mulheres como serpentes que envenenam os homens com os seus feitiços sentimentais; Sarnau é lobolada pelos Zucula, casa-se com Nguila, torna-se rainha, o casamento esfria por causa do não cumprimento das responsabilidades sexuais do seu marido e o destino a faz reencontrar Mwando; ficando então registrada a circularidade dos fatos e o predomínio do amor de Sarnau por Mwando, fato que perpassa a narrativa e confirma a concordância entre o ciclo do amor e o ciclo da serpente, ambos os ciclos norteados pela ideia de sedução:

> Tudo começa no dia mais bonito, beleza característica do dia da descoberta do primeiro amor. Todos os animais trajavam-se de fartura, a terra era demasiado generosa. Na aldeia realizava-se a festa da circuncisão dos meninos já tornados homens. Jovens dos lugares mais remotos estavam presentes, pois não há nada melhor que uma festa para diversão, exibição e pesca de namoricos. Eu estava bonita com minha blusinha cor de limão, capulana

> mesmo a condizer, enfeitadinha com colores de marfim e missangas. Coloquei-me na rede para ser pescada, e por que não? Já era mulherzinha e tinha cumprido com todos os rituais. (CHIZIANE, 2003, p. 12-13)

O fragmento acima possibilita o entendimento da circularidade que permeia a narração de Sarnau, por também preservar a performance da contadora de histórias, ela registra o seu discurso com a simplicidade de quem conta a história vivida e com uma cumplicidade no falar para um ouvinte entender o sentido mais profundo de suas palavras, de modo que, muitas vezes, sentimo-nos diante da própria Sarnau e da cena construída por ela. Vamos perceber que desde o início da narração Sarnau pontua o objetivo principal de sua narrativa: contar a história de seu primeiro amor, " tudo começa no dia mais bonito, beleza característica do dia da descoberta do primeiro amor" (CHIZIANE, 2003, p. 13). O clima festivo é anunciado por Sarnau, "não há nada melhor que uma festa para diversão, exibição e pesca de namoricos.." (CHIZIANE, 2003, p. 13). Outro dado importante é a conduta cultural assumida por Sarnau no momento em que se desenrola a história de amor: no primeiro fragmento, Sarnau é uma adolescente, "já era mulherzinha" (CHIZIANE, 2003, p. 13) com um discurso que não nega a tradição narrativa moçambicana. Ela desenvolve um exercício de ética mística, "tinha cumprido com todos os rituais" (CHIZIANE, 2003, p. 13), ecológica, "todos os animais trajavam-se de fartura, a terra era demasiado generosa" (CHIZIANE, 2003, p. 13) e comunitária , "na aldeia realizava-se a festa de circuncisão dos meninos já tornados homens" (CHIZIANE, 2003, p. 12). O encantamento à primeira vista endossa o lirismo de Sarnau:

> Aproximei-me dele, falei com doçura e, com muita indiferença, respondia às minhas perguntas. Frustradas as minhas tentativas regressei a casa, entristecida.

> Pela primeira vez o sono custou-me a vir. Minha mente deliciava-se com a imagem que acabava de descobrir. Aquele olhar distante, penetrante, aquela voz serena... e o rosto sisudo! Bonito não era, comparado com o Khelu, esse zaragateiro, namoradeiro, sempre pronto a provocar qualquer escaramuça e esmurrar toda a gente.
>
> O Mwando é um rapaz diferente, fala bem, conversa bem e tem cá umas maneiras! Estaria eu apaixonada? Ri-me e revirei-me na esteira. Achava graça àquilo tudo, pois nunca antes me tinha acontecido. Adormeci sorrindo. (CHIZIANE, 2003, p. 15)

No fragmento acima, o lirismo é um aspecto que intersecta o contato entre Sarnau e Mwando desde o inicio da narrativa, "minha mente deliciava-se com a imagem que acabava de descobrir", (CHIZIANE, 2003, p. 15). O riso de Sarnau representa a inocência da adolescente e o entusiasmo peculiar da descoberta do amor, "Ri-me e revirei-me na esteira. Achava graça àquilo tudo, pois nunca antes me tinha acontecido. Adormeci sorrindo." (CHIZIANE, 2003, p. 15). No fragmento abaixo:

> Ri-me divertida. É interessante ser tratada com deferência por um homem com quem já se dormiu na mesma esteira. Examinei de alto a baixo aquele ser pobremente vestido, aspecto maltratado, e senti dó. Ontem humilhou-me e hoje acontece o contrário. É um ser desprezível, mas sua presença é ameaçadora, sinto que ainda gosto deste homem. (CHIZIANE, 2003, p. 80)

O riso de Sarnau denuncia o seu desdém à condição de inferioridade de Mwando perante à sua condição de mulher casada com um homem da nobreza, "Ri-me divertida. É interessante por um homem, com quem já se dormiu na mesma esteira" (CHIZIANE, 2003, p. 80). No reencontro com Sarnau, Mwando já não possui a imagem de antes, "um rapaz diferente, fala bem, conversa bem e tem cá umas maneiras",

agora "sua presença é ameaçadora, sinto que ainda gosto deste homem" (CHIZIANE, 2003, p. 80). Sarnau reproduz o discurso de uma mulher amadurecida pela dor do amor de um homem que hoje se curva perante sua condição de rainha, "ontem humilhou-me, hoje acontece o contrário" (CHIZIANE, 2003, p. 80).

Quando Sarnau apresenta os personagens que circulam ao redor do conflito principal de sua narrativa, utiliza-se de uma técnica de narração chamada *encaixe*, a qual, segundo Todorov (1970, p. 123), permite que a narradora faça aparecer um novo personagem na narração, ocasionando a interrupção da história precedente para que se conte uma nova história, portanto uma nova intriga. Podemos notar este recurso quando Sarnau apresenta Nguila, o seu marido:

> Não vos falei ainda do meu marido, o Nguila, homem mais desejado por todas as fêmeas do território. Não o conheço muito bem, mas estou devidamente informada sobre ele. É um búfalo enorme e forte como exige a nobreza de sua raça. Tem a pele bem negra, testa e nariz esbeltos, dentes branquíssimos, o que lhe confere um aspecto de espécie rara. Tem um caminhar dinâmico, dominante e sedutor. É um excelente caçador, o melhor atirador de arco e flecha. Não há quem meça forças com ele. Nas bangas e tabernas é o primeiro a entrar e o último a sair e, quando se embriaga, é a coisa mais insuportável deste mundo. Dizem que é doido pelo sexo oposto, o que orgulha o rei, seu pai. O padre Ferreira tentou cristianizá-lo sem resultado. Fez tudo para que ele estudasse, pois não fica bem ao futuro rei ser analfabeto, e lá aprendeu algumas coisas, ao menos sabe ler uma carta. (CHIZIANE, 2003, p. 40)

Como afirma Todorov (1970, p. 124), as histórias encaixadas servem como argumentos para o desfecho da narrativa. No fragmento acima, Sarnau ao apresentar Nguila nos faz perceber o motivo de seu

descaso frente à aparição de Mwando, o qual não possui as qualidades de Nguila. A descrição de Nguila soa como uma justificativa para esquecer Mwando, pois como a narradora afirma que ele, Mwando, é uma ameaça, pois o sentimento de amor ainda existe e se configura como uma desgraça devido à condição de rainha que Sarnau ocupa. Outro dado é importante a ser analisado: Nguila representa o homem selvagem, não colonizado (força, virilidade, resistência ao cristianismo e ao conhecimento formal, predisposição para a caça, poligamia) ; Mwando, por sua vez, representa o homem aculturado (predisposição ao cristianismo, ao conhecimento formal e à monogamia; sensibilidade amorosa e romântica). Esta passagem da narrativa é oportuna, pois apesar de parecer que Sarnau dá um novo rumo à sua história de amor por Mwando, ela representa o contrário, isto é, depois da experiência matrimonial, Sarnau percebeu que fugir dos seus sentimentos significava punir a si mesma, à sua condição de mulher livre, como podemos observar no diálogo entre Sarnau e a a mãe:

> – Mãe, exageras demasiado em todas as tuas atitudes. Por que choras, mãe? Há aqui algum funeral? Por que é que todas têm os olhos tristes? Vamos, alegrai-vos porque hoje é dia de festa, hoje casei-me com o futuro rei desta terra.
>
> – Sarnau, sangue do meu sangue, nem todas as lágrimas são de tristezas, nem todos sorrisos são alegrias. Os teus antepassados fremiam de dor, mas cantavam belas canções quando partiam para a escravatura. Os mortos vestem-se de gala quando a vão enterrar. Os vivos semeiam jardins nos túmulos tal como hoje e oferecem flores. Os condenados sorriem quando são libertados. Sarnau, minha Sarnau, partes agora para a escravatura. (CHIZIANE, 2003, p. 46)

Os Zucula vão buscar Sarnau para habitar o seu novo lar, pois os rituais do matrimônio se cumpriram e era chegada a hora de a filha

lobolada seguir o destino de mulher casada. O fragmento revela o momento em que a narradora, assumindo o papel de protagonista de sua história e movida pelo ciclo da mulher, desenvolve um diálogo com a mãe, a qual afirma para Sarnau que, na aldeia de Mambone, casamento é escravatura. No discurso de Sarnau, percebemos os traços da ambição, "hoje casei-me com o futuro rei desta terra" (CHIZIANE, 2003, p. 46) ou a justificativa à qual a narradora se apega para se desviar da dor de narrar sua desilusão amorosa com Mwando. No discurso de sua mãe notamos o desvendar do sentimento íntimo de Sarnau, "nem todas as lágrimas são tristezas, nem todos os sorrisos são alegrias", (CHIZIANE, 2003, p. 46). Os antepassados aparecem para dar legitimidade à tradição do casamento lobolado e a circularidade da existência, "Os mortos vestem-se de gala quando vão a enterrar. Os vivos semeiam jardins nos túmulos tal como hoje te oferecemos flores" (CHIZIANE, 2003, p. 46), ou seja, tudo que tem início tem fim. Sarnau, quando apresenta o seu novo lar deixa pistas para o desfecho de seu casamento com Nguila:

> No novo lar, os Zucula receberam-me triunfalmente, com batucadas que esfacelavam o ar, a sentenciada meteu a cabeça na forca. Senti em mim a negra partindo para a escravatura; a prisioneira caminhando para o cadafalso. Olhei todos os lados à procura de auxílio e encontrei rostos desconhecidos, sorridentes. Descobri amparo nos olhinhos da Rindau, minha doce irmãzinha, a única testemunha de minha desgraça. (CHIZIANE, 2003, p. 47)

Por meio de uma prolepse, Sarnau antecipa o desfecho de seu casamento com Nguila quando atribui a Rindau a condição de testemunha de sua desgraça: o amor que sente por Mwando, " ...a sentenciada meteu a cabeça na forca..."." descobri o amparo nos olhinhos da Rindau, minha doce irmãzinha, a única testemunha de minha desgraça" (CHIZIANE, 2003, p. 47). Sarnau retoma o discurso de sua mãe e assume a condição de prisioneira de um sistema que a

escravizava, impedindo-a de lutar pelo seu amor. O lar aparece associado à palavra forca, o que diz muito em relação à unidade temática deste fragmento: a prisão. Sarnau deixa de ser solteira, deixa a família, sai do convívio da palhota para o palácio e adquire uma família que possui costumes diferentes em relação aos vividos em sua aldeia. Há uma mudança brusca na vida de Sarnau, subitamente, ela tornou-se uma mulher rica e possuidora de uma sorte que a leva a refletir sobre sua condição social.

Sarnau e Mwando, portanto, personagens centrais desta narrativa, vivem experiências diferentes: Mwando se casa com uma mulher que trai as tradições da tribo: ele, consequentemente sofre por não ter se casado com Sarnau, por não ter continuado a formação religiosa e por não poder exibir sua esposa, Sumbi, como um troféu para os homens da tribo; Sarnau, por sua vez, casa-se com Nguila, na condição de primeira esposa, migra da simplicidade de uma aldeia para a ostentação de um palácio, no entanto, ela sofre por não ter sido a escolhida de Mwando e por não ter o poder de decidir sobre o destino de sua vida por causa do sistema patriarcal que domina os valores da tribo. No entanto, as vozes de Sarnau e Mwando se cruzam no mesmo vão, ligadas que estão pelo amor tão avassalador como a força do vento.

REFERÊNCIAS

CHIZIANE, Paulina. **Balada de amor ao vento**. (1990). Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MIRANDA, Roberto de Sá. **Mitos e ritos nagô**: o saber de Ominsulá. Brasília, 1988.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1980, 2v.

MATA, Inocência. **Paulina Chiziane**: uma coletora de memórias imaginadas. In: Metamorfoses 1.Rio de Janeiro: Cosmos, 2000, p. 135-142.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **Escrita e performance na literatura moçambicana**. Belo Horizonte: Scripta, v. 4, n. 8, 2001, p. 250-257.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O trânsito da memória**. Belo Horizonte: Scripta, v. 7, n. 13, 2003, p. 356-367.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz**. A metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: Ed. PUC-Minas, 2005.

O JOGO E O JUGO: ENTRE O PÓS-COLONIAL E A MAGIA EM *O SÉTIMO JURAMENTO*

Zuleide Duarte
Izabel Martins

Ambientado em Zavala (um dos distritos de Inhambane, província localizada ao sul de Moçambique), *O Sétimo Juramento*, romance de Paulina Chiziane, publicado em 2000, explora, entre outros temas recorrentes na escrita dessa moçambicana, cuja obra é referencial não só para as literaturas africanas quanto para o texto contemporâneo universal, a temática da colonização mental e seus desdobramentos, retratada na elaborada construção do seu protagonista. A narrativa enfoca o modo como os militantes do projeto das lutas de libertação de Moçambique reproduziram e reproduzem, em alguma medida, o comportamento do colonizador, sua arrogância, preconceito e desprezo pelo cidadão menos favorecido, que empenhou, igualmente, a vida, por um projeto coletivo. Com a conquista da independência, uma reversão crucial nos papéis instalou-se, fazendo emergirem novos chefes, tiranos e exploradores do povo. No romance, esse idealista arrependido, apóstata da mais sagrada religião, a da comunidade, é vivido por David, diretor de uma empresa, com funcionários insatisfeitos, salários atrasados, descaso e egoísmo. Nas palavras da personagem:

> [...] Naquele tempo tinha o coração do tamanho de um povo, mas hoje está tão pequeno que só alberga a si próprio. Agora, a palavra povo é um simples número, sem idade nem sexo. Sem sonhos nem desejos. Apenas estatística.

> – No tempo da revolução investi. Agora estou na fase do egoísmo. Quero colher tudo o que semeei. Este estatuto de diretor não foi dádiva, foi conquista. Lutei para a liberdade deste povo. (CHIZIANE, 2000, p. 15).

O perfil de ex-militante, descrito por ele mesmo, é eivado do cinismo de quem perdeu, na ânsia do poder, na fixação em estruturas de dominação, o genuíno motivo que o levou a pegar em armas, ir à luta e pregar um ideal que, uma vez atingido, resultou incompatível com as novas demandas do agora "bem sucedido executivo". O poder é, para o empresário, um jogo, cuja arbitragem delega a Deus. Como se lê:

> Neste mundo ninguém é bom para ninguém. Enganamo-nos uns aos outros. Tiranos brancos substituídos por tiranos negros, é a moral da história. Tirania é filha legítima do poder. Justiça e igualdade é negócio de Deus e não preocupação dos homens. (CHIZIANE, 2000, p. 15).

A crítica implícita, nas palavras acima, mostra como o fervor revolucionário foi substituído por uma certa frieza e uma boa dose de cinismo. Afinal, o tiranizado incorpora o tirano e não se peja de transferir para o divino a solução de problemas que o discurso revolucionário prometia resolver. Os séculos de subalternidade endureceram o empresário, de tal forma, criando uma couraça, impedindo o afloramento de sentimentos humanitários e instituindo um conceito de territorialidade incompatível, em primeiro lugar, com um gestor, com pessoas dependendo do seu comando, e impensável em um líder de quem se espera solução.

Assim como ocorre em outros romances da autora, a exemplo de *Ventos do apocalipse* (1993), a narrativa – sem dissimulações – anuncia desde suas primeiras páginas que tratará de perdas ("A ilusão de um amanhã melhor há muito murchou..." CHIZIANE, 2000, p. 11), sobretudo, perda de esperança após a independência, sentimento cultivado entre

os moçambicanos, mas não só por eles, por tantos outros africanos que foram acometidos pelo sistema colonial e que viam na independência uma possibilidade de mudança para melhor. Palavras como guerra, morte, fome, massacre, desgraça, dentre outras pertencentes ao mesmo campo semântico, permeiam todo o primeiro capítulo, corroborando a ideia de aniquilação e combate contínuo do homem por seus direitos: "A multidão de homens não lhe escuta, caminha, porque mesmo terminando a guerra das armas, continua a guerra do pão e dos direitos do homem" (CHIZIANE, 2000, p. 13).

Ainda no capítulo que serve de pórtico ao romance, o narrador sinaliza as dificuldades enfrentadas pela classe baixa de Zavala, em comparação à vida dos que habitam nos bairros mais imponentes do distrito: "Chove. Em todos os abrigos os seres vivos repousam e se renovam. Lá fora, o frio corta e gela como uma lâmina aguçada. É inverno, é Junho. No bairro alto a energia elétrica é consumida a todo vapor e aquece a casa dos ricos. Os pobres, esses conformam-se nos braços das amantes" (CHIZIANE, 2000, p. 12). O destaque, no romance, para a falta de energia elétrica parece não ter sido feito distraidamente, uma vez que, no plano real, esse serviço atende apenas 1% da população de toda Zavala, segundo o documento *Perfil do Distrito de Zavala – Província de Inhambane* (2005, p. 15), produzido pelo Ministério de Administração Estatal de Moçambique. No que concerne ao acesso da população a outros serviços básicos, o referido material registra também que o distrito debate-se com problemas relacionados à moradia, ao tratamento e abastecimento de água: "Em relação a outras utilidades, o padrão dominante é o de famílias sem rádios e eletricidade, dispondo de uma bicicleta em cada oito famílias e vivendo em palhotas sem latrinas e água colhida diretamente em poços ou furos" (2005, p. 11). Transpondo a caótica situação para a ficção, a autora concentra-se não só em expor a despreocupação das instituições nacionais com a maior parte da população, mas apontar a crise de valores e de autoridades que acompanhou a ascensão da nova

burguesia capitalista em Moçambique, alertando para outra forma de colonização mais preocupante, a colonização da mente, que conduz o indivíduo a praticar o que combatia, traindo os próprios ideais e redesenhando, em sua prática, as ações e atitudes do colonizador.

Dialogando com Lília Momplé, ficcionista também moçambicana, Chiziane retrata as mazelas decorrentes do processo de descolonização, evidenciando a ação de sujeitos que, diante das presumíveis vantagens, desprezaram as antigas crenças, anulando códigos éticos, como se lê no conto "Stress", do livro *Os olhos da cobra verde* (1997), onde a amante de um antigo militante, major-general, habita luxuoso apartamento no bairro da Polana, antes ocupado por cooperantes e dirigentes, indiferente à pobreza extrema vivida pela comunidade circundante e mais especificamente pelo pobre professor, parco de recursos, que assiste a um jogo de futebol. O desfile da miséria é presenciado por uma mulher incapaz de sensibilizar-se, enjoada do luxo e sedenta de atenção do pobre homem que não a vê. Da mesma forma age David, insensível ao sofrimento dos grevistas sem salários, dinheiro em parte usado para comemorar o aniversário de Vera, sua mulher.

Interessante observar, nesse particular, que David não se priva de frequentar o leito de prostitutas e de meninas, às vezes, mais jovens que a própria filha. Para ele, a prostituição é um negócio, como abaixo descrito:

> Prostituição é venda do sexo. Sexo é corpo. E toda a gente vende as aptidões do corpo para ganhar a vida. O futebolista ganha a vida pelo seu pé. A cantora, pela sua voz. O carregador pelos seus braços e sua força. E as prostitutas? Será que elas não têm o mesmo direito de ganhar a vida pelo seu corpo? (CHIZIANE, 2000, p. 50).

Lembrando que os campos de reeducação instalados em Moçambique prendiam e retiravam as prostitutas do convívio da nova sociedade, a narrativa traz uma crítica ao dito processo de higienização da sociedade:

> Por que prendemos as prostitutas, então? Por que as deportamos e maltratamos? Queríamos nós ser mais justiceiros, mais importantes que Cristo? Prostituição é desespero. Vender o sexo em troca de pão é miséria extrema, miséria de todas as misérias. No degredo as prostitutas morreram de fome, saudade, doenças, ataques de animais ferozes e desespero. (CHIZIANE, 2000, p. 51).

Está clara a reprovação aos procedimentos injustos e cruéis da polícia ideológica instalada no Moçambique pós-independência. Essa postura encontra eco no escritor Ungulani Ba ka Khosa, mais especificamente no livro *Entre as memórias silenciadas* (2013), e na obra *Campo de Trânsito* (2007), do também moçambicano João Paulo Borges Coelho. Ainda vale salientar a importância do filme *Virgem Margarida* (2012), realizado pelo escritor e cineasta Licínio Azevedo, cujo conteúdo, alicerçado em fatos verídicos, dispara contra os novos inquisidores moçambicanos a emblemática frase: "O camarada é pior que o colono", ao retratar como prostitutas e uma virgem, que não obstante veementes protestos, foram levadas coercitivamente a campos de reeducação. Ali, a miséria e o desamparo, o tratamento desumano e a incerteza, selaram o fim de muitas daquelas pobres mulheres, inclusive da virgem Margarida que, desonrada, suicida-se.

Indagações que levam a uma reflexão mais ampla e necessária: Qual a ideia de comunidade defendida pelos heróis da luta independentista? Que tipo de sociedade pregavam e qual a que implantaram? A luta pela libertação não garantiu lugar para todos, selecionando grupos de párias, para alijá-los do convívio? Por que David, uma vez alçado ao poder, critica ações oriundas do próprio grupo que integra?

Lamentável constatar que as presumíveis "vantagens", buscadas pelo colonialista e machista David, apelam para sua falta de consciência coletiva e para o animal debochado e predador que acordou no homem bem-sucedido, abafando os escrúpulos que, sem peias nem senões,

vai levá-lo à pedofilia e depois ao abuso da própria filha, sempre em escala crescente:

> A adolescente treme à aproximação do homem e esconde o rosto com as mãos. David alarga os olhos de surpresa. A criatura à sua frente é uma criança da mesma idade ou mais pequena que a sua Suzy. De repente fica com a garganta seca. Do estômago sobe-lhe uma náusea e na boca o sabor a vômito. Enjoa-se de si próprio. [...] David sente-se mal consigo próprio e fica, por instantes, indeciso. Ir avante ou desistir? Mas se ele desiste, qualquer outro violará aquela menina naquele mesmo dia. (CHIZIANE, 2000, p. 52).

Essa reação momentânea, um provável arrependimento, não dura muito e o homem cai sobre a menina que contém os gritos, porque mais teme a fome, o frio e o abandono. Cabe lembrar aqui a recorrência da figura da cafetina na obra de Paulina Chiziane. Em *O sétimo Juramento* (2000) é tia Lúcia e n'*O Alegre Canto da Perdiz* (2008) é Serafina, prostituta e dona de bordel, especializada em cafecos ou catorzinhas, virgens preferidas pelos homens com dinheiro que "têm medo das prostitutas experientes, por causa da doença do século" (CHIZIANE, 2000, p. 53).

É conveniente acrescentar ainda que, revisitado pela voz da consciência, em momento posterior, David justifica a compra do sexo de Mimi como "uma obra de caridade, de misericórdia" (CHIZIANE, 2000, p. 119-120). Convencido de que sua ação não podia ser condenável, pois o dinheiro que pagaria aos serviços da menina a "ajudaria a sobreviver", o empresário destitui-se da responsabilidade e atribui a culpa ao sistema que nada fez, nem faz, para mudar a situação das inúmeras "Mimis" que perambulam pelas ruas e avenidas de Moçambique vendendo o sexo para garantir a sobrevivência. Reconfigura-se, desse modo, em David, a arrogância do colonizador, que viu a sua ida à África para salvar os africanos e dar-lhes alma como um verdadeiro "ato de caridade",

questão, a propósito, muito bem posta pelo guineense Abdulai Silá, em seu romance *A última tragédia* (1995).

Diante desse cenário de carências inadiáveis e da exposição de temas urgentes, o romance apresenta o elemento desestruturador da aparente tranquilidade da vida do protagonista: a greve dos operários da indústria açucareira, movimento deflagrado por trabalhadores de uma empresa que não era a de Davi, mas que o afetava diretamente, posto que o mesmo também estava sem efetuar o pagamento dos salários. Na tentativa de justificar os desmandos feitos contra a empresa que dirigia, o empresário compara-se a outros que, segundo ele, agem pior: "[David] Pensa no seu desempenho. A sua atuação é digna de censura. Faz o balanço. Os operários do açúcar não recebem há vinte e quatro meses. Os seus não recebem há apenas seis. Muito pouco tempo. Comparado com outros diretores ele é um santo" (CHIZIANE, 2000, p. 14).

O atraso salarial, para David, nada mais era que um dano colateral advindo do seu processo de enriquecimento, o qual julgava lícito. Afinal, como diretor de uma empresa estatal, ele deveria apresentar-se bem à sociedade, possuir uma representação compatível com o cargo. Carros novos, mansões, investimentos e ações no exterior, joias e festas para a esposa e outros bens adquiridos com os fundos empresariais não manchavam de forma alguma a sua índole. A intervenção aos cofres da companhia, em sua opinião, era uma espécie de empréstimo, cuja reposição seria feita no momento mais oportuno. Criar capital próprio era necessário, nem que para isso fosse preciso tirar, das bocas dos seus funcionários e filhos, o pão de cada dia. Acreditava poder usufruir de benesses extras por ter feito parte do grupo que fez chegar ao país a vitória final sobre o colonialismo: "- Nos tempos da revolução investi. Agora estou na fase do egoísmo. Quero colher tudo o que semeei. Este estatuto de diretor não foi dádiva, foi conquista. Lutei pela liberdade deste povo" (CHIZIANE, 2000, p. 15).

Em reação à tirania de Davi, seus funcionários também decidem paralisar as atividades. Na fábrica, vozes e cantos de protesto dão lugar aos barulhos das máquinas. O anúncio da eclosão da greve na empresa, feito pela secretária particular e também amante do executivo, o faz acordar dos momentos de luxúria vividos na noite anterior com a virgem Mimi, no prostíbulo da cafetina tia Lúcia. Os novos sons e as novas movimentações fabris transportam a memória de Davi para outras épocas, quando o mesmo considerava-se um "militante da criação do novo homem" (CHIZIANE, 2000, p. 50). Assim, o personagem vê reacesas nos operários as ideias de libertação e de igualdade pelas quais combateu em momento anterior à independência ("O passado volta a refletir-se com novas roupagens" CHIZIANE, 2000, p. 14.) e lembra do tempo em que, lutando pela liberdade do coletivo, participou assiduamente de treinos militares, marchas e guerras, proferindo em seus discursos palavras de ordem e de esperança. "Recorda com saudade as sessões de estudo em grupo das políticas revolucionárias. Recorda a linguagem antiga. Camarada comandante, camarada pai, camarada esposa, camarada chefe. Muita amizade, solidariedade, camaradagem verdadeira" (CHIZIANE, 2000, p. 15).

Entretanto David constata que a revolta e a humilhação, realidades contra as quais lutou, reconfiguram-se no tratamento colonialista reeditado por ele na nova ordem. A sensação de perplexidade o acomete:

> Não quer acreditar no que ouve. O espectro da greve sobrevoou o espaço. A consciência dos operários explorados estende o seu manto por todo o país, há guerra na capoeira. É a luta secular da escravatura contra a opressão. Dos servos contra os senhores. A história repete-se, passo à frente, passo atrás, como um pêndulo, no relógio da vida. E esta história está a saldar-se em sangue, como se para a sangria coletiva não bastasse a guerra que fustiga o país inteiro. (CHIZIANE, 2000, p. 32).

A surpresa do diretor, a estranheza diante do esperado por qualquer gestor, leva-o a acusar os sempre escravizados, agora operários de sua fábrica, de ingratos, cegos aos benefícios adquiridos com a independência como identidade, liberdade, estatuto, soberania: "Estes operários rebelam-se contra os libertadores da pátria, ingratidão típica dos filhos de Israel" (CHIZIANE, 2000, p. 32). Afinal, em análise mais detida, a massa de trabalhadores não foi contemplada pelos benefícios invocados por David, que na sua absoluta falta de empatia relembra as "loucuras" prometidas pelos "militantes da utopia". Como prometer igualdade, se "nem no reino das formigas" ela existe? Para acalmar uma improvável crise de consciência ele decide acusar os operários: "Os operários ficaram à espera da terra prometida e não marcharam. Nada fizeram para elevar o seu nível. Estagnaram." (CHIZIANE, 2000, p. 33).

A analogia com os filhos de Israel, apresentada anteriormente, é injusta e preconceituosa. Eles, os militantes da utopia, seriam os libertadores, os escolhidos; enquanto o povo, que deu também a vida pela luta, sacrificou-se, deu suporte aos que lideravam a luta, porque sem o apoio popular nada teria prosperado, esse povo sacrificado funcionou apenas como massa de manobra, artefatos cuja utilidade caducou. Na realidade "soberana" invocada pelo diretor, não havia lugar para reivindicações, nem mesmo justificativas para as mesmas. Sente-se o próprio colonizador, o patrão, odiado pelos colonos, contra quem se gritam palavras de ordem.

Há uma ironia muito forte na narrativa das elucubrações e comentários de David. Na sua empáfia, o diretor humilha os diretores adjuntos, fazendo-os recordar a fragilidade da qual foram "apanhados" por ele que os qualificou e alçou a cargos de mando. Teme a própria queda e por isso ameaça os outros com o mesmo pavor.

O egoísmo tão combatido no período colonial e nas lutas de campanha para a liberdade havia se instalado em David e na geração de líderes de seu tempo. Todas as promessas de um mundo pleno de igualdade, sem miséria, sem fome e sem doenças, de nada mais

lhes valiam. "A riqueza e o poder deram-lhes uma nova visão da vida, afastando-o da maioria" (CHIZIANE, 2000, p. 70), conforme bem observa o narrador.

Dessa forma, aos olhos dos funcionários, David não mais representava a geração de escravos que se libertou. Pelo contrário, passava a ser visto como o pior dos verdugos, porque uma vez negro, pertencente à mesma raça dos que lutaram e agora tornavam a reivindicar, não honrava seus irmãos, usurpava deles o direito à vida, agindo como os que, em tempos passados, invadiram suas terras. O descontentamento perante a situação enfrentada e a ausência de credibilidade naqueles que pareciam ser os salvadores da pátria conduzem os operários à crença de que a vida era melhor com os colonos, gerando uma espécie de saudosismo ao colonialismo, sentimento que relega ao esquecimento o quão pesada foi a mão do colonizador.

Embora consciente de sua incompetência administrativa e da falha cometida contra o novo sistema econômico que se formava no país, conforme denuncia o excerto que segue, o protagonista sente-se traído pelos operários e pelos diretores adjuntos, antigos lacaios que acolheu:

> Ninguém diz nada e David mergulha na onda de medo. [...] Na mente correm-lhe imagens do passado: reuniões clandestinas por ele dirigidas nas fábricas para sabotar o sistema. Hoje ele é patrão e sente que vai ser escorraçado do poder tal como fez aos colonos, pelas mesmas razões, pelas mesmas ações. Com os mesmos cantos e gritos. Com os mesmos *slogans* e palavras de ordem. Com a mesma fúria do povo oprimido. [...] O rosto de Davi contorce-se numa dor profunda. [...] Tenta resistir, mas não aguenta.
>
> – Todos aqui vieram da ganga e do macacão e não passavam de pobres operários reparadores de máquinas,

> respirando miséria. Quando aqui entrei, alguns de vocês tinham apenas a escola primária. Apanhei-vos. Ensinei-vos. Hoje são licenciados e especializados no estrangeiro graças às condições que vos criei. Pois tenham a consciência de uma coisa: a minha queda é a vossa queda. O novo diretor que aqui for colocado não aceitará lacaios do anterior. (CHIZIANE, 2000, p. 33-34).

Se por um lado Davi reconhecia que estava voluntariamente inserido numa ostensiva rede de corrupção, por outro não considerava perder o trono, dando lugar a outro qualquer, e voltar a ser um empregado comum. Sem solução para abrandar o descontentamento dos seus quase mil operários e a traição dos membros do conselho diretor da empresa, uma vez que se sentia desamparado pela lei, pela igreja e pela família, David se vê seduzido, assim como ocorre com o régulo Sianga de *Ventos do apocalipse* (1993), pela promessa de que o retorno à adoração aos espíritos dos antepassados ampliaria sua riqueza e poder pessoal: "Nos mortos está a minha esperança. No feitiço está a minha segurança. Preciso resgatar a minha sombra perdida para me defender da fúria dos operários. Os meus crimes foram descobertos [...] A magia negra é o único caminho que me resta" (CHIZIANE, 2000, p. 74).

Iniciado em um culto aos espíritos, David recebe a proteção dos antepassados, contrariando radicalmente o antiobscurantismo propagado pela Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) e defendido por ele próprio, durante o período da revolução. Talismãs, bruxedos e orações aos mortos passam a fazer parte de seu cotidiano. As conveniências alcançadas após a adesão às práticas religiosas tradicionais impulsionam o protagonista a buscar maiores conquistas.

É conveniente destacar que o retorno às crenças ancestrais realizado por David foi feito ocultamente. Com exceção de um amigo de longa época, Lourenço, nem mesmo a família ou as amantes do empresário sabiam de suas incursões ao mundo dos espíritos. Segundo Chiziane & Martins (2018), no território moçambicano, a

prática clandestina das religiões tradicionais africanas tornou-se mais comum do que se pensa. Tanto na zona urbana como na rural, as pessoas continuam "a recorrer aos curandeiros na calada da noite e em segredo, escondendo os seus passos para não serem consideradas obscurantistas, supersticiosas, contrarrevolucionárias, retrógadas e resistentes às mudanças" (CHIZIANE & MARTINS, 2018, p. 39). O comportamento praticado em regime de surdina, mesmo já tendo acontecido a descolonização, sem dúvidas, é um resquício do colonialismo que impôs repressivamente a religião cristã por quase cinco longos séculos, usando-a como uma das principais estratégias para "civilizar" os africanos.

Além da repressiva política de assimilação, em que o autóctone era obrigado a aceitar inúmeras sujeições, dentre elas o abandono das religiões tradicionais, cabe lembrar outras formas introduzidas pelo colonizador quando havia a recusa dos valores cristãos. Durante o colonialismo, os administradores portugueses tentaram banir as práticas ligadas aos cultos de possessão pelos espíritos e à feitiçaria. Alcinda Honwana, citada por Chiziane & Martins (2018), registra que, quando os praticantes das religiões locais não eram mandados para o *xibalo* (trabalho forçado) no interior da colônia, eram deportados, pelo aparelho colonial, para a Ilha de Moçambique, no norte do país, ou até mesmo para as Ilhas de São Tomé e Príncipe, no outro lado do continente, para trabalharem como mão-de-obra forçada nas lavouras de cacau. Com o advento da independência, a perseguição não foi de menor tamanho. Na visão da Frelimo, partido que assumiu as rédeas de Moçambique após a derrocada do império português, para o bem da nova e moderna sociedade que estava se firmando a partir daquela data, algumas práticas religiosas locais eram consideradas um entrave ao desenvolvimento social. Como medida, segundo Chiziane & Martins (2018), a Frente resolveu perseguir e exilar os curandeiros em campos de reeducação e, de forma ainda mais severa, ordenou a queima de templos e santuários dos espíritos, incendiando-se também com eles

todos os seus objetos de culto. No romance em análise, o protagonista rememora as vezes que, em acordo com a ideologia da Frelimo, procurou solapar as instituições tradicionais, livrando a "nova sociedade" dos adeptos do obscurantismo, representando dessa forma, aqueles que acreditam ter alcançado os ganhos da modernidade e da racionalidade. Entretanto, chama a atenção o fato de David recorrer à religião da terra, quando lhe convém.

> Como militante do mundo novo, ordenara incêndios de nunca acabar, queimando ndombas, mutundos, magonas[22] e lugares de culto, para libertar a terra dos adoradores das trevas. Mergulha num remorso sem fim. Que seria da minha vida agora, se os adivinhos e curandeiros tivessem desaparecido da superfície da terra. (CHIZIANE, 2000, p. 80-81).

O mesmo se dá com a sua esposa Vera que sai em busca de entidades espirituais, quando percebe, com a ajuda da avó Inês, que o caminho do filho Clemente era guiado por forças sobrenaturais. Apresentada, inicialmente, como uma mulher conservadora e incondicionalmente católica, a personagem surpreende o leitor ao decidir "retornar às raízes". Seu regresso às crenças tradicionais intriga, sobretudo, pelo fato de Vera ter proferido, no início da narrativa, um discurso muito próximo daquele empregado pelo colonizador e revalidado, no pós-independência, pelos que se firmavam, conforme já mencionado, na crença de que um país moderno seria aquele destituído de crenças e de costumes: "Creio apenas nos vivos, nos mortos não. Não creio nos falsos profetas, adivinhos, [...] eu, Vera, jamais entrarei na casa de um curandeiro por nada neste mundo" (CHIZIANE, 2000, p. 26). Corrompido, por ideias e ideais dos que estavam/estão estabelecidos no poder, o pensamento de Vera acaba corroborando a visão eurocentrista de superioridade que "degradou sistematicamente a África ao considerá-

la deficiente de acordo com critérios e hierarquias arbitrárias criadas pelos europeus" (SHOHAT & STAM, 2006, p. 93).

Pelo comportamento do casal protagonista, é perceptível que, apesar da crença na modernidade, nos avanços tecnológicos e científicos, as soluções mágicas são buscadas não somente pelo homem que reside no interior, considerado por muitos como "primitivo", mas por aquele que se julga desenvolvido, liberto de tabus e crenças, cético, muitas vezes, quando se trata do invisível. Essa atitude se revela na própria relação de David para com seu filho Clemente, ao qual o ambicioso empresário não credita qualquer evento sobrenatural, julgando-o, de forma negativa, como se o mesmo fosse um alienado mental. Interessante que o pai, o executivo, escava o mais profundo, para encontrar na feitiçaria a solução pretendida para o abismo que, sua inépcia conjugada com a ganância e falta de escrúpulos, o conduziu.

Desesperado com as manifestações dos trabalhadores, David encontra na feitiçaria a "solução" mágica para seus problemas e para a perpetuação do seu poder. O ingresso no universo de Makhulu Mamba, o feiticeiro, tem um alto preço, que o homem se convence a pagar:

> [...] Tudo é conquistado. Um salário, um troféu, um prêmio, uma taça, um osso, um prato de sopa. No reino de Makhulu Mamba nada é dado, mas conquistado. Cada um de vós será submetido a uma prova. Quero conhecer as vossas fraquezas, as vossas forças, para dar soluções, à medida das vossas capacidades. (CHIZIANE, 2000, p. 160).
>
> A vida de um líder exige a escola do amor e do ódio, porque com o poder não se brinca. (CHIZIANE, 2000, p. 167).

Os discursos contendo as condições para aceder ao mundo do feiticeiro vão avançando até a prova suprema: matar mãe, pai, filhos, exercitando a capacidade de destruir qualquer impedimento que possa obstacular sua ascensão. Assim promete: "Eu juro, sim. Matarei a minha

mãe, meus filhos e todos aqueles a quem amo, se esse for o desejo dos deuses. Hei-de transformar o seu sangue em ouro, para que a riqueza corra nas mãos dos deuses como as águas do rio" (CHIZIANE, 2000, p. 168).

O juramento, ao qual, sem saber, em princípio, estava destinado, é realizado por David, que sentirá recrudescer o ódio por Clemente, seu filho, dotado de dons espirituais conflitantes com a feitiçaria praticada sob o comando de Makhulu Mamba, e leva-o ao extremo de submeter Suzy, a filha, que se torna sua amante. A dicotomia bem X mal sofre uma relativização, em que coloca essas noções não exatamente em planos diametralmente opostos, mas em diferentes instâncias, segundo o desenrolar da narrativa. Vera, esposa de David, católica fervorosa, sofre com as manifestações espirituais do filho Clemente e defende-o do marido que o julga louco. A ancestralidade que dirige a religiosidade de Clemente só se desenvolve adequadamente quando ele passa pela orientação da sua ascendência espiritual. Por outro lado, David e a feitiçaria tinham um encontro programado, porque ele fazia parte de um pacto antigo, fato revelado depois por sua própria mãe. A ele se refere o sétimo juramento. Teriam os ascendentes de David a ideia de sacrificá-lo, atrelando-o a uma prática "supostamente maléfica"? Seria a mãe inimiga do próprio filho? A respeito dessa visão do binômio bem *versus* mal, Aldo Natale Terrin pondera:

> [...] em última instância, o conceito de bem e mal não assume mais uma dicotômica, discriminante e jurídica, [...] é visto no rumo que toma o espírito, que não pode senão invocar a si mesmo e à sua capacidade de "harmonização"com as coisas como confirmação da sua possibilidade de realizar-se. Nesse quadro bem e mal se codificam diferentemente e não se inscrevem mais na vertente ética, mas se refletem na vertente mística, onde a transcendência permanece uma dimensão oculta ou em penumbra, não por esquecimento, mas por uma

> opção imanentista que nunca é desmentida e que colhe no todo o sentido das partes e, respectivamente, no mundo, o sentido de Deus. (TERRIN, 2004, p. 167).

Orientada, talvez, por uma ética inovadora, condizente com o novo momento do país, uma era de valores afirmativos e independentes, tempo de desprezar a antiga visão maniqueísta do mundo, a narração evolui com descrições que poderiam chocar, como estupros e rituais de feitiçaria, culminando com a redenção do protagonista pela morte, nos braços do filho Clemente que assim explica: "Pai. O seu conflito explica-se com três palavras apenas: a natureza, o bem e o mal. Cada um escolhe a renda ou a vida, de acordo com as marcas da sua natureza" (CHIZIANE, 2000, p. 263).

Novamente se põe a questão do bem e do mal. A escolha pelo lucro desenfreado, pela mais valia, em detrimento de valores éticos, adquiridos com a família e com as boas lições da vida. A ganância presidiu a existência de David, que não teve forças para superá-la. Vítima, talvez, da predestinação do sétimo juramento?

Elucidativas são as últimas palavras que profere, em que está implícita a tentativa de redenção da personagem:

> Venci.
>
> Venci os leões.
>
> Julguei que a terra era minha.
>
> Mas não venci a mim mesmo. Não venci os meus leões interiores que me devoraram a consciência. Todo o vencedor é vencido pelos seus crimes. A terra jamais será propriedade humana.
>
> (CHIZIANE, 2000, p. 265)

REFERÊNCIAS

BORGES COELHO, João Paulo. **Campo de Trânsito**. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

CHIZIANE & MARTINS. **Ngoma Yethu**: o curandeiro e o novo testamento. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.

CHIZIANE, Paulina. **O alegre canto da perdiz**. Maputo: Ndjira, 2008.

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

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

FRY, Peter. O espírito santo contra o feitiço e os espíritos revoltados: civilização e tradição em Moçambique. **Revista MANA**. vol. 6 n. 2 Rio de Janeiro Out. 2000.

KHOSA, Ungulani Ba ka. **Entre as memórias silenciadas**. Maputo: Alcance, 2013.

MOMPLÉ, Lília. **Os olhos da cobra verde**. Maputo: Edição da Autora, 2008.

Perfil do Distrito de Zavala – Província de Inhambane. Ministério de Administração Estatal de Moçambique. Série: Perfis Distritais de Moçambique. 2005.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

SILÁ, Abdulai. **A última tragédia**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

TERRIN, Aldo Natale. **Antropologia e horizontes do sagrado**: cultura e religiões. Trad. Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2004.

VIRGEM Margarida. Dirigido por Licínio Azevedo. 2012. Roteiro: Jacques Akchoti. Produção: Pandora da Cunha Telles. Intérpretes: Iva Mugalela; Hermelinda Cimela; Sumeia Maculuva; Rosa Mario; Victor Gonçalves, e outros. Música: Moreira Chonguiça. Maputo: Ebano Multimedia, 2012. 90 min, color., son., Digital Cinema Package.

NOTAS DE FIM

1 CHIZIANE, Paulina. **O alegre canto da perdiz**. Lisboa: Caminho, 2008, pp. 83.

2 Entrevista concedida a Rogério Manjate. Maputo, 10 de abril de 2002. Disponível em: www.maderazinco.tropical.co.mz/edic III/entrevista/paulina.htm

3 Conforme afirma Nataniel Ngomane, no Posfácio do livro **O alegre canto da perdiz** (2009).

4 Grifos nossos.

5 A referência ao **olho câmera**, aqui, é apenas imagística e não se relaciona ao conceito de "narrador tipo câmera", como proposto por Norman Friedman.

6 Link disponível em: https://news.un.org/pt/story/2019/01/1654602 Acesso em: 20/01/2020.

7 Frente de Libertação de Moçambique – grupo criado ainda no período colonial e que lutou pela independência do país, tornando-se governo, após a Independência, e que está no poder desde então.

8 Comunicação intitulada: Mulheres em Trânsito: a escrita poética feminina em Moçambique. **Colóquio Internacional Mulheres Africanas em trânsito:** homenagem a Alda Lara. 15 e 16 de novembro de 2018. Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa.

9 Dado informado durante sua participação na mesa sobre as literaturas africanas de língua portuguesa, na **1ª. Festa Literária infantojuvenil da língua portuguesa**. 30 de março de 2019. Oeiras, Portugal.

10 Discussão disponível em: http://aflit.arts.uwa.edu.au/independant_20e_fr.html Acesso em: 02/02/2017.

11 Palestra apresentada no Colóquio **Mulheres Ex-cêntricas**: A ficção de autoria feminina contemporânea nas literaturas de língua portuguesa. Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos. 25 de agosto de 2015.

12 Pelos dados coletados na pesquisa do **google scholar**, observa-se uma diferença considerável entre os estudos sobre as escritoras, constatando uma maior visibilidade de Paulina Chiziane. Enquanto Lília tem, aproximadamente, 335 referências, os textos sobre Paulina somam 1630. Além disso, a obra de Paulina tem 491 resultados para 95, de Lília.

13 Ver: PEREIRA, 2018, p. 203.

14 Comunicação intitulada: Mulheres em Trânsito: a escrita poética feminina em Moçambique. **Colóquio Internacional Mulheres Africanas em trânsito**: homenagem a Alda Lara. 15 e 16 de novembro de 2018. Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa.

15 Importante lembrar o papel que se dá à maternidade na sociedade da qual trata **O Sétimo Juramento**. Trata-se de uma espécie de 'razão de viver' conferida à mulher. Nesse contexto, a sogra de uma mulher passa a ser considerada e chamada de mãe. É ela quem acompanha a nora e a continuação das práticas tradicionais de tratamento dado ao marido, bem como à criação dos filhos.

16 Ver página 28 de **O Sétimo Juramento** quando a avó Inês revela para Clemente que ele possui um espírito antigo e que é "[...] Mungoni, o prometido."

17 Nas páginas 192 e 193 do romance em discussão, a avó Inês conta histórias de feitiçaria e encena a narração com a ajuda de um coro dos netos, o que leva a um transe da sua neta Suzy e dela mesma.

18 "Referimo-nos, todavia, em termos muito gerais e imprecisos, a experiências interiores, imediatas, fruitivas, que têm lugar em um nível de consciência que supera a que rege a experiência ordinária e objetiva, da união – seja qual for a forma vivida – do interior do sujeito com o todo, o universo, o divino[...]." (Tradução nossa)

19 A primeira Teologia Mística é um trabalho de direção espiritual. Dionísio, o mestre, dá instruções ao discípulo Timóteo, dizendo-lhe como entrar no silêncio, no vazio, no nada, no esvaziamento. Ele deve imitar Moisés (e aqui encontramos a influência de Gregório de Nissa), que subiu a montanha e entrou na nuvem, mas não viu Deus – já que ninguém jamais viu a Deus – mas apenas o lugar onde Deus habita. (Tradução nossa)

20 Orelha do livro **Balada de amor ao vento**, 2003.

21 MUNANGA 1988, (**Negritude: usos e sentidos**)

22 Ndomba: Casa dos espíritos. É um lugar de recolhimento, concentração, meditação e oração. (CHIZIANE & MARTINS, 2018, p. 65). Mutundo: Baú de curandeiro (CHIZIANE, 2000, p. 268). Magona: Cabaça. É usada pelo curandeiro para armazenar remédios. (CHIZIANE & MARTINS, 2018, p. 66).

SOBRE OS AUTORES

Ana Ximenes Gomes de Oliveira

Graduada em Letras-Português pela Universidade Federal da Paraíba (2013), Mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Federal da Paraíba (2015) e Doutora em Literatura pela Universidade Federal da Paraíba (2020). Pesquisadora na área de Letras, com ênfase nos seguintes temas: Literatura brasileira, linguagem, língua portuguesa, teoria e crítica literária, literaturas africanas, pesquisa e produção acadêmica, estudos culturais e de gênero e estudos relativos às práticas de ensino/aprendizagem.

Cíntia Acosta Kütter

Atuo como pesquisadora, PNPD, na Universidade Federal do Pará (UFPA). Fui professora Substituta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) até fev/2019.Doutora em Letras Vernáculas subárea – Literaturas Portuguesa e Africanas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Mestre em Estudos Literários subárea – Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, pela Universidade Federal Fluminense – UFF (2013) e licenciada em Letras Português/Francês, pela Fundação Universidade do Rio Grande – FURG (2006). Tem experiência como professora de Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Portuguesa e Produção textual em instituições de ensino brasileiras, com foco na língua, literatura e cultura brasileiras. Seu interesse versa principalmente nos seguintes temas: gênero, bildungsroman feminino, memória, trauma e literatura produzida por escritoras africanas e afro-brasileiras. Atualmente integra o Grupo de Pesquisa "Escritas do corpo feminino" (UFRJ/UNILAB).

Débora Gil Pantaleão

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB. Mestra em Literatura e Cultura pela UFPB. Graduada em Letras pela UFPB.

Izabel Cristina dos Santos Teixeira

Possui graduação em Licenciatura em Letras-Língua Portuguesa (UFSC, (2000), graduação em Geologia (UFC,1990), mestrado em Literatura (UFSC, 2002) e doutorado em Literatura (UFSC, 2011). Atualmente é professora associado I da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), dedicando-se às literaturas de língua portuguesa (portuguesa, brasileira e africanas). Trabalha, também, com Estágios Supervisionados em Literatura, atuando, ainda, como Coordenadora Institucional da Área (2018; 2019), além de ministrar disciplina de Ensino de Jovens e de Adultos (EJA). Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: ecocrítica; meio ambiente; interdisciplinaridade; África, africanos e temas afins nas literaturas de língua portuguesa; ensino de literatura.

Izabel Martins

Possui graduação em Letras (UEPB – 2000), Mestrado e Doutorado em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Dedica-se ao estudo de obras de autores das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Portuguesa, pesquisando – principalmente – sobre exílio, diáspora e produção literária de autoria feminina. Professora da Educação Básica (SEECT/PB).

Larissa da Silva Lisboa Souza

Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP (2010), Especialista em Educação para as relações étnico-raciais pela Universidade Federal de São Carlos – NEAB UFSCar (2013), Mestra em Estudos Literários pela Universidade de São Carlos – UFSCar (2015), Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade de São Paulo – USP (2020). Membro dos grupos de pesquisa GENORE: Género, normatividade, representações, do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa; Perspectivas pós-coloniais: literaturas e culturas em língua portuguesa, da Universidade Federal Fluminense e Literatura: intersecções identitárias, da Universidade de São Paulo. Professora formadora em cursos de especialização da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

Maria Graciele de Lima

Possui graduação em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN (2003), Formação em Música pelo Conservatório de Música DAlva Stella Nogueira Freire (2010), Especialização em Estudos Literários pela Universidade Estadual do Ceará – UECE (2012) e Teoria Psicanalítica pela Associação Psicanalítica do Brasil – APB (2013). É mestra em Letras, tendo desenvolvido pesquisa sobre a poesia de Teresa d'Ávila (UFPB) e é doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba, com período sanduíche na Universidad de Santiago de Compostela – USC, tendo desenvolvido pesquisa (estudo e tradução) sobre as obras Exclamaciones e Vejamen, escritas por Teresa d'Ávila. Atualmente é professora substituta da Universidade Estadual do Ceará (Campus FAFIDAM), no curso de Letras, ministrando disciplinas voltadas à Teoria da Literatura, à Literatura Brasileira e ao Ensino. É membro dos seguintes grupos de pesquisa: "Grupo Christine de Pizan", "SACRATUM – Hermenêutica filosófica e literária em diálogo com o estudo do sagrado" e "Grupo de Estudos

de Literatura e suas Interfaces Críticas – GELINTER", na UFPB e na UERN, respectivamente.

Marlon Augusto Barbosa

Doutorando em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (PPGCL), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Possui graduação em Letras: Português e Literaturas de expressão portuguesa (2014) e mestrado em Teoria Literária (2017) pela mesma instituição, com uma dissertação sobre a obra de Italo Calvino. É professor substituto de Literatura Portuguesa da UFRJ. Também foi professor substituto de Teoria Literária e Literatura Comparada da mesma instituição. Foi o editor responsável pela Revista Garrafa (A4) do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ (2016/2019). É membro da Comissão Editorial e revisor da Revista Mulemba (A3). Desenvolve um projeto intitulado "Pensar a imagem sob o risco: escrita e psicanálise" no grupo Outrarte: psicanálise entre ciência e arte – Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Norma Sueli Rosa Lima

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF); Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Graduada/Licenciada em Português-Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente é Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Faculdade de Formação de Professores (UERJ-FFP), Coordenadora e Docente permanente da área de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras e Linguística (PPLIN) e também Docente Permanente do Mestrado Profissional em Letras (ProfLetras). Professora convidada da Pós-Graduação Lato Sensu

de Literatura Infanto Juvenil da Universidade Federal Fluminense (UFF). Suas pesquisas abordam a área das Literaturas de Língua Portuguesa, com ênfase nas Literaturas cabo-verdiana e brasileira na perspectiva dos estudos culturais, comparados ou do ensino.

Sávio Roberto Fonseca de Freitas

Professor de Literaturas de Língua Portuguesa no Departamento de Letras do CCAE-UFPB (Campus IV-Mamanguape) e do PPGL-UFPB (Campus I-João Pessoa). Possui graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia do Recife (2001), Especialização em Literatura Brasileira (2003) e Mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2006). Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, Campus I – CCHLA, João Pessoa, na área Literatura e Cultura, linha de pesquisa Memória e Produção Cultural. Desenvolveu Estágio de Pós-Doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no PPGL-UFPB (2014-2016) e no PPGLV -UFRJ (2018-2019). No PPGL-UFPB, orienta pesquisas na Área de concentração Literatura, Teoria e Crítica, Linha de pesquisa Estudos Culturais e de Gênero. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: mímese, poesia, ficção, estudo das representações culturais e de gênero nas literaturas de língua portuguesa. É de nosso interesse pesquisas sobre literaturas africanas de língua portuguesa, principalmente, a produção literária de autoria feminina. Líder do Grupo de Pesquisa MOZA (Moçambique e Africanidades), cadastrado no CNPq e certificado pela UFPB.

Zuleide Duarte

Francisca Zuleide Duarte de Souza possui Graduação em Letras (Licenciatura e Bacharelado – 1973) e Especialização (1978) pela Universidade

Federal de Pernambuco; e Doutorado em Letras ('A impossível ubiqüidade: uma representação melancólica da diáspora portuguesa' – 1999) pela Universidade Federal da Paraíba. Também possui Pós-Doutorado ('Exílio como destino', sobre a obra da escritora senegalesa Fatou Diôme e 'O exílio em Olinda Beja: cais de partida, porto de chegada', 2018), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi Professora da Universidade Federal de Pernambuco, atuando na Pós-Graduação (Mestrado E Doutorado) na qualidade de docente e orientadora. Atualmente é professora titular da UEPB. Tem trabalhos publicados em livros e revistas internacionais. Possui 5 livros publicados e organizou 3. Recebeu 5 prêmios e/ou homenagens. Coordenou vários projetos de pesquisa. Atua na área de Letras com ênfase em outras literaturas vernáculas e hispano-americanas sobre as quais orienta Teses, Dissertações e trabalhos de Iniciação Científica. Está identificada com as linhas de pesquisa: estudos culturais e literatura comparada. Em seu Currículo Lattes, os termos mais frequentes na contextualização da produção científica, tecnologia e artístico-cultural são: catarse, identidade, angústia, censura, exílio, melancolia, memória, nostalgia, saudade, autobiografia, África, diáspora e mulher.

Este livro foi diagramado pela
Editora UFPB em 2021.

Este coletânea reune artigos de acadêmicos sobre a narrativa da escritora Paulina Chiziane, escritora moçambicana consgrada pelo ativismo político, pela militância e pela divulgação de uma litertura que mostra Moçambique no feminino. Temas como maternidade, bruxaria, magia negra, poligamia, machismo e guerra civil são explorados pelos artigos que compõem esta coletânia. Boa leitura!