



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Letras**

**A condição feminina em *Balada de amor ao vento*, de
Paulina Chiziane.**

João Pessoa

2012

Sávio Roberto Fonseca de Freitas

**A condição feminina em *Balada de amor ao vento*, de
Paulina Chiziane.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como um dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura e Cultura

Linha de Pesquisa: Memória e produção cultural

Orientação: Profa.Dra. Nadilza Martins de B. Moreira

João Pessoa

2012

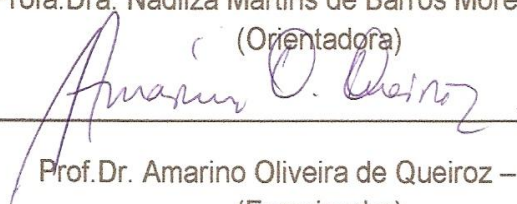
F866c Freitas, Sávio Roberto Fonseca de.
A condição feminina em Balada de amor ao vento de Paulina Chiziane / Sávio Roberto Fonseca de Freitas.-- João Pessoa, 2012.
170f. : il.
Orientadora: Nadilza Martins de Barros Moreira
Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA
1. Chiziane, Paulina – crítica e interpretação. 2. Literatura e Cultura. 3. Literatura moçambicana. 4. Balada em prosa poética. 5. Condição feminina – discussão crítica.

UFPB/BC

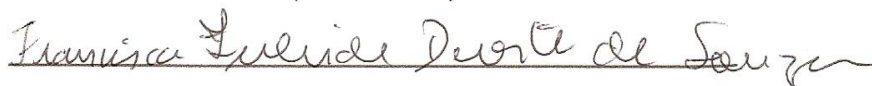
CDU: 82(043)

BANCA EXAMINADORA

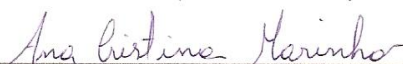
Profa.Dra. Nadilza Martins de Barros Moreira - UFPB
(Orientadora)



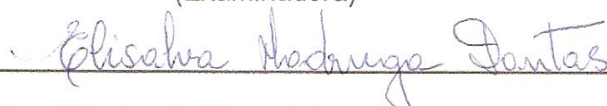
Prof.Dr. Amarino Oliveira de Queiroz – UFRN
(Examinador)



Profa.Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza – UEPB
(Examinadora)



Profa.Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio – UFPB
(Examinadora)



Profa.Dra. Elisalva de Fátima Madruga Dantas – UFPB
(Examinadora)

Profa.Dra. Ana Cláudia Felix Gualberto – UFPB
(Suplente)

Profa.Dra. Wanilda Lima Vidal de Lacerda - UEPB
(Suplente)

À minha avó materna (*in memoriam*), pelo amor incondicional que nem as barreiras da espiritualidade minimizam;

À minha mãe, por ser ventre, escudo e modelo a ser seguido;

Ao meu companheiro, amigo e irmão, Moisés, por suportar mais esta travessia com mergulhos em águas sinuosas de tantos mares vermelhos;

Aos familiares, aos amigos e amigas, e aos alunos e às alunas que sempre insistiram para que eu continuasse, prometo parar só quando Deus mandar.

Agradecimentos

A Deus, por, em sua inesgotável generosidade, estar sempre presente em todas as etapas decisivas de minha vida;

À minha mãe Oxum, por permitir mais este mergulho;

À Profa.Dra. Nadilza Martins de Barros Moreira, pela orientação segura e sensível, e, principalmente, por me mostrar as pedras que movem as águas estagnadas da academia;

À Profa.Dra. Zuleide Duarte, por me iniciar no estudo das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, pelas palavras de carinho nos momentos em que estava desmotivado, pelo empréstimo de livros de seu acervo particular, pelo incentivo constante, pela orientação pontual no momento oportuno;

À Profa.Dra. Simone Schmdit (UFSC), pelo material disponibilizado e pelo carinho com o qual recepcionou minha pesquisa;

À Profa.Dra. Elisalva Madruga, pelas preciosas intervenções no momento da seleção para o ingresso neste PPGL, pelas riquíssimas colocações na banca de qualificação, e pela educação e pelo carinho com que sempre me acolheu em João Pessoa;

À Profa.Dra. Ana Marinho Lúcio, pelas pontuais contribuições no momento da banca de qualificação;

Ao Prof.Dr. Amarino Queiroz, pelas oportunas intervenções e sugestões na banca de defesa;

À Profa.Dra. Sandra Luna, pela magnífica professora que é e pela amiga que se tornou;

Às Professoras Laura Padilha (UFF), Carmem Lúcia Tindó Secco (UFRJ), Maria Teresa Salgado (UFRJ) e Inocência Mata (Universidade de Lisboa), pelo material cedido, pelas palavras de carinho e estímulo;

À Profa.Dra. Maria Gabriela (UFAL), pelo material cedido sobre literatura moçambicana e pela constante disponibilidade;

À Coordenação e ao corpo docente do PPGL desta IES, pela consideração e respeito com que sempre me tratou;

À Rose Marafon, pela constante e generosa disponibilidade;

À Faculdade Sete de Setembro, através dos diretores Jacson Gomes e Sérgio Gomes, e do Prof. Luiz José da Silva, por serem os principais incentivadores de minha formação em nível de pós-graduação;

À UFRPE, através da Profa. Dra. Maria José de Sena, do Prof. Dr. Iêdo Paes e de todos os docentes e discentes do Curso de Letras da Unidade Acadêmica de Serra Talhada que possibilitaram, na medida do possível e do impossível, o término desta pesquisa;

À Profa. Isledna, por tornar Serra Talhada mais perto de João Pessoa;

À Profa. Marta Mendonça, Liliane Jamir, Lúcia Oliveira, Rosa Pinto, Inez Fornari, Cristina Botelho, pelos bons momentos de minha graduação na FAFIRE;

À Socorro Almeida, mais que uma colega de trabalho, uma amiga com quem trocamos tantas ideias...

À Dinha e à Zélia, pelas deliciosas acolhidas em Cabedelo...

À Giovana Casé, Luciana Fernandes, Débora Cavalcanti, Valter, Amanda, Rosário, Daise Lilian, Vilian, Cinara, Monalisa, Sherry Morgana, Cleber Ataíde, Emanuel Cordeiro, Risete Reis, Cecília Maria, Jacinto Santos, Sulanita Bandeira, Aldinida Medeiros, pelas tantas travessias e pela cumplicidade de objetivos...

Ao amigo, Prof. Dr. Marcelo Medeiros, pela amizade construída ao longo do doutorado...

Ao amigo, Prof. Dr. Francisco Vicente, pelas brilhantes discussões e contribuições para melhoria desta pesquisa, pelos ótimos momentos de poesia antes das nossas aulas...

Ao GT Mulher e Literatura, pelos ricos seminários e pelas possibilidades de discutir e publicar nossas (in) certezas sobre mulher e literatura...

À Paulina Chiziane, por escrever com amor e elegância de modo a provocar os pesquisadores a repensar valores e conceitos referentes à literatura...

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

Contar uma história significa levar as mentes no voo da imaginação e trazê-las de volta ao mundo da reflexão. (CHIZIANE: 2008, p.21-22)

“- Vejo tudo maravilhoso. Tudo é belo quando as pessoas se amam.” (CHIZIANE: 2003, p.24)

Resumo

O objetivo do estudo é analisar o romance *Balada de amor ao vento*, mostrando 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 tela 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. A estória de amor entre Mwando e Sarnau representa as tensões políticas, culturais e religiosas da sociedade moçambicana aculturada, à medida que possibilita uma leitura do papel da mulher presa a uma estrutura social incompatível com a proposta de modernização do país que ainda sedimenta o processo de formação identitária.

Palavras chave: Literatura Moçambicana, Paulina Chiziane, balada em prosa poética, condição feminina.

Abstract

The aim of this study is to analyze the novel, *Balada de amor ao vento*, showing that the theme of feminine condition takes Paulina Chiziane to inaugurate a new category of female ballad: the ballad in prose poetry. This category ballad brings poetry to narrative, aesthetic elements that the novel on screen Mozambican writer, literary work as a strategy to preserve the oral tradition of telling stories around the campfire in the contemporary novel and enable critical discussion on the theme of feminine condition against the patriarchal hegemony in Mozambique. The love story between Mwando and Sarnau represents the political tensions, cultural and religious Mozambican society acculturated, as a possible reading of the role of women trapped in a social structure incompatible with the proposed modernization of the country that still the process of sediment identity formation.

Keywords: Mozambican Literature, Paulina Chiziane, ballad in prose poetry, feminine condition.

Lista de figuras

Figura 1	Ilha de Moçambique	p.19
Figura 2	Noêmia de Sousa	p.34
Figura 3	Livro <i>Sangue Negro</i>	p.35
Figura 4	Lina Magaia	p.39
Figura 5	Lília Momplé	p.41
Figura 6	Associação de Escritores Moçambicanos	p.42
Figura 7	O griot	p.44
Figura 8	Paulina Chiziane	p.60
Figura 9	Romance <i>Balada de amor ao vento</i>	p.68
Figura 10	Romance <i>Ventos do Apocalipse</i>	p.69
Figura 11	Romance <i>O sétimo juramento</i>	p.72
Figura 12	Romance <i>Niketché</i>	p.74
Figura 13	Romance <i>O alegre canto da perdiz</i>	p.79
Figura 14	Mulheres Moçambicanas	p.103
Figura 15	O ciclo da serpente	p.134

Sumário

Introdução	p.12
1. Literatura em Moçambique	p.17
1.1. História da literatura moçambicana	p.17
1.2. A literatura de autoria feminina em Moçambique: Noêmia de Sousa, Lina Magaia e Lília Momplé	p.33
1.3. O resgate da tradição oral no romance moçambicano	p.44
2. Paulina Chiziane: uma voz em Moçambique	p.60
2.1 A produção literária de Paulina Chiziane	p.60
2.2. A opção pela temática da condição feminina	p.82
2.3. Um romance feminista e feminino: a ginocrítica	p.98
3. <i>Balada de amor ao vento</i> : a condição feminina em Moçambique	p.107
3.1. <i>Balada de amor ao vento</i> : da balada à prosa poética	p.107
3.2. Sarnau e Mwando: vozes que se cruzam em um mesmo vão	p.127
3.3. A condição feminina em <i>Balada de amor ao vento</i>	p.141
Considerações finais	p.153
Bibliografia	p.156

Introdução

Karingana wa karingana.
(CHIZIANE: 1999, p.15)

As literaturas africanas de língua portuguesa escrita por mulheres são instigantes, pois, lendo as obras dessas mulheres, descobrimos narrativas que resgatam uma tradição oral que permanece na modernidade, o que possibilita a problematização de categorias canônicas da narrativa tradicional e moderna como: autoria, narrador, personagem e contexto. No caso da escritora em tela, a moçambicana Paulina Chiziane, há a opção por um discurso ventricular, em monólogo interior, onde categorias como autor e contexto literário reverberam no comportamento das personagens da narrativa. O monólogo interior é uma estratégia estética utilizada por Paulina Chiziane para manter o controle de sua narrativa através de narradoras protagonistas que narram do ponto de vista feminino sobre o tema da condição feminina.

O objetivo de nossa pesquisa é desenvolver uma análise da temática da condição feminina em *Balada de amor vento* (1990), primeiro romance de Paulina Chiziane, através do discurso da narradora Sarnau, personagem principal da narrativa que se propõe a contar sua história de amor com Mwando, apropriando-se de um *logos* que, apesar de ser construído com as características estéticas e ideológicas que marcam uma escolha da tradição romântica de se narrar um romance, possui uma narrativa que problematiza questões políticas e culturais tensionadas entre a tradição e a modernidade através da representação da condição da mulher em Moçambique.

O tema da condição feminina, além de ser priorizado no romance escolhido como *corpus* de análise para esta tese, também é recorrente em mais dois romances da referida escritora: *Nikteche: uma história de poligamia*(2002) e *O alegre canto da Perdiz*(2008).

A justificativa deste trabalho consiste na contribuição que pode dar aos estudos literários, considerando que possibilita um aprofundamento do estudo da condição feminina moçambicana por meio do exame das marcas estéticas e

culturais que inauguram a balada em prosa poética de Paulina Chiziane. Também enfatizamos a importância deste estudo por ser mais uma contribuição para a fortuna crítica de Paulina Chiziane, tendo em vista que as literaturas africanas de língua portuguesa, aqui no Brasil, já são muito estudadas, principalmente a produção literária de autoria feminina, o que evidencia um boom dos estudos africanos nos programas de pós-graduação em Letras de nosso país.

Nosso trabalho se insere na linha de pesquisa *Memória e produção cultural* que inclui o estudo das relações entre a literatura e a formação social: os processos de produção e recepção da obra literária. Texto literário e experiência vivida: organização e análise de acervos documentais e literários, edição crítica de textos, principalmente, quando um discurso conduzido por uma dicção feminina reconstrói um imaginário marcado pela autenticidade identitária que legitima a cultura dos africanos de Moçambique, país que, como também outros, sofreu com a colonização portuguesa.

Esta tese trata do estudo da condição feminina no romance *Balada de amor ao vento* (1990) da escritora moçambicana Paulina Chiziane. Esta escritora escolhe a condição feminina como tema para os seus romances. Ela possui cinco romances publicados e em todos eles as personagens femininas têm uma atenção especial por parte da voz que narra os romances. As mulheres são problematizadas em suas narrativas principalmente através do binômio: submissão e transgressão. O relacionamento amoroso é posto em discussão pelas personagens femininas devido à tensão entre os modelos monogâmicos e poligâmicos de casamento, instituição que é fortemente comprometida pelos conflitos gerados pela colonização portuguesa de tradição judaico-cristã, levando as mulheres a desenvolverem reflexões críticas sobre as suas condições em Moçambique.

Ser conduzido pelas surpresas que a literatura nos proporciona é algo que amadurece o nosso intelecto. Estamos acostumados a ler sempre o que é legitimado pelo cânone ocidental. Esta visão muitas vezes nos limita o horizonte de expectativas em relação a outras literaturas, a outras culturas, a outros *modi operandi*. Por não tomar apenas o conhecido como objeto de leitura, descobrimos outras literaturas africanas de língua portuguesa e

percebemos que a produção literária de Paulina Chiziane ocupa relevância no contexto literário moçambicano.

Paulina Chiziane é uma escritora que transita entre o século XX e o século XXI, mas não se pode negar que o século XX é um espaço que legou uma vasta representatividade cultural e literária, tendo em vista o hibridismo cultural e dos gêneros literários permitindo o registro das diversidades identitárias de países que, como Moçambique, têm o literário como espaço lúdico para discussões políticas e culturais. Vimos nascer, no referido século, uma literatura africana em língua portuguesa, que veio se destacar em relação às tradições literárias de Portugal, com poesias e narrativas que expressam as experiências individuais e coletivas de escritoras e escritores que, como Paulina Chiziane, constroem um cânone partindo da oralidade, assumindo o compromisso de passar a tradição oral para o texto escrito, dando-lhe, portanto, *status* literário.

Logo podemos perceber que a narrativa de Paulina Chiziane dialoga com questões muito específicas das savanas e mafalalas moçambicanas, pois Moçambique nunca deixa de ser o espaço geográfico escolhido para as narrativas de Chiziane, ou seja, este país africano sempre é o ponto de onde parte o narrador para as suas aventuras literárias. Mesmo nos romances *Ventos do Apocalipse* (1999) e *O sétimo juramento* (2000), narrativas que não privilegiam especificamente a questão da condição feminina, mas temas que se voltam para a questão da guerra e da religião, assuntos que são por demais debatidos, não só pelos escritores, assim como também pelos sociólogos e antropólogos moçambicanos, Moçambique é o espaço geográfico de onde o narrador, sob o ponto de vista da mulher, discute questões políticas e culturais. A literatura de Paulina Chiziane hasteia a bandeira da moçambicanidade, pois a produção literária moçambicana contemporânea possui um diálogo de cumplicidade com o percurso histórico e político de Moçambique.

Nossa tese está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *Literatura em Moçambique*, trazemos a interface literatura e história sobre Moçambique tendo em vista que a literatura desse país mantém um diálogo com os movimentos de emancipação política, além de ser uma manifestação artística que dá visibilidade à cultura moçambicana, permitindo uma melhor compreensão de conceitos basilares como: nação, nacionalismo e

moçambicanidade. Este capítulo é composto de três subcapítulos: *História da literatura moçambicana*, quando apresentamos a literatura desenvolvida em Moçambique; *A literatura de autoria feminina: Noémia de Sousa e Lília Momplé*, mostrando a produção literária em verso e prosa das respectivas escritoras; e, por sua vez, *O resgate da tradição oral no romance moçambicano*, dando ênfase ao *status* que a oralidade ocupa na literatura moçambicana.

No segundo capítulo, intitulado *Paulina Chiziane: uma voz em Moçambique*, é apresentado o perfil literário de Paulina Chiziane a partir da apresentação de seus cinco romances, bem como da opção da escritora pela temática da condição feminina e sua relação com os temas que se voltam para o universo moçambicano no feminino, o que possibilita nossa discussão fundamentada na ginocrítica, conceito proposto por Elaine Showalter ao adentrar-se em uma investigação acerca da literatura “feita por mulheres” (1994, p.29). Este capítulo é composto por três subcapítulos: *A produção literária de Paulina Chiziane*, momento em que apresentamos os cinco romances publicados pela escritora e a fortuna crítica formada por teses e dissertações defendidas, além de artigos científicos que cotejam os romances da referida escritora; *A opção pela temática da condição feminina*, quando mostramos que esta temática perpassa toda a obra de Paulina Chiziane; e, por sua vez, *Um romance feminino e feminista: a ginocrítica*, instante em que expomos a cumplicidade autoral em relação à conduta feminina e feminista das narradoras.

No terceiro capítulo, *Balada de amor ao vento: a condição feminina em Moçambique*, desenvolvemos uma análise do romance *Balada de amor ao vento*, enfatizando os aspectos políticos e estéticos desta narrativa, sob as bases da ginocrítica, levando em consideração o estudo da mulher como escritora e seus tópicos; da teoria da narrativa com enfoque na categoria da narradora performática, no sentido de mostrar que há um discurso literário que marcha por uma travessia dupla, ou seja, ao mesmo tempo que a narradora Sarnau conta sua estória de amor com Mwando, assumindo uma voz feminina romântica, estrategicamente organizada pelos moldes da tradição oral, ela também encaixa na narrativa um discurso feminista que permite a narradora dar visibilidade aos conflitos que dialogam com a condição feminina em

Moçambique. Este capítulo está dividido em três subcapítulos: *Balada de amor ao vento: da balada à prosa poética*: quando mostramos que há uma nova estruturação da balada, fazendo-a migrar do verso para a prosa; *Sarnau e Mwando: vozes que se cruzam em mesmo vão*, quando fica explícita que a narração de Sarnau e a voz de Mwando se intersectam em um mesmo espaço, ou seja, o do relato de experiências; e, por sua vez, *A condição feminina em Balada de amor ao vento*, instante em que percebemos que, inaugurando uma nova balada sobre a mulher moçambicana, Paulina Chiziane inicia uma consciência feminista pela via literária.

Ainda é oportuno dizer que poderíamos ter escolhido qualquer um dos romances de Paulina Chiziane e teríamos material literário para desenvolver uma pesquisa sobre todos eles. Nós, escolhemos o *Balada de amor ao vento* por ser o romance que deu a Paulina Chiziane o *status* de primeira mulher a escrever um romance em Moçambique; pelo deslumbramento causado a nós na primeira leitura desta obra; pela elegância com a qual a narradora lida com os conflitos causados pela poligamia; por ter sido o romance que nos iniciou nos estudos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa; e, principalmente, por ser uma obra que ainda vai nos render muitos trabalhos acadêmicos, pois pretendemos continuar nossa pesquisa sobre este romance, uma vez que ainda há muitos aspectos merecedores de nossa análise.

Desta maneira, esperamos que nossa pesquisa contribua para tornar mais forte as pesquisas sobre as literaturas africanas de língua portuguesa escrita por mulheres por parte dos pesquisadores da área de literatura, pois acatando as leis 10.639 de 09 de janeiro de 2003 e 11.645 de 28 de Dezembro de 2007, precisamos inserir em nossos currículos de formação básica e superior conteúdos que abordem a História e a Cultura da África. Nesse sentido, consideramos a pesquisa é uma melhor maneira de aprendermos ou aperfeiçoarmos os conhecimentos sobre tão rico tema.

1. Literatura em Moçambique

A literatura é um componente central da identidade cultural de todos os estados-nação, apesar de evidentemente ser muito mais do que isso. (CHABAL: 1994, p.15)

O objetivo deste capítulo é trazer a interface literatura e história sobre Moçambique tendo em vista que a literatura escrita nesse país mantém um diálogo constante com os movimentos de emancipação política, pois além de a literatura ser uma manifestação artística que dá visibilidade à cultura moçambicana e permite uma melhor compreensão de conceitos basilares como: nação, nacionalismo e moçambicanidade.

1.1. História da literatura moçambicana

A moçambicanidade existe. É um dom que herdamos, mas é sobretudo uma tarefa, um dever, uma responsabilidade que só pode ser realizada pelos próprios moçambicanos (NGOENHA: 1998, p.32)

A literatura, quando também é responsável pela missão política de um país, torna-se um texto que, no plano de suas múltiplas tessituras, necessita de linhas precisas dos vários contextos (históricos, sociais, religiosos, entre outros.) para construir uma ideia literária de nação e identidade cultural.

Pensar a produção literária em Moçambique é antes de qualquer intervenção teórica que possa ser feita em relação a esta literatura, saber que há um compromisso por parte dos intelectuais moçambicanos em construir um processo de legitimação da identidade moçambicana, assim como o fizeram os intelectuais angolanos com o movimento *Vamos descobrir Angola* (movimento

cultural iniciado em 1948 em Angola com o propósito de divulgar a cultura angolana no sentido de fazer com que os angolanos aculturados redescobrissem Angola através de uma consciência cultural que fez nascer a angolanidade), e os cabo-verdianos com o movimento político e cultural divulgado na Revista *Claridade* (revista cabo-verdiana organizada pelos escritores Manuel Lopes, Baltazar Lopes da Silva e Jorge Barbosa, com publicações no período de 1936 a 1966, na tentativa de construir uma identidade cultural autônoma, a cabo-verdianidade).

Em Moçambique, encontramos um movimento cultural que se assemelha aos movimentos culturais desenvolvidos em Angola e Cabo Verde. Por este motivo, concordamos com Patrick Chabal (1994; p.7) quando ele afirma que há duas questões fundamentais para se entender a literatura produzida em Moçambique: o que é literatura, e por conseqüência, quem é escritor moçambicano; como também, qual o papel da produção literária na construção da identidade nacional moçambicana?

No que diz respeito à conceituação de literatura moçambicana, podemos afirmar que é uma literatura de cunho nacionalista criada com o propósito de questionar valores sociais, políticos e culturais especificamente relacionados a Moçambique. A produção literária de Moçambique possui escritores que registram suas produções tanto em verso quanto em prosa, havendo uma maior popularidade no gênero narrativo, algo que se justifica pela circulação intensa destes nos meios editoriais, principalmente, em se tratando de editoras portuguesas, as quais favorecem também a tradução desta literatura para outros idiomas como o inglês, o francês e o alemão. Porém vale ressaltar que:

No Moçambique colonial, tal como em Angola, a poesia era dominante, pois era em grande parte o *medium* capaz de iludir a censura. A prosa, como puderam experimentar vários escritores moçambicanos e angolanos, era um instrumento muito perigoso para ser usado no contexto de repressão política. O único livro de prosa africano publicado em Moçambique antes da independência, foi o livro de contos de Honwana, *Nós matamos o cão tinhoso* (1964), devido ao fato de o seu autor trabalhar como jornalista para um proeminente jornal e por ter o apoio de muitos europeus liberais da colônia. Apesar disso, porém, não escapou à prisão quando foi acusado de ser membro da Frelimo. (CHABAL: 1994, p.65) (Grifos do autor)

Ler a literatura, através das narrativas dos escritores moçambicanos, é um caminho para se perceber a tradição cultural que ainda permanece na modernidade. Enfim, é possuir a permissão para viajar por um território cultural multifacetado de uma nação que, sendo colônia de Portugal até 25 de junho de 1974, acumulou modelos sociais e culturais díspares, como: a monogamia e a poligamia, o politeísmo e o monoteísmo; o trabalho escravo e o trabalho livre; a manufatura e a indústria; suscitando em situações políticas, religiosas e econômicas que criam tensões com as lutas emancipatórias do país que beiram a guerra e a miséria.

O vocábulo português *moçambique* data do século XVI. Vasco da Gama quando chegou à ilha, resolveu homenagear o sultão Mussá M'Biki, originário do Quíloa, mas habitante da ilha no momento da chegada do colonizador português (LOPES: 2002, p. 106). Do século XI ao XV, Moçambique foi explorado pelos árabes, persas e suailis (africanos bantos arabizados ou islamizados, que prolongaram as feitorias muçulmanas da costa da Somália: Melinde, Mombaça, Zanzibar, Quíloa, Moçambique, Sofala). Essa região da África Oriental fazia parte do complexo mercantil do Oceano Índico, com relações comerciais à longa distância com o Oriente Médio, a Índia e a China. As relações políticas atingiam também os povos bantos do interior.

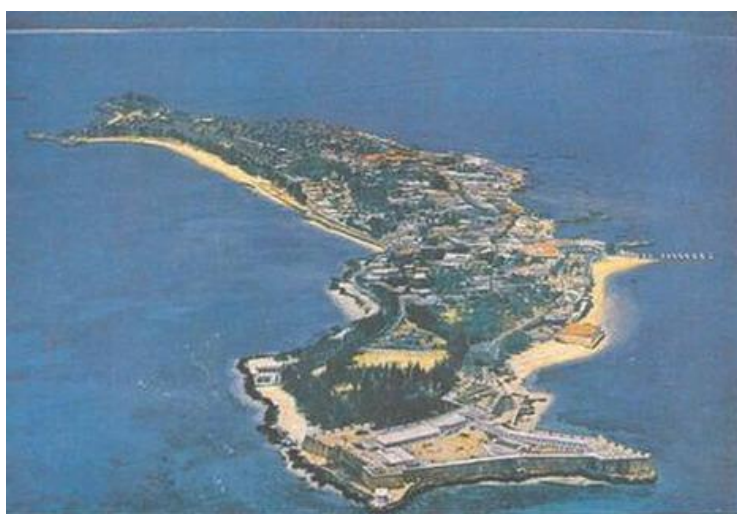


Figura 1: Ilha de Moçambique

Moçambique foi colônia de Portugal por muito tempo. O domínio português se dá quando Vasco da Gama atinge o solo moçambicano em 1498 e faz aliança com o rei de Melinde. Em 1506, os portugueses apoderaram-se de Sofala e em 1507 da ilha de Moçambique, que se constituiu desde então em um porto de escala para os portugueses no comércio e na conquista da Índia.

Em 1697, após frustradas tentativas de exploração do ouro e do marfim, o comércio de escravos tornou-se a principal atividade dos portugueses em Moçambique. Uma grande quantidade de negros foi levada do solo moçambicano e vendida, como escravos, na América do Norte e, principalmente, no Brasil. Assim, por exemplo, até 1800, o número de escravos era em média de 10.000 por ano, cifra que passa, a partir de 1800, para 15 e 25 mil escravos por ano, decaindo a partir de 1850 por causa das lutas entre os exploradores portugueses e os escravos moçambicanos.

A posição dos colonizadores portugueses em relação ao povo moçambicano foi ameaçada quando os poderes europeus (Grã-Bretanha, França, Itália, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Suécia, Áustria e Hungria) reuniram-se para decidir a partilha da África. Uma nação pretendente a colonizar Moçambique foi a Inglaterra, que, em 1823, alegando encontrar o território abandonado, reivindicou sua soberania. Mas, na Conferência de Berlim, em 1885, a soberania lusitana legitimou-se.

No início do século XX surgiam os movimentos nacionalistas. A Liga Africana, fundada em Lisboa no ano de 1920, é a primeira organização favorável aos nativos africanos. Depois desta, surgiam o Instituto Negrófilo, a Associação dos Naturais de Moçambique, a União Democrática Nacional de Moçambique, a União Nacional Africana de Moçambique, além de outras. Essas organizações se uniram e, em 1962, formaram a Frente Liberal de Moçambique (FRELIMO), presidida pelo Dr. Eduardo de Mondlane, o qual morreu assassinado por uma bomba postal, em 1969. A FRELIMO começou a atacar as forças militares portuguesas em 1964. O governo português perde o poder sobre Moçambique em 25 de Abril de 1974.

O traçado histórico até aqui delineado é oportuno devido à ligação dos escritores moçambicanos com o contexto histórico, social, cultural e religioso de Moçambique. Em se tratando de um país que sofreu, como Moçambique, o processo de colonização, os referidos contextos ficaram comprometidos pela

aculturação. O que preservar na literatura dita nacional de um povo colonizado? Qual a identidade deste povo? Ou ainda como a literatura dita nacional dialoga com a proposta identitária do povo moçambicano? O casamento da literatura moçambicana escrita em língua portuguesa com a cultura moçambicana é uma forma de acreditar que:

Identificar os momentos cruciais no desenvolvimento de uma literatura nacional requer algum conhecimento acerca de características nacionais da cultura que gerou essa literatura, e da cultura através da qual a nação foi construída. Do mesmo modo, discutir o papel da literatura no desenvolvimento da política nacional exige conhecimento das características da literatura em questão, assim como das ambições políticas do nacionalismo existente. Como é manifesto, no caso de Moçambique – e de todas as outras colônias africanas – é impossível dissociar estas questões. (CHABAL: 1994, p.15)

Ainda de acordo com Chabal (1994, p. 39-69), observamos que a literatura moçambicana pode ser dividida em dois períodos: o colonial e o pós-colonial. O período colonial se subdivide, conforme o grupo de escritores moçambicanos, em quatro grupos: *cultura mestiça* (expressão cultural literária a comunidade indígena); *literatura europeia* (textos dos moçambicanos brancos); *literatura nacionalista e revolucionária* (escrita em grande parte fora de Moçambique); e *literatura da moçambicanidade* (textos dos escritores que estavam conscientes do processo de construção de uma literatura nacional). O período pós-colonial é subdividido por dois grupos: *poesia individual e intimista* (escrita pessoal, privativa e introspectiva) e *ficção popular ou histórica* (literatura acerca da vida atual ou passada).

Outra divisão periódica para o entendimento do desenvolvimento da literatura moçambicana é a feita por Pires Laranjeira (1995, p. 256-262). Segundo Laranjeira, até o final da Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945), a literatura moçambicana não possuía um corpo significativo de textos e escritores. Laranjeira organiza a periodização da literatura moçambicana da seguinte forma: o *período da incipiência* vai das origens da permanência dos portugueses na região índica de Moçambique até 1924; o *período do prelúdio* tem início com a publicação do *Livro da dor*, do jornalista João Albansini e se estende até o fim da Segunda Guerra Mundial; o *período da formação* vai de

1945 a 1963. Esse período se torna de pontual relevância para a formação da literatura moçambicana, pois há uma consciência grupal dos escritores inspirada, principalmente, pelo movimento da Negritude nos primeiros anos de 1950.; o *período do desenvolvimento* estende-se de 1964 a 1975, ou seja, desde a luta armada para a libertação nacional até a data da independência; e o *período da consolidação*, entre 1975 a 1992, quando não havia mais dúvidas sobre a autonomia e extensão da literatura moçambicana contra todas as reticências dos estudos literários. Textos sobre a exaltação patriótica, do culto de heróis da luta de libertação nacional e de temas doutrinários, militantes e empenhados são publicados neste período.

Observando a periodização literária organizada por Chabal e Laranjeira, nota-se que o desenvolvimento da literatura moçambicana acompanha a trajetória histórica e política do país. Logo, para desenvolver uma discussão acerca da produção literária é necessário compreender como se deu o entendimento sobre nação, nacionalismo e moçambicanidade e como a literatura nacional moçambicana dialoga com estes conceitos basilares para a (re) construção da identidade cultural e política moçambicana.

É impossível conceituar nação, sem explicar os movimentos políticos moçambicanos e mostrar as relações com a produção literária, sem definir o que é a moçambicanidade:

Historicamente, a moçambicanidade é um projeto político singular. Como o projeto político português nasceu da negação de Portugal em ser uma província espanhola, o projeto político moçambicano nasce da negação dos Moçambicanos em continuarem a ser província portuguesa. No coração do projeto político moçambicano está a inspiração à independência, que, por sua vez, se situa no largo movimento independentista e pro-libertário dos negros do mundo inteiro. (NGOENHA: 1998, p.20)

Percebe-se então que a moçambicanidade, enquanto projeto político, será um fundamento recorrente para o entendimento da literatura moçambicana, principalmente em seu período de consolidação, momento em que os escritores utilizam a linguagem literária como uma arma que possibilita a luta contra as políticas de colonização portuguesa, ou seja, a nação moçambicana começa a se definir como um espaço nacional que se (re)

constrói com os mitos de origem, as crenças tradicionais dos moçambicanos e a sua singularidade. Conforme Severino Elias Ngoenha (1998, p.24-25), a capacidade que a moçambicanidade tem de integrar ideias (valores) e realidades objetivas (práticas sociais e institucionais) em uma interação constante vão garantir o sucesso do referido projeto político. Nesse sentido, o espaço geo-político da colonização portuguesa, as estruturas administrativas, a língua portuguesa, são heranças que a moçambicanidade transformou em instrumento de unidade nacional. Mesmo construído pelo assimilacionismo português, este projeto político é, essencialmente, anti-colonial.

Como em todos os países africanos de língua portuguesa, há tentativas de se legitimar uma produção literária, uma vez que o povo moçambicano viu a sua cultura ser marginalizada pelos colonizadores portugueses à medida que as imposições coloniais atingiram várias esferas, dentre elas: a língua, a raça e a cultura. Como afirma Nelson Saúte (1998; p.82), escritor e investigador moçambicano, “há uma relação inextricável entre literatura e identidade quando se parte do momento fundador daquela”, ou seja, não se pode considerar literatura algo que em si não emane por menor que seja uma ideia de identidade. A literatura no âmbito desta discussão sobre identidade se torna um espaço ficcional relevante ao entendimento e resgate de um processo de formação cultural que, com o passar do tempo, fará os escritores moçambicanos entenderem que a identidade de um povo é algo que se hibridiza cada vez mais, o que torna perda de tempo a permanência de uma discussão que defenda a existência de uma identidade pura. O que interessa é observar como a literatura se torna espaço para o entendimento da relação entre identidades, pois, por mais que se tente buscar uma identidade moçambicana, os textos literários nos fornecem apenas traços de uma possível moçambicanidade que vem se formando ao longo do tempo, de modo que:

Se a moçambicanidade se constitui ultrapassando os radicalismos particulares, ela só pode manter-se desenvolvendo sentimentos imediatamente dados pelas etnias, pela socialização familiar, mas que sejam construídos pela Nação, para criar um sentimento de pertença e de participação, graças ao qual se pode perpetuar o coletivo. Porém para dar corpo à comunidade abstrata que é a Nação e assegurar a mobilização coletiva, a moçambicanidade deve também sustentar o elan nacional pelos apelos de uma etnicidade – língua nacional, símbolos

nacionais, história nacional, mitos, heróis, etc.- que ela contribui para construir. (NGOENHA: 1998, p.31)

Concordamos com Ngoenha em relação à necessidade de sustentar um elan nacional, principalmente em se tratando de uma literatura que se volta para a representação da identidade moçambicana que é híbrida mesmo antes dos tantos imperialismos e invasões pelas quais passou. Moçambique é um país de muitas tribos, muitos costumes, muitas religiões, muitas línguas; o que o torna um mosaico cultural conflitante no momento em que se torna espaço geográfico comum nas representações literárias dos escritores moçambicanos, o que nos atrai pela riqueza cultural de, por exemplo, determinados rituais tribais, como o mbelele, presente no romance *Ventos do Apocalipse* de Paulina Chiziane:

Os pássaros cantam na saudação ao mestre Sol. As mulheres de Mananga estão reunidas no templo dos espíritos. As fogueiras estão acesas, os fumos sagrados purificam os corpos. Despojam-se das peças de roupa que deixam carinhosamente ao cuidado da vovó Milambo, chegou o momento da dança nua. A princípio, vítimas de pudor, ficam envergonhadas; a coragem vence de imediato, afinal todas as mulheres se desnudam. (CHIZIANE: 1999, p.97-98)

No fragmento acima, a narração em terceira pessoa nos traz os detalhes de um ritual da tribo dos Mananga. O mbelele é um ritual feito por mulheres que dançam em círculo com as nádegas para o céu, implorando aos ancestrais a fertilização das terras para que a colheita dos grãos e cereais seja abundante, e também o mbelele é uma:

Cerimônia/ritual que se realiza para esconjurar males ou calamidades naturais como, por exemplo, secas prolongadas e pestes ou pragas que afetam as culturas; mulheres nuas dançam e entoam cantos para pedir a chuva e prosperidade para a comunidade. (LOPES: 2002, p.103)

Paulina Chiziane torna sua narrativa singular quando registra esta cerimônia local no tecido de seu romance, pois amargurado pela seca e pela guerra entre as tribos locais, Sianga, chefe dos moradores da aldeia de Mananga, inconformado com o atraso econômico trazido pela ambição do

colonizador português faz com que a recorrência às crenças tradicionais funcione com uma tábua de salvação. Uma salvação que pode ser interpretada de duas formas: o registro de um ritual típico dos antepassados dos moradores da aldeia de Mananga por parte de um narrador que utiliza a narrativa como espaço para a divulgação da cultura moçambicana local; ou uma crítica política em relação à condição dos moçambicanos que, como subservientes ao processo colonial português, ignoram a preservação da tradição cultural local em prol de uma emancipação política que tem como objetivo fazer o povo moçambicano entender sua própria identidade, ou, pelo menos, aceitar que a resistência a um processo de colonização sempre comprometerá a singularidade de uma identidade moçambicana que se sustenta pela pluralidade cultural, restando apenas uma discussão que tenciona as relações políticas e culturais entre o colonizador e o colonizado.

A literatura moçambicana problematiza estas tensões quando se torna espaço público para a discussão de temas que contribuem para o entendimento político e cultural de Moçambique. Se observamos a produção literária do período colonial que Chabal (1994, p.53) chama de *literatura da moçambicanidade*, vamos perceber que os escritores que representam este momento tinham como característica comum a consciência de serem produtores de uma literatura nacional, a de Moçambique. Uma literatura em que o escritor se apropria da cultura local para legitimar uma conduta política solidária através de um discurso impregnado por uma simbologia integrada à religião, pela língua, pela etnia, entre outros segmentos culturais que constroem um país a partir da noção de moçambicanidade. O escritor é uma peça chave no cenário da emancipação política e literária de Moçambique:

O escritor 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. Não há escritor que não partilhe desta condição: uma criatura de fronteira, alguém que vive junto à janela, essa janela que se abre para os territórios da interioridade. (COUTO: 2005; p.59)

Nesse sentido, habitar e divulgar por meio da criação literária os territórios da interioridade, como enfatiza Mia Couto (2005, p.59) é uma

estratégia política a que muitos escritores e escritoras recorrem, pois discutir identidade é despir-se de muitos estigmas no que diz respeito a um processo de formação identitária, principalmente quando se trata da literatura, algo que, em Moçambique, possui função social e artística.

O escritor da literatura moçambicana é uma criatura que vive a experiência de intercambiar o literário e o político. Esta experiência faz aparecer na produção literária o universo da ambivalência cultural em que se insere o escritor moçambicano, o qual termina por selecionar temas sociais que inserem Moçambique em um universo de discussão exageradamente subjetivo devido ao complexo processo da moçambicanização, uma vez que:

A história é o local onde se constituem as sociedades. O estudo dos processos históricos ajuda a diferenciar espaços em tempos, sem, contudo, definir essências. A nação moçambicana é tanto tradicional quanto moderna. Mais moderna do que tradicional, pois o estudo do processo de formação do conceito de Moçambique é o estudo da moçambicanização da sociedade tradicional.(MACAMO: 1998, p.59).

A imprensa jornalística, nesse sentido, para divulgação de textos de cunho social e político foi um bom laboratório para os escritores e escritoras moçambicanos, pois o imediatismo da imprensa foi uma aventura pelo fato de divulgar textos ficcionais de intelectuais que viviam o dilema de transformar em palavra impressa as insatisfações relativas à colonização.

No caso de Moçambique, a imprensa jornalística foi um espaço que acolheu muitas opiniões e produções literárias, mesmo que acanhadas, de intelectuais moçambicanos que, por conta da colonização, não possuíam voz ativa em seu país e, muitas vezes, tinham de omitir suas conjecturas por causa da repressão colonial. Mas, mesmo assim:

Qualquer tentativa para rastrear o percurso da literatura moçambicana sem passar um olhar circunstanciado pelas páginas da imprensa que a alimentavam, a divulgaram e a consagraram é, à partida, cometer uma profunda falsidade histórica. (NOA: 1996, p.237)

Como menciona Gramiro de Matos(1996, p. 441), havia em Moçambique, no século XIX, meios para se publicar e fazer, de algum modo, a ideia de resistência circular: O *progresso* (1868), foi o primeiro jornal

moçambicano não-oficial; *Almanaque Popular* (1864-1866); *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiras* (1881); e *Revista Africana* (1886).

A produção literária do século XIX não teve a envergadura política da literatura que se escreve desde o século XX até os dias atuais. Pires Laranjeira (1995, p.257) esclarece que o escritor José Pedro Campos Oliveira, em seu poema *O pescador de Moçambique*, por meio de uma linguagem descritiva, destaca a informação acerca do nascimento do predicador, a cor negra explicitada, a procedência social humilde e o mapa das deambulações do trabalho solitário da pesca, o que é pertinente ao cenário moçambicano se considerarmos sua inclinação geográfica para o oceano Índico.

A imprensa jornalística moçambicana também abrigou as publicações dos pensadores moçambicanos do século XX. *O Brado Africano*, por exemplo, foi um jornal onde escritores como Noêmia de Sousa, José Craveirinha, Marcelino dos Santos, Rui Nogar e Vergílio de Lemos divulgaram boa parte de seus textos no suplemento *O Brado Literário*. Outros Jornais como *O Africano* e *Notícias* também publicavam textos literários, fato que se configura como uma forma de organizar um sistema editorial recorrente com o objetivo de atacar os colonizadores portugueses, pois:

A colonização portuguesa, no âmbito da sua implantação nos territórios africanos, desenvolveu um conjunto de argumentos visando, entre outros objetivos, a estabelecer e reproduzir um padrão de relações sociais fundadas no binômio dominação/subordinação. (MATSINHE: 2001, p.182)

À medida que a fixação dos portugueses crescia em Moçambique, aparecia uma literatura em que os moçambicanos assumiam os seus problemas específicos em relação ao processo colonial. Começaram a surgir, de forma isolada, as primeiras vozes literárias, ainda confusas, na tentativa de sublinhar os aspectos que podiam sinalizar uma identidade moçambicana, através da literatura, dos conflitos e tensões, injustiças e momentos de revolta que categorizavam as relações coloniais. Por outro lado, acompanhando o desenvolvimento do sentimento nacionalista, o escritor moçambicano afirmava a terra ocupada como Pátria cuja identidade estava por construir:

Somos um país de ambigüidade, de interrogação, de construção identitária. Somos um país que fermenta na busca de um nós simbólico comum, virusidado, porém por um nós real-social imponentemente assimetrizado. (SERRA: 1998, p.11)

A luta anti-colonial passou a ter um forte reflexo na produção literária que nasceu do discurso dos combatentes da FRELIMO¹ (Frente Liberal de Moçambique), expressando o cotidiano da luta em todas as suas frentes. Porém, não se pode negar que, mesmo possuindo singularidades, a literatura de Noemia de Sousa, José Craveirinha, Rui Knopfli e Mutimati Barnabé João possui um objetivo comum: a questão da moçambicanidade.

Os pesquisadores que se voltam para o estudo da literatura moçambicana sempre dividem a produção literária dos escritores e escritoras moçambicanos em fases que diacronizam o percurso histórico e político de Moçambique, como já vimos a partir da divisão periódica feita por Patrick Chabal (1994) e Pires Laranjeira (1995).

Maria Nazereth Soares Fonseca e Terezinha Taborda Moreira (2007, p.40.) também sugerem uma divisão periódica. As referidas pesquisadoras dividem a literatura moçambicana em três fases: a fase colonial, a fase nacional e a fase pós-colonial. Na primeira fase, encontra-se a produção de precursores como Rui Noronha, João Dias, Augusto Conrado e Luís Bernardo Honwana que discutiam a questão da mestiçagem em Moçambique, temática peculiar ao contexto da colonização. Ainda referente a esta fase, pode-se citar Alberto de Lacerda, Reinaldo Ferreira, Rui Knopfli, Glória Sant'Anna, Antônio Quadros, Sebastião Alba e Luís Carlos Patraquim, escritores que, sob o respaldo de um discurso que retratava as conseqüências do colonialismo, já sinalizavam que a literatura deveria discutir sobre questões voltadas para a moçambicanidade.

A fase nacionalista, como também atesta Chabal (1994, p.39), foi escrita em grande parte fora de Moçambique por conta de sua ligação política

¹ Data de 1920 a primeira organização favorável aos nativos africanos, a Liga Africana, fundada em Lisboa, a qual seguiram-se: Instituto Negrófilo, Associação dos Naturais de Moçambique, União Nacional Democrática de Moçambique, União Nacional Africana de Moçambique, além de outras. Em 1962, esses movimentos uniram-se e formaram a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO).

com a FRELIMO. Temas como o caráter multi-racial da guerra, a natureza da solidariedade internacional e a batalha necessária contra o *apartheid* fazem parte da literatura por militantes nacionalistas e revolucionários como Marcelino dos Santos (Kalungano), Sérgio Vieira, Rui Nogar, Fernando Ganhão, Orlando Mendes, Albino Magaia, Jorge Rebelo, Armando Guebuza, Multimati Barnabé. Estes escritores nomeados aqui têm textos publicados na coletânea *Poesia de Combate* publicada em três volumes, cuja espinha dorsal da proposta literária é proclamar uma mensagem política em uma linguagem que não compromete os ideais partidários sobre uma melhoria na condição econômica e social de Moçambique. Também fazem parte do quadro desta fase, os escritores José Craveirinha, Noémia de Sousa e Mia Couto, nomes que já compõem o cânone literário moçambicano e mantêm a discussão em torno da nacionalidade moçambicana.

A fase pós-colonial corresponde à literatura do período pós-independência, ou seja, os textos publicados depois de 25 de junho de 1975. Os escritores e as escritoras relatam suas experiências pós-coloniais em um tom intimista e individualista, o que justifica a opção por uma narrativa focalizada em primeira pessoa. Esta fase também é conhecida como a literatura da moçambicanidade, conforme menciona Chabal (1994, p.53), cujo grupo de intelectuais assumiu a responsabilidade de produzir uma literatura que tratasse de temas referentes à(s) cultura(s) moçambicana(s). Focalizar a cultura nos textos literários moçambicanos marca um desvio temático do que vinha sendo problematizado anteriormente em termos de literatura, como a relação colonizador e colonizado, o preconceito racial (a dor de ser negro) e mestiçagens, por exemplo.

Como podemos observar, a fase nacional e a fase pós-colonial cronologicamente são muito próximas, o que permitiu que escritores como Noémia de Sousa, Orlando Mendes, Rui Nogar, Luis Carlos Patraquim, Mia Couto, Albino Magaia e Lina Magaia dessem continuidade a sua obra literária, amadurecendo as reflexões sobre a emancipação política e a diversidade cultural moçambicana através da ficção.

Além desses intelectuais que migram de uma fase literária para outra, encontramos a produção de Ungulani Ba Ka Khosa, Suleimam Cassamo e Lília Momplé. O que permitiu a inserção destes intelectuais na fase pós-colonial da

literatura moçambicana foi a preservação de temas que remetam às especificidades moçambicanas e a escrita de uma narrativa que recupera a tradição oral moçambicana. O narrador se comporta com um contador de histórias, figura presente na tradição moçambicana que conta histórias em um tom de voz que revela um rememoração dos conflitos que se desenrolam em um espaço geográfico comum (Moçambique) do qual ele, o contador de histórias se insere como participante. O narrador transfere-se da esfera de uma experiência coletiva, para narrar histórias a partir de uma perspectiva individual e coletiva que denuncia a própria vivência.

Todo o traçado deste panorama da literatura moçambicana é oportuno para que se entenda a tradição que Paulina Chiziane viveu em seu país, antes da publicação de *Balada de amor ao vento* (1990), *corpus* de nossa pesquisa. Paulina Chiziane teve contato com uma produção literária moçambicana que, em sua maioria, foi assinada por escritores militantes e empenhados em dar visibilidade ao universo cultural moçambicano. Acreditamos, portanto, que a narrativa de Paulina Chiziane, estrategicamente, dialoga com o projeto literário da fase pós-colonial através da denúncia social que aparece na urdidura de seu primeiro romance, revelando uma escrita intimista que recupera a tradição oral moçambicana de contar histórias ao redor da fogueira, como se percebe no fragmento abaixo:

Escutai os lamentos que saem da alma. Vinde, sentai-vos no sangue das ervas que escorre pelos montes, vinde, escutai repousando os corpos cansados debaixo da figueira enlutada que derrama lágrimas pelos filhos abortados. Quero contar-vos histórias antigas, do presente e do futuro porque tenho todas as idades e ainda sou mais novo que todos os filhos e netos que hão-de-nascer. Eu sou o destino. A vida germinou, floriu e chegamos ao fim do ciclo. Os cajueiros estão carregados de fruta madura, é época de vindima, escutai os lamentos que saem da alma, KARINGANA WA KARINGANA. (CHIZIANE: 1999, p.15)

O fragmento acima é do romance *Ventos do Apocalipse* (1999), segundo livro da escritora. Como afirmávamos anteriormente, o discurso do narrador é construído sobre bases que marcam a tradição oral, ou seja, uma escrita que

recupera o discurso dos contadores de histórias em volta da fogueira, encostados em uma grande árvore. Várias construções verbais deste fragmento nos remetem a esta ideia: *escutai, sentai-vos, quero contar-vos histórias antigas, KARINGANA WA KARINGANA*². Pode-se dizer que a opção da autora por uma linguagem que possui uma organização textual coloquial é uma forma de registrar com elegância o que era preservado por uma memória coletiva sistematizada pela ordem da oralidade. A narradora se insere no contexto cultural da sua ficção para reavivar por meio da língua portuguesa as formas tradicionais apagadas pelo discurso do colonizador e esquecidas pelos homens colonizados, o que se configura como uma estratégia de manutenção de uma cultura autóctone, uma tentativa de legitimar a identidade cultural em processo, e, sobretudo, dar sentido à nação que se reconstrói politicamente através da ficção, valorizando não somente a cultura local através da representação de suas credences, do seu folclore, de uma linguagem coloquial que retoma as especificidades da fauna e da flora, mas dá vida aos mitos que povoam as florestas e o imaginário de um povo que ainda vive de forma tribal.

No caso dos países africanos colonizados, a língua portuguesa foi um dos principais elementos que ficou da colonização, um elemento que serviu de arma para os moçambicanos divulgarem sua cultura, uma vez que já foi dito que os negros moçambicanos ofereceram resistência à imposição cultural de seus colonizadores. Na antiga Lourenço Marques, há, ainda hoje, várias línguas de família banto correlacionadas com o português adaptado ao falar moçambicano, o que se chama de língua crioula ou português crioulo.

Moçambique é um país que nos permite entender um pouco das múltiplas riquezas da África, principalmente no que concerne ao entendimento das tradições culturais que ainda permanecem no país e que a modernidade divulga através da literatura moçambicana dos escritores e escritoras contemporâneos. Mitos, ritos, costumes, tradições, ancestralidade, deuses, homens e mulheres são elementos que migram do contexto cultural moçambicano como objetos mimetizados no espaço da literatura deste país. Ao ler a literatura de Moçambique percebemos o sofrimento da população, trilha que nos leva a observar que os romances de Paulina Chiziane podem ser

² Expressão da língua ronga muito utilizada pelos contadores de histórias moçambicanos que significa *Era uma vez...*

lidos, conforme Rita Schmidt (2000, p.96), como uma contranarrativa do discurso assimilacionista na medida em que questiona valores da sociedade patriarcal, rasurando as fronteiras totalizadoras e hegemônicas das identidades culturais.

Um fato importante para entendimento desta técnica é a forma com que os intelectuais deste referido período da literatura moçambicana utilizam a língua portuguesa. Como afirma Macamo (1998,p. 47) a língua é um instrumento artesanal que se estetiza conforme as necessidades do artesão, ou seja, a língua do colonizador é utilizada para a construção de um discurso político que interpela a nação moçambicana sobre temas que problematizam o trânsito da tradição na modernidade. A contra narrativa é a narrativa da nação:

Tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam e representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. (HALL: 2005, p.52)

Mia Couto, por exemplo, é um escritor que lida muito bem com esta técnica. Segundo Pires Laranjeira (1995, p.262) o referido escritor é considerado como o autor da mutação literária em Moçambique com a publicação de *Vozes Anoitecidas* (1986), pois a partir deste momento se instaura uma aceitabilidade para a livre criatividade com a palavra e com temas tabus como o da convivência de raças e a mistura das culturas se tornam freqüentes na produção literária de Mia Couto.

Fica claro, portanto, que contranarrar é trazer para a narrativa os temas conflitantes que contornam a discussão sobre a identidade cultural moçambicana, como: relações de gênero, diversidade étnica, pluralismo religioso, políticas de emancipação, políticas de solidariedade, guerra, fome, miséria, poligamia, entre tantos outros temas que nos levam para uma reflexão *ad infinitum*.

1.2. A literatura de autoria feminina em Moçambique: Noêmia de Sousa, Lina Magaia e Lília Momplé

Os homens é que defendem a terra e a cultura. As mulheres apenas preservam. (CHIZIANE: 2004, p. 93)

O estudo da questão política que envolve a produção literária de autoria feminina em Moçambique é uma questão que também vamos focalizar em nossa tese, pois para entendermos a literatura escrita por Paulina Chiziane é preciso saber que há uma produção literária local assinada por mulheres.

Há três nomes que merecem a nossa atenção: Noêmia de Sousa e Lília Momplé. Assim como Paulina Chiziane, estas escritoras são militantes políticas que utilizam a arte literária para questionar os problemas sociais, culturais e políticos de seu país. Um tema que atravessa a produção literária destas escritoras é a condição feminina. Como já foi dito anteriormente a condição feminina é extremamente problemática em Moçambique e por isso se torna um tema recorrente na literatura escrita por mulheres, pois como afirma Momplé (1999, p.31) a mulher moçambicana sempre foi, desde os tempos coloniais, a principal difusora dos valores culturais, das tradições e dos ritos, tais como: o espírito de solidariedade e entre ajuda, a hospitalidade, a veneração pelos mais velhos, os ritos de nascimento, a iniciação, a reconciliação e morte; a mulher tinha a responsabilidade de, mesmo restrita à sua família e à comunidade(tribo) local da qual fazia parte, transmitir às novas gerações manifestações artísticas como a dança, o canto e as estórias dos antepassados, transmitindo a memória tribal coletiva via oralidade.



Figura 2: Noémia de Sousa

Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares nasceu a 20 de Setembro de 1926, em Lourenço Marques, hoje Maputo, Moçambique; e morreu em Cascais, Portugal, em 2002, aos setenta e seis anos de idade.

Com apenas 22 anos, Noémia de Sousa, como era seu nome de escritora, surgiu na cena literária moçambicana num impulso encantador, gritando o seu verbo impetuoso, objetivo e generoso, vincado na alma do seu povo, da sua cultura, da consciência social, revelando um talento invulgar e uma coragem impressionante. Como afirma Craveirinha (2000, p.100), “podemos sentir o hálito ardente da fogueira, quando lemos os versos desta escritora”, o que mostra em sua literatura a evidência da moçambicanidade, ou seja, a valorização da sua nação em seus poemas. Ler Noémia de Sousa é ler Moçambique.

A produção literária de Noémia de Sousa circulou pela imprensa local sob a assinatura N.S, principalmente no jornal *O Brado Africano*. Como a maioria dos escritores que publicavam versos neste jornal eram homens, a assinatura em sigla sempre era imaginada como masculina. Os poemas de Noémia de Sousa foram todos escritos antes de 1951, onze anos antes da fundação da FRELIMO. Porém, podemos dizer que a poesia de Noémia comunga com os pressupostos que mais à frente foram defendidos pela FRELIMO, isto é, a independência do país.

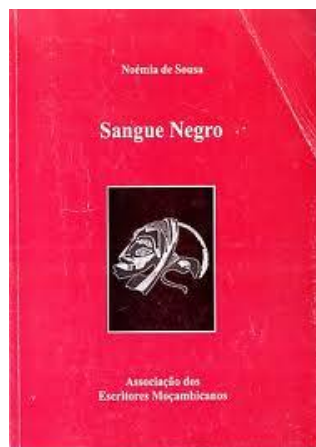


Figura 3: Livro Sangue Negro

A publicação da coletânea *Sangue Negro* em 1998 pela Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO)³ fez com que os versos de Noêmia de Sousa fossem preservados como patrimônio literário moçambicano. Poetisa que, numa espécie de postura predestinada, desembaraçando-se das normas tradicionais europeias, de 1949 a 1951, escreveu dezenas de poemas, estando muitos deles dispersos tanto pela imprensa moçambicana quanto pela estrangeira.

Na condição de mestiça, pois seu pai era de uma família luso-afro-goesa e sua mãe afro-germânica, demonstra uma profunda experiência com a discussão sobre a questão da assimilação cultural, em grande parte por via dessa mesma circunstância, a de ser uma mestiça que discute sobre uma negritude moçambicana. A negritude:

Em um sentido lato, negritude – com n minúsculo (substantivo comum) – é utilizada para referir a tomada de consciência de uma situação de dominação e de discriminação, e a conseqüente reação de uma identidade negra. Nesta medida, podemos dizer que houve uma negritude desde que os primeiros escravos se rebelaram e deram início aos movimentos conhecidos por *marronage*, no Caribe, *cimmarronage*, na América Hispânica, e *quilombismo*, no Brasil, iniciados logo após

³ A Associação de Escritores Moçambicanos foi fundada em 31 de Agosto de 1982. Na conferência de abertura estiveram presentes os escritores Luís Bernardo Honwana, Marcelino dos Santos, José Craveirinha, Orlando Mendes, Fernando Ganhão, Sérgio Vieira, Rui Nogar e outros intelectuais como Aquino de Bragança e Carlos Cardoso. Dentre os vários objetivos que esta associação tem, um deles é desenvolver a atividade editorial através de obras literárias. Esta associação se mantém até hoje. Para maiores informações, acessar o sítio <www.aemo.org.mz>.

a chegada dos primeiros negros na América. (BERND: 1988, p.20) (Grifos do autor)

A poesia de Noémia de Sousa, desde logo, se mostrou "cheia" da "certeza radiosa" de uma esperança, a esperança dos humilhados, que é sempre a da sua libertação. A sua produção é marcada pela presença constante de temáticas que se voltam para reflexão sobre as raízes africanas, abrindo os caminhos da exaltação da Mãe-África, da glorificação dos valores africanos, do protesto e da denúncia, como bem expressa o eu-poético abaixo:

Eu quero conhecer-te melhor,
Minha África profunda e imortal...
Quero descobrir-te para além
do mero estafado azul
do teu céu transparente e tropical, para além dos lugares
comuns...
(SOUSA: 1988 ,p.145)

Poesia de forte impacto social, acusatória, a sua linguagem recorre estilisticamente à ressonância verbal, ao encadeamento de significantes sonoros ásperos, à utilização de palavras que transportam o "grito inchado" de esperança. Noémia de Sousa, como uma das pioneiras da Literatura Moçambicana (como assim sempre foi considerada) preconiza - no seu percurso literário - a revolução como único meio de modificar as estruturas sociais coloniais que assolavam a terra moçambicana.

Sempre, e desde muito cedo, pretendeu, com a sua poesia, que o seu povo avançasse uno e coletivamente, como em uma marcha ritmada pela pulsação de uma afirmação identitária e da conscientização em prol do patriotismo fraterno e resistente. Afirmava-se, acima de tudo, moçambicana e apostava fortemente na divulgação dos valores culturais moçambicanos, na emergência de uma literatura que expressasse a moçambicanidade.

Neste anoitecer sangrento de Moçambique
chega-me, segura, a tua voz irmão,
inchada pela distância e pela saudade...
Misturada com os cantos escravos dos negros
regressando do trabalho,

chega-me de longe a tua voz fraterna,
 nítida como lua cheia no espaço,
 trazendo-me a mensagem da tua palavra afiada de lutador,
 a esperança sempre renovada
 de teus olhos iluminados prometendo madrugadas maravilhosas
 - ah irmão, quando, quando?
 todo o teu rosto vibrando entusiasmos incontidos...

Neste anoitecer tenebroso de Moçambique,
 com gemidos de vencidos ameaçando arrasar tudo,
 chega-me a tua voz brilhando no escuro
 como a estrela d'alva da lenda...
 E é estranho como o teu grito, aumentado
 em vez de diminuído pela distância,
 é mais forte que as vozes submissas,
 como as esmaga e as afoga,
 como parece mesmo de ferro
 quebrando as correntes que alaçam cada vez mais...
 (SOUSA: 1988, p.112)

As propostas essenciais da expressão literária de Noémia de Sousa vão do desencanto cotidiano, de uma certa amargura, de uma certa raiva, até ao grito doído, até ao orgulho racial, até ao protesto altivo que contém a revolta de cinco séculos de humilhação. A grande base do texto de Noémia de Sousa está centrada na dicotomia "nós/outros" - "nós", os moçambicanos; os "outros", as gentes estranhas, os que chegaram em África, os colonizadores. Assim, estes são, sem dúvida, os dois grandes temas da poesia de Noémia de Sousa: se por um lado temos a contínua denúncia da total incompreensão por parte do colonizador, que apenas capta a superficialidade dos rituais, não compreendendo o âmago da África, demonstrando, desta forma, uma visão distorcida, por outro lado lança-nos em poemas de elogio aberto à raça negra, gritando bem alto e de forma plenamente perceptível que a presença do colonizador na África é sinónimo da força que apenas veio para comprometer a imagem daquela terra. Noémia de Sousa fala do orgulho de pertencer à África por parte dos africanos. E por esse mesmo motivo vem afirmar que terão obrigatoriamente de ser os filhos a cantar essa mãe-terra (que tanto amam e sentem) - e cantar a África tinha forçosamente que ser entendido por oposição à maneira de cantar do colonizador:

Noémia de Sousa é caso único de explosão identitária, a sua voz surpreende justamente por esta razão. A sua poesia é logo invadida por vozes, ela é a voz dos que não a têm, ela incarna as personagens submersas no quotidiano que lhes recusa a existência, para não falar de identidade. (SERRA: 1998, p. 90)

Nos seus poemas, o "eu" de Noémia de Sousa é entendido como um "coletivo", um povo inteiro que quer ter palavra - o povo moçambicano. Desta forma, a escritora assume-se como porta-voz daquele povo que é o seu e dirigindo-se à terra-mãe que os acolhe e protege, ora canta a sua vida, ora pede perdão pela alienação demonstrada ao longo de tanto tempo, ora promete a rápida e definitiva devolução do seu direito a uma vida própria, autêntica. Embora breve, a passagem de Noémia de Sousa pelo panorama da literatura moçambicana, a qualidade dos seus textos não deixou de ser reconhecida e admirada pelos escritores de seu tempo. Percebemos que os autores moçambicanos de língua portuguesa escrevem sobre os temas que se relacionam a Moçambique como uma estratégia para sugerir que as produções literárias moçambicanas sempre dêem ênfase ao discurso da moçambicanidade:

Eu acho que o meu papel dentro da literatura moçambicana foi importante, mesmo sendo uma obra deficiente. Acho que daí vieram outros que fizeram coisas melhores. Partiram daí, e fizeram coisas melhores, e eu acho que isso é importante. Vendo as coisas à distância dá-me a impressão que de fato influenciei pessoas. (SOUSA: 1994, p.122)

Por fazer parte da fase nacional da literatura moçambicana, Noémia de Sousa não é somente uma precursora na escrita literária em Moçambique, mas podemos nomeá-la como a primeira voz feminina a combater com propriedade literária os ideais políticos moçambicanos. Respeitada por vários intelectuais contemporâneos que, com certeza, foram leitores de sua obra e aprenderam a lição de valorizar as particularidades do país, fazendo migrar para a escrita literária temas que se voltam para as questões identitárias, como: fome, preconceito racial, dor, guerra, religião, solidariedade política, entre outros,

Noêmia de Sousa é uma referência de leitura para o entendimento da missão política dos poetas moçambicanos.

Escritores como Mia Couto, Suleiman Cassamo, Ungulani Ba Ka Khosa, entre outros fazem os textos de Noêmia de Sousa circular em vários eventos das Humanidades, até porque ela é chamada de mãe por muitos escritores e ativistas políticos de Moçambique. Além disso, a escritora é estudada na UEM (Universidade Eduardo de Mondlane).



Figura 4: Lina Magaia

Lina Júlia Francisco Magaia morreu com problemas cardiovasculares em 27 de junho de 2011, seus restos mortais foram enterrados no Distrito Municipal de Manhica⁴. Lina Magaia, como era chamada pelos colegas combatentes, representa ainda hoje a figura de uma mulher destemida e guerreira, atuante que foi na Luta de Libertação Nacional. Desde muito jovem, foi uma defensora vigorosa dos ideais moçambicanos. Foi escritora, jornalista e atriz. Exercendo essas profissões, nunca deixou de transmitir seus ideais nacionalistas no tocante à libertação da terra e dos homens.

Exemplo de vida, encontramos nas obras deixadas e publicadas pela referida militante uma mulher que soube enfrentar as muitas guerras de Moçambique. Em meados dos anos 80 trouxe para a literatura momentos

⁴ Informações extraídas do site <www.tropical.co.mz>.

importantes da recente história moçambicana e tragédias de banditismo armado:

Lina Magaia inicia-se como autora com dois volumes de crônicas: *Dumba Nengue. Histórias Trágicas do Banditismo 1* (1986) e *Duplo Massacre em Moçambique. Histórias Trágicas do Banditismo 2* (1987). Nos dois volumes, a autora apresenta a destruição social, econômica e cultural que vitimou Moçambique, durante o período da guerra civil (1975-1992), que opôs a Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) à Renamo (Resistência Nacional Moçambicana), registrando as vozes daqueles que a experimentaram em primeira mão. (TEIXEIRA: 2011, p.2)

Ainda de acordo com Teixeira (2011: p.2), podemos afirmar que é pelo registro documental da história de Moçambique que Lina Magaia dá forma escrita à luta armada e contribui para a literatura moçambicana. Em 1994, publicou o seu único romance, *Delehta. Pulos na Vida*, mostrando as consequências da guerra civil, através da voz de Delehta, uma enfermeira que testemunha e expressa a destruição caótica do país. Nesse romance, fica clara a conjugação de duas práticas discursivas que se complementam na obra de Lina Magaia: o discurso político-ideológico e o discurso estético-literário.

Como atriz, Lina Magaia atuou no filme *Maputo Mulher*, dirigido por Mario Borgnet em 1985. O filme trata da condição feminina em Moçambique depois do período da independência. Lina Magaia vive a personagem *Tia Zaveta*, a qual representa o tradicionalismo moçambicano.⁵

Em 2010, Lina Magaia lançou o último livro da sua vida, *Recordações da Vovó Marta*, onde é narrada a história de vida e obra da Senhora Marta André Mbocota Guebuza, mãe do Presidente da República de Moçambique, Armando Emílio Guebuza.

Patriota, revolucionária e destemida, Lina Magaia é um exemplo de cumplicidade política para todos os moçambicanos, visto que dedicou a sua vida para o engrandecimento e valorização da autoestima dos moçambicanos, sem deixar de ser uma eterna apaixonada pela militância, uma vez que foi membro da FRELIMO e da OMM (Organização de Mulheres Moçambicanas).

⁵Informações disponíveis em <www.mozambiquehistory.netartsfilm19850800_maputo_mulher>.



Figura 5: Lília Momplé

Lília Maria Clara Carrière Momplé nasceu em Nampula, na Ilha de Moçambique, em 1935, viveu algum tempo no Brasil e na Grã-Bretanha. Regressou a Moçambique em 1972. Frequentou o Curso de Filologia Germânica e terminou sua Licenciatura em Serviço Social em Lisboa. É funcionária da Secretaria de Estado da Cultura e diretora do Fundo Para o Desenvolvimento Artístico e Cultural de Moçambique. Como ficcionista, do mesmo modo que Paulina Chiziane, ela é uma escritora que faz parte do cenário literário moçambicano contemporâneo, sendo ainda pouco visitada pela crítica literária em língua portuguesa. Encontramos alguns críticos que nomeiam a referida escritora como uma militante da política e da cultura da mestiçagem:

Born on Mozambique Island in Nampula province in 1935, a key preoccupation in her writing has been the politics and culture of *mestiçagem* under 20 th century Portuguese colonial role(OWEN: 2007, p.209). (Grifos do autor)

A própria Lília (1999, p.32) se afirma como uma escritora que contempla em sua criação literária o que a impressiona no cotidiano e ao longo da sua vida no que diz respeito à emancipação política de Moçambique.

Lília Momplé tem uma colaboração dispersa na imprensa, principalmente no que concerne às entrevistas. Ela utiliza as entrevistas para falar do processo

de emancipação da literatura moçambicana nos dias atuais e do reconhecimento internacional que a produção literária moçambicana vem gradativamente adquirindo.

Segundo Momplé (1999, p.33), em Moçambique, a condição de escritora não é fácil, por conta das seguintes razões: as instituições de ensino privilegiam em seus currículos a literatura estrangeira (portuguesa e inglesa), não dando o merecido valor à literatura moçambicana; o Estado, por sua vez, não desenvolve uma política de incentivo aos escritores no que concerne à publicação de obras literárias; os cursos superiores para a formação de professores não promovem o gosto pela leitura, conseqüentemente, os professores sem o devido preparo não podem ensinar o que não sabem; e por fim, a cooperação internacional não disponibiliza fomento para as produções literárias de autoria feminina, o que dificulta ainda mais a publicação de livros escritos por mulheres em Moçambique.



Figura 6: Associação de Escritores Moçambicanos

A Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO) torna-se de grande ajuda, pois acomoda e publica as obras de escritoras moçambicanas. Lília Momplé conhece muito bem esta instituição, pois como membro da AEMO, cujo propósito é divulgar a produção literária do e sobre o país, ocupou, no período de 1990 a 1992, foi secretária do Conselho Fiscal; entre 1992 e 1996 foi secretária geral adjunta; de 1996 a 1999, ocupou o cargo maior da instituição: presidente da mesa da assembléia geral (este cargo já foi ocupado por escritores renomados no país, como José Craveirinha, Orlando Mendes, Anibal Aleluia, Sérgio Vieira, Mia Couto e Calane da Silva), Lília Momplé aproveitou-se do cargo para estabelecer contato com as instituições de ensino no que diz respeito à inserção da literatura moçambicana no currículo escolar,

e para promover concursos literários com o intuito de descobrir novos talentos femininos; de 1999 a 2002, Lília Momplé ocupa novamente o cargo de secretária geral.

Os três livros de Lília Momplé foram publicados pela Associação de Escritores Moçambicanos. *Ninguém Matou Suhura* (1988); *Neighbours* (1996), e *Os Olhos da Cobra Verde* (1997) são as narrativas de Lília Momplé. O primeiro livro é uma coletânea de contos que trata de fatos ocorridos no tempo colonial. O segundo livro é um romance onde são explorados fatos referentes à guerra civil, a narrativa traz uma discussão sobre a relação mulher e violência. O último livro é uma coletânea de contos inspirados na vida cotidiana em Moçambique desde a época colonial até a atualidade. Neste último livro, Momplé aborda a questão do papel da mulher nos ritos de iniciação sexual e reconciliação com os antepassados nos contos *O sonho de Alima* e *Xirove*. Também merece uma leitura mais atenta o conto homônimo *Os olhos da cobra verde*.

Como já mencionamos, a fase pós-colonial da literatura moçambicana dialoga constantemente com a proposta de afirmação identitária que vem amadurecendo por meio das produções literárias, já que historicamente se situa no momento pós-independência e pós-guerra. Lília Momplé (1999, p.32) endossa que escritoras como Lina Magaia e Clotilde Silva surgiram depois deste momento tão delicado pelo qual passou a nação moçambicana, as zonas rurais sofreram muito com os ataques, mas a zona urbana foi poupada. Peter Fry (2001, p.15) afirma que até o final da década de 1980 a guerra tinha atingido quase todas as zonas rurais de Moçambique, somente as cidades e sedes dos distritos estavam nas mãos do Governo. Isso fez com que as escritoras moçambicanas usassem a literatura também para desabafar as angústias femininas frente à guerra civil moçambicana.

Trazer Noêmia de Sousa, Lina Magaia e Lília Momplé como representantes de uma literatura que coteja a temática da condição feminina em suas produções é importante para que se perceba que há um contingente de mulheres escritoras que por meio das temáticas mencionadas se inscrevem nos textos na tentativa de fazer com que se discuta, através da literatura, questões específicas do universo feminino moçambicano.

1.3. O resgate da tradição oral no romance moçambicano

precisamos dizer em palavras, em falas,
 hoje precisamos do ontem,
 para sentirmo-nos,
 porque o nosso futuro,
 é o passado,
 porque nosso sentir precisa de ser lembrado e falado,
 para nos podermos novamente tocar.
 (SULTUANE: 2006, p.55)

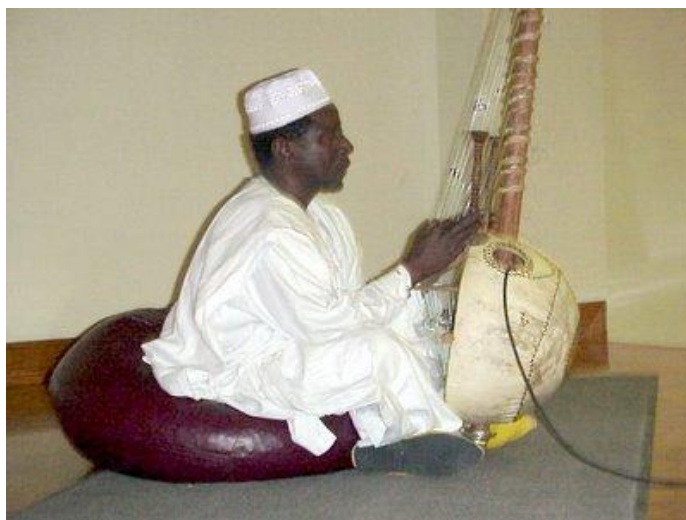


Figura7: O griot

Um aspecto que não pode ser esquecido na discussão em relação à produção literária de autoria feminina em Moçambique é a preservação também por parte das escritoras da memória da tradição oral. Este é um aspecto que funciona como espinha dorsal na estrutura dos textos tanto em verso quanto em prosa feitos em Moçambique. A língua portuguesa foi modalizada conforme a sistematização lingüística moçambicana, principalmente nas narrativas, onde a figura do *griot*, contador de histórias da tradição oral, metamorfoseia-se em narrador no tecido romanesco e a sua linguagem é construída com marcas textuais ligadas à musicalidade, ao ritmo de batuques de atabaques que através do som invocam uma tradição que parece estar adormecida no silêncio da consciência. Observemos o fragmento abaixo do romance *O sétimo Juramento* (2000) de Paulina Chiziane:

Vozes humanas pairam no ar, partindo do invisível. Talvez venha do vento, do céu, do mar. As vozes são um rumor de fragilidade, um canto solene, servil, macabro, que parece a saudação do diabo. David experimenta o medo apocalíptico do fim do mundo. Vê vultos sem cor, sem rosto, sem vida. Vultos que movimentam e trabalham como escravos. E David baloiça tremulo, na dança do medo.

Oh, ndingue/ Oh, grande
 Oh, Makhulu Mamba
 Oh, ndingue
 Oh, Makhulu Mamba!
 (CHIZIANE: 2000, p.142)

O fragmento acima mostra o momento que David, protagonista do romance *O sétimo juramento*, procura rituais da quibanda para se salvar dos problemas que o perturbam na Companhia Nacional da Indústria Açucareira, onde ocupa o cargo de diretor. David rouba dinheiro da empresa e quer que os espíritos ancestrais o ajudem para que ele não seja linchado pelos operários que sabem do desvio do dinheiro. David se encontra na casa de Makhulu Mamba, feiticeiro temido em Moçambique por liderar rituais destinados à magia negra. Então envolvido com os feitiços que circulam a casa, David começa a ter alucinações ou evidências devido à presença de espíritos no quarto onde dorme.

O interessante no fragmento apontado acima é como a linguagem do narrador preserva a memória da tradição oral moçambicana através do registro das crenças populares e dos dialetos moçambicanos. Ainda há também vários recursos poéticos que tornam atraente a leitura do texto, como: os ecos em “s” e “v” que perpassam todo o parágrafo, marcando o movimento dos espíritos em volta de David; das enumerações ecológicas, como: vento, céu e mar, no intuito de evidenciar que os espíritos vivem circulando sem espaço fixo; solene, servil e macabro, para definir o canto que se segue em língua bantu; sem cor, sem rosto, sem vida, para sugerir a imagem dos espíritos que circulam David. O canto que se segue em língua bantu entoa a dança do medo de David e registra a língua dos espíritos.

David representa nesta narrativa um ponto de intersecção na luta entre temas que se referem à condição política, social e cultural de Moçambique:

crenças tradicionais e catolicismo, língua portuguesa e línguas bantu, aculturação e resistência, monogamia e poligamia, bem e mal, vida e morte, entre outros aspectos que comprovam que a literatura moçambicana sugere uma representação de identidades moçambicanas que se pluralizam.

Os estudos críticos e teóricos que se voltam para o romance moçambicano defendem com unanimidade a tese de que este gênero literário moderno foi escolhido por muitos escritores e escritoras pelo fato de comportar melhor as marcas da memória da tradição oral, pois:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apóie nessa herança de conhecimentos de toda a espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África. (HAMPATÉ BÂ: 2010, p.167)

O poeta moçambicano José Craveirinha (1995) diz que o escritor moçambicano possui um jeito próprio de contar suas histórias e dar visibilidade à tradição oral por meio da narrativa. E que jeito próprio é este? Como este jeito próprio é textualizado no romance moderno? Como as escritoras moçambicanas preservam esta tradição oral na modernidade? Há um ponto de intersecção entre a tradição oral e romance como chave para as respostas destas perguntas: o narrador em primeira pessoa, um dos elementos essenciais da narrativa.

Em relação às narrativas de Paulina Chiziane, percebemos que seus romances permitem que suas narradoras mergulhem em temas que se voltam para os costumes, as lendas e perspectivas de populações distantes do litoral, o que sinaliza um afastamento maior da cultura ocidental predominante em Maputo. As personagens femininas de Paulina Chiziane sempre ocupam um lugar de importância em suas narrativas, pois a escritora em questão, com seus romances, minimiza a invisibilidade feminina moçambicana e traz da memória pessoal e coletiva os temas que são discutidos em um espaço geográfico particular, ou seja, a palavra impressa torna público o que a oralidade particulariza pela própria condição submissa da mulher em

Moçambique. O romance, por ser uma forma de registro impresso, é um gênero que possibilita o registro da expressão feminina:

Essa possibilidade de expressão de reivindicações criada pelo desenvolvimento da palavra impressa pode ser estendida à preocupação com a construção de identidade, que também mobilizou o expressivo potencial veiculado pela prática gráfica: o desenvolvimento da prática literária tornou mais freqüente as narrativas sobre si. (MATSINHE: 2001, p.185)

Ou seja, quando Paulina Chiziane tematiza em seus romances a condição feminina, ela registra, através de suas personagens, uma experiência particular que, até então, era preservada por uma memória coletiva oral e o romance, nesse sentido, torna-se um gênero literário que possibilita o registro de uma mistura de estilos: o lirismo romântico, o constante jogo de metáforas, a linguagem coloquial como marca da oralidade, o uso constante de frases curtas exclamativas, a assimetria entre parágrafos longos e curtos, harmonias temáticas entre narrativas longas e curtas dentro de uma mesma urdidura narrativa, o registro de mitos preservados pela tradição oral, o constante diálogo do narrador com os elementos da natureza, o uso constante de sinestesias, o uso predominante do narrador em primeira, o uso de verbos que remetem ao ato de contar histórias em volta da fogueira; entre outros aspectos estéticos que vamos observar no primeiro romance de Paulina Chiziane.

Balada de amor ao vento é uma história de amor narrada em primeira pessoa por uma mulher chamada Sarnau. Apesar de ter a estrutura de um romance, percebemos que Paulina cria uma espécie de *balada performática*, inovando esteticamente o gênero literário balada através de uma prosa poética que recupera a tradição oral das histórias contadas em volta da fogueira. O enredo se desenrola em uma aldeia chamada Mambone, onde o destino de Sarnau é conduzido pelas armadilhas do amor. Dois homens bem diferentes dão ritmos bem sinuosos à narração de Sarnau: Mwando, moçambicano aculturado, representa o amor incondicional movido pelas volúpias da protagonista; Nguila, herdeiro do trono dos Zucula, representa o amor convencional, o qual permite à protagonista mostrar os problemas enfrentados pela mulher dentro de uma relação polígama. Toda a narração é conduzida por

Sarnau é marcada em primeira pessoa, ou seja, uma narração em que todos os fatos são expostos sob um único ponto de vista, o que se torna permeável a questionamentos uma vez que as vozes das personagens sempre vão se harmonizar com o ponto de vista de Sarnau. Perda de virgindade, desilusão amorosa, casamento polígamo, violência contra a mulher, adultério, prostituição, fome, pobreza, crenças tradicionais, catolicismo, são temas discutidos por Sarnau do início ao fim da sua narração.

Sarnau está ligada ao passado e sofre com as conseqüências de trair seus sentimentos mais íntimos em prol da dor causada pela decepção amorosa com Mwando. A tradição lhe concede um bom lobolo⁶, porém Sarnau vive a intempérie da poligamia, que é um travo para a mulher moçambicana. Paulina Chiziane, a partir da narração de Sarnau, cria a possibilidade de fazer audível uma fala que muitas vezes é negada à mulher moçambicana. A memória cultural que no romance é marcada por situações típicas como o lobolo funciona como uma estratégia para questionar o presente e sua relação com o passado e o futuro da posição da mulher em Moçambique. Nesse sentido, o romance é um gênero literário da tradição ocidental que, através do demiurgo narrador moçambicano, permite a negociação de sentidos e formas nas mafalalas e savanas moçambicanas. Este narrador demiurgo, como é o caso de Sarnau, questiona a si mesma no intuito da representação de uma condição individual:

Mas que ideias tristes me assolam hoje; estou apenas em delírio, não me levem a mal. Estou simplesmente recordando, recordando. Estou dispersa: uma parte de mim ficou no Save, outra está aqui nesta Mafalala suja e triste, outra paira no ar, aguardando surpresas que a vida me reserva. Para quê recordar o passado se o presente está presente e o futuro é uma esperança? Espero que acreditem, mas o passado é que faz o presente, e o presente o futuro. O passado persegue-nos e vive conosco cada presente. Eu tenho um passado, esta história que quero contar. (CHIZIANE: 2003, p.12)

Walter Benjamin (1994, p.198) deixa claro que a experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que todos os narradores recorreram,

⁶ Lobolo é uma forma de compensação antenupcial. Geralmente, em Moçambique, o lobolo é contabilizado por um número de vacas.

mesmo aqueles que se depararam em um tempo cuja experiência de narrar está em vias de extinção. O romance moçambicano revela que um narrador pode preservar a oralidade em sua narrativa. Ao contrário do que diz Benjamin (1994, p.201) sobre a negação da tradição oral no romance enquanto forma canônica, percebemos na narrativa dos escritores moçambicanos um narrador que se comporta como um contador de histórias, melhor, como uma voz que ficcionaliza memórias individuais e coletivas.

Sarnau, narradora em primeira pessoa que se faz presente no fragmento acima, demonstra uma habilidade louvada por Benjamin (1994, p.198): a faculdade de intercambiar experiências. Esta faculdade está marcada no fragmento acima quando Sarnau assume o compromisso de contar, em sua narração, como o passado a tornou uma mulher que questiona os sentimentos ao ponto de se tornar um ser dividido pelas recordações. Dessa forma, a figura da narradora é de suma importância para o entendimento do universo feminino moçambicano, pois Sarnau desenvolve uma narrativa sobre si, e:

As narrativas sobre si podem ser vistas como fórmulas através das quais o indivíduo tenta mediar sua própria apresentação aos outros, o que ou quem ele é, aspectos significativos quando se concebe a realidade social como um mercado de disputas por legitimidade e representatividade. (MATSINHE: 2001, p.185)

Voltando ao fragmento do romance *Balada de amor ao vento*, percebe-se que Sarnau comunga da faculdade de intercambiar as experiências elucidadas por Benjamin (1994, p.198) quando em primeiro lugar opta por uma narração em primeira pessoa, o que dá uma maior centralização à narrativa, pois, no registro da oralidade moçambicana, o narrador em primeira pessoa é um elemento da narrativa que se assemelha ao contador de histórias em volta da fogueira, Sarnau organiza o seu discurso como uma contadora de histórias.

O fragmento citado na página anterior está situado na segunda página do romance, o que se mostra como uma prolepse marcada pelas pistas que são dadas em relação à narração que está por vir. Sarnau prepara seus ouvintes para ouvir a sua narração quando afirma que está dispersa e ao mesmo tempo orientada pelas recordações. A dispersão temporal marca a inconstância de Sarnau em relação à tradição e à modernidade no momento

em que o epíteto daquela é o Rio Save, *locus amoenus* do saudosismo da protagonista, o desta é a Mafalala, *locus urbanus* no qual a narradora rememora o passado, situação temporal que em toda a narrativa de Sarnau vai esclarecer seus conflitos íntimos enquanto mulher da aldeia de Mambone. A narrativa é uma balada de amor entre Sarnau e Mwando, personagens que sofrem a inconstância da falta de direção do vento que é o principal interlocutor a quem se destina esta estória de amor porque dá ritmo à narração de Sarnau, sugere o estado de espírito da narradora e justifica as sinestésias presentes na narração, é um elemento da natureza que dá movimento aos fatos narrados por Sarnau. O vento é o principal ouvinte da solitária narração de Sarnau, pois:

O ouvinte faz parte da performance. O papel que ele ocupa na sua constituição é tão importante quanto do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas a sua recepção é um ato fugaz, irreversível... e individual, porque se pode duvidar que a mesma performance seja vivida de maneira idêntica (exceto talvez, em ritualização rigorosa ou transe coletivo) por dois ouvintes; e o recurso posterior ao texto (se há texto) não a recria. (ZUMTHOR: 2010, p. 257)

Em suas aparições para o público, Paulina Chiziane não se nomeia uma romancista e sim uma contadora de histórias. A declaração de Chiziane é uma volta à tradição oral da cultura moçambicana. A autora admite que ouviu os contos em volta da fogueira, a sua primeira escola de arte. Desta maneira, ela mesma legitima o contar estórias, o que pode se configurar como uma estratégia para, concomitantemente, considerar a sua produção literária uma obra de arte que se inspira e busca a matéria-prima nessa fonte artística tecida na tradição oral do seu povo e da sua raça. Paulina Chiziane traz para a sua narrativa elementos constituintes da literatura oral, como: verbos que remetem aos princípios da oralidade como escutar, aprender e repetir; descrições poéticas da natureza; elementos textuais que dão movimento ao texto, como assonâncias e aliterações que dão simetria lingüística aos fenômenos da natureza; o registro de ditos populares moçambicanos; o registro de expressões do cotidiano em dialetos moçambicanos; a presença da narrativas curtas que dialogam com o tema central do enredo do romance; a inserção na narrativa de mitos, lendas, ritos e crenças que dão significado à identidade de

um povo preserva na oralidade costumes das tantas tribos moçambicanas. Nas narrativas de Paulina Chiziane:

a literatura oral é o ventre do povo. Nela se guardam, se engendram e se transformam os mitos e as histórias arrancadas às teias do tempo e trazidas para o espaço da memória coletiva. (ALVES: 2003-04, p. 7)

No dizer de Terezinha Taborda Moreira (2005), podemos afirmar que Paulina Chiziane utiliza a narradora como um ventrículo para se situar no vão da voz da ficção moçambicana, ou seja, o espaço da memória individual e coletiva do povo moçambicano. Ainda de acordo com Terezinha Taborda Moreira(2003) é possível acrescentar que o narrador no romance moçambicano assume uma categoria peculiar que é nomeada pela ensaísta por narrador performático. E como esta categoria de narrador é utilizada por escritores moçambicanos?

Por via do *gestus* e do trabalho com a imagem, a letra escrita transforma, na narração performática, as formas da textualidade oral em discurso de espetáculo, representação cênica de papéis e funções. O diálogo intertextual realizado pelos autores resulta num trabalho cuidadoso com a enunciação, trabalho esse que deseja trazer de volta e fazer ficar, significar, em texto escrito, as formas da textualidade oral. E o espetáculo textual passa a dizer a própria tradição, no lugar da qual ele se coloca. Por isso, compreender esse mecanismo possibilita compreender também as composições híbridas geradas pela atualização, já agora pela escrita, das diferentes formas de textualidade oral moçambicana. (MOREIRA: 2001, p.27)

Nesse sentido, o narrador performático moçambicano inscreve no tecido romanesco a voz, o gesto e o corpo do contador de histórias em sua performance narrativa. Esta performance se dá através de um processo de diálogo intertextual com o ato de contar histórias das sociedades tradicionais moçambicanas em concomitância com o ato de enunciação, no romance moçambicano, de um modo de narrar que rememora o registro da oralidade. O narrador do romance moçambicano vive a experiência escrita das práticas da oralidade e põe em evidência o que é peculiar ao narrador moçambicano: o

culto à tradição oral. E, além disso, ainda é observável o fato de que o narrador performático possui um passaporte transitório em relação ao tempo de tal maneira que ora se situa no universo da tradição, ora no universo da modernidade, cotejando as devidas especificidades de cada espaço cultural e psicológico:

A minha raiz cultural é uma raiz puramente africana, embora com muitas influências da cultura que dominou. A minha avó, a mãe de minha mãe, cujos irmãos desapareceram, era uma contadora de histórias célebre. Vinha gente de muito longe para a ouvir contar histórias, claro que nos fins-de-semana, nos dias de festa. Mas para nós, em casa, sempre que houvesse uma noite de lua cheia... De manhã, a avó dizia-nos para irmos procurar lenha no mato. Íamos cedo, arrumávamos tudo, púnhamos tudo em ordem... (CHIZIANE: 1994, p.297)

O depoimento acima de Paulina Chiziane é um testemunho que só fortalece nossa tese em relação à posição e à categoria do narrador no romance moçambicano. O narrador performático é comum à narrativa dos escritores que fazem parte da fase pós-colonial ou pós-independência da literatura moçambicana. Mia Couto, Suleiman Cassamo, Ungulani Ba Ba Khosa, Lina Magaia, Lília Momplé, são alguns dos nomes desta fase que utilizam o narrador performático para problematizar questões políticas e culturais relacionadas, especificamente, ao conturbado período pós-guerra em Moçambique. O que é peculiar na narrativa de cada um destes escritores é a temática e a organização lingüística na qual o discurso desse narrador será sistematizado.

Segundo Terezinha Taborda Moreira (2001), são marcas textuais da narrativa performática: o uso do discurso indireto livre para marcar um cruzamento de vozes entre narrador e personagens; enunciações exclamativas ou interrogativas, o que inscreve no texto a projeção do olhar e do rosto do narrador em direção ao interlocutor, como também se configura como um gesto perlocutório de apelo para chamar a atenção de um ouvinte imaginário; o narrador sempre dá ênfase a sua condição de contador de histórias; há predominância da palavra em ato sobre a descrição; uso constante de jogos de ecos e repetições; investimento do narrador em um discurso que aproxima

língua, crenças, modo de ser, psicologia e cultura; a narrativa se organiza pelo *gestus*, sequência de repetições que ativam o ritmo poético da linguagem no texto de modo a causar um efeito harmônico em relação à sonoridade, marcando uma dicção vocalizada em que o narrador protagoniza uma verdadeira *mise-en-scène*, como podemos observar no fragmento abaixo:

Os tambores rufaram ao sinal do velho Mwalo, erguendo-se cânticos e aclamações. A porta da palhota abriu-se deixando sair cerca de vinte rapazes com aspecto pálido e doentio, provocado pelas duras provas dos ritos de iniciação.

Os rapazes já tornados homens passavam entre alas como heróis. As velhotas aclamavam espalhando flores, dinheiro e grãos de milho que as galinhas se apressavam a debicar. Eu assistia ao espetáculo maravilhada quando descobri entre os rapazes um novo rosto.

- Quem será? Rindau, conheces aquele ali?

- É filho do Rungo, o que vive no colégio dos padres.

- Ah!

Dissiparam-se-me as dúvidas. Era mesmo daquele rapaz que os velhotes falavam ontem à noite e eu, curiosa, ouvi tudo. Se eles descobrirem que escutei vão castigar-me à larga, pois em coisas de homens as mulheres não se podem meter. Disseram que ele foi distinto e comportou-se lindamente mesmo nas provas mais difíceis. (CHIZIANE: 2003, p.13)

No fragmento acima, o narrador performático pode ser visto através da narração da protagonista Sarnau, quando a mesma dá visibilidade aos seus íntimos sentimentos femininos que são embalados pelo ímpeto em descobrir a origem do homem que fez seu coração bater no ritmo dos tambores que sinalizam os ritos de passagem dos jovens de sua aldeia.

Encontramos no fragmento acima vários elementos da narrativa performática. Começamos pelo tambor, instrumento sagrado para os moçambicanos, pois a repercussão de som sugere um ritmo harmônico que perpassa todo o fragmento através do eco em “s” nas palavras: *cânticos, aclamações, rapazes, duras provas, ritos de iniciação, homens, alas, heróis, velhotas, grãos, galinhas, padres, dúvidas, velhotes, mulheres, provas mais difíceis*. Palavras que separadas desta forma nos mostram como se organiza os sentimentos de Sarnau diante do então homem que vai mudar o rumo de suas experiências amorosas. Este eco também representa a figura do vento

que se forma pelo ato de bater os tambores, de atrair os ancestrais para este momento de festa, quando os rapazes da aldeia de Mambone cumprem os rituais da circuncisão, ou seja, da perda da virgindade.

O cruzamento de vozes entre narrador e personagem é muito pontual neste momento do romance. Sarnau sai do plano da narração para o plano da narrativa, quando se apresenta em discurso direto com Rindau, sua irmã, no afã de saber a origem do homem que começa a embalar o coração de Sarnau que palpita no mesmo ritmo dos tambores.

A enunciação exclamativa *Ah!*, proferida por Sarnau no quarto parágrafo do fragmento em cotejo é pontual, pois denuncia muitas possibilidades: desejo, medo, descoberta, amor, dúvida, entre outras coisas que a narrativa vai desvelando aos poucos, principalmente o amor que Sarnau começa a sentir por um homem que quer ser padre, fato que a deixa em constante estado de poesia:

As águas corriam tranqüilas, os peixinhos banhavam-se, os canaviais assobiavam embalando a minha tristeza. Sentia a cabeça transtornada e fiquei algum tempo sem conseguir falar. (CHIZIANE: 2003, p.16)

A natureza se torna um espaço pactuante com o estado de espírito de Sarnau, que neste momento da narrativa se sente decepcionada por Mwando apenas mostrar seu interesse em abraçar o celibato, cristianizar, batizar, ser um padre por vocação. Porém, é importante perceber neste fragmento como se dá a construção do cenário em que Sarnau conta a sua estória. Em todos os momentos desta narrativa, a natureza sempre está sugerindo respostas possíveis sobre o destino de Sarnau. Percebemos que o curso normal das águas, o banho dos peixes, o assobiar dos canaviais, são ações que sugerem a naturalidade dos fatos e do espaço de onde Sarnau conta a sua estória de amor por Mwando:

O insólito acontece na floresta. Todos os seres escutam os segredos da natureza e estão a operar maravilhas. As corujas cantam ao sol; os gatos pretos miam intensamente à lua cheia. Todas estas vozes unem-se no compasso do vento, que espalha pelo mundo uma mensagem de paz. Os leões e os vitelos, acasalados, rugem e mugem num coro de fraternidade. As hienas e as cabras abraçam-se, perdoam-se, reconciliam-se, as

aves vestem plumagens coloridas. A serpente, junto ao ninho, fecha os olhos, discreta, não vá lá interromper os beijos dos pássaros que se amam, crescem e se multiplicam. As ervas e as árvores avolumam-se num verde ímpar, cobrindo-se de flores. Em todo o universo há um momento de reflexão, de paz e confraternização: chegou a época do amor. (CHIZIANE: 2003, p.19)

Percebemos neste discurso um coito amoroso que sugere uma beleza cenográfica convidativa ao ato sexual como fruto de um comportamento natural entre o feminino e o masculino. As imagens vão se sucedendo de frase em frase e formam um cenário que se transforma em uma bela pintura da realidade diante de nossos olhos. Sarnau mantém em todo o momento de sua narrativa o controle dos fatos que são narrados, forma e conteúdo se misturam de tal forma que é impossível dissociar narrativa e narração.

O vento, interlocutor a quem esta narrativa se destina, possui a função de harmonizar as vozes da natureza e de trazer a tão desejada paz, sentimento que o mesmo vento distanciará de Sarnau quando a época do amor trouxer novas descobertas, pois Mwando representa a figura do moçambicano aculturado pelo fato de ser católico, monogâmico e de um refinamento cultural que não era comum aos homens da tribo de Mambone. Por este motivo, Sarnau vai viver as condições de mulher solteira, de amante, de lobilada, de casada, de rainha, de adúltera, de fugitiva e de abandonada. Todas essas situações são resultado do amor que Sarnau sente por Mwando. Este amor é o fio que perpassa toda a narrativa poética de Sarnau e funciona como *leitmotiv* para seus questionamentos sobre a condição da mulher em Moçambique. Questionar a condição da mulher em Moçambique nas narrativas literárias é também registrar um discurso que preserva a cultura nacional, pois:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com o seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL: 2005, p.50-51)

Podemos afirmar que quando Paulina Chiziane apresenta o universo feminino em suas narrativas quando ela registra um discurso político e literário ao mesmo tempo, pois através das personagens femininas, a referida escritora insere sua produção literária em um cânone que possui como objetivo comum legitimar a tradição oral, assim como toda a simbologia e valores inerentes à mesma, por meio de uma linguagem literária composta de temas que remetem ao universo multifacetado moçambicano, ou seja, um discurso que dialoga com a realidade social no intuito de legitimar a identidade moçambicana em seu aspecto emancipatório. Logo, ficção e realidade se misturam em prol da missão política que os escritores moçambicanos preservam por meio de uma literatura orientada pela memória africana:

Uma das peculiaridades da memória africana é reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada *em sua totalidade*, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo *no presente*. Não se trata de recordar, mas de *trazer ao presente* um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência. Aí reside toda a arte do contador de histórias. Ninguém é contador de histórias a menos que possa relatar um fato tal como aconteceu realmente, de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tornem-se testemunhas vivas e ativas desse fato. Ora, todo africano é, até certo ponto, um contador de histórias. (HAMPATÉ BÂ: 2010, p.208)

Paulina traz para a sua literatura o poder divino da palavra. O aprendizado adquirido com os griots, para comprovar que o romance moçambicano pode ser escrito através dos ensinamentos da tradição oral. O narrador performático, nesse sentido, é a categoria narrativa que permite a circularidade de tantas vozes que marcham, poeticamente, sob a maestria de uma linguagem sensibilizada pelo empenho político e militante da literatura moçambicana pós-colonial. A literatura escrita em Moçambique no período pós-colonial revela o estado social e cultural híbrido em que se encontra o país, pois há uma miríade de recorrências a tendências europeias que se amalgamam com as estéticas africanas orais:

O gênero mais importante parece ser o conto/estória. Por quê? Há que tomar em consideração a herança de João Dias e de Luís Bernardo

Honwana, pioneiros do conto. Também se deve tomar em linha de conta a influência da cultura oral africana e popular, que recorre essencialmente à arte de contar histórias. Os jovens escritores que procuram novas maneiras de escrever prosa, no contexto de uma tradição de cultura oral recuperam a mais comum forma de arte: contar histórias. (CHABAL: 1994, p. 66)

É inegável que o conto se aproxima mais da oralidade presente nas histórias contadas em volta fogueira, por vários aspectos: possui curta extensão; maior percepção em relação às unidades de tempo, espaço e ação; os personagens possuem maior visibilidade e pouca caracterização, com uma intriga de solução imediata, etc. Já o romance, como é uma forma de expressão artística elaborada e devido à sua estrutura puramente europeia, forte gênero da tradição ocidental da escrita, negocia sentidos e formas no continente africano (MACÊDO & MAQUÊA: 2007, p.56). Esta negociação de sentidos e formas se dá pela necessidade que os escritores tem de misturar narrativas longas, que são fruto de uma modernidade escrita, com narrativas curtas, que resgatam a tradição oral. De acordo com Rosário (2010, p.117-118), o romance moçambicano se forma pelo jogo entre o sistema literário oral e o escrito: neste, o narrador, na primeira pessoa, conta e contracenando a história, protagonizando os episódios com outras personagens; naquele, o narrador da história do sistema escrito encontra a sabedoria etiológica, a explicação de cada uma das personagens cria, por sua vez, uma situação própria do sistema oral, como podemos observar no fragmento abaixo:

Digo francamente que nunca tinha assistido a uma festa tão grandiosa e logo em minha honra. Muitos olhos vieram contemplar-me: olhos sinceros, falsos, invejosos, trocistas, odiosos, e eu retribuí-lhes o meu novo ar: de arrogância e de triunfo.

Não vos falei ainda de meu marido, o Nguila, o homem mais desejado de 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 pele bem negra, testa e nariz esbeltos, dentes branquíssimos, o que lhe confere um aspecto de espécie rara. Tem um caminhar dinâmico, dominante, 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 do mundo. Dizem que é doido varrido pelo sexo oposto, o que orgulha o rei, seu pai. O padre Ferreira tentou cristianizá-lo sem resultado. Fez de tudo para que ele estudasse, pois não fica bem ao futuro rei ser analfabeto, e lá aprendeu muitas coisas, ao menos a ler uma carta. (CHIZIANE: 2003, p.40)

Neste fragmento, Sarnau passa por um momento importante de sua narração: o pagamento do lobolo por parte de Nguila, seu futuro marido. Nota-se que a narradora sai do plano da narração para o plano da contação, ou seja, no instante em que Sarnau se volta para esclarecer ao seu leitor sobre Nguila, ela começa a contar a estória do referido personagem, ou seja, apropria-se da tradição oral para mostrar características sociais e psicológicas do futuro rei dos Zucula que serão decisivas para os desfechos da narrativa. A narradora não se limita a fazer apenas uma descrição do personagem, como geralmente acontece no romance ocidental, ela costura sua narração com a estória de Nguila, o que é muito comum no romance moçambicano: narrador se dirige ao leitor como um ouvinte de sua narrativa. Sarnau, enquanto narradora, nada deixa a desejar em relação ao sistema oral e ao sistema escrito que dão forma a sua presença na narrativa., ou seja, não há uma ruptura entre o mostrar e o narrar, logo:

O efeito desse modo de narrar decorre, por vezes, da relação que a narradora estabelece com suas personagens. Ao falar delas, dirigir-se diretamente a elas e, ao mesmo tempo, mostrá-las ao leitor, rompe com a distinção entre mostrar e contar. O resultado dessa ruptura é a *apresentação* do acontecimento, naquele sentido etimológico do termo *praesentare* que nos permite perceber o acontecimento no momento em que ele é oferecido, dado pelo próprio narrador. Ao apresentar no relato o acontecimento do corpo da personagem, a narradora rompe com a cronologia linear e cria, na narrativa, um presente sincrônico. (MOREIRA: 2005, p.36-37) (Grifos da autora)

Não concordamos com Benjamin (1994, p. 197), quando ele aponta que o narrador está de fato entre nós, em sua atualidade viva; esta categoria é algo distante e que se distancia ainda mais e , por sua vez, a experiência de narrar está em vias de extinção; estas não se aplicam ao narrador do romance moçambicano, pois, é notória a aproximação da narradora com o seu leitor, assim como a narrativa de experiências individuais e coletivas, pois Sarnau, quando narra de um ponto vista e de todos ao mesmo tempo, estabelece um jogo de presença e ausência na narrativa que , segundo Moreira (2007, p.43), a

impede de ser uma voz que se isola e abre mão de relatar experiências no romance.

Nas narrativas de Chiziane, vamos encontrar uma voz narrativa que valoriza a tradição de uma memória que se perpetua pela oralidade: o narrador, quando interrompe sua narração, orchestra um coro de vozes de outros narradores que contam histórias acerca da mesma temática; a narrativa permite muitas intervenções sugeridas pelo próprio narrador; o texto é escrito, mas a transmissão é oral (ROSÁRIO: 2010, p.120). Organizado desta forma, a literatura moçambicana torna-se fascinante diante de seus leitores, pois além de ter uma organização estética que nada deixa a desejar em relação ao romance ocidental, exige dos leitores uma maior sensibilidade auditiva para perceber os ritmos que ecoam das cenas embaladas pelas vozes presentificadas no romance.

2. Paulina Chiziane: uma voz feminina em Moçambique

Ninguém nasce mulher, torna-se mulher
(BEAUVOIR: 1980, p.9)



Figura 8: Paulina Chiziane

O objetivo deste capítulo é mostrar o perfil literário da escritora moçambicana Paulina Chiziane a partir da apresentação de seus cinco romances, bem como da opção da escritora pela temática da condição feminina e sua relação com os temas que se voltam para o universo moçambicano no feminino, o que possibilita nossa discussão fundamentada na ginocrítica, conceito proposto por Elaine Showalter ao adentrar-se em uma investigação profunda e consistente da literatura “feita por mulheres” (1994, p.29).

2.1. A produção literária de Paulina Chiziane

Paulina vai atingindo a consolidação do seu próprio percurso de escritora e também o percurso das suas personagens. (ROSÁRIO: 2010, p.145)

Em Moçambique há vozes literárias bem entoadas que se harmonizam em prol de um objetivo comum: traçar o perfil identitário de seu país através da literatura. Como vimos em reflexão anterior, há muitas mulheres que fazem parte de um coro partidário a uma sinfonia cúmplice de uma tradição oral que vem se consolidando por meio de uma pena firme e predestinada.

Assim é Paulina Chiziane. Uma discreta e tímida mulher do sul de Moçambique que observa sua voz ultrapassar os limites dos oceanos e faz da escrita um exercício de reflexão para o entendimento de si mesma, da sua cultura e, conseqüentemente, de uma coletividade.

Paulina Chiziane nasceu em Gaza no dia 4 de julho de 1955, na vila Manjacaze, Moçambique. É filha de pai operário e mãe camponesa. Aos seis anos, Paulina saiu da zona rural e foi morar em Lourenço Marques, atual, Maputo, capital de Moçambique. Fez sua formação primária em uma escola missionária católica situada em um bairro de pretos aculturados, porém seus pais moravam em Chamacuto, um bairro habitado por pretos não aculturados. Começou o curso superior de Lingüística na Universidade Eduardo Mondlane, mas não concluiu. Atualmente, a escritora vive na Zambézia, zona nobre de Moçambique. A crítica literária a aponta como a primeira mulher moçambicana a escrever um romance, mas a autora se considera uma contadora de histórias e não uma romancista, pelo fato de se inspirar nos contos em volta da fogueira, o que a escritora considera como primeira escola de arte. A discussão entre ser romancista ou contadora de histórias pode gerar outras implicações, a começar pelos pressupostos que distinguem romance de narrativa:

O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas, e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre

suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. (BENJAMIN: 1994, p.201)

Ao contrário do que é dito por Benjamin, na citação acima, percebemos que Paulina Chiziane utiliza-se do poder da imprensa para, através de seus romances, mostrar que se pode produzir uma narrativa fundamentada na tradição oral, pois formas como contos, lendas, mitos e novelas podem fazer parte do tecido romanesco; o romance moçambicano é alimentado pela tradição oral, pois Chiziane, com sua obra, não se denomina uma romancista segregada ou isolada, uma vez que legitima em suas narrativas a memória da tradição oral. As narradoras de suas narrativas são expositoras das experiências pessoais e coletivas, portanto se Paulina se nomeia como uma romancista que não agrega em seus romances a tradição de contar histórias em volta da fogueira, ela retira do romance o que há de mais peculiar: as narrativas das experiências femininas em prol da emancipação identitária moçambicana; e também corre o risco de permitir que a sociedade moçambicana industrializada perca de vista a preservação cultural que é possível através do ato de contar histórias, pois:

Os novos artistas da expressão oral – ainda existentes – são ignorados pelas pesquisas literárias, dada a sua expressão e malgrado a sua contemporaneidade, sob uma forma associada ao arcaísmo. Ademais, eles somente atingem o público que os escuta. Assim sendo, os autores orais africanos da atualidade padecem com a ausência de um auditório africano diversificado e, em razão disso, sofrem as consequências. Em derivação, da rara possibilidade de diálogo, eles estão condenados ao solilóquio e, por via de regra, não produzem a sua arte senão para um punhado de confrades ou em dedicação a platéias confidenciais. Em respeito, à tradição oral, uma proporção relevante de autores e contadores são *mulheres*; dotadas de formidável domínio sobre a palavra dita e de uma bela virtuosidade, elas ilustram-se tanto na poesia quanto na narrativa. (MAZRUI: 2010, p.665) (Grifos do autor).

Paulina Chiziane, assumindo a condição de escritora, dá legibilidade a uma tradição oral que além de seduzir um público ouvinte, desperta o interesse de um público leitor de textos impressos; apresenta uma cultura que é preservada pelo feminino através do registro das experiências de mulheres

moçambicanas no romance. De acordo com Mazrui (2010, p.665), podemos afirmar que Paulina representa bem o grupo de mulheres que preserva a tradição oral, imprimindo na narrativa escrita a beleza e virtuosidade da palavra dita. Nomear-se contadora de estórias é, por parte desta escritora moçambicana, uma escolha pessoal em relação ao seu país e teórica no que diz respeito ao discernimento entre as discussões que envolvem a questão das discrepâncias entre romance e narrativa, mas também é uma maneira de afirmar que está “a seguir *mutatis mutandis*, a antiga tradição da casta de contadores de histórias, conhecidos em certas partes da África como griots” (HAMILTON: 2007, p.317).

Todas as narrativas longas de Paulina Chiziane são editadas como romances pelo fato de esse gênero narrativo também possuir um valor mercadológico facilitador da circulação em eventos voltados para a divulgação de obras literárias, o que Benjamin (194, p.201) chama de evolução das forças produtivas. Ainda se pode dizer que a escritura romanesca em Moçambique é um exercício que está em processo de formação, visto que:

Faz parte da formação do romance em Moçambique uma profunda preocupação e discussão sobre problemas políticos, assim como sobre o romance como um gênero da escrita por excelência que não se confunde com nenhum outro gênero anterior, e cuja abertura tem uma capacidade plástica de assimilar procedimentos de outras artes e campos do conhecimento. Questão problematizada pelo fato de ser o romance capaz de incluir a oralidade, levantando nesse ponto uma contradição fundamental. Transformações ocorridas no interior do gênero romanesco, quando se trata de estudá-lo sob a perspectiva da história da política, trazem suas marcas de diferença, mas também de continuidades no continente africano, cujas narrativas têm, de modo inalienável, o comprometimento com a vida social. A estrutura do romance se presta a abordar um universo que sofreu profundas transformações principalmente no século XX quando a empresa colonial impôs-se fortemente no continente. (MACEDO; MAQUÊA: 2007, p.55)

No primeiro romance da referida escritora, percebemos sua preocupação e discussão sobre problemas políticos moçambicanos, sua percepção em relação à possibilidade de o romance possuir uma plasticidade capaz de viabilizar a inserção do discurso oral na narrativa escrita, oralizando o

discurso romanesco. Chiziane explora em suas narrativas temas relacionados ao cotidiano da mulher moçambicana no intuito de registrar um discurso crítico e irônico que desmistifica os modos de vida e visões equivocadas que ainda se têm sobre a mulher moçambicana. A escritora é uma das poucas vozes femininas da literatura moçambicana que possui visibilidade no âmbito da crítica literária. Conforme observação de Macêdo e Maquêa (2007, p.76), o sucesso de Paulina Chiziane como escritora só ocorreu na Feira de Frankfurt, ocasião em que os direitos autorais da tradução do livro *Ventos do Apocalipse* para o alemão foram negociados, e, acertada sua publicação em Portugal pela Editorial Caminho, possibilitando visibilidade ao trabalho da autora e reconhecimento das qualidades de sua escrita.

Em Maputo pouco se fala sobre Paulina Chiziane, a escritora, no Departamento de Letras da Universidade Eduardo de Mondlane. Lá, ainda hoje, Mia Couto, chama a atenção das lentes microscópicas da crítica literária do país. Também é importante ressaltar que, nesta universidade, os intelectuais da área de Letras se dedicam, em termos de estudos acadêmicos, muito mais à pesquisa em lingüística do que em literatura.⁷

Contudo, as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa já começam a incutir um interesse de estudo por parte da crítica literária especializada, tanto no Brasil quanto em Portugal e na África Lusófona. Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné Bissau são países onde vivem intelectuais preocupados com uma escrita literária que mantêm um fecundo diálogo com questões que se voltam para o colonialismo, pós-colonialismo, identidade cultural, exílio, e principalmente, a inscrição dos modos literários de fazer literatura.

Os estudos das literaturas produzidas em África impõem-se como um verdadeiro canto de sirena que desperta as nossas ancestrais raízes, convocando-nos à comunhão com um mundo antigo que se apresenta, para nós, com uma epifania em que se celebra o encontro tantas vezes adiado, mas nem por isso menos desejado. (DUARTE: 2004, p.7)

⁷ Estas informações foram observadas com base no site da Universidade Eduardo Mondlane: <www.uem.mz>.

A escrita literária moçambicana de língua portuguesa se coloca em uma situação *sui generis* pelo fato de nos fazer refletir sobre temas que se voltam para questões místico-culturais que migram do plano da realidade para o plano da ficcionalidade e funciona como argumento para a verbalização da oralidade, elemento de intersecção entre o formal e o informal, entre duas tradições, uma canônica, outro do coletivo: uma prática de escrita que revela o que foi aprendido através de gerações e gerações por meio da oralidade. A presença dos mitos e ritos, como temáticas recorrentes nas narrativas moçambicanas, legitimam as lições deixadas pelos povos mais antigos que voltam ao contexto atual, assumindo a condição de ancestrais ou de protetores, assim como acontece no romance *Balada de amor ao vento* de Paulina Chiziane. Sarnau, quando questiona a sua condição feminina, problematiza a modernidade através da tradição e vice-versa, pois seu amor por Mwando a leva para uma narração que a faz coletar memórias que se movimentam na sua narração à vontade do vento, seu principal interlocutor.

Os escritores e as escritoras moçambicanos quando falam de vida são concisos e reservados, dado que nos leva a crer em uma preocupação, por parte deles, com a leitura que o público faz de seus textos e não de sua vida. Paulina Chiziane é muito reservada e parece não acreditar que o seu texto provoca reflexões para abordagens acadêmicas, pois em termos estéticos há um hibridismo discursivo original em suas narrativas que muitas vezes dificulta o enquadramento da tendência literária que predomina nos romances da escritora. Porém, o que nos atrai nos textos dos escritores e escritoras moçambicanos é a forma com a qual a oralidade vai denunciando opiniões críticas e políticas sobre a cultura moçambicana e, ao mesmo tempo, a narrativa escrita comporta um discurso político controlado pelo lirismo da prosa poética. Tendência política e tendência literária se tornam instrumentos que podem facilitar o entendimento da obra de Chiziane porque:

uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida explicitamente em toda tendência política correta, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política *correta*, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política correta de uma

obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência* literária. (BENJAMIN: 1994, p.121)(Grifos do autor)

Diante do exposto, podemos afirmar que Paulina Chiziane não deixa a desejar em relação à condição de romancista, pois percebemos que sua escolha pelo gênero romance consolida um projeto literário que se sustenta pela tradição e pela modernidade. O romance, nesse sentido, vem como um gênero literário de tradição europeia que vai se modernizando conforme os temas políticos se transformam em discurso narrativo oralizado pela performance das narradoras que contam suas histórias sob o ponto de vista da mulher, ou seja, a oralidade moçambicana, no bojo desta discussão, é um instrumento literário e político que moderniza o romance de Paulina Chiziane. Oralidade e escrita são elementos estruturadores e estruturantes na narrativa moçambicana que mexem com as águas estagnadas da academia, pois, juntos, problematizam tendências literárias e políticas; Chiziane mergulha em suas crenças estéticas e ideológicas, não se fixando em âncoras que aprisionam as vozes que se inscrevem em sua literatura., pois Paulina segue suas próprias bússolas:

Em termos de literatura escrita eu lia tudo. Depois dos autores de língua portuguesa que eu comecei a conhecer e a ter prazer de ler foi o Jorge Amado. O Jorge Amado contava histórias que me interessavam e que eu gostava de ouvir. Em termos de literatura portuguesa, era literatura obrigatória na escola, e tinha que ler, gostasse ou não gostasse. Mas aquele que me ficou de facto um bocadinho no coração e de que eu até hoje ainda gosto de ler foi a Florbela Espanca. (CHIZIANE: 1994, p. 297)

É inegável, como já vimos anteriormente, a influência da literatura portuguesa e brasileira na formação da literatura moçambicana, principalmente na produção literária dos escritores que se inserem no panorama da fase pós-colonial desta literatura. Jorge Amado é uma referência literária constante nas entrevistas feita com escritores moçambicanos. Escritor regionalista, o baiano possui uma narrativa em linguagem coloquial, bem próxima da que encontramos nas narrativas de Paulina Chiziane. Seus temas estão voltados para a política, a religião, o erotismo, os quais são também desenvolvidos por muitos representantes da literatura moçambicana, como é o caso de Paulina

Chiziane que trouxe para a sua narrativa o lirismo romântico que é peculiar à poetisa Florbela Espanca.

Em entrevista à Manuela de Sousa Guerreiro (disponível em www.ccpm.pt/paulina.htm, acesso em 11/10/06), Chiziane fala sobre a questão de sua prática de escrita e da sua opção por personagens femininas. A escritora moçambicana se afirma como “mulher que sente as coisas como mulher”, ou seja, “as palavras e as expressões dum e de outro mundo (masculino e feminino) são efetivamente diferentes”. Eis o motivo da escolha de personagens femininas bem focalizadas em suas obras, é como um relato de experiências como esclarece a própria escritora na entrevista:

Quando olho para minha mãe, para a minha avó e um bocadinho para mim mesma, enfim quando olho para toda a comunidade que me rodeia sei que é de nós todos que falo; sei que é sobre nós todas que escrevo, é a nós todas que vou *retratando* aqui e ali. (grifo nosso)

Pensar na ideia de retrato é algo que rende uma vasta discussão sobre as bases que fundamentam o romance tradicional, o conceito de narrador de experiências, segundo Benjamim (1994, p.197), está em vias de extinção, pois a arte de narrar experiências no romance, segundo o sociólogo alemão, em termos estéticos, possui um longo gancho de alcance no que diz respeito às múltiplas possibilidades de leitura que essa ideia de relato pode provocar.

Vamos optar, no momento da análise do romance *Balada de amor ao vento* de Paulina Chiziane, pela ideia de ginocrítica postulada por Elaine Showalter (1994, 29), pelo fato de considerarmos Sarnau, personagem principal do romance em questão, uma narradora que, comportando-se na narrativa como uma contadora de histórias, contempla o relato de experiências para refletir sobre a condição da mulher em Moçambique. Showalter dá *status literário* e valoriza o texto literário de autoria feminina construído a partir do relato de experiências. Como bem explica Paulina Chiziane:

Para mim escrever é uma maneira de estar no mundo. Eu preciso de meu espaço, é por isso que eu escrevo. Em primeiro

lugar, eu escrevo para existir, eu escrevo para mim. Eu existo no mundo e a minha existência repete-se nas outras pessoas. E neste caso é um livro, que depois será lido. (CHIZIANE: 2008)

Chiziane possui cinco romances publicados, o que se configura como obra considerável em relação aos escritores que fazem parte de sua geração, pois dificuldades econômicas e técnicas dificultaram a produção literária em Moçambique. No início da sua carreira, a escritora publicou contos em jornais correntes, os quais foram reunidos em uma coletânea intitulada *As andorinhas*, no ano de 2008, pela editora moçambicana Índico.



Figura 9: Romance *Balada de amor ao vento*

Seu primeiro romance foi *Balada de amor ao vento*, publicado pela AEMO (Associação de Escritores Moçambicanos) em 1990. Foi reeditado pela Editorial Caminho, editora portuguesa, em 2003, quando o romance tomou uma maior repercussão, fato que, por si, é um atestado do vigor literário do romance, além de dar à autora, reconhecimento e *status* de mulher escritora.

A narrativa em primeira pessoa traz Sarnau e Mwando protagonizando uma história de amor que problematiza questões como família, casamento, separação, traição, tradição; além de uma longa viagem por cidades e aldeias de Moçambique que dá visibilidade aos costumes e aos hábitos de um povo e de uma cultura ainda desconhecidos no outro lado do Atlântico. Nesse

romance, Sarnau merece uma singular atenção de nossa leitura por não deixar a poeticidade de sua narração, mesmo nas circunstâncias adversas da narrativa, deixar de ser um recurso que dá elegância ao relato de uma experiência que se organiza como um coito amoroso em prosa poética cuja voz narrativa é conduzida por uma dicção feminina⁸.

Vale ressaltar que não há ainda teses e dissertações defendidas sobre este romance⁹. As intervenções críticas estão publicadas em forma de artigo em periódicos e livros organizados por especialistas em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.



Figura 10: Romance *Ventos do Apocalipse*

Ventos do Apocalipse (1999) é o segundo romance da autora. A temática da narrativa se concentra em temas como: guerra, destruição, miséria, ódio, superstição, sofrimento, humilhação e morte. Nesta narrativa, Paulina Chiziane nos leva ao âmago do mais baixo degrau de degradação do ser humano; através de sua narrativa, Paulina nos faz presenciar as vinte e uma noites de pesadelos e tormentos da guerra entre dois povos: os mananga e os macuácuá. Neste romance, Emelina mata seus filhos, Minosse é a última mulher que restou ao régulo Sianga, Mungoni é o adivinho de quem ouvimos sábias palavras e Sixpence se torna um grande herói. Nesse romance, as

⁸ Como *Balada de amor ao vento* é o nosso corpus de pesquisa, vamos analisá-lo com mais detalhes no terceiro capítulo desta tese.

⁹ Fizemos um mapeamento, com base no Banco de Teses da CAPES, de todas as teses e dissertações defendidas sobre a obra de Paulina Chiziane. À medida que apresentarmos os romances, citaremos os referidos trabalhos. Para maior referência, ver nossa bibliografia.

personagens femininas representam a força da mulher frente às dificuldades enfrentadas na guerra civil moçambicana.

Massupai, dotada de invejada beleza, desperta o desejo do general dos guerreiros de Muzila a ponto de o mesmo a nomear rainha, o que desperta a inveja de suas doze esposas, principalmente pela exigência de Massupai em se tornar primeira e única esposa, fato que mostra a problematização do casamento poligâmico e a tensão entre as relações de poder regidas pelo patriarcado.

Minosse é uma personagem que está sempre presente neste romance, relatando as histórias das mulheres de sua tribo. É a única voz feminina que não é silenciada na narrativa. É a última mulher lobolada pelo régulo da aldeia e favorita por ser submissa e por respeitar as tradições patriarcais que regem a aldeia de Mananga.

Wusheni é filha de Minosse e, por ter se apaixonado por Dambuza, homem pobre e órfão, resiste ao seu processo de lobolo por um homem rico de sua aldeia. Seu pai a agride por ela não querer o marido escolhido por ele, o que a faz fugir de casa para viver seu amor. Embora represente a transgressão feminina, Wusheni é morta pelo próprio irmão, o qual aproveita um ataque feito na aldeia para matar sua irmã, o cunhado e o sobrinho.

Outra personagem importante é Emelina, pois guarda muitos segredos e tem a chave para a solução de muitos enigmas que perpassam a narrativa do romance. Podemos dizer que nesta obra:

Paulina Chiziane constrói personagens femininas, e a si própria, através do ato da escrita; personagens que contestam as restrições que lhes são impostas pelo sistema patriarcal e que se inserem na ordem natural da sociedade, apoderando-se da voz própria, através da qual recuperam o seu passado, o que lhes possibilita construir a auto-identidade. (ADÃO: 2007, p. 206).

Segundo Macêdo e Maquêa (2007, p.76), este romance não discorre apenas acerca da tradição cultural moçambicana, mas também de sua modificação, dos fatores de sua desintegração, das rupturas entre tradição e modernidade. Por este motivo talvez o romance não atraia os leitores que procuram um exotismo moçambicano ou um cenário idílico moçambicano, pois a narrativa é densa, dividida em três partes nas quais o sofrimento provocado

pela seca, pela guerra, pela fome e pelos fantasmas que atormentam os moradores da aldeia de Mananga e dos Macuácuá. As personagens dão vida a um texto que, pela força do trágico presente em suas páginas, prendem a atenção do leitor.

Este romance vem sendo muito estudado pela ensaística brasileira pelo fato de ser considerado um romance que explora a temática da guerra pelas metáforas apocalípticas e por temas políticos que se voltam para o endosso dos ideais da moçambicanidade e suas relações com os partidos FRELIMO e RENAMO, os quais estão representados como os cavaleiros do apocalipse no referido romance.

Este romance já foi analisado na dissertação de mestrado de Rosilene Silva da Costa, defendida em 2009 na UFRGS, que sinaliza a importância do discurso pós-colonial de Paulina Chiziane como um provocador de ventos de mudança em tempos de pós. O foco desta análise se dá nos aspectos históricos, do papel da mulher, da oralidade e do corpo. Tal discussão leva Costa a concluir que este romance possibilita a reconstrução de uma nação que se inscreve na literatura com o intuito de resolver as dificuldades enfrentadas pelo sujeito feminino em um espaço controlado pelo sistema patriarcal.

Também há, além de vários artigos sobre este romance, uma tese de doutorado defendida na UFF em 2009, pela pesquisadora Vera Lúcia Martins Sarubbi, cujo enfoque é sobre o contexto da guerra no qual estão inseridas as personagens femininas do romance, o que fez a pesquisadora comprovar a hipótese de que a narrativa de ficção, representada no estudo pelo romance, pode servir de mediadora para a reflexão sobre questões sociais de relevância em suas malhas textuais ficcionais.



Figura 11: Romance *O Sétimo Juramento*

No terceiro romance, *O Sétimo Juramento* (2000), Paulina Chiziane cria um narrador que focaliza a narração em um personagem masculino, David, empresário bem sucedido que vê sua vida desmoronar por conta de um débito religioso com a tradição dos ancestrais de sua família. Os conflitos da tradição problematizam a evolução do homem moderno neste romance. Moçambique é apresentado através de uma tradição tribal que preserva um mundo de feitiços e magias, de magia negra, de sonhos e pesadelos, de luz e trevas, de contrastes e contradições, em que as forças do bem e do mal travam uma luta incansável entre a tradição e a modernidade. A realidade do dia a dia é permanentemente questionada pelos valores da tradição ao culto da ancestralidade.

Apesar de David ser o foco da narração, as personagens femininas também ocupam lugares privilegiados no protagonismo em que o personagem central está inserido: o cotidiano urbano de Moçambique. Neste romance, percebemos:

Os meandros que determinam a vida da mulher mesmo numa sociedade urbana em que as mulheres conhecem outras estratégias para contornar o peso de sua condição subalterna – e esta é uma novidade. Desta vez, as mulheres com funções diegéticas são urbanas, de classe que se move na ciranda do poder social. (MATA: 2001, p. 188)

As mulheres de *O sétimo Juramento* sofrem com os sentimentos advindos com a industrialização: Vera é a esposa de um marido ausente por

conta de seu cargo de diretor geral; Claudia, secretária e amante de David, consegue se tornar a terceira esposa de David; a tia Lúcia é a dona do bordel em que David encontra Mimi, prostituta que se torna a sua segunda esposa; e por fim a mãe de David, personagem que funciona como chave para desvendar os mistérios dos ancestrais para com seu filho.

Enilce Rocha (2009, p. 45-53) nos mostra que neste romance, Paulina Chiziane narra o desequilíbrio cultural da coletividade moçambicana. A ensaísta, tomando por base o delírio verbal *coutumier* em Edouard Glissant, desenvolve uma análise do referindo romance, constatando que David, protagonista da narrativa, apresenta uma personalidade que compromete seu comportamento social e familiar ao ponto de os valores sociais serem invertidos pela ordem de sua ambição. No âmbito familiar, David mantém uma relação com a esposa e os filhos que se estrutura na raiva, no distanciamento e na ausência da paternidade, comportamento que se justifica pelo caos trazido pela industrialização na sociedade moçambicana. No âmbito profissional, David possui uma conduta ambiciosa que o faz recorrer à magia negra para se livrar da luta contra os seus operários, fato que cria uma tensão entre as crenças populares moçambicanas e a religiosidade católica deixada pelos colonizadores. Neste romance, Paulina Chiziane explora bem o uso da feitiçaria na sociedade moçambicana contemporânea, de modo que a obra se torna:

Aparentemente enquadrada no contexto de retorno às raízes, tentando acompanhar as tendências do comportamento da nova burguesia emergente em Moçambique, que, na ressaca das mudanças operadas do regime monopartidário e da economia planificada, ideologicamente identificado como o movimento comunista internacional, ateu e distante dos valores tradicionais, hoje se redescobre negro originário, tradicionalista, à mistura com a euforia neoliberal, que lhe dá acesso ao poder econômico, com alianças enviesadas quer com o poder político, quer com os interesses que nada tem a ver com os interesses nacionais. Tratar-se-ia, no fundo, de um comportamento neonacionalista, polvilhando um pouco pela ideologia neoliberal globalizante, eivada de um individualismo clânico e tribalista. (ROSÁRIO: 2010, p.129)

O *sétimo juramento*, portanto, é uma obra que permite muitas intervenções críticas em relação à problematização dos ideais da moçambicanidade e da literatura moçambicana, pois ambos sinalizam que a

identidade moçambicana ainda é algo que está em processo, principalmente quando a tradição e a modernidade são o bojo da discussão.

Além de alguns artigos já publicados sobre este romance, encontramos uma dissertação de mestrado, defendida na UFRJ, pela pesquisadora Thais Cristina dos Santos, em 2010, cujo enfoque principal foi analisar a relação da sociedade moçambicana com os costumes tradicionais em uma era moderna, o que permite uma leitura dos aspectos políticos, históricos, mítico-religiosos, familiares e de gênero, como temas relevantes para o entendimento das memórias coletivas apresentadas nas vozes dos personagens do referido romance.

Quando lemos este romance, percebemos como é engenhoso e ousado o projeto literário de Paulina Chiziane. Através do discurso de suas personagens, a escritora mostra um país que se constrói também por meio da literatura, do poder da expressão literária. Paulina joga com as palavras, de modo que elas voam de suas páginas e causam sensações diversas à medida que conseguimos nos identificar com o comportamento das personagens de Chiziane: as dúvidas que temos sobre nós mesmos é algo além das reflexões teóricas sobre literatura, cultura, e política. É como se Paulina chamasse a atenção para um projeto maior, isto é, resgatar o que entendemos por humanidade e solidariedade, no sentido mais amplo que estas palavras possam alcançar.



Figura 12: Romance *Niketche*

Niketche, uma estória de poligamia (2002), é o quarto romance da escritora que além de ser publicado pela Editorial Caminho, em Portugal, foi editado também pela Companhia das Letras, no Brasil. Atribuímos a este fato, a divulgação da obra da autora na sociedade brasileira e o início de estudos acadêmicos na forma de artigos, dissertações e teses sobre a mesma.

Este romance focaliza os conflitos vividos pela personagem Rami em uma das instituições mais polêmicas do plano familiar: o casamento. Há uma grande tensão que se dá por conta do confronto entre a monogamia, fruto da orientação cristã, e a poligamia, tendência da tradição pagã de povos que se organizavam em sociedades tribais cujos chefes eram os velhos. Rami, personagem que se destaca como protagonista do romance, casada com Tony, um alto funcionário da polícia, com quem já possui vários filhos, descobre que o marido além de ter outras mulheres, construiu famílias com elas. Casada nos moldes cristãos convencionais, ela vê sua vida se transformar em um drama do qual ela era apenas uma das personagens.

Paulina Chiziane utiliza o fio da oralidade para tecer em uma urdidura única: cultura, institucionalização, hipocrisia, comodismo, convenção, ou a condição feminina no quadro das inteligências e dos afetos. A relação homem e mulher é colocada em discussão através do enraizado costume da poligamia na sociedade moçambicana. Rami se vê obrigada a observar as diferenças de seu país por meio das amantes de seu marido, o que se torna uma aventura interessante para o leitor pelo fato de o lirismo da narração da protagonista construir belíssimos cenários do norte e do sul de Moçambique.

Os contextos sociais moçambicanos explorados por Paulina Chiziane em *Niketche* sugerem uma discussão sobre a identidade moçambicana. Logo, podemos afirmar que a questão da religião, por exemplo, é um tema bem recorrente nos romances da referida escritora, principalmente a questão da incompatibilidade entre as crenças religiosas, o que permite uma percepção de dois mundos: o contemporâneo, feito de realidades novas e evolutivas, e o que vem do passado, de uma tradição cultural que se baseia em ritos moçambicanos locais, como se percebe no fragmento abaixo:

Fui até ao final do horizonte em busca do amor perdido. Fiz de tudo. Andei dias, noites, passei insônias, desespero, e o meu amor cada vez mais distante. Comecei a freqüentar em segredo uma seita milagrosa. Fiz-me batizar no rio Jordão – que era a praia da Costa do Sol. Nos milagres desta seita até o mar se transforma em rio. Fiz banho de farinha de milho. De pipocas. De sangue de galinha mágica. Soltei pombos brancos para trazerem de volta o amor perdido nos quatro cantos do mundo e nada! (CHIZIANE, 2004, p.65-66)

Rami, narradora protagonista do romance, é uma mulher do sul, onde a colonização portuguesa foi mais forte e concomitantemente os princípios católicos foram mais recorrentes, vê a sua condição social de esposa se diluir por conta da perda do eixo mais forte do patriarcado, ou seja, a presença do marido como o senhor da casa e do casamento. A ausência das responsabilidades de Tony como esposo inquieta Rami. Tal fato a faz recorrer a princípios mágicos e ao curandeirismo moçambicano. Não encontrando resposta nas instâncias espirituais, Rami problematiza sua família em uma dança de valores que é regida pelo hibridismo cultural do amálgama resultante da mistura sinuosa entre os princípios matrimoniais cristãos e tribais. Tony, então marido de Rami, representa nesta narrativa a assimilação cultural das conveniências à condição masculina, o que leva Rami a entender a dupla falta do marido, ou seja, a falta do homem, enquanto ser viril e ente social:

Entrei em vertiginosas buscas. Queria saber tudo sobre os amores de meu Tony. Fui ter com a Saly, a maconde. Ela indicou-me a Mauá. Mauá Salé, uma macuazinha que é um encanto. O coração do meu Tony é uma constelação de cinco pontos. Um pentágono. Eu, Rami, sou a primeira dama, a rainha mãe. Depois vem Julieta, a enganada, ocupando o posto de segunda dama. Segue-se a Luisa, a desejada, no lugar da terceira dama. A Saly, a apetecida, é a quarta. Finalmente a Mauá Sualé, a amada, a caçulinha, recém-adquirida. O nosso lar é um polígono de seis pontos. É polígamo. Um hexágono amoroso. (CHIZIANE, 2004, p.58)

O hexágono, nesse jogo amoroso, funciona como um mosaico, onde estão justapostas as diversidades culturais das mulheres moçambicanas do norte e do sul. Porém, o que a narradora protagonista também coloca em discussão são as relações de gênero através da reflexão sobre a condição feminina de Rami, a qual analisa suas faltas nas características das amantes

de seu marido, o que comprova que o discurso feminista, quando enfatiza a feminilidade, também insere na dança dos interesses as preferências masculinas moçambicanas.

No hexágono apresentado pela narradora protagonista, percebemos o quanto as sociedades moçambicanas entram na dança da tentativa de mostrar a pluralidades das etnias do norte (mauás, macondes e macuas) frente ao patriarcalismo do sul de Moçambique, permitindo que se observe na referida narrativa que a tradição quando se torna um elemento que complica as conveniências da modernidade, deixa de ser tradição e passa a ser um engodo. Rami, casada sob o contrato matrimonial deveria ser, conseqüentemente, a primeira e a única esposa, porém, no momento em que vê o marido esconder a sua poligamia, sente-se enganada pela tradição que o marido segue por conveniência para escamotear as luxúrias da masculinidade. Tal situação mostra como a colonização torna conflituosa a relação de valores tradicionais moçambicanos entre homens e mulheres na sociedade moçambicana contemporânea.

Os homens repetem sempre: sou homem, hei-de casar com quantas quiser. E forçam as mulheres a aceitar este capricho. Tudo certo. Vendo bem a quem cabe a culpa desta situação? Os homens é que defendem a terra e a cultura. As mulheres apenas preservam. No passado os homens deixaram-se vencer pelos invasores que impuseram culturas, religiões e sistemas a seu bel-prazer. Agora querem obrigar as mulheres a rectificar a fraqueza dos homens. No regime cristão, as mulheres são educadas para respeitar um só rei, um deus, um amor, uma família, por que é que vão exigir que aceitemos o que nem eles conseguem negar? Negar não é gritar: é olhar a lei, mudar a lei, desafiar a religião e introduzir mudanças, dizer não à filosofia dos outros, repor a ordem, reeducar a sociedade para o regresso ao tempo que passou. Estou a falar demais. A pretender que as mulheres são órfãs. Têm pai, mas não têm mãe. Têm Deus, mas não tem Deusa. Estão sozinhas no mundo no meio do fogo. Ah, se nós tivéssemos uma deusa celestial. (CHIZIANE: 2004, p.93)

No fragmento acima, Rami reforça que Moçambique é uma nação que constrói sua identidade no solo das diversidades culturais. É importante ressaltar que as identidades se tornam múltiplas quando, por exemplo, antigos costumes são expostos paralelamente às novas perspectivas culturais, como é o caso das relações de gênero no romance *Niketché*. A narrativa se apresenta

como um tecido costurado por linhas de várias cores e texturas. Paulina Chiziane apresenta o universo feminino moçambicano, aborda a questão do amor polígamo, da traição de princípios culturais, do sofrimento, da paixão; mostra a mulher como um ser que possui a capacidade de construir o seu próprio futuro, respeitando as tradições, enfrentando a modernidade com coragem e persuasão. As personagens femininas no romance *Niketche* são responsáveis pela construção do próprio destino, ou seja, da própria história de vida, passam por uma série de dificuldades e no desfecho da narrativa conseguem reencontrar a auto-estima através do amor próprio.

Em Moçambique, as mulheres que fogem do espaço doméstico e de suas obrigações ainda sofrem com os preconceitos de uma comunidade machista que quer preservar os segmentos da tradição, como é o caso da poligamia e da submissão feminina frente ao predomínio dos princípios e valores patriarcais.

Paulina Chiziane, habilmente, utiliza-se de narradoras que, além de narrarem estórias que se voltam à temática da condição feminina, também tem a consciência de que ser uma mulher atuante em outras esferas além do privado, isto é, do espaço doméstico e familiar em Moçambique, significa viver uma nova guerra, isto é, a de problematizar as relações de gênero em uma sociedade moçambicana contemporânea que precisa de entender que não há mais espaço para uma guerra entre os sexos, mas sim uma discussão que envolve o reconhecimento das alteridades e seus possíveis pontos de intersecção. Costumes entram em confronto para nos mostrar que este país se tornou um mosaico cultural, ou seja, a literatura mais uma vez antecipa o que a sociedade não quer aceitar (ROSARIO: 2010, p.149).

Há vários periódicos que sinalizam *Niketche* como a melhor obra de Paulina Chiziane. Aqui no Brasil, os estudiosos das literaturas africanas de língua portuguesa mencionam esta obra quando se referem à escritora, principalmente pelo fato de a obra tocar em um tema muito delicado para as mulheres moçambicanas: a poligamia.

Várias dissertações de mestrado já foram defendidas sobre este romance. A dissertação de Irineia Lima Cesário (2008) apresenta uma análise da dança erótica como um ritmo que tensiona rito, oralidade e poligamia em Moçambique. A dissertação de Candido Rafael Mendes Silva (2009), cujo

enfoque foi sobre a metáfora dos espelhos e a relação deste recurso estético como possibilidade de interpretação da condição feminina na referida narrativa. A dissertação de Cleuma Regina Ribeiro da Rocha (2009), onde oralidade e polifonia fundamentaram a análise do romance como uma narrativa que possibilita uma leitura da construção e afirmação da identidade feminina e cultural de Moçambique. E, por fim, a dissertação de Waltecy dos Santos (2009) que, comparando o romance de Chiziane com *A cor púrpura* de Alice Walker, chega à conclusão de que estas obras são conduzidas por uma voz feminina de ascendência africana que hibridiza mitos e ritos no romance.

Como podemos observar, em todos estes trabalhos sobre *Niketche*, o feminino foi uma porta de entrada para possíveis análises do romance. Talvez o tema que mais leve a literatura de Paulina Chiziane para uma discussão sobre a condição feminina seja a poligamia, pois em todos os seus romances, encontramos aqui e acolá reflexões críticas de suas personagens femininas sobre este sistema matrimonial. Este tema leva a narrativa a ser conduzida pelo ponto de vista da mulher, porém percebemos com a leitura deste romance que não basta ser mulher e colocar personagens femininas em situações constrangedoras para o sexo feminino, é preciso entender que há discurso masculino machista predominante passível de desconstrução quando o foco e o ponto de vista são femininos, e isto Paulina organiza literariamente e com maestria através de um discurso político entrelaçado com o lirismo das histórias da tradição oral.



Figura 13: Romance *O alegre canto da perdiz*

Seu mais novo romance é *O alegre canto da Perdiz* (2008). Mais uma vez, Paulina Chiziane tece uma narrativa sobre conflitos trágicos causados pelo sentimento mais complexo que o ser humano pode sentir: o amor. Delfina, personagem principal da narrativa, sofre devido ao seu amor para com José dos Montes. A questão racial é a temática deste romance. A mistura das raças é um dos aspectos condenados pelo sistema tribal moçambicano. Esta narrativa toca novamente na submissão feminina frente à autoridade dos homens mais velhos.

De acordo com Maria Gabriela Costa (2010, p.1), Paulina Chiziane, numa proposta que lhe é peculiar, a de colocar sob o mesmo teto narrativo o tradicional e o contemporâneo, faz uma radiografia do complexo sistema social moçambicano, trazendo à tona assuntos polêmicos e controversos como o racismo, a assimilação, a prostituição, a poligamia, protagonizados por Maria Jacinta, Maria das Dores, Delfina e Serafina. Como se percebe as mulheres moçambicanas são o tema recorrente na produção de escritora Paulina Chiziane, pois:

Ser mulher é muito complicado, e ser escritora é uma ousadia. Como é uma ousadia a mulher sair de madrugada ir a praia comprar peixe para vir cozinhar. A mulher está circunscrita num espaço e quando salta essa fronteira sofre represálias, há quem não as sinta de uma forma direta, mas a grande maioria... (CHIZIANE: 2008)

Podemos então afirmar que, no plano da literatura contemporânea de Moçambique, Paulina Chiziane ocupa um lugar privilegiado, pois, sua obra literária é extensa, possui qualidades estéticas para uma leitura crítica e teórica, como já apontamos. O discurso da autora em tela anuncia uma visão politizada, que nos permite chamá-la de feminista, já que uma das grandes preocupações da mesma é refletir sobre o lugar de onde fala a mulher na sociedade patriarcal moçambicana e como esta mulher reflete sobre os valores da tradição do norte e do sul do país.

Como membro da fase pós-colonial da literatura moçambicana, Paulina Chiziane não foge à proposta do grupo do qual faz parte, visto que no intuito de

discutir sobre o processo de formação da identidade cultural moçambicana, seus romances trazem para a ficção um modo feminino de ver a realidade da mulher moçambicana, o que não deixa de ser uma forma de discutir sobre as questões políticas e culturais de seu país:

Delfina está acocorada diante das águas. Na confluência entre o rio dos Bons Sinais e o mar Índico. Tentando decifrar os mistérios da noite no marulhar das ondas. Despertara ao cantar do galo e para ali se dirigira. Para ver o sol a nascer e iluminar a sua mente. Traz o rosto denso e a mente cheia de inquietações. Nos seus sonhos dos últimos tempos uma paisagem de montes se revela com todo o seu poder e para os macuas, lómwès, chuabos, sonhar com os Montes Namuli é sonhar com o destino. É um chamamento de chegada ou partida. Princípio ou fim. Porque os Montes Namuli são magia. Poesia. Profecia. No coração de Delfina o suspiro de ansiedade. Chegou a minha hora, do princípio e do fim. Será hoje? Será agora? (CHIZIANE: 2008, p.42)

O discurso narrativo se guia por um foco que se orienta através de um conflito interior e de percepções de mundo diferentes sobre a condição feminina em um Moçambique pós-colonial. Segundo Inocência Mata (2000, p.135), os romances de Paulina Chiziane são marcados por um modo lírico que permite, por parte do narrador/contador de histórias, a construção de uma enunciação lúdica que, ora em primeira, ora em terceira pessoa, elege a memória como veículo de revitalização identitária. Na focalização em primeira pessoa, percebe-se uma memória individual que se confronta com os ditames de uma sociedade tradicional. A focalização em terceira pessoa sugere uma memória coletiva com o intuito de desenvolver uma revisão catártica de um doloroso passado recente, ou seja, as seqüelas da guerra civil no período pós-independência:

Paulina Chiziane nomeia o lugar incômodo da mulher em relação ao casamento, ao adultério, à poligamia, enfim, a condição feminina numa sociedade em que os limites da mulher estão traçados com as margens das proibições. (MATA: 2000, p.137)

Esses temas se configuram como uma rememoração que nos parece uma projeção autobiográfica, pois segundo Chiziane (2008), na sua obra, ficção e realidade caminham de mãos dadas. Anamélia Fernandes Gonçalves

(2010), em sua dissertação de mestrado sobre o referido romance, traz uma análise de fôlego sobre a representação do corpo como uma categoria de análise que assume diversas significações no sentido de por em ênfase uma anatomia física feminina moçambicana que, analisada sob o respaldo conceitual da oralitura e do narrador performático, mostra o movimento de um corpo identitário em performance na narrativa de Paulina Chiziane.

Podemos perceber, então, que Paulina Chiziane, no âmbito dos estudos acadêmicos, já se tornou uma voz respeitável na academia, pois sua literatura tem levado a crítica literária brasileira a repensar a organização das categorias literárias presentes no romance contemporâneo. Narrador, personagem e espaço são elementos organizados ao modo da oralidade. No caso de Paulina Chiziane, oralizados no feminino, pois:

Pode-se dizer que Paulina Chiziane recria uma memória coletiva que pertence às mulheres de sua comunidade, e é delas, muito particularmente, a sabedoria que transmite de geração a geração. Nas narrativas de Chiziane, a ligação das personagens femininas à natureza também as faz portadoras de uma forma especial de sabedoria, que as coloca num estado de comunhão superior com todos os seres vivos, no qual se incluem não apenas os elementos da natureza, mas também as almas deste e de outro mundo, os espíritos dos vivos e dos mortos. O trabalho feminino, que consiste em manter e alimentar a vida, aproxima-se do tempo cíclico da natureza e imprime às histórias que se contam o ritmo do trabalho artesanal. Por isso, as mulheres, na cena evocada por Paulina Chiziane, narram histórias ao redor do fogo, enquanto assam e distribuem milho para alimentar as crianças. (SCHMIDT: 2010, p.320-321)

A obra de Paulina Chiziane em sua totalidade toca no tema da condição feminina em Moçambique, a qual se torna uma porta de entrada para discussão de vários temas voltados para o universo feminino moçambicano no sentido de tensionar as relações culturais que mapeiam o multifacetado entre o lugar da tradição e o da modernidade no romance moçambicano.

2.2. A opção pela temática da condição feminina

Quem já viajou no mundo da mulher?
Quem ainda não foi, que vá.
(CHIZIANE: 2003, p.12)

Os estudos de gênero há tempos vêm mudando os rumos de intervenção teórica e analítica da crítica literária e cultural. Neste universo, o tema da condição feminina possui relevância por melhor demarcar o ponto de onde e para quem fala a mulher. A literatura, sob esta perspectiva dos estudos de gênero, torna-se o espaço para as escritoras darem visibilidade e registrarem um discurso político que, envolto por ornamentos estéticos, tentam definir o universo feminino não experienciado por uma literatura assinada por homens.

Deste modo, a obra de Paulina Chiziane é duplamente contemplada, pois esta escritora marca o feminino no mapa da literatura moçambicana pela autoria e pela voz narrativa que, em nenhum momento de sua obra, retira o feminino da cena das tensões em que a mulher precisa se emancipar, pois como diz a Chiziane:

Comparo a mulher à terra porque ela é o centro da vida. Da mulher emana a força mágica da criação. Ela é o abrigo no período da gestação. É alimento no princípio de todas as vidas. Ela é prazer, calor, conforto de todos os seres humanos na superfície da terra. (1994, p.15)

Paulina Chiziane possui, como já pudemos observar na discussão anterior, uma produção literária que coteja a mulher e sua relação com vários temas que se voltam para a questão do entendimento do processo identitário moçambicano. Assim sendo, Paulina Chiziane dá visibilidade ao universo feminino no intuito de divulgar os costumes, as lendas e as perspectivas de comunidades de mulheres que, durante muito tempo, foram e ainda são reprimidas nas sociedades tradicionais. A condição feminina é o tema que consolida a produção literária de Paulina Chiziane no que diz respeito ao seu projeto de construção da modernidade a partir da tradição moçambicana. Em entrevista à Manuela de Sousa (2006)¹⁰, Paulina Chiziane é argüida sobre a

¹⁰ Entrevista disponível em < www.ccpm.pt/paulina.htm >. Acesso em <11 de outubro de 2006>.

questão da repressão das mulheres e um fato interessante é observado na resposta da escritora,

...não podemos olhar o país como um todo nesta matéria. Temos as regiões do sul e do centro, que são regiões patriarcais por excelência. O norte já tem características bem diferentes. É uma região matriarcal, onde as mulheres têm outras liberdades. Acho que Gaza, província de onde sou oriunda, é a região mais machista de Moçambique. Uma mulher além de cozinhar e lavar, para servir uma refeição ao marido tem que fazê-lo de joelhos. Quando o marido a chama, ela não pode responder de pé. Tem que largar tudo que está a fazer, chegar diante do marido e dizer “estou aqui”. Há pouco tempo um jornalista denunciou um professor de Gaza. Nas aulas, quando fazia perguntas, os rapazes respondiam de pé, mas obrigava as meninas a responderem de joelhos. Quando as alunas iam ao quadro, tinham que caminhar de joelhos e só quando lá chegavam é que se punham de pé. O professor foi criticado e prometeu mudar, mas para a comunidade, ele estava a agir corretamente.

O mapeamento geográfico que Chiziane faz de Moçambique de acordo com os valores sociais vigentes no norte, centro e sul do país, faz-nos entender que a escritora em suas obras, ao mesmo tempo que mostra as idiossincrasias e as particularidades de uma tradição na qual as mulheres são menos privilegiadas, também desenvolve uma crítica ao público feminino que ainda alimenta o sistema patriarcal, levando-as a entender que mesmo a sociedade punindo-as por conta de suas lutas por mudança, elas são seres humanos que trazem seqüelas de uma longa história de sofrimento por conta da sujeição feminina ao masculino, e nem por isso estas mulheres deixam de cumprir os rituais de uma tradição que se ensina em suas tribos, principalmente no que diz respeito ao aspecto religioso, pois:

Cerca de 50% da população¹¹ seguem crenças tradicionais, 31% são católicos e 13% são muçulmanos. As populações tribais mantêm sua tradição animista, mas há também inúmeros adeptos do islamismo, talvez a primeira religião exógena a

¹¹ Estes dados se referem à população moçambicana atual.

penetrar o território. Entre os cristãos, a maioria é formada por católicos, seguidos por anglicanos e metodistas. (RAMALHO: 2006, p. 3)

Nos romances de Chiziane, encontramos passagens que tematizam as incompatibilidades entre as crenças, o que permite uma percepção de dois mundos: o contemporâneo, feito de realidades novas, e o que vem do passado, de uma tradição que se baseia em mitos pagãos. Os dados fornecidos por Christina Ramalho no fragmento acima, sinaliza que a metade da população moçambicana segue as crenças tradicionais que têm deuses africanos como heróis de um plano divino que ajudam os mortais a se livrarem dos conflitos vividos em sua existência terrena, como se pode notar no fragmento abaixo:

David entrega o corpo, a consciência, a alma. E sente que recebe tudo. O poder, a riqueza, a longa vida. Esta mulher não é Vênus nem Afrodite porque é negra e quente. Está nas mãos de Erzulie, a deusa dos mil maridos. Está nas mãos de Oshum, deusa do amor e do ouro. Está com Esu, divindade umas vezes homem, outras vezes mulher, o mais poderoso dos deuses da África, munido de forças do bem e do mal. (CHIZIANE: 2000, p.109)

Este fragmento é do romance *O sétimo juramento*(2000). Nesta passagem, David, personagem principal do romance, recorre às entidades das crenças tradicionais moçambicanas para fortalecer sua ambição, mostrando traços marcantes do moçambicano aculturado: o desejo de poder, de riqueza e de sorte no amor. Esu, mensageiro dos deuses do panteão africano, dono dos caminhos, da fertilidade e virilidade, metaforiza o machismo patriarcal de David. Oshum, deusa do amor, da fecundidade e da riqueza, metaforiza, neste contexto, a luxúria e a vaidade do homem moçambicano.

O fato de predominar uma mitologia em Moçambique facilita o entendimento das crenças tradicionais dos povos moçambicanos, principalmente no que se refere à preservação dos mitos e ritos, além de registrar no romance uma cultura passada do mais velho para o mais novo via oralidade, o respeito à ancestralidade e a crença que estes ancestrais alimentavam através de rituais que eram conduzidos pela vontade das forças da natureza, as quais se personificavam na forma de deuses e/ou orixás:

O mundo das origens é um mundo impregnado de determinações e que sugere proibições como garantia de continuidade sem oposição. É um mundo pleno de divindades presidindo todos os fenômenos naturais possíveis. Essas divindades recebem nomes diversos para serem devidamente chamadas e aclamadas mediante ritos específicos. Seus domínios estão nas águas purificadoras e fecundas, nas fontes, nas matas, nos ventos e nos furacões, nas tempestades e nos trovões, na terra natal, no nascimento, na vida e em suas principais transformações. Os yorubás denominam essas divindades de *Òrisà*; os jejes, de *Vodun*; e os angola/congo, de *Nkinse*. Os mitos não criam esses deuses, revelam-nos juntamente com seus desejos e vontades. É essa função dominadora dos mitos que fixam modelos quase humanos às divindades, estabelecendo desejos e determinando arquétipos a seus seguidores. (BENISTE:2006, p.29)

Mitos, tabus, religiosidade e estereótipos tribais femininos são os elementos com os quais as personagens de Paulina Chiziane inscrevem a mulher moçambicana em suas narrativas. Defendemos a ideia de que o romance desta escritora é escrito no feminino e revela uma narrativa organizada por uma mulher narradora que traz em seu discurso poético a representação dos conflitos vividos por uma mulher moçambicana que se vê dividida entre tradição e a modernidade da cultura de seu país.

Além destes aspectos, nossa análise sobre a condição feminina em *Balada de amor ao vento* também segue a orientação crítica da ginocrítica, proposta por Elaine Showalter (1994: p. 29). A ginocrítica vem reagir a uma primeira forma de crítica feminista que coloca a mulher enquanto objeto de representação, levando em consideração imagens e estereótipos das mulheres na literatura, omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica (SHOWALTER: 1994, p.26), pois esta tendência:

Está ligada à tradição crítica feminista anglo-americana gerada no fim da década de 70 e início dos anos 80. Foi através de sua proposta que se criou uma nova tradição, descobriram-se novas obras e valorizaram-se novos gêneros literários reconhecidamente femininos, como cartas, diários e jornais de autoria feminina. É na procura dos escritos femininos que se dá o início do mapeamento de um território que recorta uma tradição literária feminina, até então nunca atendida.

Mapear esse novo território foi como que uma provocação estimulante no fazer crítico-literário feminista. (MOREIRA: 2003, p.43)

Em direção análoga, podemos afirmar que Paulina Chiziane representa para a tradição de mulheres escritoras de Moçambique um cânone que se forma além das estruturas de exclusão e de valor, pois escrevendo romances, através da voz de suas personagens, Chiziane dá ênfase ao que a ginocrítica estabelece como essencial para a crítica feminista: a autoridade da experiência (SHOWALTER: 1994, p.25). Esta autoridade é marcada duplamente na obra de Paulina Chiziane: no registro da autoria feminina frente a um grupo de intelectuais majoritariamente masculinos, e por meio de uma escrita que contempla os temas direcionados ao universo feminino coletivo e particular, trazendo da oralidade para a escrita as experiências das mulheres moçambicanas.

Elaine Showalter (1994, p. 29), ao afirmar que a ginocrítica possibilita várias intervenções teóricas, lança duas questões pontuais no que se refere à literatura feita por mulheres: Como podemos considerar as mulheres como um grupo literário distinto? Qual a diferença nos escritos das mulheres?

Em se tratando da escritora Paulina Chiziane, podemos dizer que sua obra é distinta em relação ao grupo literário do qual a escritora faz parte, uma vez que Chiziane sempre dá o comando da narração às mulheres, porém:

Não basta ser mulher para se escrever no feminino, nem tão pouco é suficiente povoar a narrativa com protagonistas deste sexo. A escrita no feminino pressupõe, em primeiro lugar, um corte com a predominância dos cenários a que estamos habituados que, no dia a dia, quer no plano da escrita, nos quais a ordem social, familiar e mental se encontram organizadas.

Quer isto dizer que quem dá a voz, nos cenários públicos e privados, sociais e familiares é quem está na posição de comando. E apesar de todos os movimentos visando contrariar esse fenômeno, a visão do mundo continua sendo no masculino. Assim, a escrita no feminino pressupõe igualmente permanecer num espaço mais restrito, numa perspectiva quase uterina de como uma mãe lida com o seu feto em período de gestação. (ROSÁRIO: 2010, p. 144).

A leitura da obra de Paulina Chiziane nos faz perceber que a voz feminina está no comando, mesmo quando se dirige, estrategicamente, para a tradição. Em *O sétimo Juramento* (2000), por exemplo, o personagem principal

é um homem (David), mas todos os conflitos da narrativa são comandados pelas personagens femininas, seja por meio do discurso direto ou indireto, os dilemas de David são questionados e solucionados pelas mulheres. A sua mãe representa na narrativa a geração mais velha, a que impõe respeito e sempre deve ser ouvida e obedecida, por isso possui pontual relevância no romance, pois é através dela que David sabe do seu débito com os ancestrais de sua família. Isto é uma forma de colocar estrategicamente a mulher no comando, pois o narrador poderia convencionalmente trazer para a narrativa a figura paterna. Mas não, a figura materna decide o destino de David no referido romance.

Em entrevista a Manuela de Sousa (2006), Paulina é argüida sobre sua concordância à opinião da ensaísta Inocência Mata no que diz respeito ao cunho feminista de seu primeiro romance, a escritora se protege estrategicamente:

Quando pronuncio a palavra feminista, faço-a entre aspas, porque não quero associar-me às loucuras do mundo. É um livro feminino porque nele exponho a mulher e o seu mundo, embora não seja uma obra onde desafie o estatuto da própria mulher. Isso ajuda a refletir e a reconhecer afinal quem é a mulher com quem nós vivemos. É a minha forma de contribuir para a compreensão dessa realidade e, quem sabe, ajudar a definir novos caminhos. Também é uma paixão. Gosto de escrever sobre mulheres. Vou escrever sobre o quê, se não sobre o que sei?! Não sou capaz de ter uma visão assexuada da vida.

O discurso de Chiziane é como o canto da sereia: o lirismo com que a sua narrativa se organiza nada mais é do que uma inserção em grupo de intelectuais predominantemente masculinos. O estalar da fogueira e o balançar do vento neste processo literário e político vem como uma sirena indisciplinada cujo objetivo principal é afirmar que há uma literatura feminina que também alimenta a esperança de, através de narrativas de experiências, fazer as moçambicanas entenderem a si mesmas, como se fosse necessário mergulhar nos abismos mais íntimos do universo feminino com o propósito de repensar a condição da mulher em Moçambique e não repetir o discurso masculino da sociedade moçambicana tradicional.

Paulina Chiziane parece acatar a sugestão de Showalter (1994, p.24), quando, a feminista norte-americana afirma que:

Enquanto buscarmos modelos androcêntricos para os nossos princípios mais básicos – mesmo se os revisarmos adicionando o quadro da referência feminista -, não estaremos aprendendo nada de novo. E quando o processo é tão unilateral – quando os críticos masculinos vangloriam-se de sua ignorância em relação à crítica feminista – é desanimador encontrar críticas feministas ainda ansiosas pela aprovação dos white fathers (mentores intelectuais homens de cultura branca) que não irão ouvir ou responder. (SHOWALTER: 1994, p.28)

Por este motivo, o fato de Paulina Chiziane possuir romances que se destinam ao entendimento do universo moçambicano em relação à condição feminina, é que podemos afirmar que a referida escritora organiza o discurso das suas narrativas de modo que se possa afirmar que há uma tentativa de inserir no quadro do entendimento do processo identitário de Moçambique uma política feminista para a compreensão e revisão dos valores femininos na sociedade moçambicana contemporânea.

A religião¹² é um segmento social em Moçambique que em muitas situações pune a mulher pelos erros dos homens. Desse modo, Paulina Chiziane mostra a religião como um fator importante para a opressão e a punição da mulher em Moçambique:

Nas religiões bantu, todos os meios que produzem subsistência, riqueza e conforto como a água, a terra e o gado são deificados, sacralizados. A mulher, mãe de vida e força de produção da riqueza, é amaldiçoada. Quando uma desgraça recai na comunidade sob a forma de seca, epidemias, guerra, as mulheres são severamente punidas e consideradas as maiores infractoras dos princípios religiosos da tribo pelas seguintes razões: são os ventres delas que geram feiticeiros, as prostitutas, os assassinos e os violadores de normas. Porque é o sangue podre das suas menstruações, dos seus abortos, dos seus nado-mortos que infertiliza a terra, polui os rios, afasta as nuvens e causa epidemias, atrai inimigos e todas as catástrofes. (CHIZIANE: 1992, p.12)

¹² A religião é aqui referenciada contextualmente para mostrar como a mulher é posta em uma condição de subserviência à condição masculina. Para melhor entendimento da questão religiosa em Moçambique ler FRY, Peter. *A persistência da raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África Austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Chiziane segue a tradição bantu por conta da sua etnia tsonga do grupo dos Bantos Thonga do Moçambique Meridional, como nos situa Nei Lopes (2006, p.114). Ainda de acordo com este sociólogo, podemos afirmar que a tradição religiosa bantu se dá por conta da presença dos árabes pré-islâmicos em territórios moçambicanos. Porém, apesar do aspecto religioso que envolve a discussão sobre as tribos bantu, pode-se dizer que:

Banto é uma designação apenas lingüística. Pelo uso, entretanto, a denominação se estendeu até hoje, então sob a designação de Bantos estão compreendidos praticamente todos os grupos étnicos negro-africanos do centro, do sul e do leste do continente que apresentam características lingüísticas comuns e um modo de vida determinado por atividades afins. (LOPES: 2006, p.105)

Nos romances de Paulina Chiziane observamos que a tradição bantu é preservada através das línguas ronga e tshonga, os quais migram da oralidade para as narrativas que predominantemente são escritas em língua portuguesa. A tradição bantu também é preservada pela subserviência à designação dos antepassados em relação ao destino de homens e mulheres no mundo moderno, como se percebe no fragmento abaixo:

Falar dos defuntos não é falar dos corpos mortos, das caveiras, dos ossos, da cinza e do pó. Falar dos antepassados é falar da história deste povo, da tradição e não do fanatismo cego, desmedido. Não há novo sem velho. O velho lega a herança ao novo. O novo tem a sua origem no velho. Ninguém pode olhar para a posteridade sem olhar para o passado, para a história. A vida é uma linha contínua que se prolonga por gerações e gerações. Aquele que respeita a morte respeita também a vida. Acreditar nos antepassados é acreditar na continuidade e na imortalidade dos homens. (CHIZIANE: 1999, p.257)

Nesta passagem acima, o velho Mungoni esclarece a importância de preservar a tradição da tribo Mananga mesmo nos tempos modernos, pois ferir a tradição moçambicana em prol das mudanças de valores sociais trazidos pelos estrangeiros portugueses, é pedir para ser castigado pelos antepassados. No fragmento acima, fica o registro das crenças tradicionais moçambicanas e a necessidade de se preservar uma cultura que pode vir a ser esquecida por causa do avanço industrial trazido pela colonização portuguesa,

ou seja, há um folclore e uma crença popular que se não for preservada comprometerá o entendimento do ser moçambicano em Moçambique, um risco que Flávia Guimarães (2009, p.80) chama de sentimento de estrangeirismo em sua própria nação.

O tema da tradição religiosa também está presente em *Balada de amor ao vento*. É importante ressaltar que o corpo narrativo deste romance é conduzido por um narrador que se apresenta predominantemente em primeira pessoa através da personagem Sarnau, que de um modo lírico rememora, individualmente, suas experiências como uma forma de revitalização da sua identidade moçambicana. A ação se organiza *in medias res*, os fatos são comandados por um narrador que organiza sua narração comprometendo as unidades de tempo, espaço e ação, aguçando a curiosidade de quem a lê:

Tenho saudades do meu Save, das águas azul-esverdeadas do seu rio. Tenho saudades do verde canavial balançando ao vento, dos campos de mil cores em harmonia, das mangueiras, dos cajueiros e palmares sem fim. Quem me dera voltar aos matagais da minha infância, galgar as árvores centenárias como os gala-galas e comer frutas silvestres na frescura e liberdade da planície verde. Estou envelhecida e sinto a aproximação do fim da minha jornada mas, cada dia que passa, o peito queima como vela acesa no mês de Maria, o passado desfila como um rosário de recordações que já não são recordações, mas sim vivências que se repetem no momento em que fecho os olhos transpondo a barreira do tempo. (CHIZIANE: 2003, p.11)

Já dissemos, anteriormente, que os conflitos que acontecem em *Balada de amor ao vento* se dão por conta de Sarnau dirigir os rumos de sua vida pelo amor a Mwando, fato que a faz ter uma trajetória de vida conturbada, ou seja, migrar da riqueza à miséria, do casamento à separação, do amor à solidão. Os sistemas sociais moçambicanos são questionados pela personagem Sarnau, narrando em primeira pessoa, confronta os costumes e as tradições frente a uma mulher que tem desejos e sentimentos que a fazem viver um mundo de diretrizes perigosas: o amor adolescente, o casamento poligâmico, o ressurgimento do amor da adolescência, a traição ao marido, a fuga solitária, a sobrevivência na Mafalala, entre outros:

Na aldeia realizava-se a festa de 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 para namoricos. Eu estava bonita com minha blusinha cor de limão, capulana mesmo a condizer, efeitadinha com colares de marfim e missangas. Coloquei-me na rede para ser pescada, e porque não? Já era mulherzinha e tinha cumprido com todos os rituais. (CHIZIANE: 2003, p.12-13)

Nesta passagem a narradora Sarnau recorda-se do ritual da circuncisão em sua aldeia. A circuncisão é um corte feito no prepúcio peniano dos jovens que já não são mais virgens, por terem passado por um ritual de desvirginamento. Este ritual é conduzido pelos chefes das tribos moçambicanas que preservam a tradição bantu.

Foi nessa festa de iniciação dos jovens da região que Sarnau conheceu Mwando, filho do Rungo, em Mambone, vila de Moçambique. O rapaz, apesar de freqüentar o colégio dos padres, passa pelos rituais de sua aldeia.

Na verdade, Sarnau seduziu Mwando que não resistiu aos encantos da moça e fugiu às normas de sua outra orientação religiosa: a católica. O confronto entre os rituais da aldeia moçambicanos e a fé judaico-cristã que começa a ocupar território no solo moçambicano é muitas vezes metaforizado pela serpente do mito de Adão e Eva. A relação de Mwando e Sarnau também mantém diálogo com o mito bíblico de Adão e Eva. Uma confusão se forma na mente das personagens:

Estava transtornado, sentia a 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, porquê? “mas eu quero ser padre”, dizia em lágrimas, “eu quero ser padre, usar batina branca, cristianizar, baptizar, mas ela arrasta-me para o abismo, para as trevas, ah, com é bom estar do lado dela. (CHIZIANE: 1998, p.21)

A serpente assume na estória entre Sarnau e Mwando uma conotação bíblica: *a cobra deixa rastro por onde passa...; a serpente deu-me a maçã; ... a serpente, junto ao ninho fecha os olhos, discreta, não vá ela interromper os*

beijos dos pássaros que se amam, crescem e se multiplicam; as línguas das serpentes puseram a nu todas as suas maldades. Por que bíblica? Pelo fato de nos levar a entender que o romance entre Mwando e Sarnau é algo que repete a tradição onde a seqüência natural dos fatos foi infligida. A serpente possui uma dupla interpretação: sinaliza uma punição para o destino de ambos e representa o contexto da sedução amorosa que enfeitiça ambos os personagens. Uma transformação que vai ser guiada pela vontade do vento. A serpente é o duplo de Sarnau, isto é, a metáfora da sedução feminina e do pecado original:

Os poetas cantam a mulher como símbolo de paz e pureza. Os povos veneram a mulher como símbolo do amor universal. Porque ela é a flor que dá prazer e dá calor. Mas há exceções, têm que existir, para confirmar a regra. Senão não haveria crianças abandonadas nas ruas chorando as amarguras do destino. Não haveria também recém-nascidos atirados nas lixeiras, nas valas, nos esgotos das grandes cidades. O que os poetas esqueceram é que, para além do símbolo do amor, a mulher é também parceira da serpente. (CHIZIANE: 1999, p.243)

Sarnau e Mwando vão sofrer ao longo da narrativa as conseqüências por se amarem de forma indevida, por desrespeitarem os rituais da tradição de Mambone. O amor vai servir de veneno para o destino de ambos, pois os dois vão viver diferentes experiências. Mwando, depois de muitas noites de amor com Sarnau, resolve atender as vontades de sua família: casar-se com uma moça escolhida pelos seus pais. Sarnau se desespera e apela para as forças de sua tradição:

Do sono mortífero que me envolveu, ouvi vozes distantes que aumentavam de volume. Serão vozes das almas do outro mundo ou dos espíritos das águas? As vozes aproximavam-se e ouvi-as com mais nitidez, mexi os braços e descobri que não estava no lago e o meu corpo jazia por cima da esteira de palha. Num esforço tremendo descerrei as pálpebras e vi-me no interior da palhota rodeada de muitos vultos dos quais só consegui reconhecer a minha mãe. A curandeira, ajoelhada, farejava meu corpo de ponta a ponta, varrendo suavemente os maus espíritos com pelugem macia do rabo da hiena. (CHIZIANE: 2003, p.33)

Sarnau, diante da decepção amorosa, decide se afogar nas águas do Rio Save. Quando acorda em uma palhota de uma curandeira, percebe que o

seu destino é viver e não morrer por amor. Este é um fato que perpassa toda a narrativa, pois Sarnau, em sua narração, fala de Mwando como o único homem merecedor de seu amor. Mwando representa as contradições da modernidade causadas pelo assimilacionismo português, o qual, conforme Matsinhe (2001, p.182), recorreu a diversos tipos de retórica, tendo como referência a posição de superioridade atribuída à cultura portuguesa e sua consequente obrigação moral de tutelar povos atrasados. Mwando, na condição de antagonista em relação aos valores moçambicanos, representa o patriarcado, o machismo, a monogamia, o cristianismo, o colonizado, enfim, a imposição de valores externos frente a um povo que possui uma cultura de poligamia, de paganismo e de politeísmo.

O fragmento acima nos mostra pontos que merecem atenção. Ao narrar, Sarnau pensa estar morta e já em contato com os espíritos das águas, os quais suspiram em seus ouvidos. Depois de acordada, se vê em uma palhota, que segundo Lopes (2002, p.120), é um tipo de habitação tradicional em Moçambique, usualmente de forma circular ou quadrangular, o que sugere muito para a cultura africana no que diz respeito à questão religiosa e ritualística; esta habitação é feita com técnicas de construção artesanal. A esteira de palha é outro dado que remete à religiosidade moçambicana; geralmente, esta esteira é feita de palha de bananeira. Todos os rituais de origem moçambicana são feitos com materiais retirados da natureza. Outra figura importante é a curandeira, uma espécie de sacerdotisa preparada para se comunicar com os deuses e os ancestrais, o sobrenatural. São vários os motivos que levam os moçambicanos a consultarem um curandeiro: a procura de emprego, a busca de cargo de chefia, a necessidade da resolução de problemas em tribunal, a busca de vitórias em desafios vários, etc.

A fogueira acesa espalhava um fumo purificante que espantava os maus espíritos. A curandeira bateu os ossinhos, falou com os defuntos que vaticinaram o meu destino: morrerei em terras distantes, do outro lado do mar e nenhum dos presentes acompanhará o meu funeral.
Nada me conseguirá matar. Nem as águas paradas da lagoa, nem as profundezas do Índico, nem o desejo dos feiticeiros, meu Deus, nunca mais serei fantasma. Eu queria tanto ser fantasma!
(CHIZIANE: 2003, p.34)

A curandeira descobriu o destino de Sarnau através dos oráculos. Ervas queimadas em fogueira é um meio da tradição popular se comunicar com as divindades ou fazer pedidos às mesmas. Bater os ossos corresponde a jogar os búzios para descobrir o destino de um consulente. As palavras dos deuses e dos defuntos protetores (os ancestrais de família) nunca ficam no vento, por este motivo, podemos dizer que os ancestrais decidem a sorte de Sarnau:

Alegrai-vos, cantai, espíritos dos Guiamba e Twalufo, que a grande sorte caiu sobre vós. Os antepassados sempre me disseram: a mulher é a galinha que se cria para com ela presentear os visitantes. Chegou o momento doloroso. Criámos a Sarnau com amor e sacrifícios, os visitantes estão à porta e vêm buscá-la para sempre. Defuntos dos Guiamba e dos Twlufo, a vossa filha é hoje lobolada. O vosso sangue vai hoje pertencer à nobre família dos governantes desta terra. O número de vacas com que é lobolada é tão elevado, coisa que nunca aconteceu desde os tempos dos nossos antepassados. Alegrai-vos, cantai, espíritos da terra e do mar. Recebei as ofertas que nos trazem e abri todos os caminhos da felicidade. Que do ventre da vossa protegida saiam rebentos, assim como ela nasceu de nós. Aclamai, abençoi, espíritos da terra e do mar, porque a vossa filha foi escolhida para esposa do filho do rei. (CHIZIANE: 2003, p.36)

A oração acima é feita pela avó de Sarnau que se sente feliz pela sorte da neta em se tornar uma mulher importante no reino dos Zucula, tribo nobre de Mambone. Outros pontos, neste fragmento, merecem a nossa atenção. A condição da mulher na tribo moçambicana está associada a uma galinha que serve de presente para os visitantes, ou seja, a mulher, como em algumas civilizações tribais moçambicanas, ocupa o espaço da submissão e se caracteriza com um objeto lucrativo para a família. Por que lucro? Como se percebe no fragmento acima: Sarnau é lobolada. E o que é lobolo? O lobolo é uma forma de compensação antenupcial. A prática do lobolo é comumente usada entre os povos bantos da África Austral, nomeadamente, os de Moçambique, da África do Sul, entre outros. Traduz-se numa determinada quantia em dinheiro ou em outros bens, como gado, que o noivo paga à família da noiva para oficializar o casamento.

Um outro dado importante do fragmento acima é a gratidão aos antepassados, aos espíritos dos Guiamba e dos Twalufo, os quais representam

a árvore genealógica da qual Sarnau faz parte. Aos espíritos da terra e do mar são feitas oferendas para que o destino da filha seja próspero no palácio dos Zucula. Em troca da boa sorte, Sarnau tem a obrigação de gerar rebentos que tragam a mesma sorte para os Zucula, ou seja, um rico lobolo. Com o lobolo de Sarnau vários casamentos foram feitos em sua família. Ela se torna esposa de Nguila, o filho primogênito do rei Zucula. Com a morte do pai, Nguila se torna rei:

Ditadas as últimas vontades, o rei foi acocorar-se na raiz da figueira secular falando com os antepassados remotos e recentes. Diz-se que nesse momento apareceu uma cobra enorme que se enrolou no tronco da figueira,lançando línguas de fogo. Foi nesse momento que se esfumou. O rei morreu de cócoras, e de cócoras foi enterrado, com lança de guerreiro à direita, e o escudo à esquerda, pois se outra coisa fizessem não choveria. (CHIZIANE: 2003, p.73)

Em terceira pessoa é feita uma narrativa por Sarnau em relação ao funeral do rei Zucula. Tal fato é lembrado por conta de sua solidão no palácio. O rei Nguila não mais a procura para cumprir com seus compromissos de marido. Ele está enfeitiçado por sua quinta esposa, Phati, que muito afronta Sarnau e deseja ocupar o seu lugar de primeira rainha, a única que pode ser a mãe do futuro sucessor de Nguila.

A morte do rei, pai de Nguila, é anunciada por presságios: borboletas negras passeiam pelo palácio, corujas com o coro agourento perturbam o silêncio das palhotas, o céu nasce nublado, as mambas negras acompanham as trilhas dos camponeses. Os sinais de uma morte anunciada preocuparam o povo de Mambone e o levaram a consultar os mortos em busca de uma resposta para sinais dados pela natureza. O rei morre de cócoras diante da figueira, local onde o rei dialogava com os seus antepassados. Uma cobra com língua de fogo personifica o mito da morte. Um dado importante é o fato de se enterrar as pessoas na posição que elas estavam quando mortas. Outro dado relevante é a chuva e, segundo a tradição tribal de Moçambique, ela acompanha o defunto ao mundo dos mortos e anuncia um reinado próspero para Nguila. Um dia ensolarado, seria um mau presságio, nesse sentido:

Foi no oitavo dia da morte do marido que ela se aproximou da figueira para fazer oferendas. Apareceu a mesma cobra que lançou línguas de fogo, levando consigo a vida da rainha. Ela morreu de joelhos, e de joelhos foi enterrada, com uma faca encravada na palma da mão direita, uma moeda de ouro e grãos de mapira na outra, pois se outra coisa fizesse, não haveria paz para todos os seus descendentes. (CHIZIANE: 2003, p.79)

Um dado que merece a nossa atenção no ritual funerário da rainha são os grãos de mapira. A mapira é um cereal cultivado desde os primórdios da história em Moçambique. A presença desse grão e uma moeda de ouro na mão esquerda da rainha representa o pagamento do débito para com a natureza em relação às riquezas que a mesma oferece ao povo na terra. A natureza, para os moçambicanos, é a manifestação mais sublime das divindades:

Passei noites de lágrimas: o fogo da vida apagava-se e eu não tinha dinheiro para ir ao hospital. Numa dessas noites parti desesperada para casa de uma curandeira e esta acudiu-me prontamente. Expliquei-lhe o que passava. A velha entrou em acção trajando-se de conveniência com panos e relíquias sagradas. Entrou em transe e, aos gritos, invocou os espíritos do pai e da mãe. Escutou os horáculos e disse-me, minha filha, há um espírito maligno que te persegue, que está apostado em destruir toda a tua felicidade. De momento é este filho, amanhã serão os outros. Vais enterrar um por um com as tuas próprias mãos. É preciso resolver o problema. Mas que solução, perguntei eu. Faça um sacrifício, uma oferenda, para que este espírito não mais te persiga. Tente recordar de todas as pessoas de tua família já falecidas, ou algum dos teus conviventes já falecidos, qual deles te queria mal. (CHIZIANE: 2003, p.135)

Sarnau sofre com sua filha a perseguição da quinta esposa de Nguila. Phati é morta pelo rei dos Zucula pelo fato de contar a traição de Sarnau, que não conseguiu resistir aos encantos de Mwando. Anteriormente, dizíamos que o destino de Sarnau era sofrer em Mambone, segunda a profecia de uma outra curandeira, após consulta aos defuntos ancestrais. Phati se torna uma defunta maléfica por levar para o mundo dos ancestrais a mágoa de sua vida terrena e de não ter se tornado rainha, a mulher digna de usar os braceletes de Rassi, a mãe de Nguila. Sarnau já acostumada com as feitiçarias de Phati em vida, logo descobre que o espírito que perturba sua filha é o de Phati. Mais um ritual

é feito com sacrifícios e oferendas. Phati se torna a defunta protetora da filha de Sarnau, a qual também recebe o mesmo nome.

Em toda narrativa, Sarnau ocupa alto relevo. Ela representa a mulher que sofre por conta dos sistemas sociais contraditórios de seu país: a poligamia e a monogamia, o cristianismo e as práticas ritualísticas tribais, a superstição e a fé, o poder e a miséria, enfim, vias contraditórias que nos permitem analisar Sarnau como um ícone de sobrevivência frente às dificuldades que uma nação enfrenta em seu processo de formação identitária.

Nesse sentido, de acordo com Inocência Mata (2000, p. 137), podemos afirmar que o romance *Balada de amor ao vento* representa uma inovação no panorama literário moçambicano da fase pós-independência ou pós-colonial, pelo fato de, em primeiro lugar ser resultado de um gênero diferente do universo literário moçambicano, o romance, e, em segundo lugar, por trabalhar a cena cotidiana do imaginário feminino moçambicano, colocando o lugar incômodo da mulher em relação ao casamento, ao adultério, à poligamia, enfim, a condição feminina tem destaque em uma sociedade na qual os limites da mulher estão traçados pela sociedade moçambicana tradicional.

2.3. Um romance feminista e feminino: a ginocrítica

O ventre da mãe é o único ponto de partida para todos os caminhos do mundo. (CHIZIANE: 2008, p. 34)

Lendo a obra de Paulina Chiziane e seus posicionamentos em entrevistas sobre Moçambique, percebemos que o seu projeto literário referente à divulgação da condição feminina moçambicana já rende frutos, pois, como afirma a própria autora:

Falei com mulheres, mas também conheço histórias já seculares. Esse problema da mulher se arrasta há muito tempo. As próprias mulheres, quando escrevem, muito poucas vezes se

debruçam sobre os seus problemas como mulheres. Em Moçambique, como em qualquer parte da África, a condição da mulher, a sua situação, o tipo de oportunidades que tem na sociedade, o estatuto que tem dentro da família, na sociedade, é algo que de facto merece ser visto. Porque as leis da tradição são muito pesadas para a mulher. (CHIZIANE: 1994, p. 298)

Sempre que é questionada sobre a sua escrita, no que diz respeito ao público alvo e ao seu estilo, Chiziane responde que escreve como e para mulher. Observemos o fragmento abaixo:

A poligamia tem todos os males, lá isso é verdade, as mulheres disputam pela posse do homem, matam-se, enfeitam-se, não chegam a conhecer o prazer do amor, mas tem uma coisa maravilhosa: não há filhos bastardos nem criança sozinha na rua. Todos têm um nome, um lar, uma família. Não há nada mais belo neste mundo que um lar para cada criança. Por um lado, prefiro a poligamia, mas não, a poligamia é amarga. Ter o marido por turnos dormindo aqui e ali, noite lá, outra acolá, e, quando chega o meio-dia e prova a comida de quem não gosta diz logo que não tem sal, que não tem gosto. Quando à noite a mulher reclama, diz que a cama cheira a urina de bebê, e lá se vai furtando aos seus deveres. Com a poligamia, com a monogamia ou mesmo solitária, a vida da mulher é dura. (CHIZIANE: 2003, p. 137)

Com base no fragmento acima, podemos afirmar que Chiziane escreve como e para a mulher a partir do momento que traz para a sua narrativa uma narradora consciente de sua condição de mulher ao ponto de narrar a sua estória no feminino, ou seja, trazendo temas, como o da poligamia, o da monogamia, da maternidade e da família, colocando em conflito os valores de uma sociedade moçambicana machista e aculturada, onde “ com a poligamia, com a monogamia ou mesmo solitária, a vida da mulher é dura” (CHIZIANE: 2003, p.137). Logo, Chiziane se inscreve no seu processo ficcional quando traz do plano da realidade para o plano da ficção, os dilemas das mulheres moçambicanas.

A tradição moçambicana pune o segundo sexo de várias formas, por isso a escrita literária se torna muitas vezes um grito de protesto, uma denúncia, um relato de experiências que se volta para o íntimo universo feminino. Trabalhar na narrativa a condição da mulher, como faz Chiziane, é

também se inscrever no processo ficcional e dar visibilidade à realidade do seu mundo em uma urdidura narrativa que intersecta prazeres, mágoas, tristezas e frustrações.

Em Moçambique é costume saber ouvir os mais velhos, os quais guardam na memória o vasto legado cultural de seu povo. Chiziane confere reconhecimento literário à tradição oral em suas narrativas, através da escrita feminina. Ela, a narrativa, insere-se no movimento pós-colonial da literatura moçambicana, no intuito de, por meio da palavra, transformar as estruturas movidas por uma força que nos permite nomear o romance de Chiziane como feminista, muito embora esta categorização custe à autora:

Falam muito da libertação da mulher, mas o que se verifica realmente é que a mulher, com a mania de emancipação, pelas mesmas condições em que nós encontrávamos, está cada vez mais escrava. Essa é a minha opinião. Então, eu posso dizer de certo modo – não gosto muito de dizer isso mas é uma realidade – é um livro feminista¹³. (CHIZIANE: 1994, p. 298)

Dentre as várias formas literárias da contemporaneidade, uma forma narrativa que evidencia com maior propriedade a memória na narrativa é o romance, fato este que em Moçambique, na fase pós-colonial, é algo presente, principalmente por ser uma literatura de intelectuais que inserem no corpo narrativo ícones da identidade negra, o que Zilá Bernd (2003, p.20) chama de escrita transgressora, a qual resgata os discursos dos excluídos ao longo do processo de formação identitária.

De acordo com Bella Josef:

Em face das exigências do fazer artístico, a arte contemporânea tem procurado novos rumos, elaborando novos modelos de criatividade, alterando os esquemas básicos e implicando numa necessidade intrínseca de experimentação. Transforma-se, assim, em instrumento de investigação e conhecimento. Seu objetivo é o questionamento da realidade que procura refletir e influenciar, ao mesmo tempo que se examina para transformar-se e aos seus próprios conceitos. (1974, p.14)

¹³ Nesta entrevista que Paulina Chiziane deu a Patrick Chabal, ele referia-se a *Balada de Amor ao Vento*.

Por isso, consideramos que no âmbito da evolução das formas literárias, a crescente recorrência ao romance realça sua capital magnitude, trazendo à tona sua versatilidade e vitalidade enquanto gênero narrativo de maior recorrência por escritores que se encontram em fase de emergente afirmação literária, como é o caso de Chiziane. Sobremaneira, o romance se torna sob o aspecto de uma emergente afirmação literária e identitária, uma forma narrativa laboratorial que, no domínio de sua matéria ficcional, permite a construção de um discurso que, formado pelos conflitos sociais e políticos, ensaia, em sua infraestrutura, a discussão dos temas da contemporaneidade.

Reconhecendo esta possibilidade de inserção temática, de um modo lírico com o qual a narradora, Sarnau, se comporta em *Balada de amor ao vento*, podemos observar que o discurso poético é uma estratégia para contar uma experiência individual e conter a subjetiva postura mental frente à realidade de um país onde a tradição penaliza a mulher por causa dos valores do sistema patriarcal.

Conselhos loucos me furam os tímpanos e interrompem meus sonhos, Sarnau, ama o teu homem com todo o coração. A partir do momento em que te casas pertences a um só rei até o fim dos teus dias. As atitudes dos homens, os seus caprichos são mais inofensivos do que os efeitos das ondas no mar calmo. Não lighes a importância às amantes que tem; respeita as concubinas do teu senhor, elas serão tuas irmãs mais novas e todas se unirão à volta do mesmo amor. Sarnau, ama teu homem com todo o coração. (CHIZIANE: 2003, p.43-44)

Sarnau angustia-se pela ideia de dividir o amado, Mwando, com mulheres e decide se casar com Nguila, futuro rei das tribos dos Zucula. É um momento muito peculiar da narrativa, pois nesta passagem Sarnau vive uma mudança em seu *status* de mulher na sociedade moçambicana. Escolhida pela rainha Rassi, mãe de Nguila, Sarnau passa de uma jovem camponesa desencantada com o amor por um assimilado a ser a primeira esposa de um futuro rei, Nguila. Como se costuma dizer em Moçambique, os defuntos protetores abençoam a sorte de Sarnau. Na narrativa, percebemos, na poeticidade que reveste a urdidura do relato acima, um discurso transgressor que questiona determinadas posturas do sistema tribal moçambicano, como, por exemplo: a mulher como sendo propriedade e objeto do marido; a

subserviência feminina em relação aos caprichos dos homens; o respeito ao matrimônio poligâmico e suas facilidades para o homem, ou seja, a formação de outras famílias. Observando estes fatos, notamos que este modo de narrar nada mais é do que uma estratégia para protestar. Escrever um romance feminista é uma forma de contrapor-se a um dos problemas para a mulher moçambicana aculturada, a poligamia:

O problema da poligamia escondida, para mim, é também, um grande problema. Eu prefiro aquele individuo que me mostra a sua verdadeira face do que aquele que me esconde. Porque é de fato o que se diz: a poligamia mudou de vestido. Porque esses homens todos têm quatro, cinco, dez mulheres em qualquer canto por aí. Têm filhos com duas, três, quatro mulheres todas juntas. São filhos que, porque crescem numa sociedade de monogamia, não se podem reconhecer. São crianças fruto de uma situação como a que vivemos hoje, uma situação de adultério. Mas numa sociedade de poligamia já não acontece isso, as coisas são mais abertas. A situação de adultério que vivemos hoje é muito pior do que a poligamia. (CHIZIANE: 1994, p.299)

A poligamia é um tema freqüente nas narrativas de Paulina Chiziane, suas protagonistas deixam registrada a insatisfação em relação a este sistema matrimonial moçambicano, o que se transforma, literariamente, em monólogos, solilóquios e narrativas de experiência que marcam ainda mais o registro das peculiaridades do universo feminino em Moçambique. No dizer de Inocência Mata (2000, p.138), Paulina faz notar em sua narrativa uma tematização de signos socioculturais e de estereótipos que conformam uma visão totalmente hegemônica e opressiva quanto ao lugar social da mulher. Os signos vão desde tabus e proibições a valores que condicionam as virtualidades e as potencialidades da mulher com a prole como um valor feminino fundador, o lobolo como signo da condição de superabundância da mulher, as limitações de uma situação poligâmica, o dever da submissão absoluta da mulher ao pai e depois, ao marido, a maldição do adultério por parte da mulher, e o vazio rotineiro da vida cotidiana.



Figura 14: Mulheres moçambicanas

Diante desta discussão, onde está o feminismo no romance de Paulina Chiziane? Podemos dizer que o feminismo está registrado no romance *Balada de amor ao vento* quando a narrativa dá visibilidade às particularidades femininas na sociedade moçambicana, através de um narrar intimista que encena uma subjetividade singular, que nomeia a aprendizagem da mulher para ocupar seu lugar subserviente, os rituais e os condicionamentos do lobolo, a dramática solidão que a poligamia incute, os esquemas perversos das proibições sociais, a guerra, a intolerância, a precariedade espiritual e material circundante. Notemos os conselhos da mãe de Sarnau no momento da chegada do dia do casamento com Nguila:

Vozes de pilões abafam o cantar dos pássaros; é o grito do milho no último suspiro; é o gargalhar do estômago saudando a refeição que se aproxima, Sarnau, o homem é o Deus na terra, teu marido, teu soberano, teu senhor, e tu serás a serva obediente, escrava dócil, sua mãe, sua rainha. (CHIZIANE: 2003, p. 43)

Percebemos, no fragmento acima, como a tradição patriarcal moçambicana torna problemática a condição da mulher em relação ao homem. Basta observarmos os termos com os quais a narradora se refere ao homem: “Deus na terra”, “teu soberano”, “teu senhor”; ou seja, na relação matrimonial o homem tem total poder sobre sua esposa. Já a mulher é “serva obediente”, “escrava dócil”, “sua mãe”, “sua rainha”; logo, não possui nenhuma garantia de poder nesta relação, uma vez que a ela só são atribuídos predicativos de

submissão. Além disso, os pronomes possessivos “teu” e “sua” mostram que o casamento é um relação de posse, no sentido de a mulher ser um objeto submisso ao homem.

Também se pode afirmar que o feminismo está presente na construção das personagens de Paulina Chiziane, pois através delas a escritura da autora se constrói no ato da narração de suas personagens e, no estratégico plano da ficção, contesta as restrições que são impostas pelo sistema patriarcal e se insere na ordem da sociedade, dando poder a uma voz feminina própria, por meio da qual se rememora um passado que viabiliza a construção de uma auto-identidade que emerge das cinzas e da destruição de guerra contra si e contra o colonialismo que retardou uma participação mais ativa em prol da nação moçambicana. Vejamos este monólogo de Sarnau:

Oh, amargas recordações. Que solidão, que tristeza, a vida para mim já não tem sentido. A angústia habita o meu mundo, mas este marulhar das ondas acalenta-me, anima-me, ressuscita-me, a manhã está vestida de amor, os peixes amam-se, os caranguejos amam-se, as moscas amam-se, até os caracóis se amam, só eu é que amo em sonhos, rebolando solitária no leito vazio, nestas noites frias de Junho, enquanto o meu marido se esfrega sobre mil tatuagens, noite aqui, noite ali, semana aqui, semana acolá. O mais doloroso é que há uma mulher que tem a cama aquecida cada noite, pois o marido vagueia por todo o lado, terminando a noite lá, onde dorme até ao nascer do sol. Todas as outras recebem as sobras, mas comigo ainda é bem pior. Passam já dois anos que eu espero minha vez mas ele não vem. Sou a melhor cozinheira, cada dia faço o máximo para agradar, e quando chega o meio-dia, prova minha comida e diz logo que não tem sal, não tem gosto. Quando chega a noite e reclamo, diz que é porque não tomei banho. Vou ao banho e volto, inventa que a cama tem cheiro de urina de bebê. Quando argumento, vomita-me um discurso degradante que não ousa repetir. Ah, maldita vida de poligamia, quem me dera ser solteira, ou voltar a ser criança. (CHIZIANE: 2003, p.78)

Percebemos nesse monólogo de Sarnau um discurso contra a poligamia por causa da ausência do marido Nguila. Com o casamento poligâmico, Sarnau vivencia a experiência de dividir o seu marido com outras esposas, um dilema comum à mulher moçambicana. Trazendo este monólogo de Sarnau, podemos afirmar que através desta personagem, Chiziane constrói um possível discurso das insatisfações das mulheres moçambicanas aculturadas frente à poligamia,

ou seja: há uma cobrança em relação ao cumprimento do ato sexual, uma vez que “os peixes amam-se, os caranguejos amam-se, as moscas amam-se, até os caracóis se amam” (CHIZIANE: 2003, p.78); ora fazer sexo é um ato comum a uma comunidade tribal que quer ver sua espécie perpetuar, mas Sarnau só ama “em sonhos”; a época do acasalamento está metaforizada nas “noites frias de Junho”, quando há uma necessidade natural de se aquecer os corpos; outro dado importante é o papel da primeira esposa, pois sua situação “é bem pior” em relação às outras esposas que “recebem as sobras” do marido que “vagueia por todo o lado”, mesmo Sarnau sendo a “melhor cozinheira”, ou seja, a serva mais obediente, mais dócil, mais tolerante, a que espera o marido fazer sexo “já há dois anos”. Tanta submissão leva Sarnau ao conflito, ao embate: “Ah, maldita vida de poligamia, quem me dera ser solteira, ou voltar a ser criança”. Chiziane, assim, através de Sarnau, desenvolve uma narrativa que questiona os valores do patriarcado na sociedade moçambicana aculturada, deixando explícita uma crítica à transitoriedade do sexo por causa das facilidades do sistema poligâmico ao homem.

Um romance da qualidade de *Balada de amor vento* não se limita apenas a questões de amor e desamor, ciúme e vingança, pois suas personagens estão revestidas de contornos antropológicos que encenam questões relativas ao universo cultural moçambicano. O amor, fio que conduz a narrativa sobre Sarnau, não é necessariamente a vertente do amor da literatura ocidental, o amor romântico, mas sim o amor como um elemento de ligação e fraternidade entre mulheres até em situações de ruínas absolutas,

Eu gosto de escrever na primeira pessoa porque me permite participar mais na história. E nós como mulheres temos as coisas que falamos só entre nós mulheres e em voz baixa; meio sagrado... o que é que as mulheres dizem do seu marido quando estão entre elas? Então são estes pequenos nada que eu junto para fazer a teia desta história. (CHIZIANE: 2008)

Paulina Chiziane não se limita apenas à ficção, mas ao registro de uma série de experiências pessoais e coletivas que lhe permite muitas vezes organizar o discurso de suas personagens para dar visibilidade à condição feminina moçambicana em uma sociedade que é regida por forças notadamente androcêntricas. Tal atitude também é uma forma de preencher

os vazios e minimizar a incompreensão que se ergue à sua volta e das demais mulheres que desafiam o cânone. Na esteira deste pensamento, discutir questões relativas à mulher torna-se, além de um exercício literário, um motivo para se refletir sobre Moçambique, já que:

A literatura impõe-se às sociedades porque ela representa a essência das próprias sociedades na medida em que projeta para dentro de si aquilo que o homem é no dia a dia, refletindo para além do real as suas aspirações, sonhos, frustrações, dor e alegria. A literatura é o lastro que sedimenta a identidade das sociedades. (ROSÁRIO: 2010, p. 152).

Observamos que a obra de Paulina Chiziane cumpre o propósito político sinalizado por Lourenço do Rosário, pois inserindo temáticas que se voltam ao universo particular e coletivo da mulher moçambicana em uma narrativa cuja voz de comando profere um discurso poético feminino e feminista, a escritora moçambicana cumpre o objetivo político de seu grupo social (o das mulheres): usar a literatura como estratégia para denunciar a realidade de um país onde a tradição cultural penaliza a mulher através do sistema patriarcal.

3. *Balada de amor ao vento: a condição feminina em Moçambique*

O vento arrasta até os ouvidos
murmúrios doces como os gorjeios
das fontes. (CHIZIANE: 2008, p. 90)

O objetivo deste capítulo é desenvolver uma análise do romance *Balada de amor ao vento*, enfatizando os aspectos políticos e estéticos desta narrativa, sob as bases da ginocrítica, levando em consideração o estudo da mulher como escritora e seus tópicos; e da teoria da narrativa com enfoque na categoria da narradora performática, no sentido de mostrar que Paulina Chiziane cria um discurso narrativo literário que marcha por uma travessia dupla, ou seja, ao mesmo tempo que a narradora Sarnau conta sua estória de amor com Mwando, assumindo uma voz feminina romântica, estrategicamente organizada pelos moldes da tradição oral, ela também encaixa na sua narrativa um discurso político feminista que permite a narradora dar visibilidade aos conflitos sociais que dialogam com a condição feminina em Moçambique.

3.1. *Balada de amor ao vento: da balada à prosa poética*

O vento espalha melodia em todo
universo. (CHIZIANE: 2003, p.149)

Se o romance é uma forma literária que, por sua origem, já é híbrido por apresentar em sua estrutura a presença de traços líricos, épicos e dramáticos, quando lemos *Balada de amor ao vento*¹⁴, percebemos que muitos aspectos literários se misturam buscando a representação da condição feminina em Moçambique. Paulina Chiziane se aproveita do hibridismo estético do gênero

¹⁴ Como *Balada de amor ao vento* é o nosso corpus de pesquisa, vamos analisá-lo com mais detalhes neste capítulo, por isso a partir de agora, sempre que o citarmos, utilizaremos a sigla BAV, seguida do ano e do número da página das citações do referido romance.

romanesco com o propósito de fazer de sua narrativa uma balada que preserva a tradição oral moçambicana através do registro dos mitos, das lendas, dos costumes de uma sociedade que constrói sua identidade pela oralidade.

Em *Balada de amor ao vento*, Paulina Chiziane resgata a tradição oral quando, por meio da plasticidade da linguagem, passa a tradição das histórias em volta da fogueira para o texto escrito, assumindo o compromisso do nacionalismo emergente e amor à tradição de contar histórias, seu grande legado.

Este romance inaugura uma balada que permite uma releitura da tradição oral. Começemos pelos nomes que compõem o título desta obra: balada, amor e vento. O termo *balada* enfatiza o caráter híbrido da narrativa de Paulina Chiziane, pois, mesmo sendo uma forma poética, a balada era composta por um cantar que girava em volta de um único episódio, cujo assunto poderia ser melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural; uma forma literária mista pelo fato de reunir elementos da poesia dramática, lírica e narrativa; as marcas do dramático são evidentes pelo processo pergunta-resposta com o intuito de desenvolvimento da fabulação (MOISÉS: 2004, p.49). Ainda pode-se dizer que a balada era:

A folk song or orally transmitted poem telling in a direct and dramatic manner some popular story usually derived from a tragic incident in local history or legend. The story is told simply, impersonally, and often vivid dialogue¹⁵. (BALDICK: 1990, p.21)

Sabendo que a balada é um poema popular transmitido oralmente, pode-se afirmar que o romance *Balada de amor ao vento* se torna uma produção literária que inaugura, no contexto da literatura moçambicana de autoria feminina, uma nova forma para a balada, pois o referido romance é uma prosa poética no feminino que preserva a tradição popular de se contar, em volta das fogueiras, fatos, aventuras de guerra, da caça, do amor e morte, lendas, mitos, crenças tradicionais moçambicanas, isto é, elementos que permeiam a narrativa do romance em foco:

¹⁵ “Uma canção popular ou poema transmitido oralmente, de forma direta e dramática, algumas histórias populares, geralmente acontecidas a partir de um trágico incidente na história local ou lenda. A história é contada de forma simples, impessoalmente, com diálogos, muitas vezes, intensos”. (Tradução nossa)

Teus olhos têm o encanto de um poema divino. Que pena não saberes ler. Escrever-te-ia uma carta linda, longa. Dedicar-te-ia todas as palavras que ao teu lado não consigo pronunciar quando o teu sorriso estrangula a melodia de minha garganta. Escrever-te-ia um poema de sumo de ananás e batata-doce com aroma de canho. Levar-te-ia nos meus versos a vaguear no universo do sonho transportados na concha do girassol. Sarnau, tu ajudaste-me a nascer, pois se não tivesses começado, nunca teria coragem de dizer qualquer coisa sobre meu coração. Semeaste em mim o perfume das acácias. Escuto a música dos galos à distância. (BAV: 2003, p. 21-22)

Neste fragmento, há um monólogo de Mwando que denuncia o seu amor por Sarnau, uma vez que ele, nesta passagem da narrativa, tinha possuído Sarnau pela primeira vez, e o amor começa a confundir a mente do seminarista que ambicionava o celibato. Como um Adão seduzido, Mwando deixa passar em seu discurso uma confissão amorosa que se organiza nos moldes de uma cantiga de amor dirigida à musa possuída, a Sarnau, a Eva que colocou Mwando no paraíso. Se observarmos o fragmento acima, vamos perceber que a narrativa de Mwando nada deixa a desejar em relação à poesia cortês medieval, a poesia se mistura na narração de Mwando seguindo o compasso da musicalidade da balada de amor que começa a dar vida a uma experiência amorosa que será o fio condutor de toda a narrativa.

Mwando é um personagem romântico e o seu discurso possui o lirismo que dá à narrativa uma urdidura permeável à poesia, pois quando o personagem se refere à Sarnau, um conjunto de metáforas a desenha: “os olhos com encanto de poema divino” (BAV: 2003, p.21); “sorriso que estrangula a melodia da garganta do proposto apaixonado” (BAV: 2003, p.21-22); “semente de perfume de acácias” (BAV: 2003, p.22); “estimulante para a coragem em admitir o amor” (BAV: 2003, p.22). Portanto, Sarnau, na voz de Mwando, é uma mulher que o faz mergulhar dentro de si, descobrir a virilidade e aprimorar a sensibilidade a ponto de ouvir o canto dos galos, galináceo que, neste contexto, representa o desenvolvimento da masculinidade do referido personagem.

Em vários momentos do referido romance vamos encontrar passagens que vão remeter ao conturbado amor vivido por Sarnau e Mwando: “ Foi por

esse amor que me perdi” (BAV: 2003, p.11); “Aquilo foi um espécie de feitiço, mistério, isso é o que foi” (BAV: 2003, p.11); “Estaria eu apaixonada?” (BAV: 2003, p.15); “- Sarnau, o nosso amor é o mais belo do mundo.” (BAV: 2003, p. 25). Muitas vezes o discurso de Sarnau vai reproduzir o de Mwando e vice-versa, como em uma dança movida pela direção do vento.

O vento possui uma conotação importante para este romance, pois além de ser o destinatário a quem a narração de Sarnau se dirige, é ainda um ente mitológico que representa a resistência do feminino frente ao masculino. O vento na mitologia africana é representado pelo orixá Oiá, muito conhecida no Brasil pelo nome de Iansã, entidade guerreira e zeladora de muitos mistérios referentes à ancestralidade. Seu comportamento intempestivo é bem notado no mito abaixo:

Iansã tinha muitas jóias, que usava com orgulho.
 Uma ocasião resolveu sair de casa,
 mas foi interpelada pelos seus pais.
 Disseram que era perigoso sair com tantas jóias
 e a impediram de satisfazer seu desejo.
 Oiá, furiosa, entregou suas jóias a Oxum
 e fugiu de casa voando, rápida, pelo teto da casa,
 arrasando tudo o que atravessasse o seu caminho.
 Oiá tinha se transformado em vento.
 (PRANDI: 2001, p.301)

Observamos que este mito é pertinente na associação do vento ao comportamento da personagem Sarnau, a qual no desenrolar da narrativa precisa fugir, tal como Iansã, de si mesma e das imposições de sua tribo. Por isso, ainda podemos dizer que o vento, além de ser o primeiro ouvinte de Sarnau, por se encontrar sozinha, possivelmente simboliza a busca da liberdade, a busca de si, a busca de uma totalidade que a contivesse, a busca da felicidade, a busca de tudo que a fizesse fugir cada vez mais das convenções sociais moçambicanas:

Quem me dera ser a estrela sonâmbula a vaguear no infinito
 sem destino em todas as noites de luar. Gostaria de ser um
 vaga-lume, acender e apagar despreocupada, sobrevoando as
 copas negras dos cajueiros. (CHIZIANE: 2003, p.31)

A narradora se entrega à natureza e esta, como sua cúmplice, corresponde às suas emoções. Sarnau se dirige ao vento para conquistar a liberdade no sistema patriarcal moçambicano que a fez sofrer pelo fato de ser submissa ao homem, seja a Mwando, personagem que inspirou esta prosa poética, seja a Nguila, personagem importante para que a narradora exponha suas reflexões em relação à sociedade machista em que se encontra. O vento também vem representar a oscilação de comportamento de Sarnau que ora comporta-se de forma transgressora, por não impor limites ao seu amor por Mwando, ora submete-se aos desejos de seu marido, Nguila. O fato de Sarnau manter duas condições, a de esposa e a de amante, endossa a transgressão do comportamento feminino moçambicano e leva Sarnau a interpelar sua consciência de mulher:

Não me reconheço. Jurei perante os deuses e defuntos que nunca cometeria o adultério. Mas qual mal há nisso? Todas as mulheres do meu marido fazem o mesmo. Petiscam à grande com os ndunas, pensam que não sei? Pobrezinhas, eu entendo, o problema delas é igual ao meu. A situação é que nos obriga a cometer o adultério. Mas, cometo o adultério, eu? Não me insultes, consciência, por favor não me insultes. Acaso não conheces o meu sofrimento, o meu dilema? Não és tu a companheira das noites frias de solidão e desamores de que sou vítima? Não sabes da minha angústia e ansiedade eterna por uma noite de amor que nunca chega? O Nguila ama a Phati e todas nós deixamos de existir. Eu sou um ornamento e nada mais. Consciência, não conheces o meu dilema? Ainda continuas a chamar-me adúltera? As adúlteras procuram o prazer e eu procuro a vida. Cometem adultério aquelas que têm maridos e eu tenho apenas um símbolo. Não sou viúva, não tive nenhum aborto nem filho morto, não estou na minha fase da lua, não tenho no sexo nenhuma doença vergonhosa, o meu marido não é impotente e nem está ausente, vejo-o todos os dias, desejo-o todos os dias, mas ele vira-me as costas, tortura-me; consciência, ainda me acusas? Entreguei-me de corpo e alma a outro homem, eu amo-o, ele ama-me, amamo-nos, eu quero viver, ele é meu sol, meu pão, meu paraíso, ah, terrível dilema! (BAV: 2003, p.84-85)

A passagem acima narra um conflito: a condição de amante e de esposa da protagonista, Sarnau. Ela está ligada às normas e tradições da tribo dos Zucula, que prevê a fidelidade das esposas, porém a condição de amante a faz alimentar os seus desejos mais íntimos por Mwando; a condição de casada a

leva ao entendimento de que o casamento poligâmico é uma instituição que desfavorece os desejos das mulheres e favorece os dos homens. A consciência da dupla posição de Sarnau, a de esposa e a de amante, aparece como uma metáfora para o julgamento que ela faz de si mesma, principalmente, quando percebe que o amor por Mwando e o casamento com Nguila tornam suas experiências conflitantes.

O adultério cometido por Sarnau é um ponto relevante no fragmento acima “ Não me reconheço. Jurei perante os deuses e defuntos que não cometeria o adultério” (BAV: 2003, p.84). A frase negativa afirma a quebra do contrato de Sarnau com o divino e com o social a ponto de a narradora questionar, com desdém, o seu delito “Mas que mal há nisso?” (BAV:2003, p.84). Interessante é que mesmo a sociedade moçambicana sendo aculturada, possibilitando o casamento monogâmico e poligâmico, para a mulher, o adultério sempre é um ato proibido, independente de a ausência viril do marido ser o motivo para tal atitude “ A situação é que nos obriga a cometer o adultério”(BAV: 2003, p.84). Assim, podemos perceber que Sarnau não critica nem a poligamia, nem a monogamia; o problema está na falta do cumprimento das obrigações sexuais de seu marido, “o meu marido não é impotente, nem está ausente, vejo-o todos os dias, mas ele vira-me as costas, tortura-me” (BAV: 2003, p.84); motivo que a leva a ascender a chama que estava apagada, ou seja, o amor por Mwando vence mais uma vez “eu amo-o, ele ama-me, amamo-nos...” (BAV: 2003, p.85).

O amor é o tema que leva a narrativa de Sarnau a discutir o casamento como uma instituição em crise, desencadeando uma discussão política acerca das relações de poder e valor da mulher em Moçambique “ As adúlteras procuram o prazer, eu procuro a vida” (BAV: 2003, p. 84). Se observarmos o fragmento acima, vamos perceber que os verbos utilizados na narração da personagem sinalizam as divergências de sua condição de amante e de esposa, são eles: jurar, obrigar, procurar, cometer e entregar. Estes verbos dão uma seqüência à unidade da ação exposta pelo monólogo interior de Sarnau. O verbo jurar dá uma conotação de comprometimento com o divino, neste caso com os deuses e defuntos, ou seja, o juramento é feito para as entidades da tradição moçambicana, trair Zucula, significa trair a tradição. O verbo obrigar está ligado ao desejo, a poligamia renova em Sarnau o amor por Mwando, o

que leva Sarnau a perceber o dilema que envolve amor e casamento, sentimento e instituição que, no seu caso, não se casaram. O verbo procurar vem amenizar a situação de Sarnau, pois a necessidade de viver ou continuar a vida do ponto onde parou, resulta do desejo que ela não desperta mais no seu marido. O verbo entregar nos dá a possibilidade de dizer que à medida que se nota que Sarnau reconhece que o amor a faz questionar a própria consciência em prol de fazer reviver as volúpias amorosas com Mwando, reforça a ideia de que amar e casar são ações independentes.

Ainda com base no mesmo fragmento, podemos perceber que Sarnau, no discurso crítico e amoroso que embeleza a narração, expõe os sentimentos que a atormentam por conta de sua condição de esposa de um sistema e não de um homem a quem ela ama: sofrimento, solidão, desamor, angústia e ansiedade eterna. Todos estes sentimentos permeiam o conflito de Sarnau, o que mostra a voz da protagonista no comando da narrativa.

A voz que domina a narrativa do romance em foco é a da mulher moçambicana, que ora submete-se ao sistema patriarcal, quando traz para sua narração o universo feminino moçambicano; ora assume uma conduta feminista, quando traz para a narração os conflitos que dialogam com a condição feminina:

Mergulhamos na tenebrosa escuridão da caverna que nos cedeu a proteção das suas paredes. Descobrimos conforto no soalho agreste. Revivemos os velhos tempos. Falamos de passado e de presente. Mwando contou-me todas as suas desgraças e eu, na ânsia da vingança, falei-lhe da minha importância, das riquezas, da prosperidade, assumindo o papel de uma soberana caprichosa, libertina, que procura os prazeres de um amante pobre somente para variar. Desempenhei bem o papel, mas muito depressa a máscara caiu. Identificamo-nos nas amarguras e no sofrimento. Envolvemo-nos num abraço louco, furioso, chorando como duas criancinhas desprotegidas a quem a guerra acaba de arrebatrar os pais com as terríveis lanças da morte. (BAV: 2003, p. 85-86)

Observamos que, no fragmento acima, Sarnau, assume, em sua narração, tanto a conduta feminina como a de vingança. A conduta feminina aparece no momento que ela conta a experiência do reencontro com o homem

que a abandonou no passado, deixando o lirismo romântico amaciar a sua narração de um modo que eufemiza a simplicidade do espaço físico do reencontro, pois a caverna “nos cedeu a proteção de suas paredes” (BAV: 2003, p.85); torna confortável a temperatura do reencontro através da sinestesia “soalho agreste” (BAV: 2003, p.85) ; dá intensidade ao reencontro por meio da hipérbole “abraço louco, furioso” (BAV: 2003, p.86); quando externaliza os sentimentos no trecho, “ Identificamo-nos nas amarguras e nos sentimentos.” (BAV: 2003, p.86); no momento em que cria metáforas como, “ chorando como duas criancinhas desprotegidas a quem a guerra acaba de arrebatado os pais com as terríveis lanças da morte” (BAV: 2003, p.86); ou seja, a conduta feminina de Sarnau é percebida quando recursos poéticos são utilizados para realçar a narração de suas experiências femininas. A conduta de vingança é evidente no momento em que Sarnau expõe as relações de poder, ou seja, quando sinaliza sua posição de soberana , “falei-lhe de minha importância, das riquezas, da prosperidade, assumindo o papel de uma soberana caprichosa...” (BAV: 2003, p.86), mostra a situação de inferioridade de Mwando e assume a condição de amante,“... que procura os prazeres de um amante pobre somente para variar” (BAV: 2003, p.86).

Outro aspecto que merece atenção, ainda no mesmo fragmento, é a idealização do amor e do reencontro amoroso, “ identificamo-nos nas amarguras e no sofrimento” (BAV: 2003, p, 86). O amor tem o poder de superação, ou seja, a visão popular permeia a narrativa ajudada pela força da memória, “Revivemos os velhos tempos. Falamos de passado e de presente” (BAV: 2003, p.85). As imagens ampliam os significados com os recursos estilísticos da linguagem, como no trecho, “ a presença das suas paredes”, onde o eco em “s” marca a presença das personagens, Mwando e Sarnau, preenchendo o espaço possivelmente vazio e escuro da caverna, assim como também movimentando as lembranças de ambas as personagens em um diálogo que culmina em uma cumplicidade amorosa, “Envolvemo-nos num abraço louco, furioso..” (BAV: 2003, p.86).

A narração de Sarnau conta esta estória de amor de forma simples, com diálogos intensos, ou seja, apropriando-se dos aspectos estéticos da balada (o uso de metáforas, sinestesias, ecos, jogos rítmicos, assonâncias, hipérbolos, anáforas, coliteraões, cromatismo, jogos de imagem; entre outros

aspectos desta forma em verso), como vimos na definição de Baldick(1990, p.21); e fortalecendo a narrativa em prosa poética com o lirismo no feminino que lhe é peculiar:

Esse lirismo que perpassa a sua obra manifesta uma linguagem metafórica feita de uma imagética sugestiva de uma contemplação interiorizada, de uma sonoridade inusitada numa linguagem de subdominante referencial (como é o discurso narrativo) e uma sintaxe rítmica melodiosa com rasgos fônicos – recursos próprios de um registro poético. (MATA: 2000, p.139)

Observemos o fragmento abaixo:

Caminho insegura. Dou um passo, outro passo e olho para as quatro direções;ninguém me vê. Abandono o carreiro embrenhando-me na vegetação verde-orvalhada. Caminho com cuidado fugindo do contato das urtigas. Piso pedra aqui, pedra ali, para não deixar marcas na areia, despistando o desejo de quem quiser descobrir o destino das minhas pegadas. Estou próxima da caverna, meus ouvidos escutam o choro das árvores em agonia chacinadas pelo golpe das catanas. Assusto-me,tremo, o que será? Parece ser alguém cortando lenha. Mas quem? Um louco com certeza. Fantasma não são, porque só aparecem nas noites de lua cheia. Talvez sejam mesmo fantasmas, quem sabe? A curiosidade empurra-me para o perigo, dou mais uns passos para a frente e descubro. Ah, meu adorável fantasma! (BAV: 2003, p.85)

Notamos que, no fragmento acima, a narradora Sarnau apenas conta o percurso que faz para se encontrar com Mwando, mas percebemos que a linguagem utilizada para narrar este simples fato é ornamentada com alguns recursos poéticos. O verbo caminhar mostra que a ideia central é de movimento, por isso vamos encontrar: a repetição da palavra “passo”, enfatizando o movimento da caminhada no texto; a coliteração das consoantes “t” e “d”, no trecho “ **D**ou um passo, **o**utro passo e olho as quatro **d**ireções” (BAV: 2003, p.85), marcam o som das pisadas de Sarnau; o eco em “s” no trecho, “ **á**rvores em agonia **ch**acinadas pelo golpe de **c**atanas” (BAV: 2003, p.85) dão a ideia do movimento do corte feito nas árvores; a aliteração do “p” e do “d” no trecho, “**P**iso **p**edra aqui, **p**edra ali, **p**ara não **d**eixar marcas na areia, **d**espistando o **d**esejo **d**e quem quiser **d**escobrir o **d**estino das minhas

pegadas” (BAV: 2003,p.85), também sonorizam o movimento das pegadas que Sarnau insiste em esconder em sua narração.

Por isso, concordamos com Inocência Mata, pois Paulina Chiziane, em sua narrativa, não deixa de recorrer aos recursos de sonoridade poética, não é à toa que ela nomeia seu romance de balada, uma vez que a narração de Sarnau tem o registro em prosa da experiência sentimental da narradora, uma balada no feminino em prosa poética. Vejamos os elementos que compõem a prosa poética:

A fusão do enredo e da poesia, a narratividade desenvolvida em ambiência lírica ou épica, em suma, a prosa poética. Desencadeado o encontro das águas vindas de afluentes convergindo para o mesmo mar, as conseqüências são previsíveis: 1) a intriga amortece, tornando-se muitas vezes um fio débil ou subterrâneo, opostamente ao enredo linear e explícito das narrativas realistas ou não poéticas; 2) a primeira pessoa do singular, do narrador ou das personagens, comanda o espetáculo; mesmo quando foco narrativo se localiza na terceira pessoa, o tom é de primeira; 3) a narrativa é um espetáculo rememorado, por entre névoas de incertezas, ou sutilezas oníricas, como se transcorresse no interior do “eu”: a narrativa desdobra-se na mente de quem vai tecendo, como se desfiasse o novelo da memória, se abandonasse ao devaneio ou pervagasse nos confins do sonho; 4) a vaguidade, ocasionada pela ambigüidade do relato, conduz as reminiscências; 5) o pormenor fabulativo banha-se numa luz espectral, difusa, irreal; 6) a metáfora de vasta amplitude associa-se a uma lógica da frase que é a um só tempo a da emoção e do arcabouço histórico; 7): tudo se passa como se a frase verbal se transmutasse em frase musical, em que o sentido, dado pela narração, se emoldurasse de sons, ou se os sons e os significados se comungassem numa só emissão vocabular; 8) a tessitura dos acontecimentos, por natureza extrospectiva, mergulha na introspecção, como se os estratos inconscientes aflorassem a cada notação da intriga; ou como se, afinal, o mundo de fora, ou “não-eu”, e o mundo de dentro, o “eu”, de repente se coordenassem num só, anulando as diferenças em favor de uma unidade bifronte, formada pelo seu intercurso; 9) por fim, à semelhança da poesia, e ao contrário da prosa de ficção habitual, a metáfora é de imediata ressonância: enquanto na prosa *strictu sensu* o sentido das metáforas somente se declara ou se mostra no término da narrativa, na prosa poética, o sentido, ou, quando não, o enigma do sentido, logo salta à vista. (MOISES: 1967, p.29)

Massaud Moisés elenca nove aspectos estéticos que compõem uma narrativa em prosa poética. Concordando com Moisés, podemos afirmar que

Balada de amor ao vento é uma balada no feminino que apresenta as características de uma prosa poética:

Foi em Mambone, saudosa terra residente nas margens do Rio Save, que aprendi a amar a vida e os homens. Foi por este amor que perdi, para encontrar-me aqui nesta mafalala de casas tristes, paraíso de miséria, onde as pessoas defecam em baldes mesmo à vista de toda a gente e as moscas vivem em fausto na felicidade da terra de promessa. (BAV: 2003, p.11)

A narradora Sarnau começa *in media res* a desvendar os motivos que a levam a contar sua relação com a vida e com o amor. Mambone aparece como o primeiro cenário guardado na lembrança da narradora que, obedecendo ao aspecto da amortização da intriga, primeiro aspecto elencado por Moisés (1967, p.29), que vai permear a narração, minimiza sua dor por meio do saudosismo declarado à sua terra de origem. O rio Save representa o aprendizado da vida, suas margens testemunham os aprendizados e as perdas de Sarnau, como foram também balneário para as lágrimas de alegria e de dor causadas pelos conflitos vividos pela protagonista. A mafalala de casas tristes metaforiza o espaço da dor de Sarnau. A imagem escatológica das moscas sobre as fezes desencadeia um tom realista que acentua a imagem da favela, o que mostra a capacidade da narradora em denunciar, por meio da linguagem poética, a miséria circundante. Observemos, no fragmento abaixo, o predomínio da narração em primeira pessoa, o segundo aspecto da prosa poética, pontuado por Moisés (1967, p.29):

Terei eu amado algum dia? É verdade que o amor existe? Nada sei sobre a verdade do amor, mas há uma coisa que me aconteceu, digo-vos. Aquilo foi uma espécie de feitiço, mistério, loucura, isso é o que foi. (BAV: 2003, p.11)

No fragmento acima, o uso da primeira pessoa do singular é um marcador textual do narrador assumindo o comando da narrativa. Os verbos ter, saber e dizer são recorrentes em toda a narrativa de Sarnau: o verbo ter

sinaliza o discurso introspectivo e questionador da narradora, já que seu desejo é viver feliz com Mwando, personagem dotado de marcas românticas em que se encaixam o discurso lírico da protagonista desta estória de amor; o verbo saber marca as respostas para os questionamentos que Sarnau faz a si própria, além de, neste fragmento, também assumir uma nuance da filosofia socrática do “sei que nada sei” como endosso para as imprevisibilidades da vida e do amor; o verbo discendi= dizer, marcado pelo pronome “vos”, sinaliza que o discurso da narradora se dirige a alguém que ouve a narração, o vento, o destinatário a quem esta balada no feminino em prosa poética se destina desde o início desta narração.

Outro dado importante no referido fragmento é a prolepse, marcada por uma locução restritiva, deixada pela narradora em relação ao desfecho amoroso que até então ainda não foi narrado: “espécie de feitiço, mistério e loucura” (BAV: 2003, p.11).

Além disso, as questões: “é verdade que o amor existe?” (BAV: 2003, p.11); “isso é que foi” (BAV: 2003, p.11), pontuam a terceira pessoa em cumplicidade com a narração em primeira pessoa de Sarnau, uma vez que há o predomínio do monólogo interior do início ao fim da narração.

Notemos a função poética do espaço lúdico como atenuante da dor de amar, o que é comum na prosa poética:

Vi-me numa paisagem de vales e montanhas, de árvores majestosas que se acasalavam com trepadeiras de folhas largas. Uma paisagem de amor em que todos os seres se harmonizavam ao sabor da liberdade, onde até as raízes abandonavam os cárceres de areia para balançar o fresco debaixo dos braços múltiplos das figueiras. As águas dos vales serpenteavam em sincronismo com a suavidade das brisas enquanto bambus balançavam em contradança. Mwando estava sentado ao meu lado na fertilidade do tapete de relva. A aproximação do seu corpo adolescente levou-me ao mundo das ilusões incontestáveis, à maravilha do sonho e da fantasia. Pronunciava seu nome pela centésima vez quando acordei bruscamente. (BAV: 2003, p.31-32)

Sarnau começa a expor a desilusão amorosa com Mwando, o qual afirma à Sarnau que não poderá mais casar com ela pelo fato de sua família já ter escolhido sua esposa. Ao ser preterida pelo amor idealizado, Sarnau

conhece a dor de perder o amor e o seu discurso, em primeira pessoa, registra um eu poético na narrativa que começa a apresentar as marcas deste sentimento através de metáforas que remetem ao abandono do devaneio, aos confins do sonho e à introspecção.

Voltando ao fragmento, percebemos, na narração de Sarnau, a construção de um espaço lúdico cuja função poética é caracterização dos espaços físicos e psicológicos em parceria com o enredo desta narração. Esta estratégia marca esteticamente o caráter romântico da narrativa, pois a caracterização do espaço e do tempo em função da construção de um *locus amoenus* metafórico é comum em narrativas românticas.

Como afirma Bakhtin (2002, p.333-334), “recorrer ao idílio amoroso é uma forma de reagir às intempéries do cotidiano”. No caso da narrativa em tela: Sarnau reage à decisão de Mwando em acatar a decisão de sua família e começa a questionar situações díspares, como: amor e ódio; cristianismo e crenças tradicionais; monogamia e poligamia, ou seja, inicia-se uma problematização dos valores sociais, como podemos perceber no fragmento abaixo:

- Vais para África do Sul? Mas não há problemas. Eu espero-te. Agora mais do que nunca tenho razões para te esperar.
- Quais razões?
- Vamos ter um filho, Mwando. Há quarenta dias que não vejo a lua.
- É interessante. Acho bonito ser pai mas há uma coisa que não entendo. As raparigas do teu clã só ficam grávidas quando querem.
- Eu quis, Mwando. Desejo loucamente este filho.
- Tu amas-me, e isto tiras-te por vezes a razão. Eu agora vou partir para não mais voltar. O que será de ti e da criança? Gostaria de esclarecer bem o problema, sei que vais ficar perturbada, mas compreende-me, é contra minha vontade.
- Por que andas com tantos rodeios e não dizes logo o que se passa?
- Está bem, eu digo. Não vou partir para lado nenhum. Vou casar-me brevemente com uma rapariga que meus pais escolheram para mim.
- Mas isso não é problema – disse entre lágrimas.
- Eu aceito ser a segunda mulher, ou terceira, como quiseres. Se tivesses dez mulheres eu seria a décima primeira. Mesmo que tivesses cem, eu seria a centésima primeira. O que eu quero é estar ao teu lado.
- Sarnau, o teu desejo não pode ser realizado. Nunca serás minha mulher, nem segunda, nem terceira, nem centésima

primeira. Eu sou cristão e não aceito a poligamia. (BAV: 2003, p.28-29)

Notamos que há, no fragmento acima, uma mudança na organização do discurso, pois há um diálogo entre Sarnau e Mwando, porém percebemos que mesmo utilizando o discurso direto, a protagonista mantém o controle da narrativa, pois Sarnau é a narradora protagonista desta estória de amor onde todos os fatos são narrados do ponto de vista feminino, as tensões e os conflitos trazidos nos diálogos dão à narradora argumentos para os seus questionamentos em relação à sociedade moçambicana aculturada, a qual nesta narração está representada por Mwando, um moçambicano aculturado.

O diálogo se torna relevante porque mostra a decepção que Sarnau tem com Mwando, personagem que representa várias convenções culturais moçambicanas advindas do processo de colonização, o que nos permite categorizar este personagem como exemplo de moçambicano aculturado. Mwando é cristão, monogâmico e deseja ter uma família organizada nos moldes do colonizador. Sarnau é praticante das crenças tradicionais, aceita a poligamia e a formação de uma família organizada pelo sistema tribal moçambicano, o qual considera a mulher como um ente social sempre submisso à vontade dos homens.

O amor entre os jovens amantes se torna um elemento que tensiona as convenções sociais moçambicanas, como pudemos observar no fragmento acima, além de ser um tema que vai provocar Sarnau a questionar sua condição de mulher, pois a gravidez, colocando-a em um estado mais sensível, mudará a sua visão de mundo, no sentido de fazê-la desenvolver em sua narração um jogo entre a emoção e a razão.

A emoção marcada pela linguagem romântica dá forma ao discurso de Sarnau; e a razão, pontua o posicionamento crítico de Sarnau frente às questões que problematizam sua condição de mulher. A maternidade, neste sentido, é um tema que intersecta esta discussão:

É pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação natural, porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie. Mas já se disse que a sociedade

humana nunca é abandonada à natureza. E, particularmente, há um século, mais ou menos, a função reprodutora não é mais comandada pelo simples acaso biológico: é controlada pela vontade. (BEAUVOIR: 1980, p. 248)

Como coloca Simone de Beauvoir, a maternidade é um ato controlado pela vontade, tanto no âmbito biológico quanto nos demais. Logo, Sarnau endossa sua situação de comando, portanto, a partir do momento que decide ficar grávida do homem amado, mas ele não é seu esposo, o escolhido pela família para pagar o lobolo em função de sua saída de casa. A gravidez de Sarnau assume uma simbologia forte, pois, através desta gestação outros embriões são germinados: a transgressão feminina (mulher casada x mãe solteira), a crítica religiosa (cristianismo e crenças tradicionais) e a crítica política (monogamia x poligamia). O lobolo é um momento relevante na vida da mulher moçambicana:

-Sarnau, minha Sarnau, que destino é o teu, que sorte é a tua, filha de meu ventre? Em Mambone há mulheres mais belas e trabalhadoras do que tu. Por que esta sorte caiu sobre ti?

Muitos rostos cobriram o meu. Na palhota circular toda a família me conchegava. As raízes e os troncos e todos os ramos da grande figueira estavam reunidos. Olhos velhos e novos choravam, riam e voltavam a chorar.

- Sarnau, nossa Sarnau, tu vais partir, adeus! Já não ouviremos a voz de teu pilão. Não beberemos mais a água na concha da tua mão. Acabaram-se para nós os sorrisos, o teu cantar alegre e inocente, oh, cruel destino de uma mulher. Outras bocas beberão da tua fonte. Outros olhos irão odiar o teu sorriso, Sarnau, em breve partirás para escravatura. Chamar-te-ão preguiçosa, estúpida, feiticeira, enquanto o teu sangue pare felicidade para eles, enquanto teu coração fermenta de miséria e sofrimento.

O mugir das vacas aproxima-se e oiço de perto o galope das suas patas. Vozes alegres levantam-se assobiam, aclamam, e coro agradável rompe. Meu coração estremece e a força da emoção vence. Rompi em soluços. (BAV: 2003, p.35)

Sarnau começa a expor sua condição de mulher lobolada. Na passagem acima, percebemos o registro da voz da mãe Sarnau, a qual estranha o destino da filha que foi escolhida por uma família rica e tradicional de Mambone: a tribo dos Zucula. Sarnau poderá ser a futura rainha desta tribo, já que será esposa de Nguila, o príncipe e único herdeiro do trono. Interessante

é notar a associação que a mãe de Sarnau faz com o casamento e a escravidão. Casamento, nesse sentido, é prisão e sofrimento: destino cruel. Sarnau deixa de ser posse de sua família em troca de uma manada de vacas. Sarnau é como um fruto arrancado da árvore, metáfora utilizada pela própria personagem para se referir à família e ao conservadorismo dos costumes de Mambone. As palavras raízes, troncos, ramos endossam o valor da tradição do lobolo para a família de Sarnau.

A linguagem metafórica marca a visão da personagem frente ao sistema que determina a condição feminina face às convenções sociais que não dão às mulheres da tribo o direito de escolherem os seus respectivos destinos a partir dos sentimentos. Considere-se que o mais importante para a tribo de Sarnau é: bater cereais no pilão; carregar água para beber; sorrir sempre como sinal de submissão; gerar filhos para dar continuidade à tradição de seu povo. Desta forma, percebemos que, de acordo Moisés (1967, p.29), a narrativa coloca em conflito o mundo de fora, o não-eu, com o mundo de dentro, o eu; ou seja, o contexto social e político que complica a vida de Sarnau sai do âmbito da extrospecção para a introspecção à medida em que as metáforas funcionam como um elemento estético que plurissignifica o discurso de Sarnau, como se percebe nas passagens, “muitos rostos cobriram o meu” (BAV: 2003, p.35); “já não ouviremos a voz de teu pilão” (BAV: 2003, p.35); “oh, cruel destino de uma mulher” (BAV: 2003, p.35); “enquanto teu sangue pare felicidade para eles.... teu coração fermenta de miséria e sofrimento” (BAV: 2003, p.35).

Quando lemos *Balada de amor ao vento*, descobrimos uma narrativa para além dos aspectos históricos, sociais e culturais que podem ser porta de entrada para uma interpretação do romance; a narração de Sarnau é eivada, do começo ao fim, de um lirismo feminino, o qual, a nosso ver, permite definir a referida obra como uma balada no feminino em prosa poética:

Emudecemos de repente. As mãos encontraram-se. Veio o abraço tímido. Trocámos odores, trocámos calores. Dentro de nós floresceram os prados. Os pássaros cantaram para nós, os caniços dançaram para nós, o céu e a terra uniram-se ao nosso abraço e empreendemos a primeira viagem celestial nas asas das borboletas (BAV: 2003, p.17).

O fragmento acima narra a iniciação sexual entre Sarnau e Mwando. Por meio da procura (mãos) e do encontro (o abraço), das sensações olfativas (odores, calores), temos a construção do erotismo poético: “Dentro de nós floresceram os prados” (BAV: 2003, p.17), que aponta para a irrupção do desejo nas personagens que marcou o primeiro encontro dos protagonistas e do qual a natureza participou, “Os pássaros cantaram para nós, os caniços dançaram para nós, o céu e a terra uniram-se ao nosso abraço” (BAV: 2003, p.17).

O amor por Sarnau gera, em Mwando, conflitos ora orientados pela interdição e ora pela transgressão. Lembremos que Mwando era um estudante que tinha um sonho, “ser padre, pregar o Evangelho, baptizar, cristianizar” (BAV: 2003, p. 16). Entretanto, ele vê seus planos mudarem, ao ser seduzido, tal qual o Adão bíblico, por Sarnau, que, como a velha serpente do Gênesis, possibilitou a Mwando “a descoberta do insólito do mundo” (BAV: 2003, p.19). Com Sarnau, Mwando descobre-se homem: “Administrou algumas refinações na voz...”; (BAV: 2003, p. 20) “Endireitou os ombros curvos ...” (BAV: 2003, p.20); “passando a usar um caminhar altivo, soberano ...” (BAV: 2003, p.20); “O vinco dos calções passou a ser bem demarcado...” (BAV: 2003, p.20) e, mais ainda, descobre-se sujeito desejante: “Sim, escutou os lábios 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 à maneira do primeiro amor”(BAV: 2003, p. 19).

Transgredindo, Mwando não sai ileso. Ele é acometido pelo sentimento de culpa:

Estava transtornado. Sentia a sua devoção abalada pela paixão. Não conseguia fugir às tramas da serpente, a Sarnau arrastava-o cada vez mais para o abismo... Então extasiava-se pedindo perdão e compreensão do seu dilema ao Cristo de metal (BAV: 2003, p. 21).

Sarnau, ciente do seu poder de sedução, cada vez mais, se descobre como mulher:

Ó nuvem, tapa daí o sol, que a serpente deu-me a maçã e o Adão está ansioso por trincá-la. A maçã era verde, por isso arrepiante. Trincámos um pouco e não me 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 que estão no fundo do mar festejam, porque hoje eu sou mulher (BAV: 2003, p. 25).

Neste fragmento, verbos como trincar ou dar o primeiro golpe, ao lado de complementos verbais como rmaçã verde, pevides, polpa, apontam para o campo semântico do prazer e estão arrançados de tal forma que culminam na belíssima cena em que não só Sarnau “lá do meu fundo, escorreu um fio de sangue” (BAV: 2003, p25), mas também Mwando perdem a virgindade “Mwando deu o primeiro golpe. Os nossos sangues uniram-se” (BAV: 2003, p.25), descobrindo-se, ambos, homem e mulher.

Nesse processo de descoberta de seres voltados para o prazer, as referências textuais a elementos da natureza não só são um recurso para a representação do desejo erótico como também servem para mostrar como a natureza participa para a realização amorosa dos protagonistas. A natureza não é elemento estático na narrativa, pelo contrário, a dinamicidade que ela adquire está intimamente relacionada à expressão dos sentimentos de alegria:

Sinto que algo de anormal se passa, que tenta enganar-me, mas não, enganar-me é que não, nos amamo-nos, ele prometeu-me e não é homem de meia palavra. Ah, o meu amor por ele cresce como as ondas do mar. Meu corpo chama por ele, minha alma grita por ele, meu sonho é todo ele, encontro-o em todo o lado, na verdura dos campos, no mugir das vacas, no brilho do sol, no serpentear dos peixes, no aroma das flores, no vôo das borboletas, no beijo dos pombos, até mesmo nos odores das bostas. Oh, Mwando, tu vives em mim, eu vivo por ti, Mwando, canta com o vento, aos quatro ventos, ganhaste um coração mundo, pois dentro de mim há um lugar onde só tu habitas. Dentro de mim florescem os campos. Tudo em mim é verde. Eu sou terra fértil onde um dia lançaste a semente. O sol, a nuvem, o vento, tudo viram. A tua semente tornou-se verde, verde verdadeiro. Na próxima colheita teremos fartura e mostraremos ao mundo como é belo o nosso amor (BAV: 2003, p. 27-28).

e de tristeza de que são acometidos Mwando e Sarnau:

– Adeus. Mwando. Que sejas feliz, com aquela felicidade que sempre sonhei para mim.

A Eni pressagiu este fim e disse-me tantas vezes para eu deixar o Mwando, mas como podia eu dizer não à voz do coração? Tudo para mim é desespero: o gargalhar das estrelas, o piar dos mochos, o marulhar das ondas ao luar, a dança do fogo, tudo me entristece.

Gostaria de desaparecer da superfície da terra, mergulhar nas águas profundas do Índico, arrastada pelas minhas mágoas. Eu quero morrer, vou morrer, assim amor e ódio jamais perturbarão o meu repouso (BAV: 2003, p. 30-31).

Na expressão desse amor e do coito amoroso decorrente dele, a narradora está dialogando com a tradição romântica no sentido de modernizar o lirismo romântico. A concepção de amor, que Sarnau e Mwando reatualizam, é a do amor erotizado, o amor realizado sexualmente, o qual é marcado pela busca do gozo, pela satisfação do desejo carnal. Ainda que possamos perceber um discurso amoroso, essa busca por gozo na relação estabelecida entre Sarnau e Mwando, esse desejo é uma intensificação do sentimento amoroso que solidifica a união indissolúvel daqueles dois corações.

A maior punição para a transgressão que os protagonistas cometeram é a impossibilidade amorosa. Apesar dos encontros furtivos e cálidos, Sarnau e Mwando não podem permanecer juntos. Mwando vai casar-se com uma jovem escolhida por seus pais. Sarnau chega a aventar a possibilidade de ser a segunda ou a terceira esposa, mas ele a recusa como esposa porque, sendo cristão, é contrário à poligamia. Diante da recusa do amado, Sarnau é acometida de uma dor lancinante:

Uma terrível escuridão precipitou-se dentro de mim. Sumiram-se as entranhas e, do poço enorme que era o meu íntimo, brotaram palavras ocas que a garganta transformou em gritos histéricos. Os cantos dos meus lábios segregando espuma abriram alas para escoar a dor melodiosa e fúnebre, fazendo coro ao coxar das rãs. Meu coração ribombava trovoadas, relâmpagos dourados rasgavam o céu do cérebro, e a chuva dos olhos precipitava forte, prenunciando o dilúvio do meu ser. Todos os sonhos de amor, num só instante foram destruídos pela força da tempestade. Mergulhada em ondas de sal, celebrei o baptismo do fel. Acuda-me meu Deus. Semeei amor em terras sáfaras e no lugar de milho, produzi espinhos (BAV: 2003, p 29).

Sarnau profere o discurso de uma narrativa híbrida, a que insere no tecido romanesco traços líricos, épicos e dramáticos; por isso chamamos esta narrativa de balada em prosa poética. No âmbito de sua introspecção posicionada na primeira pessoa, Sarnau começa seu canto de dor pela ausência de Mwando, reproduzindo em sua narrativa aspectos da balada como um cantar melancólico em que se percebem traços líricos, épicos e dramáticos. Se observarmos o fragmento acima, vamos perceber que o lírico está marcado pela presença de um eu que externaliza seu sentimento de dor frente à desilusão amorosa, tal como acontece nas cantigas medievais, onde o eu lírico se rende ao sentimento amoroso no intuito de ter sempre a imagem da pessoa amada na memória e sofrer calada, assim como Sarnau fez : “meu coração ribombava trovoadas, relâmpagos rasgavam o céu do meu cérebro, e a chuva dos olhos precipitava forte, prenunciando o dilúvio do meu ser” (BAV: 2003, p.29); o épico está marcado na saga de amor e dor que Sarnau expõe durante a narração; e o dramático está marcado no discurso pelo intenso uso do discurso direto.

Paralelamente à história de amor e dor entre Sarnau e Mwando, a narrativa, conduzida pela voz de Sarnau, vai faceando aspectos ligados ao universo feminino moçambicano na tentativa de deixar registrada a insatisfação da mulher moçambicana frente às determinações do sistema patriarcal que coloca a mulher como uma cidadã de segunda classe.

Por meio das ações e descrições feitas pela narradora Sarnau, percebemos que a balada em prosa poética é uma estratégia para conter um discurso feminista que, plurissignificado por um lirismo romântico, prioriza a condição da mulher moçambicana e propõe um diálogo com os conflitos sociais, políticos e religiosos que insistem em manter a imagem da mulher como um ser subserviente às vontades do patriarcado.

Desta forma, Paulina Chiziane, torna-se uma escritora que utiliza a literatura para, além de apresentar as especificidades do seu país, fazer circular uma voz feminina consciente da condição da mulher em Moçambique. Vale ressaltar que na obra da referida escritora, a condição da mulher sempre é o mote para o desenrolar da narrativa, ficando claro que obra de Chiziane

vem consolidando a literatura de autoria feminina em Moçambique, como também amadurecendo um movimento feminista, o qual muito contribuirá para o surgimento de escritoras que militam pela via literária.

3.2. Sarnau e Mwando: vozes que se cruzam em um mesmo vão¹⁶

Não deixei acabar a frase e parti disparada como vento para o infinito. (CHIZIANE: 2003, p.30)

Em *Balada de amor ao vento*, percebemos uma narrativa conduzida por vozes que não deixam escapar o conflito central do romance: a história 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 história de amor). Harmonizando forma e conteúdo, Sarnau se torna a voz mais importante da narração, pois, como já afirmamos anteriormente, 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 história de amor com Mwando. O amor assume uma função poética nesta história, 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)

¹⁶ Vão: espaço em que se intersectam as vozes das personagens. Para melhor entendimento deste termo, sugerimos a leitura de: MOREIRA, Teresinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçmbicana*. Belo Horizonte: Ed. PUC-Minas, 2005.

A colocação de Simone de Beauvoir aplicada 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...” (BAV: 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.” (BAV: 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” (BAV: 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” (BAV: 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. (BAV: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.” (BAV: 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” (BAV: 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 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. (BAV: 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...” (BAV: 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” (BAV: 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...” (BAV: 2003, p.19), faz Mwando provar de sua condição masculina, “... despertando-o do ventre fecundo da inocência.” (BAV:

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, batizar, 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. (BAV: 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” (BAV: 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.” (BAV: 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..” (BAV: 2003, p.21). A virilidade mais uma vez rende às armadilhas da mulher, “...ela arrasta-me para o abismo..” (BAV: 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. (BAV: 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” (BAV: 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”(BAV: 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”, (BAV: 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. (1988, p.55-56),

O rio Save, associado ao orixá Oxum, possibilita-nos entender a freqüente 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” (BAV: 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” (BAV: 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” (BAV: 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:



Figura 15: O ciclo da serpente

Sarnau, enquanto narradora protagonista desta narrativa, assume a performance de uma contadora de histórias, 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” (BAV: 2003, p.11), “Enterrei o passado. Puxei o candeeiro, soprei, apagou-se” (BAV: 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 histórias, obedecendo ao tempo em que as chamas duravam acesas. A luz das chamas representa a memória dos contadores de histórias 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 construístes o teu lar do outro lado do rio.

- Cheguei mesmo ontem, mãe.

- Oh, Mwando, mas que maneiras de me tratar.

- Agora sou teu servo. (BAV: 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” (BAV: 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” (BAV: 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 cores 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. (BAV: 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” (BAV: 2003, p.13). O clima festivo é anunciado por Sarnau, “não há nada melhor que uma festa para diversão, exibição e pesca de namoricos..” (BAV: 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” (BAV: 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” (BAV: 2003, p.13), ecológica, “todos os animais trajavam-se de fartura, a terra era demasiado generosa” (BAV: 2003, p.13) e comunitária , “na aldeia realizava-se a festa de circuncisão dos meninos já tornados homens” (BAV: 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. (BAV: 2003, p.15)

No fragmento acima, o lirismo é um aspecto que intersecta o contato entre Sarnau e Mwando desde o início da narrativa, “minha mente deliciava-se com a imagem que acabava de descobrir”, (BAV: 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.” (BAV: 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. (BAV: 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” (BAV: 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” (BAV: 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” (BAV: 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. (BAV: 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 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 freíam 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. (BAV: 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” (BAV: 2003, p.46) ou a justificativa à qual a narradora se apegava 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”, (BAV: 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” (BAV: 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. (BAV: 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” (BAV: 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, conseqüentemente sofre por não ter se casado com Sarnau, por não ter continuado a formação religiosa e por não poder exhibir 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.

3.3. A condição feminina em *Balada de amor ao vento*

...o ventre da mulher é um mundo
que encerra os mistérios mais
tenebrosos deste mundo.
(CHIZIANE: 2003, p.93)

Como já afirmamos anteriormente, Sarnau assume o comando da narrativa e narra sob o ponto de vista da mulher. Tomando por base o ponto de vista feminino, podemos afirmar que a condição feminina tem uma função dupla na narração de Sarnau, isto é: como tema, permite uma narrativa em prosa poética cujo lirismo contém um discurso político onde vozes femininas ecoam experiências individuais e coletivas; e como problema enfrentado pela narradora, revelando realidades distintas e múltiplas quando colocadas em confronto no discurso de Sarnau. Observemos no fragmento abaixo como, pelo tema da beleza, Sarnau coloca em conflito a visão de diferentes culturas:

Com certeza devem estar a imaginar-me tão bonita para ser
esposa do futuro rei, como daquelas belezas que pululam por

esta Mafalala de onde vos conto esta história. Devem julgar-me mulher de mãos suaves, rosto clarinho, cabelo desfrisado com vaselina e lábios vermelhos borradíssimos de bôton. Digo-vos, porém, que cada mundo tem sua beleza. Há os que consideram belas as mulheres de pele clara. Outros acham belas as feições harmoniosas e o caminhar elegante. Ainda há quem considere belas aquelas que transportam enormes abóbadas no traseiro. É como vos digo, cada mundo tem a sua beleza. No campo é mais belo o rosto queimado do sol. São mais belas as pernas fortes e musculosas, os calcanhares rachados que galgam quilômetros para que em casa nunca falte água, nem milho, nem lume. São mais belas as mãos calosas, os corpos que lutam ao lado do sol, do vento e da chuva para fazer da natureza o milagre de parir a felicidade e a fortuna. (BAV: 2003, p.41)

Como afirma Lourenço do Rosário (2010, p.128), Sarnau aborda, em sua narração, a problemática do casamento tradicional e a sua rebeldia contra os cânones a que estava social e culturalmente obrigada a viver. No fragmento acima, a narradora mostra o perfil de mulher que foi escolhida para se casar com o futuro rei de Mambone. Logo, percebe-se uma evidente crítica ao arquétipo de beleza de mulher que se distancia da possível realidade de beleza das mulheres de Mambone, ou seja, não são belas aquelas que possuem “mãos suaves, rosto clarinho, cabelo desfrisado com vaselina e lábios vermelhos borradíssimos de baton” (BAV: 2003, p.41). A afirmação “cada mundo tem sua beleza” (BAV: 2003, 41) é, como defende Ella Shohat (2006,p.289), uma crítica à imagem eurocêntrica no sentido de assinalar a funcionalidade social dos estereótipos, demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social.

Quando Sarnau apresenta os padrões de beleza da mulher de sua aldeia: “rosto queimado do sol, são belas pernas fortes e musculosas, calcanhares rachados..., mãos calosas, os corpos que lutam ao lado do sol, do vento e da chuva” (BAV: 2003, p41); fica evidente que a narradora não nega suas marcas étnicas e culturais, as quais ficam bem marcadas no discurso da protagonista. Como o discurso de Sarnau, funciona, segundo Hilary Owen (2008, p.162), como uma contra-narrativa estratégica em relação aos interesses das mulheres, cujo propósito é deixar de serem objeto de transação masculina, percebemos, na passagem “fazer da natureza o milagre de parir a felicidade e a fortuna” (BAV: 2003, p.41), uma referência direta ao poder da maternidade, estado que coloca a mulher em situação superior ao homem. A

mitologia africana iorubana faz referência ao poder da maternidade, como notamos no mito abaixo:

Logo que o mundo foi criado, todos os orixás vieram para a Terra e começaram a tomar decisões e dividir os encargos entre eles, em conciliábulos nos quais somente os homens podiam participar.

Oxum não se conformava com essa situação.

Ressentida pela exclusão, ela vingou-se dos orixás masculinos.

Condenou todas as mulheres a esterilidade, de sorte que qualquer iniciativa masculina no sentido da fertilidade era fadada ao fracasso.

Por isso, os homens foram consultar Olodumare.

Estavam muito alarmados e não sabiam o que fazer sem filhos para criar nem herdeiros para quem deixar suas posses, sem novos braços para criar novas riquezas e fazer as guerras e sem descendentes para não deixar morrer as suas memórias.

Olodumare soube, então, que Oxum fora excluída das reuniões.

Ele aconselhou os orixás a convidá-la, e à outras mulheres, pois sem Oxum e seu poder sobre a fecundidade nada poderia ir adiante.

Os orixás seguiam os sábios conselhos de Olodumare e assim suas iniciativas voltaram a ter sucesso.

As mulheres tornaram a gerar filhos e a vida na Terra prosperou. (PRANDI: 2001, p. 345)

Como se percebe no mito acima, sem a maternidade, os homens estão condenados a viver sem a felicidade e a fortuna tal como coloca Sarnau, logo a maternidade dá poder à mulher. Trazer a figura do orixá feminino Oxum se torna relevante, pois segundo Miranda (1988, p.51), esta divindade possui o domínio das águas doces, a riqueza, a prosperidade, o nascimento, a fertilidade e a maternidade. A gravidez leva a mulher a muitas experiências. No caso de Sarnau, a maternidade mudou seu destino por três vezes: quando a fez descobrir que Mwando ainda não estava preparado para retribuir a intensidade do amor sentido por ela; Nguila, embora movido pela paixão por Phati, voltou sua atenção para a gravidez da primeira esposa; e, quando Sarnau, já mãe de gêmeas, engravida novamente de Mwando e engana Nguila que, fascinado pelo filho bastardo, só percebe a traição de Sarnau por causa de Phati. Observemos o fragmento abaixo:

Mwando recolheu-me num abraço de naufrágio diluvial onde me abandonara, aninhou-me no seu peito, coroando-me com beijos sem sal, tem calma Sarnau, prometo ser bom pai, terás de mim tudo o que quiseres, casar é que não, compreende Sarnau, é o desejo dos meus pais e de todos os defuntos. Eu debatia-me com todas as forças, quero amor, tenho fome de amor. Mas quem diria que este romance acabaria num duelo? (BAV: 2003, p.29-30)

No fragmento acima, Mwando promete assumir sua paternidade, “prometo ser um bom pai” (BAV: 2003, p.29), sem se casar com Sarnau, “casar é que não” (BAV: 2003, p.29), pode-se notar na voz do personagem uma negociação com a amada frente aos valores cristãos e polígamos do casamento. Sarnau, quando narra esta experiência, reconhece que as hierarquias sexuais submetem a mulher moçambicana ao homem moçambicano em um país cujos valores contaminaram-se com a colonização.

No entanto, o relato em primeira pessoa de Sarnau, “eu debatia-me com todas as forças, quero amor, tenho fome de amor... Mas quem diria que este romance acabaria num duelo” (BAV: 2003, p.30), sinaliza um enfrentamento em relação à situação imposta pelo destino que nos leva a crer que as mulheres moçambicanas, representadas nesta narrativa por Sarnau, assumem, segundo Hilary Owen (2008, p.162) a posição de atores e falantes que desejam se tornar agentes nesta arena de guerra, onde o duelo entre o feminino e o masculino se enfrenta, na tentativa de consolidar os realinhamentos do poder, os quais funcionam quando os interesses das mulheres deixam de ser os objetos de transação masculina; ou seja, o desejo de Sarnau é ser esposa de Mwando, ser amada e alimentar em seu ventre o fruto deste amor que desorganizou a tradição da aldeia de Mambone e das convenções sociais do poder colonial cristão que Mwando representa na narrativa:

- Sarnau, pareces ser uma machamba difícil. Já faz tempo que semeio em ti e não vejo resultado. Com a outra foi tão diferente. Bastou uma sementeira e germinou logo.
 - Casamos há pouco tempo, Nguila, muito pouco tempo.
 - Não tenho lá muita paciência. Não estou para lavrar sem colher.
- Não imaginam o paraíso em que vivi quando declarei a minha gravidez. Meu marido ornamentava-me de mil carícias, oferecendo-me mil sorrisos. Eu punha-me cada dia mais bonita com os vestidos que a rainha me oferecia. Enfeitava-me com

missangas, correntes e brincos de ouro, e toda eu reluzia. Não havia no mundo mulher mais feliz do que eu. A felicidade como a flor, abre-se deleitosa para a agradar o sol. No zênite escalda, morrendo na semiclaridade vespéral. Como o girassol, a felicidade dura apenas um sol. (BAV: 2003, p.58)

No fragmento em cotejo, Sarnau relata outra experiência da gravidez, agora ocupando em outra condição: a de mulher loboloda e casada com Nguila, o rei de Mambone. A gravidez, neste contexto, vem intersectar outras questões da mulher moçambicana: o casamento poligâmico, “com a outra foi tão diferente” (BAV: 2003, p.58), a condição de primeira esposa que precisa dar um herdeiro para o trono dos Zucula, “já faz tempo que semeio em ti e não vejo resultado” (BAV: 2003, p.58), e de mãe de uma tradição que precisa permanecer, “não estou para lavar sem colher”(BAV: 2003, p.58).

Sarnau, por ser a rainha e a primeira esposa, tem o compromisso de manter a linhagem real, gerando um filho homem, porém vive o conflito de suportar as violências e as imposições do casamento poligâmico. Nguila tem seis esposas, espanca Sarnau por saber que ela suporta, mas não aceita a poligamia e cobra, constantemente um filho. Sarnau engravida e, mais uma vez, a gravidez complica o seu destino, “Não imaginam o paraíso em que vivi quando declarei minha gravidez... a felicidade dura apenas um sol” (BAV: 2003, p.58), pois tem duas filhas gêmeas, o que simbolicamente se harmoniza com o duplo conflito vivido pela narradora, pois o ventre germina o estado de espírito materno que se divide entre um amor vivido no passado e o compromisso do matrimônio no presente. Começa então o apelo às crenças tradicionais:

Vinde todos os vivos e defuntos em meu auxílio, vinde, vinde todos! No meu ventre germinou a semente do amor proibido, não sei o que será de mim. Deuses e defuntos, acudam-me. Estou mergulhada na lagoa do pranto construída pelas gostas dos meus olhos. Tenho a alma torturada, só penso em partir para muito longe, deixar tudo e todos. Este amor dá-me alegria e beleza; dá-me nostalgia e tristeza. Estou ornamentada de flores, sol e lua. Estou coroadada de pranto e de espinhos da árvore da traição. O meu marido de nada desconfia. Dorme ao meu lado como rei, como anjo, menino senhor do mundo, embalado pela minha voz suave, envolvido por este manto de perfídia com que cubro o coração. Finalmente deu-me a noite de amor tão

desejada, sinto um grande alívio, passei momentos de terror, pois como é que iria justificar a gravidez se o meu marido nunca me forneceu a semente? Agora, sim, o caso está camuflado. A coisa estava quase a ser descoberta mas consegui esconder as náuseas, vômitos, apetites. Numa corrida louca procurei minha curandeira para que ela preparasse um feitiço forte, seguro, atraindo o marido para a minha cama. Fiz preces a todos os defuntos, dei oferendas à minha defunta protectora e o milagre aconteceu. Meu marido aproximou-se de mim apaixonadamente dizendo que eu estava bela. Sussurrou-me coisas doces, delirou como nunca o vi delirar e descobri nele uma verdadeira paixão. (BAV: 2003, p. 87-88)

A falta de um filho do sexo masculino dificulta a felicidade de Sarnau, pois como podemos notar em, “ finalmente deu-me a noite de amor tão desejada” (BAV: 2003, p.87). O reencontro com Mwando além de comprovar que o amor nunca havia acabado, configura-se como uma parceria de cumplicidade amorosa e de reafirmação da impossibilidade deste amor acontecer em Mambone, espaço em que a tradição machista sobrepõe-se a liberdade das mulheres para decidir a cerca de seus destinos.

As práticas de sedução oriundas do ciclo da serpente, agora aparecem através do poder da feitiçaria, “... procurei minha curandeira para que ela preparasse um feitiço forte, seguro, atraindo o marido para minha cama. Fiz preces a todos os defuntos, dei oferendas à minha defunta protetora e o milagre aconteceu.”(BAV: 2003, p.87). A prática da feitiçaria funciona como mais um registro da contínua negociação que a narrativa mantém entre a tradição tribal da comunidade (Mambone) e a complicada condição feminina frente ao contrato matrimonial assinado com Nguila.

A curandeira é uma figura típica da tradição moçambicana, conhecedora da medicina tradicional de plantas de valor terapêutico, porém também se ocupa com o sobrenatural, provocando benefícios ou malefícios (LOPES: 2002, p.119). Eis o motivo que leva Sarnau, devota das crenças moçambicanas a recorrer ao poder dos ancestrais, “deuses e defuntos, acudam-me” (BAV: 2003, p.87).

Percebemos que, nos três fragmentos analisados acima, Sarnau, conforme teorização de Bhabha (2003, p.20), explora a emergência dos interstícios, a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença, onde a experiência intersubjetiva e coletiva de nação, o interesse comunitário ou o

valor cultural são negociados por uma voz feminina que, através da balada em prosa poética, desenvolve uma reflexão crítica sobre casamento, poligamia, maternidade e crenças tradicionais, tendo a condição feminina como o tema central que perpassa a discussão de outros temas.

Portanto, podemos dizer que a narrativa de Sarnau e Mwando, de acordo com Christina Ramalho (2006, p.18), é o ponto onde se põe em funcionamento a memória da personagem. Uma memória que se forma por uma experiência feminina coletiva, individual e comandada pela voz que costura o tecido romanesco com as linhas da tradição em transição. Sarnau, desenvolvendo seus relatos de experiência, faz-nos entender que:

A memória permite a relação do corpo presente como o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo atual das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também, desloca estas últimas, ocupando espaço da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo ativa latente, penetrante, oculta e invasora. (BOSI: 1994, p.67)

Sarnau, em sua narrativa, além não perder o ponto feminino de onde sua história é narrada, também coloca em cena personagens femininas que, como assinala Antonio Candido (2002, p. 60), se comportam como seres complicados, não se esgotam nos traços característicos e, sendo poços profundos, podem jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério que são revelados sob o controle da memória da narradora em cujo fluxo ora se volta para si ora para o interior das personagens que vão formando um mosaico da condição feminina da aldeia de Mambone.

Neste sentido, é oportuna a análise das personagens Sumbi, Phati e Rindau, pois, na narrativa de Sarnau, estas mulheres, mesmo sendo personagens secundárias, ocupam papéis importantes tanto para o desfecho da narrativa quanto para o entendimento da condição feminina em uma sociedade cujos limites da mulher estão traçados com as margens da proibição, como bem coloca Inocência Mata (2000, p.137). Começemos por Sumbi, personagem que representa a maior força feminina transgressora do romance:

Mwando chorava lágrimas de sangue, pois sabia que não voltaria a reaver o seu tesouro. Sumbi, a mulher que o abandonara, é de uma beleza indescritível, agressiva. Ao vê-la, qualquer homem pára e suspira embasbacado, numa reação quase espontânea, rendendo homenagem à perfeição do movimento. As mulheres, por sua vez, sentiam naquela presença um caso de inveja divina, pois Deus deserdera de encantos todas as outras para concentrá-la numa só. (BAV: 2003, p.59-60)

Partindo do princípio de que Sarnau é a narradora de sua própria história e não abre mão de assumir o controle de sua narrativa, podemos afirmar que a ginocrítica (SHOWALTER: 1994, p.29) é uma abordagem crítica que nos oferece muitas possibilidades de análise das representações de mulher que Sarnau propõe em seus relatos de experiência. A ginocrítica permite uma análise do corpo, da linguagem, da psique e da cultura da mulher. Se observarmos a narrativa de Sarnau, quando as mulheres assumem a cena, em nenhum momento estes segmentos são desprezados, pois a narradora é consciente do ponto de vista feminino de sua narração:

Quem já viajou no mundo da mulher? Quem ainda não que vá. Basta dar um golpe profundo, profundo, que do centro vermelho explodirá um fogo mesmo igual à erupção de um vulcão (BAV: 2003, p.12).

Sarnau, com os questionamentos expostos acima, mostra que o seu objetivo é narrar sobre o universo da mulher. No fragmento em cotejo, na página anterior, percebemos que Sumbi representa a mulher desejável, cobiçada, de uma beleza que desconcerta o sistema regente na aldeia de Mambone. A beleza “indescritível e agressiva” pontua a força feminina que veste o corpo desta personagem. É como se Mwando, amaldiçoado pela defunta protetora de Sarnau, sofresse a pena de amar a uma mulher cujo sentimento custa-lhe um preço muito mais alto do que ele poderia pagar:

O casamento fora arranjado pelos pais dela, gente rica que, na impossibilidade de casar a filha com um nobre, quiseram

presenteá-la com um homem culto e bem-parecido, tendo a escolha recaído sobre o Mwando, pois não havia outro que o igualasse. Aos pais do Mwando também agradou o negócio. Qual era a família de Mambone que não queria possuir a famosa flor do Índico a embelezar o seu jardim?

As exigências do lobolo eram superiores às possibilidades da família de Mwando. Queriam doze vacas, tendo eles apenas cinco. Para ultrapassar o impasse, fizeram-se várias reuniões, encontros, conversas, acabando numa feliz concordância. O lobolo seria pago em três prestações. A primeira, de seis vacas, seria antes do casamento. A segunda, três, teria lugar depois do nascimento da primeira criança, e a última depois do nascimento da segunda. Para pagar a primeira, o pai do Mwando viu-se obrigado a bater a várias portas, pedindo emprestado mais uma vaca para juntar às cinco que já possuía.

Mwando casara-se sonhando construir um ninho de amor, mas o diabo tomou-lhe a dianteira. Tudo acabou numa trágica separação, foi sol de pouca dura. (BAV: 2003, p.60-61)

Neste fragmento, podemos observar que Sarnau, mais uma vez recorrendo a recurso do encaixe, dá visibilidade ao instante em que o casamento de Mwando com Sumbi é negociado pelas famílias de ambos. Alguns aspectos merecem ser pontuados: o carácter comercial do casamento, “queriam doze vacas...” (BAV: 2003, p.60), as mercadorias que são colocadas na mesa de negociação, “um homem culto e bem parecido... a famosa flor do Índico” (BAV: 2003, p.60), a situação em que o casamento se negocia, “na impossibilidade de casar a filha com o nobre, queriam presenteá-la...” (BAV: 2003, p.60), o cumprimento de etapas e seu respectivo preço, “casamento... seis vacas, nascimento da primeira criança... três vacas, depois do nascimento da segunda... três vacas” (BAV: 2003, p. 61).

Negócio feito, Mwando é castigado pelo destino, pois Sumbi faz Mwando passar por várias humilhações se considerarmos os valores da sociedade machista e patriarcal aonde se desenvolve a trama narrativa. Mwando assumiu tarefas domésticas como cozinhar e lavar; foi tolerante com os presentes que os admiradores mandavam para “a flor do Índico”; e, finalmente foi trocado por um homem rico, quinze anos mais velho, casado com quatro mulheres e pai de quinze filhos. Sumbi, portanto, vinga Sarnau, pois na condição de mulher transgressora, transgrediu as leis de Mambone que reprimiam atitudes como estas. Mwando, por sua vez, colaborando com o poder colonial cristão, foi condenado pela monogamia, confirmando a prolepse anunciada por Sarnau no

final do fragmento em cotejo, “tudo acabou numa trágica separação” (BAV: 2003, p.61).

Sumbi é uma personagem que corrobora a transgressão feminina moçambicana da seguinte forma: recebe o marido como um presente; por ser considerada a flor do Índico, era um troféu desejado por muitos homens; casada, não cumpriu as regras da aldeia, “não pila e nem cozinha para os sogros” (BAV: 2003, p.61); sentava-se na cadeira com os homens, recusando o lugar na esteira com as sogras e as cunhadas; levanta-se muito depois da hora de ir para as machambas; não cozinhava e nem lavava para o marido; usava a gravidez como pretexto para ser adulada pelo marido, pelos sogros e pelas cunhadas; e correspondia com sorrisos e gestos sensuais às investidas de seus admiradores. Como nos mostra Sarnau, em sua narração, Sumbi é o diabo tomando Mwando pela dianteira, é a mulher que vinga a outra sem saber, pois fez Mwando sofrer várias perdas: o amor, a autoestima, o respeito pelo homens mais velhos sua tribo e da sua família, entre outras perdas. Outra personagem que ocupa uma papel importante na narrativa é Phati:

A chegada de Phati, a quinta esposa do meu marido, veio transtornar toda a nossa vida e eu morri completamente no coração daquele homem. Já passa dois anos que não come a minha comida, que não me oferece uma carícia. Essa Phati, essa Phati, não sei que espécie de tatuagens ela tem no baixo-ventre para transtornar desta forma um homem a ponto de esquecer-se dos seus deveres. Essa vaca tenta brincar comigo, pensa que o filho dela será herdeiro, mas engana-se. Hei-de ter um filho varão, e só esse é que vai governar este território. (BAV: 2003, p.72)

Phati é uma personagem relevante na estória, ela representa a insatisfação em relação ao casamento poligâmico, a circularidade das esposas, a transitoriedade das parcerias femininas nas sociedades poligâmicas, “a quinta esposa do meu marido, veio transtornar minha vida” (BAV: 2003, p. 72); a justificativa para a ausência do marido polígamo, “já passam dois anos que não come a minha comida, que não me oferece uma carícia” (BAV: 2003, p.72); uma beleza física ameaçadora, “não sei que tatuagens ela tem no baixo-

ventre” (BAV: 2003, p.72); a ameaça de perder a posição de primeira esposa, “pensa que o filho dela será herdeiro” (BAV: 2003, p. 72); e o motivo que leva Sarnau a engravidar novamente, “hei-de ter um filho varão, e só esse que vai governar este território” (BAV: 2003, p.72). Sarnau se sente ameaçada por Phati, “Essa Phati, essa Phati” (BAV: 2003, p.72) a ponto de repudiar a poligamia, “Ah, maldita vida de poligamia, quem me dera ser solteira, ou voltar a ser criança” (BAV: 2003, p. 78).

O repúdio à poligamia faz renascer, em Sarnau, seu amor por Mwando, que reaparece prometendo mais uma vez o impossível, “...tirar-te-ei desta escravatura da poligamia, e serás mulher de um só homem...” (BAV: 2003, p.96). O adultério de Sarnau gera um filho bastardo, “Mwando, eis teu filho em mãos alheias” (BAV: 2003, p.94). Phati, ambicionava o lugar de Sarnau, e descobriu o seu adultério, “serão meus braceletes que te enfeitam, a vitória está do meu lado, Sarnau” (BAV: 2003, p.98). Phati persegue Sarnau mesmo depois de morta, “a quinta esposa de meu marido, que foi morta recentemente” (BAV: 2003, p. 135), persegue uma filha recém-nascida de Sarnau a ponto de uma curandeira ter que trazer o espírito de Phati para o corpo da filha de Sarnau, “Acorda, Phati, sai do túmulo para o reino do sol, mais límpida e mais inocente que todos os anjos” (BAV: 2003, p.135). Phati representa a disputa das mulheres polígamas, a recorrência às crenças tradicionais pelo poder na tribo dos Zucula.

Rindau, irmã de Sarnau, representa a manutenção do contrato matrimonial com Nguila., pois em troca do mal causado por Sarnau, o rei dos Zucula exigiu que Rindau substituísse o lugar da irmã, “...no teu lugar, ficou a tua irmã Rindau” (BAV: 2003, p.145).

A partir da análise destas personagens, podemos afirmar que, através da narração de Sarnau e movida pelo ciclo da mulher, Chiziane apresenta um Moçambique que ainda preserva muitas tradições em relação à postura do homem e da mulher em sociedade. As mulheres sempre sofrem mais quando se trata de costumes e tradições que categorizam uma sociedade. Ser mãe, esposa, dona de casa, filha, sogra, nora, viúva, madrasta, camponesa, prostituta, entre outras condições que marcam uma mulher em seu lugar na sociedade é um fato.

Conflitante para uma sociedade patriarcal em processo de formação identitária como a moçambicana, é ver a mulher assumir uma nova condição: a de mulher escritora que usa o discurso como estratégia para dar visibilidade a uma luta coletiva e individual tão bem representada no romance em tela.

Paulina Chiziane assume em seus romances uma linguagem engajada e com recursos estilísticos que marcam uma formação superior que se reflete na voz do narrador e das protagonistas de suas narrativas, além de ser a primeira mulher a escrever um romance, é também a primeira mulher a inaugurar um novo estilo de balada no feminino: a balada em prosa poética.

Balada de amor ao vento é uma balada em prosa poética que possui em seu tecido narrativo elementos da poesia, como as metáforas, as sinestesias, o cromatismo, as hipérboles, os ecos, o sentimentalismo, o eufemismo, a exaltação às belezas naturais, o lirismo romântico; extrai da tradição oral moçambicana, a narração em foco assemelha-se a dos contadores de histórias em volta da fogueira com: o registro de lendas, de mitos, de provérbios, de costumes das tribos e aldeias moçambicanas; da balada, os elementos do canto popular que remetem à transmissão oral, a intensidade dos diálogos, as formas simples de contar histórias, o registro do folclore de um povo. Paulina, neste romance, desenvolve uma narrativa que se organiza em ciclos comandados por uma narradora em primeira pessoa que, assumindo uma conduta feminina e feminista, mostra que em Moçambique é possível iniciar um movimento feminista pela via literária.

Considerações finais

Talvez seja a mensagem do futuro flutuando no ar, chegando-lhe aos neurônios como ondas maravilhosas. Acende-se na mente o sonho de liberdade. (CHIZIANE: 2008, 65)

Paulina Chiziane é uma escritora que já ocupa status de *feminista* no âmbito dos estudos literários que cotejam a sua obra como *corpus* de análise literária. Sua preferência pelo tema da condição feminina em Moçambique é um aspecto que vem promovendo o debate sobre sua obra em congressos nacionais e internacionais.

A importância desta autora pôde ser constatada recentemente no XIV Seminário Nacional e V Seminário Internacional Mulher e Literatura, ocorrido no período de 4 a 6 de Agosto de 2011, na Universidade de Brasília, espaço que homenageou as escritoras africanas e afro-brasileiras. O nome de Paulina Chiziane foi pronunciado referendando o trabalho da escritora, cuja obra privilegia o discurso feminista, devido às reivindicações políticas que se voltam à condição feminina em seu país. Sua linguagem literária está comprometida com a preservação de uma memória nacional que busca inspiração e conteúdo ficcional nas histórias em volta da fogueira.

Com a nossa pesquisa, percebemos que a condição feminina é um tema recorrente na obra de Paulina Chiziane. A condição feminina é um tema e um problema enfrentado pelas personagens das histórias de Paulina Chiziane. Um tema porque motiva a narração das personagens femininas a apresentar o universo feminino moçambicano nas narrativas; um problema pelo fato de possibilitar nas narrativas discussões sobre temas que tornam conflitante o desenrolar das histórias das personagens criadas por Chiziane. Além disso, a condição feminina é um tema que insere o projeto literário de Chiziane na esfera da produção literária da fase pós-colonial, dando *status* à referida escritora que elegantemente traz discussões polêmicas para a literatura, como a poligamia, com o intuito de desenvolver uma reflexão sobre os valores do patriarcado na sociedade moçambicana aculturada, não deixando a desejar,

portanto, no que diz respeito ao engajamento no projeto de emancipação política de seu país.

Outro aspecto que percebemos, com análise de *Balada de amor ao vento*, foi a discussão de temas que tornam conflitantes os papéis sociais das mulheres moçambicanas: a poligamia, a monogamia, as crenças tradicionais e católicas que, associados aos costumes do colonizador português, desorganizam o sistema patriarcal e machista de Moçambique. A estória de amor entre Mwando e Sarnau vem representar, nesse universo moçambicano conflitante, uma reconciliação entre o masculino e o feminino, no sentido de mostrar uma possível aculturação dos valores culturais e religiosos das tribos de Moçambique, uma vez que o amor vivido por estes personagens ultrapassa todas as barreiras da punição, da proibição, do preconceito, das imposições culturais e religiosas que são incompatíveis com a necessidade tão visceral de amar:

- Eu quero-te, Sarnau.

- Mwando, tu és meu sol, meu pão, meu paraíso e eu quero-te mais do que nunca, quero-te, quero-te.
(CHIZIANE: 2003, p.140-141)

Observando o diálogo acima, notamos que Sarnau admite que precisa do amor. Enfim, Chiziane dá, em sua narrativa, voz à mulher e também a afirmação da vontade do desejo feminino e masculino. A reconciliação de Sarnau com Mwando, nesta narrativa, representa a minimização dos conflitos entre homens e mulheres; entre colonizador e colonizado; entre a monogamia e a poligamia; entre o catolicismo e as crenças tribais; entre as mulheres submissas e as transgressoras; e, finalmente, entre o amor e o ódio na sociedade moçambicana aculturada. A reconciliação de Sarnau e Mwando representa, sobretudo, a liberdade sobre as convenções sociais do patriarcado.

Com a análise da obra *Balada de amor ao vento*, podemos concluir que Paulina Chiziane, através deste romance, contribui para o movimento de emancipação do seu país e para a literatura moçambicana porque observamos neste romance: o resgate da tradição oral notada no registro de mitos, lendas, crenças populares e provérbios que dão plasticidade à narração; um nacionalismo que evidencia o compromisso com uma política de valorização de

uma literatura nacional centrada na recuperação da oralidade no texto escrito; discussões sobre as relações de poder com enfoque nos conflitos sociais vividos pelas mulheres moçambicanas; o poder do discurso feminino e feminista; uma escrita que vai recorrer sempre ao legado cultural moçambicano; e a valorização da fauna e da flora moçambicanas na escrita.

Chiziane, com este romance, constrói também uma narrativa organizada por ciclos. Os ciclos representam as fases de uma balada de amor narrada por uma mulher sob o ponto de vista feminino e feminista que perpassa toda a narração. Nesta narrativa, há quatro ciclos: o do amor, dando unidade temática à estória de Sarnau e Mwando; o da serpente, conferindo a esta narrativa no feminino um universo de sedução, prazer e pecado original; o do vento, movimentando a narração de Sarnau com sinestésias, rasgos fônicos, ritmo e, principalmente, orientando a quem se destina a narração solitária de Sarnau; e, por fim, o da mulher, no sentido estético de mostrar que se desenvolve um movimento feminista que coloca em prática um projeto político e literário, dando visibilidade aos relatos de experiências individuais e coletivas de mulheres da sociedade moçambicana aculturada.

Sendo assim, Paulina Chiziane, através de Sarnau, cria uma balada no feminino em prosa poética que, valorizando a tradição oral, mostra que contar histórias, com os ornamentos estéticos da poesia e da narrativa, é uma forma de recontar a história de Moçambique sob o ponto de vista da mulher, iniciando uma onda afrofeminista pela literatura de mulheres escritoras em Moçambique.

Vale ressaltar que não há ainda, no Brasil, teses e dissertações defendidas sobre *Balada de amor ao vento*¹⁷, as intervenções críticas que encontramos sobre este romance estão publicadas em forma de artigo em periódicos e livros organizados por especialistas em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, por este motivo podemos afirmar que nossa tese se configura com uma contribuição para o acervo da fortuna crítica de Paulina Chiziane, uma vez que é uma tese que pode provocar o interesse de pesquisadores e pesquisadoras da área a analisar *Balada de amor ao vento*, dando outros enfoques possíveis, uma vez que, parafraseando Chiziane (2003, p.12), é preciso viajar no universo da mulher, quem ainda não foi, que vá.

¹⁷ Fizemos um mapeamento, com base no Banco de Teses da CAPES, de todas as teses e dissertações defendidas sobre a obra de Paulina Chiziane até o mês de fevereiro de 2012.

4. Bibliografia

4.1. Fontes primárias

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

_____. *Ventos do Apocalipse*. (1995). Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

_____. *O sétimo Juramento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

_____. *Niketché: uma estória de poligamia*. (2002). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

CHIZIANE, Paulina. *Eu, mulher, por uma nova visão do mundo...*In: AFONSO, Ana(org.). *Eu mulher em Moçambique*. Moçambique: AEMO/UNESCO, 1992.

_____. *Entrevista*. In: CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas*. Literatura e Nacionalidade.Lisboa; Veja, 1994, p. 292-301.

_____. *Entrevista*. In: LABAN, Michel. *Moçambique: Encontro com escritores*. Porto: Fundação Antonio Almeida, v. 3, 1998.

_____. *Entrevista fictícia organizada por Christina Ramalho* . In: RAMALHO, Christina. *Balada de amor ao vento: representações do universo familiar moçambicano*. Disponível em <bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/ramal.rtf> Acesso em 11 de outubro de 2006.

_____. *“Ser escritora é uma ousadia!!!”*. Entrevista ao *Maderazinco*. Disponível em <<http://www.maderazinco.tropical.co.mz>>, Acesso em Julho de 2008.

4.2. Fontes secundárias

ADÃO, Deolinda M. Novos espaços do feminino: uma leitura de *Ventos do Apocalipse* de Paulina Chiziane. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura

Cavalcante. *A mulher em África*. Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007.p. 199-207.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In BENJAMIM, Walter. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.p.55-63.

ALVES, Antonio Bárbalo. A estética discursiva nos contos da literatura oral mirandesa: uma abordagem estatístico-pragmática. In: *Estudos de Literatura oral*. Centro de Estudos Ataíde de Oliveira, Universidade do Algarve, n.9-10, 2003-04. p.7- 38.

ARAÚJO, Manuel. *Espaço e identidade*. In: SERRA, Carlos (org). *Identidade, moçambicanidade, moçambicanização*. Maputo: Ed. Universitária, 1998.p. 161-172.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BADINTER, Elisabeth. *Rumo equivocado: o feminismo e alguns destinos*. São Paulo: Civilização, 2005.

BALDICK, Chris. *The concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University Press, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *A estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rebelais. São Paulo: Hucitec, 2002.

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

BENISTE, José. *Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. *Memória e Vida: textos escolhidos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Introdução à Literatura Negra*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. *Literatura e identidade Nacional*. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2003.

_____. *Nation and Narration*. Londres: Routlege, 1990.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Eclea. *Memória e sociedade. Lembrança dos velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2004. (Série Princípios)

BRANCO, Lucia Castello. *O que é escrita feminina?*, São Paulo: Ed.Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos)

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

CABRAL, João de Pina. *Crises de fraternidade: literatura e etnicidade no Moçambique pós-colonial*. Disponível em <www.scielo.com.br>. Acesso em 11 de outubro de 2006.

CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; SALGADO, Maria Teresa. *África e Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: TA Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio; et alli. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARRILHO, Maria. *Sociologia da Negritude*. Lisboa: Edições 70, 1975.

CESAIRE, Aimé. *Discurso sobre colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

CESÁRIO, Irineia Lima. *Niketché: a dança da criação do amor poligâmico*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). São Paulo: PUC-SP, 2008. 108p.

CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê, 2006.

CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (orgs). *Literatura em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

_____. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

COELHO, Mariana. *A evolução do feminismo*. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2003.

CONNOR, Steven. *Teoria e valor cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

COSTA, Cláudia Lima. O tráfico do gênero. *Cadernos Pagu*, n.11, 1998. p.127-140.

_____. O feminismo e o pós-modernismo/pós-estruturalismo: (in) determinações da identidade nas (entre) linhas do (con) texto. In: PEDRO, Joana Maria e GROSSI, Miriam Pilar (orgs). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. p. 57 – 90.

COSTA, Rosilene Silva da. *Ventos do apocalipse: ventos de mudança em tempos de pós*. Dissertação (Mestrado em Letras). Porto Alegre: UFRGS, 2009. 96p.

COSTA, Rita Jesus da. *Subjetividades femininas: mulheres negras sob o olhar de Carolina Maria de Jesus, Maria Conceição Evaristo e Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: PUC-SP, 2008.152p.

COSTA, Maria Gabriela. *Gurué, gurué – A saga das mulheres em O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane. Maceió: mimeo, 2010.

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

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua karingana*. Maputo: AEMO, 1995.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978.

DUARTE, Zuleide. *Áfricas de África*. Recife: PPGL/UFPE, 2005.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Ideologia*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

FANON, Frantz. *Pele negra. Máscaras brancas*. Trad. de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Luzilá. *A escrita da nova mulher*. Recife: PPGL da UFPE, 2005.

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

FORSTER, Edward M. *Aspectos do romance*. Trad. de Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998.

FRY, Peter. *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2001.

_____. *A persistência da raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África Austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GOMES JR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina*. Barroco e o pensamento sobre as artes e as letras. São Paulo: Edusp, 1998.

GONÇALVES, Anamélia Fernandes. *Corpos transfigurados: representação do corpo na ficção de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Letras). São João Del-Rei: UFSJ, 2010.109p.

GUERREIRO, Manuela Sousa. Paulina Chiziane: a escrita no feminino. Disponível em <www.ccpm.pt/paulina.htm>. Acesso em 11 de Outubro de 2006.

GUIDICINI, Lúcia Marilena. *Feminismo e linguagem*. São Paulo: Edusp, 1987.

GUIMARÃES, Flávia Maia. *Entre o receio da memória e o desejo da palavra: análise das obras O último vôo do flamingo e Um rio chamado tempo, uma casa chamada Terra, do escritor Mia Couto*. Tese (Doutoramento em Teoria da Literatura). Recife: UFPE, 2009. 145p.

GREIMAS, A.J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1966.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Dp&A editora, 2005.

_____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HAMILTON, Russel G. *Niketche - a dança do amor, erotismo e vida: uma criação novelística de tradições e linguagem por Paulina Chiziane*. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África*. Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p.317-330.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: *História geral da África: metodologia e pré-história da África*. Editado por J.Ki-Zerbo. v. 1. Brasília: UNESCO, 2010.p.167-212.

JOSE, Jurema. *A escrita feminina no panorama literário africano em língua portuguesa*: Alda Lara, Noemia de Sousa, Ana Paula Tavares, Vera Duarte e Paulina Chiziane. Disponível em <[www.uea-angola.org/ artigo](http://www.uea-angola.org/artigo)>. Acesso em 11 de outubro de 2006.

JOSEF, Bella. *O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 1974.

KINGLER, Diana. *A escrita de si como performance*. São Paulo: Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.12, 2008, p.11-30.

KRISTEVA, Julia. *A mulher escritora em África e América Latina*. Lisboa: Num,1999.

LARANJEIRA, Pires. *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Afrontamento, 1995.

_____. *Literaturas Africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas Literaturas Africanas*.Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LIESEGANG, Gerhard. *Territorialidades sociais e identidades com referência a Moçambique*. In: SERRA, Carlos (org). *Identidade, moçambicanidade, moçambicanização*. Maputo: Ed. Universitária, 1998.p. 99-160.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 2002. 2v

_____. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Graal, 2003.

_____. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: ED.34, 1995.

LINS, Cleuma Regina Ribeiro da Rocha. *Oralidade e polifonia em Niketche, uma estória de poligamia, de Paulina Chiziane: construção e afirmação da identidade feminina e cultural de Moçambique*. Dissertação (Mestrado em Linguística). João Pessoa: UFPB, 2009. 105p.

LOPES, Armando José; SITOE, Salvador Júlio; NHAMUENDE, Paulino José (orgs). *Moçambicanismos: para um léxico dos usos do português moçambicano*. Maputo: Ed. Universitária, 2002.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MACAMO, Elísio. A influência da religião na formação de identidades sociais no sul de Moçambique. In: SERRA, Carlos (org). *Identidade, moçambicanidade, moçambicanização*. Maputo: Ed. Universitária, 1998. p. 35-70.

MACÊDO, Tania; MAQUÊA, Vera. *Literaturas de Língua Portuguesa – Moçambique*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MADRUGA, Elisalva. *Nas trilhas da descoberta: a repercussão do Modernismo brasileiro na literatura angolana*. João Pessoa: Ed. Universitária, 1998.

MAGAIA, Lina. *Delehta*. Pulos na Vida. Maputo: Editorial Viver, 1994.

MAGAIA, Lina. *Duplo Massacre em Moçambique*. Histórias Trágicas do Banditismo II. Maputo: Cadernos Tempo, 1989.

_____. *Dumba-Nengue*. Histórias Trágicas do Banditismo I. Maputo: Cadernos Tempo, 1987.

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

MATA, Inocência. *O sétimo juramento, de Paulina Chiziane – uma alegoria sobre o preço do poder*. In: *SCRIPTA*. Belo Horizonte, v4, n.8, p.187-191.

MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África*. Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MATOS, Gramiro de. *Influências da Literatura Brasileira nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Salvador: EGBA, 1996.

MATSINHE, Cristiano. *Biografia e heróis no imaginário nacionalista moçambicano*. In: FRY, Peter. *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2001.

MAZRUI, Ali. A. *O desenvolvimento da literatura moderna*. In: *História geral da África: metodologia e pré-história da África*. Editado por Ali A. Mazrui e Christophe Wondji. v. 8. Brasília: UNESCO, 2010.p.665-696.

MENDES, Marli Maria. *Abraço utópico entre Logos e Sofia em romances de Paulina Chiziane*. Tese (Doutorado em Letras). Belo Horizonte: PUC-MINAS, 2009. 197p.

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

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

_____. *A criação literária: Prosa II*. São Paulo: Cultrix, 1967. 20ª Ed.

_____. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2008.

MOMPLÉ, Lília. *Os olhos da cobra verde*. Maputo: Associação de Escritores Moçambicanos, 1997.

_____. A mulher escritora e o cânone. In: MÃO-DE-FERRO, Ana Maria (org). *A mulher escritora em África e na América Latina*. Évora: Editorial Num, 1999.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. *Desdobramentos do feminismo*. São Paulo: UNICAMP, 2001.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A condição feminina revisitada: Kate Chopin e Júlia Lopes de Almeida*. João Pessoa: Ed. Universitária, 2003.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros & SCHNEIDER, Liane. *Mulheres no mundo*. Etnia, Marginalidade e Diáspora. João Pessoa: Idéia, 2005.

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

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

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

MORENO, César Fernandez. *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MUSSÁ, Fátima Nordine. *Entre modernidade e tradição: a comunidade islâmica de Maputo*. In: FRY, Peter. *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2001. p.111-133.

NASCIMENTO, Heloísa. *Com quantos retalhos se faz um quilt? – costurando a narrativa de três escritoras contemporâneas*. Tese (Doutorado em Letras). Rio de Janeiro: UERJ, 2008. 159p.

NGOENHA, Severino Elias. Identidade moçambicana: já e ainda não. In: SERRA, Carlos (org). *Identidade, moçambicanidade, moçambicanização*. Maputo: Ed. Universitária, 1998.p. 17-34.

NOA, Francisco P.S. Da literatura e da imprensa em Moçambique. In: RIBEIRO, F. & SOPA, A. (Coord.) *140 anos de imprensa em Moçambique: estudos e relatos*. Maputo: AMOLP, 1996, p.237-241.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Trad. de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.

ORNELAS, Sandro. *Paulina Chiziane e alguns sentidos do influxo africano*. Disponível em <www.verbo21.com.br>. Acesso em 11 de outubro de 2006.

OWEN, Hilary. Sexing the Lusotropics. Lília Momplé and the women in white. In: MATA, Inocencia; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África*. Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p.209-219.

PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. São Paulo: Rocco, 1991.

PELISSIER, René. *História de Moçambique*. Lisboa: Estampa, 1987. 2v.

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

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *As inscrições do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. Tese (Doutoramento em Teoria da Literatura). Recife: UFPE, 2007. 310p.

RAGO, Margareth. *Anarquismo e feminismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2007.

RAMALHO, Christina. *Balada de amor ao vento: representações do universo familiar moçambicano*. Disponível em <bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/ramal.rtf> Acesso em 11 de outubro de 2006.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural*. A literatura de Wole Soyinka. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

RICHARDS, Nelly. *Intervenções críticas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

ROCHA, Enilce Albergaria. *O delírio verbal coutumier em Édouard Glissant: uma abordagem do romance O sétimo juramento, de Paulina Chiziane*. In: LAHNI, Cláudia Regina et alli (orgs). *Culturas e diásporas africanas*. Juiz de Fora: Ed.UFJF, 2009.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Moçambique: história, culturas, sociedade e literatura*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/ Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *História da Literatura e do Teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

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

SARUBBI, Vera Lúcia Martins. *Paisagens apocalípticas com mulheres e guerra ao fundo*. Tese (Doutorado em Letras). Rio de Janeiro: UFF, 2009. 250p.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2003.

SANTOS, Waltecy dos. *A voz feminina na literatura de ascendência africana: hibridismo de mitos e ritos nos romances Niketche de Paulina Chiziane e A cor púrpura de Alice Walker*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). São Paulo: PUC-SP, 2009. 177p.

SANTOS, Thaís Cristina. *Entre a tradição e a modernidade: O sétimo juramento, de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Rio de Janeiro: UFRJ, 2010. 88p.

SAÚTE, Nelson. *Identidades em literatura: espaço público, literatura e identidade*. In: SERRA, Carlos (org). *Identidade, moçambicanidade, moçambicanização*. Maputo: Ed. Universitária, 1998.p.79-98.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulheres reescrevendo a nação. *Estudos Feministas*. vol.08. n.01, 2000. p.84 – 97.

SCHMIDT, Simone. *Onde está o sujeito pós-colonial?* (algumas reflexões sobre o espaço e a condição pós-colonial na literatura angolana). *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol.2, abr.2009. p.136-147.

_____. *Paulina Chiziane: para ler um Moçambique no feminino*. In: SECCO, Carmen Tindó; SEPULVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (orgs). *África e Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis, 2010. v2. p. 317-329.

SCHOLES, Robert; KELLOG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* (ensaios). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise. *Estudos feministas*.vol.8, n.2, 2000.p.9-41.

SECCO, Carmen Tindó; SEPULVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (orgs). *África e Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis, 2010. v2.

SEGRE, Cesare. *As estruturas e o tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SERRA, Carlos (org). *Identidade, moçambicanidade, moçambicanização*. Maputo: Ed. Universitária, 1998.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Trad. de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Feminismo fora do centro* (entrevista concedida à Sônia Maluf e Cláudia Lima Costa). Revista Estudos Feministas, vol.9, n.1, 2001.p.147-163.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.23-57.

SILVA, Cândido Rafael Mendes. *Xiboniboni: a metáfora dos espelhos em Niketche*, de Paulina Chiziane. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. 119p.

SILVA, Manoel de Souza e. *Do alheio ao próprio: A poesia em Moçambique*. São Paulo: Edusp, 1996.

SILVA, Maria Teresa Salgado Guimarães da. *Memória como tragédia*. Disponível em <[www.uea.angola.org/ artigo](http://www.uea.angola.org/artigo)>. Acesso em 11 de outubro de 2006.

SOPA, Antonio. *Nota sobre a identidade*. In: SERRA, Carlos (org). *Identidade, moçambicanidade, moçambicanização*. Maputo: Ed. Universitária, 1998.p. 71-78.

SOUZA, Noêmia. *Entrevista*. In: CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa; Veja, 1994, p. 104-125.

_____. *Sangue Negro*. Maputo: AEMO, 1988.

SOUZA, Inez Fornari de. *O romance como possibilidade de ruptura ideológica: A Festa*, de Ivan Ângelo. Recife: Bagaço, 2000.

SULTUANE, Sónia. *Sonhos*. Maputo: AEMO, 2001.

_____. *Imaginar o poetizado*. Maputo: Ndjira, 2006.

_____. *No colo da lua*. Maputo: s/e, 2009.

TEDESCO, Maria do Carmo Ferraz. *Narrativas da moçambicanidade*. Os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade. Tese (Doutorado em História). Brasília: UNB, 2008. 200p.

TEIXEIRA, Ana Luisa. Ficcinar a história: gênero em contexto de guerra na ficção de Lina Magaia. *E-escrita (Revista do Curso de Letras da UNIABEU)*, Nilópolis, 2011, n.5, v.2, p. 1-11.

TODOROV, Tzvetan; FÓNAGY, Ivan et alli. *Linguagem e motivação: uma perspectiva semiológica*. Porto Alegre: Globo, 1977.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens da beleza são usadas contra as mulheres*. Trad. de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

VALENTIM, Jorge. *Quem não dança, dança: a música no universo feminino de Niketche*, de Paulina Chiziane. Disponível em <www.uea-angola.com.br>. Acesso em 11 de outubro de 2006.

VANSINA, J. *A tradição oral e sua metodologia*. In: Enciclopédia História Geral da África: Metodologia e pré-história da África. Editado por J.Ki-Zerbo. v. 1. Brasília: UNESCO, 2010.p.139-166.

VERGER, Pierre. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. São Paulo: Corrupio, 1981.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2005.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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