



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**A NARRATIVA DE *VENTOS DO APOCALIPSE*, DE PAULINA
CHIZIANE: visão de mundo e cosmopolitismo**

JOÃO PESSOA

2019

WALDELANGE SILVA DOS SANTOS

**A NARRATIVA DE *VENTOS DO APOCALIPSE*, DE PAULINA
CHIZIANE: visão de mundo e cosmopolitismo**

Tese apresentada ao **Programa de Pós-Graduação em Letras**, na área de concentração Literatura, Teoria e Crítica e Linha de Pesquisa Estudos Semióticos, como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista.

JOÃO PESSOA

2019

**Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação**

S237n Santos, Waldelange Silva Dos.

**A NARRATIVA DE VENTOS DO APOCALIPSE, DE PAULINA
CHIZIANE: visão de mundo e cosmopolitismo cultural. /
Waldelange Silva Dos Santos. - João Pessoa, 2019.
173 f. : il.**

**Orientação: MARIA DE FÁTIMA BARBOSA DE MESQUITA
BATISTA.**

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

**1. Semiótica das Culturas. Ventos do Apocalipse. 2.
Literatura Polpular. Natividade. I. BATISTA, MARIA DE
FÁTIMA BARBOSA DE MESQUITA. II. Título.**

UFPB/CCHLA

BANCA EXAMINADORA

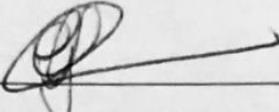
Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista

Profª. Drª. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista – UFPB

(Orientadora)

Profª. Drª. Antonieta Buriti de Souza Hosokawa – UFPB

(Examinadora)


Profª. Drª. Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos – UFPB

(Examinadora)

Maria Nazareth de Lima Arrais – UFCG

(Examinadora)

Profª. Drª. Marieta Prata de Lima Dias – UNEMAT

(Examinadora)

Profª. Alyere Silva Farias – UFPB

(Suplente)

Para Solange,
mãe, amiga, mulher simples...

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, Pai de infinita bondade, a quem sempre pedi sabedoria e forças para que eu pudesse concluir meus estudos acadêmicos.

À minha família, por todo o incentivo positivo que me foi dado desde sempre.

Ao meu esposo, Francisco, pelo amor, compreensão e, em especial, pela constante presença e apoio nos momentos mais decisivos da minha carreira acadêmica.

À minha irmã Waldelane, por estar sempre presente me apoiando, incentivando-me e admirando-me, o que me fez acreditar que seria possível chegar até aqui.

Aos professores, pelas valiosas sugestões dadas, às quais ampliaram este estudo.

Aos amigos de curso que dividiram comigo a longa jornada do Doutorado.

Enfim, a todas as pessoas, parentes e amigos que colaboraram de forma direta, ou não, para a realização deste trabalho.

Agradecimento Especial

À minha orientadora

Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista

Primeiramente, pela credibilidade e confiabilidade. Pela exigência intensa e incansável. Pelo comprometimento, dedicação, responsabilidade e, em particular, pela paciência para com os orientandos. Ela é, indiscutivelmente, a grande responsável pelo nosso crescimento cultural, social e, além de tudo, pessoal.

Muito obrigada por confiar e acreditar no meu trabalho e não permitir que eu fraquejasse. Obrigada por me ter possibilitado chegar até aqui.

“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).

RESUMO

O presente trabalho constitui uma análise em Semiótica das Culturas do romance *Ventos do Apocalipse*, da escritora moçambicana Paulina Chiziane. Partimos da hipótese de que em *Ventos do Apocalipse*, a narrativa contística funciona como inscrição da tradição oral africana e como liame genealógico transcultural que radica a escrita de Chiziane numa estética plural. Este estudo tem como objetivo principal analisar, pelo viés da semiótica, a representação cultural cosmopolita da literatura popular africana presente no romance em voga. Para atingir esse objetivo, fizemos uma análise nos processos de transcódificações culturais, bem como a análise do percurso da significação, considerando aspectos como: os valores investidos, a instauração dos sujeitos semióticos, as relações intersubjetivas de enunciação e enunciado, os procedimentos discursivos de tematização e figurativização, além da inserção dos sujeitos/atores nas zonas antrópicas de identidade, proximidade e distanciamento culturais e seus modos de mediação. O desenvolvimento deste trabalho contém quatro momentos interligados: discussões teóricas sobre a semiótica (considerando seus aspectos culturais – interculturais e transculturais); explanação do processo e momentos literários formadores da literatura moçambicana contemporânea, assim como o próprio espaço adquirido pela escritora Paulina Chiziane, dentro da literatura; a análise do corpus escolhido, atentando para os aspectos orais tradicionais de Moçambique, dentro de uma perspectiva cosmopolita e a análise dos percursos de sentidos semióticos dentro da obra *Ventos do Apocalipse*. Tal escolha da obra se justifica pela complexidade estrutural que deflui, diretamente, da inscrição do texto literário na tradição da literatura popular. De igual modo, às relações do texto ficcional com os polissistemas culturais que a escrita do romance apresenta.

Palavras-chave: Semiótica das Culturas, *Ventos do Apocalipse*, Literatura Popular, Natividade.

RESUMEN

El presente trabajo constituye un análisis en Semiótica de las Culturas de la novela *Vientos del Apocalipsis*, de la escritora mozambiqueña Paulina Chiziane. En este sentido, el estudio tiene como objetivo principal analizar, por el sesgo de la semiótica, la representación de la tradición oral africana y como un lema genealógico transcultural que radica la escritura de Chiziane en una estética plural. Este estudio tiene como objetivo principal analizar, por el sesgo de la semiótica, la representación cultural cosmopolita de la literatura popular africana presente en la novela en boga. Para alcanzar ese objetivo, hicimos un análisis en los procesos de transcodificaciones culturales, así como el análisis del recorrido de la significación, considerando aspectos como: los valores invertidos, la instauración de los sujetos semióticos, las relaciones intersubjetivas de enunciación y enunciado, los procedimientos discursivos de tematización y la figurativización, además de la inserción de los sujetos / actores en las zonas antrópicas de identidad, proximidad y distanciamiento culturales y sus modos de mediación. El desarrollo de este trabajo contiene cuatro momentos interconectados: discusiones teóricas sobre la semiótica (considerando sus aspectos culturales - interculturales y transculturales); la explicación del proceso y momentos literarios formadores de la literatura mozambiqueña contemporánea, así como el propio espacio adquirido por la escritora Paulina Chiziane, dentro de la literatura; el análisis del corpus escogido, atentando hacia los aspectos orales tradicionales de Mozambique, dentro de una perspectiva cosmopolita y el análisis de los recorridos de sentidos semióticos dentro de la obra *Vientos del Apocalipsis*. Tal elección de la obra se justifica por la complejidad estructural que defluí, directamente, de la inscripción del texto literario en la tradición de la literatura popular. De igual modo, a las relaciones del texto ficcional con los polisistemas culturales que la escritura de la novela presenta. Palabras clave: Semiótica de las Culturas, *Vientos del Apocalipsis*, Literatura Popular, Natividad.

ABSTRAIT

Le présent travail constitue une analyse dans la sémiotique des cultures du roman *Ventos do Apocalipse*, de l'écrivain mozambicain Paulina Chiziane. Nous partons de l'hypothèse que dans le vent de l'apocalypse, le récit contística fonctionne comme une inscription de la tradition orale africaine et comme un fil généalogique transculturel qui réside dans l'écriture de Chiziane dans une esthétique plurielle. Cette étude a pour objectif principal d'analyser, par le biais de la sémiotique, culture de la littérature populaire africaine présente dans le roman à la mode. Pour atteindre cet objectif, nous avons analysé les processus de transcodage culturel, ainsi que l'analyse de la voie du sens, en prenant en compte des aspects tels que: les valeurs investies, l'établissement de sujets sémiotiques, les relations intersubjectives d'énonciation et de déclaration, les procédures discursives de thématisation. et la figurativisation, ainsi que l'insertion des sujets / acteurs dans les zones d'identité culturelle, de proximité et d'éloignement anthropiques et leurs modes de médiation. Le développement de ce travail comporte quatre moments interconnectés: discussions théoriques sur la sémiotique (en considérant ses aspects culturels - interculturel et transculturel); explication du processus et des moments littéraires qui forment la littérature mozambicaine contemporaine, ainsi que de l'espace même acquis par l'écrivain Paulina Chiziane, au sein de la littérature; l'analyse du corpus choisi, en considérant les aspects oraux traditionnels du Mozambique, dans une perspective cosmopolite et l'analyse des voies des sens sémiotiques dans le travail *Ventos do Apocalipse*. Un tel choix de l'œuvre est justifié par la complexité structurelle qui découle directement de l'inscription du texte littéraire dans la tradition de la littérature populaire. De même, aux relations du texte fictif avec les polysystèmes culturels que l'écriture du roman présente.

Mots-clés: Sémiotique des cultures, Vents de l'Apocalypse, Littérature populaire, Nativité.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Octógono semiótico.....	p.22
Figura 2 – Diagrama das zonas antrópicas.....	p.29
Figura 3 – Das concepções de Democracia e Estado de Direito.....	p.30
Figura 4 – Romance <i>Baladas de Amor ao Vento</i>	p.53
Figura 5 – Romance <i>Ventos do Apocalipse</i>	p.54
Figura 6 – Romance <i>O sétimo juramento</i>	p.55
Figura 7 – Romance <i>Niketche: uma história de poligamia</i>	p.56
Figura 8 – Romance <i>O alegre canto da perdiz</i>	p.57
Figura 9 – Obra <i>As andorinhas</i>	p.58
Figura 10 – Obra <i>Nas Mãos de Deus</i>	p.59
Figura 11 – <i>Por quem vibram os tambores do além?</i>	p.60
Figura 12 – Livro de ensaios <i>Eu, mulher por uma nova visão de mundo</i>	p.61
Figura 13 – Obra <i>Ngoma Yethu: o curandeiro e o Novo Testamento</i>	p.62
Figura 14 – Obra <i>O canto dos escravos</i>	p.63
Figura 15 - <i>Gungunhana e suas esposas</i>	p.88
Figura 16 - <i>Griots contando histórias</i>	p.118
Figura 17 - <i>Djélis tocando marimba</i>	p.130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1 O PENSAMENTO SEMIÓTICO.....	18
1.1 Origem dos estudos semióticos.....	18
1.2 A semiótica do discurso: percurso e tensão.....	20
1.3 Semiótica das culturas e as interpretações interculturais.....	26
1.3.1 Cosmopolitismo e interculturalidade.....	31
1.4. O feminismo na perspectiva cosmopolita.....	37
1.4.1 Os sujeitos e os lugares que legitimam e desafiam falas.....	39
1.4.2 Feminismo e interculturalidade.....	41
2. DA LITERATURA MOÇAMBICANA.....	44
2.1 Moçambique e as literaturas africanas de Língua Portuguesa.....	44
2.2 Paulina Chiziane e seu espaço literário.....	52
3. SIGNIFICAÇÕES CULTURAIS EM <i>VENTOS DO APOCALIPSE</i>	67
3.1 Preliminares.....	67
3.2 O marido Cruel.....	73
3.3 Mata, que amanhã faremos outro.....	80
3.4 A ambição de Massupai.....	87
3.5 “ <i>Maxwela ku hanya! U ta sala u psi vona</i> ”.....	98
3.6 “ <i>A siku ni siko li ni psa lona</i> ”.....	107
4. VISÃO DE MUNDO E COSMOPOLITISMO CULTURAL.....	118
4.1 Um romance da tradição oral.....	118
4.2 A linguagem proverbial.....	126

4.3 A condição feminina.....	131
4.4 O cosmopolitismo cultural.....	142
4.5 Religiosidade e sentido para a vida.....	146
CONCLUSÕES.....	157
REFERÊNCIAS.....	161
ANEXOS.....	170

INTRODUÇÃO

Na atualidade, os debates sobre as literaturas africanas evoluíram bastante, por serem portadoras de características genuinamente próprias e merecedoras, portanto, de uma atenção científica. Os mais intentos olhares têm se voltado para a literatura produzida na África, notadamente em Moçambique e Angola, talvez pelo seu aspecto messiânico que, por vezes, apresenta textos produzidos com a característica de a ficção ser geralmente construída sobre um fundo histórico, verdadeiro, coexistindo como duas histórias paralelas onde uma é imaginativa e a outra, realidade. As relações intersemióticas, da qual nasce a criação da tradição literária em Moçambique, podem ser claramente percebidas na obra *Ventos do Apocalipse* da escritora moçambicana Paulina Chiziane, a qual tomamos como objeto de estudo apoiados na teoria semiótica para se discutir a cultura presente no texto.

O romance da moçambicana é apresentado em três sequências: prólogo e duas partes subsequentes. No entanto, tanto o prólogo como as duas sequências textuais são precedidas por epígrafes, característica tradicional da literatura moçambicana e recorrente nos textos da autora Chiziane. O Prólogo é composto por três pequenos contos com a epígrafe “*Vinde todos e ouvi/Vinde todos com as vossas mulheres / e ouvi a chamada / Não quereis a nova música de timbila/que me vem do coração?*” (Chiziane, 1999, p.13), cuja letra é de uma canção popular Changane¹ de 1943 (da autoria de Gomucumu). Esta registra a parte introdutória do romance na tradição oral, uma vez que convoca ouvidos ao contador, ao mesmo tempo em que inscreve o texto numa voz ancestral. Dessa forma, a autora evidencia sua relação dialógica com a cultura do seu país e a utiliza não apenas para chamar o leitor para o mundo da contação de histórias, mas também como característica estética de sua escrita.

A Parte I tem como epígrafe um provérbio tsonga: “*Maxwela ku hanya! U ta sala u psi vona* (Nasceste tarde! Verás o que eu não vi!)” (Chiziane, 1999, p. 23). Nela, ressalta-se a voz do ancião (quando diz ao jovem que, pelo momento do seu nascimento, presenciara coisas que ele não pode ver) e a presença dos mortos (pois a voz que não pode ver as coisas do presente e do futuro do jovem, é uma voz que já não está neste mundo). A relação transcendental entre mortos e vivos faz parte da tradição moçambicana e vai além das concepções religiosas ocidentais. Essa referência posta na abertura da parte I, cujo tema é a realização do *Mbelele*

¹ Changane é uma das línguas mais faladas em Moçambique e o título da canção é “A siku ni siku li ni psa lona (Cada dia tem sua história)”.

(ritual para os espíritos enviarem chuva), reafirma a posição de que o diálogo entre mortos e vivos é estabelecido pela autora.

A Parte II, por sua vez, também recebe como epígrafe uma canção popular Changane: “*A siku ni siku li ni psa lona* (Cada dia tem sua história)” (CHIZIANE, 1999, p. 143). Aqui há um prefácio que são os bons e maus momentos desta parte do romance, marcado por um final inesperado que será caracterizado, tanto pelo político, quanto pelo ritual. A estrutura narrativa, fortemente permeada pelas Epígrafes, inscreve o romance na tradição bantu (origem da escritora), quando o contador, antes de começar uma história, faz referência a pequenos contos e provérbios.

Desse modo, o narrador estabelece uma relação entre presente e passado, tradição e modernidade, apontando para o ciclo da vida, uma vez que “A terra gira, a vida é uma roda, chegou a hora, a história se repete, KARINGANA WA KARINGANA” (Chiziane, 1999, p. 22). O trânsito entre o erudito e o popular, o formal e o informal é o grande pilar sobre a qual se ergue toda a sua literatura, apresentando-se como uma espécie de *griot*² dos tempos modernos, a partir de suas narrativas metafóricas e simbólicas próprias do texto, cujo valor o aproxima do texto oral.

Partindo-se da hipótese de que em *Ventos do Apocalipse*, a narrativa contística funciona como inscrição da tradição oral africana e como liame genealógico transcultural que radica a escrita de Chiziane numa estética plural, ou seja, há influências internas que reverberam em uma narrativa, cuja estética rompe as tradições canônicas ocidentais, este estudo tem como objetivo principal analisar, pelo viés da semiótica, a representação cosmopolita da literatura popular africana presente no romance em voga.

Para além do propósito exposto, buscou-se investigar a relação intersemiótica e intersistêmica da qual nasce a tradição da escrita narrativa moçambicana, formulada na intersecção do cosmopolitismo e da nativização, assim como a representação da oralidade moçambicana e os processos de transcódificações culturais e transculturais. Verificou-se, ainda, como os gêneros orais tradicionais de Moçambique, sobretudo da memória do sistema cultural oral, foram resgatados e reatualizados no romance moderno africano.

Para alcançar os propósitos proposto pelo estudo, foi realizado um levantamento bibliográfico, os quais contemplaram textos sobre literatura e cultura, assim como os aspectos teóricos analisados à luz das semióticas das culturas. Estudos feitos por investigadores

² Contador de histórias da tradição oral, cuja linguagem é constituída por certa musicalidade.

sobre os contos africanos também foram contemplados, assim como teóricos que se debruçaram sobre as questões da tradição oral ou na relação entre o oral e o escrito. Pensou-se ser um desafio a discussão que objetiva tal estudo, uma vez que pouco há de crítica sobre as produções da referida escritora. Atrelado a isto, a produção literária de autoria feminina em Moçambique é bastante tímida em relação ao cenário literário em que predominam vozes masculinas de qualidade, como José Craveirinha com a poesia e Mia Couto, em suas narrativas ficcionais.

Entretanto, para efeito de análise do problema proposto, a tese foi dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo, discorreu-se acerca dos pilares teóricos que subsidiaram as análises. Após um panorama histórico da Semiótica, o texto foi trazido considerando a semiótica das culturas. Alguns aspectos gerais sobre a teoria feminista e a Interculturalidade também contribuíram para a formação deste compósito, a partir da atribuição da voz que é dada à mulher, colocando-a como sujeito ativo de transformação.

Ao segundo capítulo, julgou-se pertinente realizar um percurso histórico da literatura produzida em Moçambique, dando ênfase ao *status* que a tradição oral ocupa na literatura moçambicana. Este capítulo é composto por dois subcapítulos: *Moçambique e as literaturas africanas de Língua Portuguesa* e *Paulina Chiziane e seu espaço literário*. O primeiro trouxe a interface da literatura e a história de Moçambique, considerando a importância da política-histórica para a cultura moçambicana; e o segundo, mostrou o perfil literário da escritora Paulina Chiziane a partir da apresentação de seus romances, bem como toda sua produção literária e relevante fortuna crítica. Neste momento, mostrou-se o contínuo resgate da tradição oral na escrita da autora.

O terceiro capítulo, intitulado *Ventos do Apocalipse no âmbito da literatura popular moçambicana*, tratou da análise da representação da oralidade mediante os gêneros orais tradicionais de Moçambique, sobretudo da memória do sistema cultural oral que é resgatado e reatualizado no romance. Este capítulo é composto por quatro subcapítulos: *Um romance e a tradição oral*, *A linguagem proverbial*, *A condição feminina* e *Religiosidade e sentido para vida*.

No quarto capítulo, *Significações culturais em Ventos do Apocalipse*, foi desenvolvida uma análise semiótica do romance *Ventos do Apocalipse*, ou seja, apresentou-se o percurso gerativo da significação investigando as relações intersemióticas e intersistêmicas da qual nasce uma tradição da escrita da narrativa moçambicana formulada na intersecção do cosmopolitismo e da nativização.

1 O PENSAMENTO SEMIÓTICO

1.1 Origem dos estudos semióticos

Estudiosos de todos os tempos têm se preocupado em destituir os signos como objeto de estudo analítico. Alguns optam pela definição, caracterização e tipologia sîgnica, como fizera Platão que compreendeu o signo triádico (constituído por nome, ideia e coisa) e Agostinho (2002, p.86), em sua *Doutrina Cristã* delineando a diferença entre os Signos Naturais (*signa naturalia*) e os Signos Convencionais (*signa data*). É a chamada visão Pansemiótica, segundo a qual tudo é signo. Outros entretanto, voltaram-se para a interpretação do signo – o que eles pretendem significar ao se realizarem.

Até então, a semiótica era considerada o estudo dos signos verbais e não verbais. É com Peirce que ela passou a se dedicar à semiose, ou seja, ao estudo da interpretação do signo. A concepção peirceana é claramente herdeira da tradição lógico-filosófica (alguns autores chegam a afirmar que o autor retomou a teoria estoica do significado, o que lhe deu direito de cidadania na lógica moderna, assim como a da teologia agostiniana). Peirce propusera o “triângulo semiótico” e, numa retomada ao signo triádico, possibilita identificar três elementos: o Signo, propriamente dito, ou *representamen*; o Interpretante ou “imagem mental”, que é o signo criado na mente do intérprete pelo *representamen* e o Objeto, que corresponde à coisa referente, aquilo (algo) que é representado.

Assim, assumem especial relevância as seguintes relações: aquela entre o Signo (*representamen*) e o Objeto (esta relação do Signo com o Objeto incide em certo aspecto do Objeto, mas não em sua totalidade); e a existente entre o Signo (*representamen*) e o Interpretante (Peirce diz que o primeiro “cria”, “conduz a” o segundo). Estabelecer o significado de um Signo é representar o seu Objeto, traduzindo-o através de um Interpretante. O relacionamento desses elementos é de suma relevância para a definição do signo peirceano. O estudo da semiótica Peirceana tomou forma dentro da filosofia. É, segundo o autor, um outro nome para a Lógica, a doutrina geral dos signos.

A partir dos estudos do genebrino Ferdinand de Saussure, a semiótica vem sendo caracterizada pelo autor da seguinte forma:

Pode-se, então, conceber uma ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social [...] e, por conseguinte, da Psicologia geral; chamá-la-emos de Semiologia (do grego semeion, “signo”). Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem. [...] (Saussure, 1969, p.24).

A palavra semiologia, utilizada por estes autores, e por outros que o antecederam, vinha sendo empregada com o mesmo sentido de semiótica, o preferido pelos autores anglo-saxões. Em meados dos anos 40 e 50, com Hjelmslev, a semiologia começou a se estabelecer ascendendo nos anos 60, na França - com Barthes e Greimas. Por sugestão de Roman Jakobson e apoio de Roland Barthes, Benveniste, Greimas, Saraus e Sebeok, o comitê fundador da Associação Internacional de Estudos Semióticos decide, em 1969, pelo conceito de *Semiótica*, conceito geral para definir esse campo, anteriormente designado como semiologia ou semiótica. Porém, no final da década de 70, as palavras semiologia e semiótica recobrem hoje a mesma disciplina, sendo o primeiro termo utilizado pelos europeus; e o segundo, pelos anglo-saxões. A essa disciplina dar-se hoje, habitualmente, o nome de semiótica.

Hjelmslev foi considerado o melhor intérprete da teoria saussuriana. Em seus estudos para a elaboração de uma teoria da linguagem, retoma o modelo sógnico apresentado por Saussure (2002, p. 80), que é “*uma entidade psíquica de duas faces, ou seja, o resultado de uma união indissociável entre conceito e imagem acústica*”. Hjelmslev (1975, p.62) amplia as ideias sobre o signo que define como a relação de dependência entre conteúdo e expressão e diz sê-lo um *sistema de figuras*. Continua, assumindo que a linguagem, a partir de um determinado número de figuras, pode formar vários signos. Sobre o assunto o autor postula:

As línguas não poderiam ser descritas como simples sistemas de signos. A finalidade que lhes atribuímos por suposição, faz delas [...] sistemas de signos; mas, conforme sua estrutura interna, elas são [...] sistemas de figuras que podem servir para formar signos (Hjelmslev, 1973, p. 52).

Apresentando como característica mais nítida a preocupação com a estrutura imanente do discurso, o grupo de estudiosos anteriormente citado completou a concepção de significação proposta por Hjelmslev. Em *O Discurso semiótico*, Batista (2001, p.144) é bastante clara ao escrever sobre a atuação deste grupo de semioticista que, segundo a autora, ampliaram o campo da semiótica à descrição dos sistemas não linguísticos e reformularam a ideia saussureana de sincronia/diacronia. Criaram, assim, a pancronia *latu sensu*, além de apresentar propostas para o estudo dos níveis de estudos semióticos (níveis superficial e profundo) vista através de

relações internas e externas do texto. Nos estudos mais recentes dessa linha de pensamento tem-se a discussão do sentido como questão central a ser perseguida.

A partir da interpretação saussureana feita por Hjelmslev, Greimas propõe uma metodologia de abordagem semiótica. Em oposição ao conceito comum da Semiótica como ciência dos signos, Greimas “funda” essa nova ciência, cujo objetivo era a análise discursiva. O que ele pretendia era ultrapassar os limites das palavras e das frases em busca do sentido construído no âmbito textual. A partir daí, outras reflexões epistemológicas e novos métodos de apreensão dos universos semiológicos são instituídos. Rompe-se a barreira da frase, perpassa-se o texto até atingir, por fim, o discurso.

Na definição greimasiana, a Semiótica constitui uma teoria que integra o processo comunicativo (baseado na perspectiva da ação e da competência dos sujeitos enunciativos) a um processo muito mais amplo: o processo da *significação*. O “método” desenvolvido pelo estudioso permite analisar a organização dos discursos no plano de conteúdo, pois o que inquietava a semiótica era a explicitação por meio do qual os sentidos se constroem e se manifestam discursivamente. Tais estudos levaram Greimas a identificar a existência de formas universais de organização da narrativa no texto. Presentes nos mais diversos textos por levar em consideração a organização imanente do discurso, tais formas são as estruturas que sustentam a construção dos sentidos e da significação textual. Nos itens a seguir, as propostas do estudioso, assim como as de Rastier e Pais serão destacadas.

1.2. A semiótica do discurso: percurso e tensão

Algirdas Julian Greimas foi, desde o início dos anos 60, o verdadeiro continuador de Hjelmslev e de Saussure no estudo da significação. Em 1958, Greimas já elaborara uma primeira versão de sua *Semântica Estrutural*, impregnadas de referências a Hjelmslev. Para o autor, o signo não é definido como tal, ou seja, ele não apresenta nenhuma terminologia que possa representar o conjunto das significações, como fizeram Saussure, Hjelmslev, Peirce e outros. Mesmo não designando um ponto no qual residem o significante e o significado, Greimas coloca as duas terminologias dentro de um conjunto abstrato, quando pressupõe a existência de um sem o outro e do outro sem o um. Se o significado não é possível sem o significante, então eles se inter-relacionam, completam-se, referem-se e, por natureza semântica, devem ser *semas* de um *semema*.

Em seu *Sémantique structurale* (1973), Greimas propõe um sistema de análise que pretende desvendar a sintaxe que organiza e constrói o *sentido dos textos*, no plano do conteúdo, a partir do conceito de narratividade. Esse foi o ponto de partida da semiótica greimasiana.

Seu objeto de estudo é muito mais amplo do que possa parecer. O conceito de texto tem aqui desdobramentos normalmente não abarcados pela acepção do senso comum, podendo ser tanto um texto linguístico, escrito ou falado, como um texto visual, auditivo, gestual, plástico ou até mesmo gustativo, além da combinação de vários textos diferentes. A semiótica greimasiana propõe que o sentido de um texto seja construído por um percurso gerativo, dividido em três níveis: nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo, indo do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Ela estabelece uma sintaxe e uma semântica, próprias para a análise em cada um desses níveis que têm, portanto, uma estrutura autônoma e descreve as relações que cada nível estabelece com os demais.

O *nível fundamental*, também chamado de *estrutura profunda*, constitui a primeira etapa do percurso que gera a significação. A Semiótica a considera profunda por articular em um só nível, os percursos narrativos e discursivos. A Sintaxe fundamental procura explicar o modelo de existência de significação como uma estrutura elementar, isto é, como uma estrutura em que as categorias sêmicas de um determinado microuniverso são apreendidas por meio de relações antonímicas e hipônicas, que as tornam suscetíveis de serem reduzidas a um único núcleo sêmico. Sobre isto, Greimas (1975) afirma:

Esta estrutura elementar deve ser [...] concebida como o desenvolvimento lógico de uma categoria sêmica binária, do tipo, branco vs preto, cujos termos estão, entre eles, numa relação de contrariedade. (Greimas, 1975, p.147)

Para tornar-se operatória, a estrutura elementar é representada pelo quadrado semiótico que consiste na representação visual da articulação lógica de qualquer categoria semântica. Partindo da noção saussureana de que o significado é primeiramente obtido por oposição ao menos entre dois termos, o que constitui uma estrutura binária (Jakobson) chega-se ao quadrado semiótico por uma combinatória das relações de *contradição* e *asserção*.

Para Greimas o ser vivo não se relaciona com essas categorias semânticas sem nelas imprimir sua marca sensível, isto é, todo microuniverso semântico contém um índice *axiológico* portador de valores atraentes ou repulsivos. Os valores atraentes são chamados *eufóricos*, e os valores repulsivos, *disfóricos*.

Assim, podemos afirmar que a formalização do quadrado semiótico se dá por meio de dois termos positivos assentados no eixo da contrariedade e desdobrados em suas realizações negativas. Esses, são responsáveis pelos eixos dos subcontrários. O vínculo entre as categorias positivas e negativas resulta nos termos contraditórios e contrários. Pode-se dizer que a contradição é elaborada por um esquema positivo e outro negativo, enquanto a complementaridade é instituída por meio de uma dêixis positiva e outra negativa.

A *euforia* e a *disforia*, por sua vez, são articulações da categoria complexa *foria*, cuja raiz etimológica (“força que leva adiante”) nos ajuda a compreender o mecanismo sintático da negação e asserção, delineado no quadrado semiótico. A *euforia* opera a passagem das relações tensivas às relações relaxadas; e a *disforia*, compreende a passagem das continuidades às discontinuidades, que geram as tensões. Portanto, ao projetarmos a categoria fórica sobre as articulações semânticas do nível profundo, estamos, na verdade, atribuindo-lhes valores tensivos.

As relações estabelecidas pelos quatro termos do quadrado semiótico fazem surgir mais quatro termos numa posição hierarquicamente superior, os chamados **meta termos**. A partir dessa junção tem-se não mais um quadrado, e sim um octógono – o **Octógono Semiótico**. É mister registrar que, além de Courtés e Greimas, as relações que se estabelecem no octógono devem-se ao brasileiro Cidmar Teodoro Pais.

Observe o octógono semiótico elaborado por Greimas, considerando a relação de contrários (S_1 e S_2):

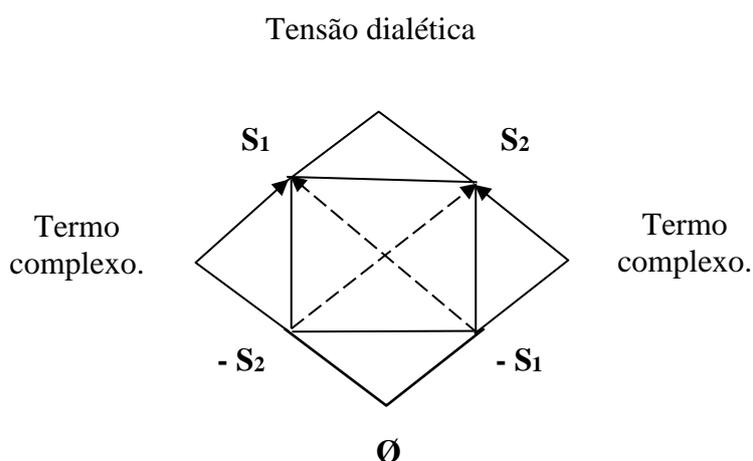


Figura 1 – Octógono semiótico

Fonte: Greimas e Courtés (1979, p. 367)

O nível narrativo, também chamado de narrativização, é o nível da busca do sujeito por seus valores. Constitui a camada intermediária (entre a superficial e a profunda) do percurso que gera a significação, apresentando uma sintaxe e uma semântica narrativa. A **Sintaxe Narrativa** se organiza em torno da atuação de um **Sujeito Semiótico**, que realiza um percurso em busca de seu **Objeto de Valor**, motivado por um **Destinador**. Nessa busca pelo objeto, o sujeito é instigado pelo destinador e ajudado por um **Adjuvante** e/ou prejudicado por um **Oponente**.

Com relação ao Sujeito e ao Objeto, estes são de natureza transitiva. E é esta relação de transitividade que lhes dá existência, ou seja, o sujeito é o actante que se relaciona transitivamente com o objeto, e o objeto é aquele que mantém laços com o sujeito. Há duas diferentes relações ou funções transitivas: a junção e a transformação e, portanto, duas formas de enunciados elementares que estabelecem a distinção entre estado e transformação. Nos enunciados de estado, o sujeito mantém relação de junção com o(s) objeto(s) de valor (são estáticos) e nos enunciados de transformação (ação) eles sempre operam na passagem de um estado para o outro (são dinâmicos). A dicotomia *estado/transformação* serve de base para a distinção de dois tipos de junções, ou seja, dois modos distintos de relação do sujeito com os valores investidos nos objetos: a *conjunção* e a *disjunção*.

Com relação à conjunção e à disjunção, Greimas explica:

[...] para que dois termos objetos possam ser captados juntos, é preciso que tenham algo em comum [...] e para que dois termos objetos possam ser distintos, é preciso que sejam diferentes.
(Greimas, 1966, p.29)

Enunciado de estado conjuntivo é quando o sujeito está em relação de conjunção, e enunciado de estado disjuntivo é quando o sujeito está em relação de disjunção, perda do objeto de valor. Para que o sujeito entre em conjunção com o objeto-valor desejado, necessita executar dois tipos fundamentais de programas: o da **competência** e o da **performance**. São os valores modais do sujeito semiótico que o instauram como tal. Deles se ocupa a **Semântica Narrativa**.

A modalização semiótica atinge tanto os enunciados de estado quanto os enunciados do fazer. No primeiro caso, denomina-se **modalização do ser** que atribui existência modal ao sujeito de estado; no segundo, **modalização do fazer** que, por sua vez, é responsável pela competência modal do sujeito do fazer.

Assim, o percurso do sujeito se estabelece pela aquisição da *competência* necessária para a realização da ação, bem como pela *performance* de sua existência. A **competência** (ser)

é o conjunto de qualidades que tornam o sujeito apto para agir e *performance* (fazer) é a atuação do sujeito. O sujeito que realiza a transformação se investe dos valores modais, os quais são sublinhados por Greimas (1973, p.182) como “*o querer e/ou poder e/ou saber-fazer, que pressupõe seu fazer desempenhacional*”. Cada um desses elementos (saber, poder ou fazer) pode aparecer no nível mais superficial do discurso e sob várias formas.

A *manipulação* compreende o *fazer-fazer*, segundo a qual um enunciado de fazer rege um outro enunciado de fazer. Encontram-se instaurados, nesse patamar, um sujeito manipulador (Destinador) e um sujeito manipulado (Destinatário). Para que o destinador leve o sujeito a realizar o seu fazer, é necessário que o destinatário creia em sua competência para se deixar manipular e passe a dotar-se dos valores modais do *querer-fazer* e do *poder-fazer*. A manipulação se dá através da *tentação*, da *intimidação*, da *provocação* e da *sedução*. Estes são organizados por Barros (2005), segundo critérios de competência do destinador-manipulador e pela alteração modal operada pela competência do destinatário. A *performance* é onde a transformação de fato acontece. Há apropriação dos valores desejados que possam existir ou que necessitam ser produzidos. É a fase em que se dá a mudança do sujeito central da narrativa de um estado a outro.

O *nível discursivo* do percurso gerativo é o segmento superficial do percurso e sua operacionalização se efetiva nas subjacências da concretude. A organização narrativa é temporalizada, espacializada e actorializada, ou seja, a narrativa é colocada no tempo e no espaço. Os sujeitos, os objetos, os destinadores e os destinatários da narrativa (os actantes), vão tornar-se atores do discurso. Os valores dos objetos são disseminados como temas e concretizados em figuras. Consoante Fiorin (2006, p.41), “*No nível discursivo, as formas abstratas do nível narrativo são revestidas de termos que lhes dão concretude*”.

Para explicar as relações do sujeito da enunciação com o discurso-enunciado e também as relações que se estabelecem entre enunciador e enunciatário, tem-se a *Sintaxe Discursiva*. Sobre essa relação entre enunciador e enunciatário, da qual o discurso é resultante, Benveniste pontua:

É na linguagem e por ela que o homem se constitui como sujeito, dado que, somente ao produzir um ato de fala, ele constitui-se como eu. O eu existe por oposição ao tu. Dessa forma, o eu estabelece uma outra pessoa (tu), essencial para que a linguagem se torne discurso. (Benveniste, 1966, p.259)

Ao enunciar, a pessoa enuncia num dado espaço e num determinado tempo organizado em torno do “sujeito”. O espaço do *eu* é o *aqui* e o momento da enunciação é o *agora*. A partir

desses dois elementos, organizam-se as relações espaciais e temporais. Dessa forma, a enunciação se efetiva no sincretismo das três categorias: *eu-tu-agora* que, projetadas ou negadas no enunciado, fabricam o discurso. Para instaurar a pessoa (eu), o espaço (aqui) e o tempo (agora), a enunciação se utiliza de dois mecanismos básicos denominados **debreagem** e **embreagem**.

A debreagem consiste, num primeiro momento, em desprender do sujeito, do espaço e do tempo de enunciação e em projetar no enunciado um *não eu*, um *não aqui* e um *não agora*. A debreagem pode ser enunciativa, quando instaura no discurso actantes da enunciação; enquanto a debreagem enunciva instaura no discurso os actantes do enunciado. Greimas e Courtés (2008, p.112) reconhecem, assim, dois tipos de unidades discursivas ou duas formas discursivas: a *enunciação enunciada* ou relatada, também dita subjetiva, que ocorre nas narrativas em “eu” e sequências dialogadas; e o *enunciado* ou objetivo, que ocorre nas narrações com sujeitos em terceira pessoa.

Na enunciação enunciada, Greimas chama o enunciador e o enunciatário aí instalados, respectivamente, de narrador e narratário e, no diálogo, ele considera a terminologia interlocutor e interlocutório. Segundo Batista (2009), há, ainda, enunciações híbridas ocorridas quando, no texto, aparecem, simultaneamente, debreagens enuncivas e enunciativas.

O sujeito da enunciação, responsável pela produção do enunciado, fica sempre implícito e pressuposto, ele nunca é manifestado no interior do discurso enunciado. Conforme Greimas e Courtés (2008, p.111-112),

Nenhum ‘eu’ encontrado no discurso pode ser considerado como sujeito da enunciação propriamente dita nem identificado com ele: de nada mais se trata nesse caso do que um simulacro da enunciação, isto é, de uma enunciação enunciada ou relatada.

Segundo Benveniste (1976, p. 284), a terceira pessoa não se refere a nenhuma em particular, porquanto pode representar qualquer sujeito ou até mesmo nenhum. Jamais é instaurada como actante da enunciação. Possui existência apenas quando mencionada pelo *eu*, de subjetividade e objetividade. O discurso científico, por exemplo, suprime as marcas enunciativas e constrói um discurso só com enunciados.

A embreagem, ao contrário da debreagem, é o efeito de retorno à enunciação, produzido pela neutralização das categorias de pessoa, de tempo e de espaço, assim como pela denegação da instância do enunciado. É através da embreagem que se obtém um efeito de

identificação entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, tempo do enunciado e tempo da enunciação, espaço do enunciado e espaço da enunciação.

A *semântica discursiva* concretiza as mudanças de estado do nível narrativo por meio dos investimentos de tematização e figurativização no discurso, criando efeitos de sentido. A tematização e a figurativização são realizações do sujeito da enunciação que as utiliza como elementos mantenedores da coerência discursiva. Os temas são investimentos semânticos de natureza conceptual, procuram explicar a realidade e aparecem organizados em percurso. Para recobrir os temas, o sujeito da enunciação aproveita-se das figuras, termo que representa algo de existente no mundo natural, dando o efeito de realidade ao texto. Todo texto do nível narrativo é tematizado podendo ser, ou não, figurativizado. Além disso, as figuras podem aparecer espalhadas ao longo do discurso, dispostas em isotopias figurativas.

Para se obter o tema, não é suficiente encontrar apenas uma figura no texto, pois ela não aparece apenas isolada, mas também encadeada com outras figuras, formando uma rede denominada percurso figurativo. Já o percurso temático é representado pelo encadeamento de temas que mantêm entre si uma coerência dentro do texto, responsáveis, portanto, por criar na linguagem o efeito de referência ao mundo. A figurativização e a tematização alicerçam-se no contrato de veridicção estabelecido culturalmente entre sujeitos nas suas crenças compartilhadas.

1.3. Semiótica das culturas e as interpretações interculturais

Em consonância com o exposto, temos a semiótica das culturas. Esta é considerada uma ciência da interpretação pois, é por meio da linguagem que o homem tem uma memória social, torna-se ciente de sua identidade cultural. Como afirma Pais:

A riqueza do homem é a sua diversidade linguística, cultural, social e histórica. Como se sabe, a língua e seus discursos, juntamente como as semióticas não verbais e complexas, conferem a uma comunidade humana: a sua memória social; a sua consciência histórica; a consciência de sua identidade cultural e de sua permanência no tempo.
(Pais, 2009, p.25)

A semiótica das culturas possibilita o estudo da cultura humana, assim como sua pluralidade. É pela diversidade linguística que o homem se diferencia dos demais animais. E essa linguagem é o que lhe confere a qualidade de ser humano, ou seja, detentor de uma cultura,

de uma história, de uma socialização. Assim, a semiótica das culturas estuda esse processo histórico da humanidade e a diversidade linguística e cultural que ela possui. A comparação com outras culturas em oposição faz-se necessária para se caracterizar uma cultura. O que resulta desse confronto de culturas, na verdade, são saberes e valores compartilhados. A cultura se transforma, se desenvolve, desaparece, tudo isso em torno de comparações com outras culturas. Sendo assim, para Pais (2009), o mais interessante, para a semiótica das culturas, é fazer sua análise baseada em comparações entre as culturas, tornando-se, assim, uma semiótica interpretativa.

Caracteriza-se uma cultura por suas especificidades perante a diversidade das culturas humanas. Logo, é necessário considerar como características de uma cultura, definidoras de identidade e de diversidade, em relação às demais, como parte do “saber compartilhado sobre o mundo” de seus membros, o mundo semioticamente construído, o sistema de valores, o sistema de crenças (Pais, 2009, p. 26). Rastier, em seu livro *Ação e sentido por uma semiótica das culturas* (2010), afirma que os estados internos do sujeito não são representações, mas apresentações, porque mostram “associações específicas entre o indivíduo e seu entorno”, entretanto não representam “esse entorno ou essa associação” (Rastier, 2010, p. 18-19). Níveis de apresentação e níveis semióticos compõem esse entorno. Cada prática social equivale a um discurso que, por sua vez, divide-se em tipos textuais (orais ou escritos). Estes sempre revelam um gênero, além de representarem a parte semiótica de um percurso de ação.

O nível semiótico do entorno humano, segundo Rastier (2010, p. 21), é caracterizado por quatro rupturas: a espacial, a local, a temporal e a modal. Estas, são distinguidas por oposições linguísticas “devendo qualquer enunciado estar situado em, pelo menos, uma das zonas que elas delimitam”, que é a zona identitária (do entorno do sujeito enunciadador), a zona proximal (do entorno do sujeito enunciatário) e a zona distal (do entorno do ele que se encontra longe do enunciadador e enunciatário). No quadro a seguir, o autor resume as três zonas, distribuindo os elementos gramaticais que as caracterizam, através das quatro rupturas mencionadas:

	<i>Z. identitária</i>	<i>Z. proximal</i>	<i>Z. distal</i>
<i>Pessoa</i>	EU, NÓS	TU, VÓS	ELE, SE, ISTO
<i>Tempo</i>	AGORA	RECENTE EM SEGUIDA	PASSADO FUTURO
<i>Espaço</i>	AQUI	AÍ	ALÍ, NOUTRO LUGAR
<i>Modo</i>	CERTO	PROVÁVEL	POSSÍVEL IRREAL
	<i>Fr. empírica</i>		<i>fr. transcendente</i>

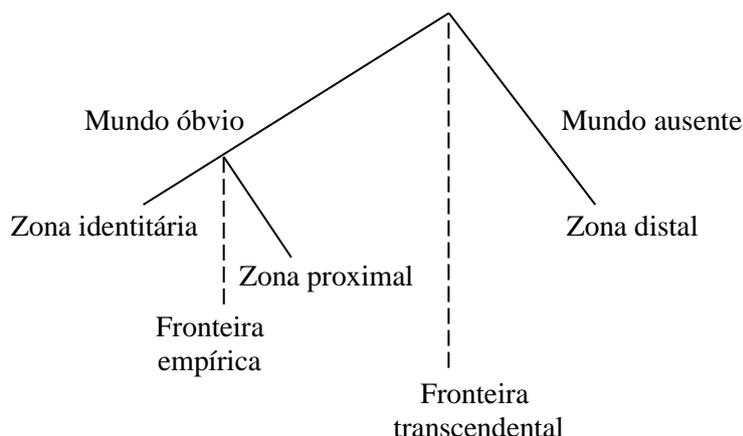
Quadro 1: Zonas delimitadoras das rupturas

Fonte: Rastier, 2010, p. 23.

A principal ruptura, segundo o autor, separa as duas primeiras zonas da terceira e, assim, “separam-se um mundo óbvio (formado das zonas identitária e proximal) de um mundo ausente (estabelecido pela zona distal)” (Rastier, 2010, p. 23). Comparando-se com a linguagem dos animais, a linguagem humana tem a vantagem de remeter ao que está ausente no tempo e no espaço, fora da articulação entre o eu e o tu. Pode situar-se, portanto, num tempo futuro ou passado e num espaço longínquo. Dando como exemplo a linguagem das abelhas, percebe-se que ela só acontece em um tempo presente e no espaço aqui. Uma abelha não tem capacidade de deixar registrada a experiência que fez no presente e transmiti-la para o futuro ou em outras colmeias.

Duas fronteiras se situam entre as três zonas: a fronteira empírica, localizada entre a zona identitária e a proximal; e a transcendente, ocorrida entre as duas primeiras e a distal. Os objetos da fronteira empírica foram chamados de fetiches pelo autor, e os da fronteira transcendente, ídolos Rastier (2010, p. 29). São exemplos dos primeiros tipos de objeto: utensílios domésticos, brinquedos; e do segundo: rituais, obras de arte etc. O diagrama abaixo, proposto pelo autor, sintetiza o mencionado:

Figura 2: Diagrama das zonas antrópicas



Fonte: Rastier, 2010, p. 24.

Conforme o autor, a linguagem pode ser detectada nas duas fronteiras, porquanto pode ter um uso com fins de divertimento (como para as crianças), mas também, exercer a função de ídolo (quando manifestada em obras artísticas, códigos de leis etc.) Importante destacar que os percursos de enunciação e compreensão consistem em passagens constantes de uma zona a outra.

A semiótica das culturas investiga a cultura humana através do texto. Procura compreender o mundo como linguagem, ou seja, assimilar a função da linguagem na cultura. Apesar das várias metodologias de abordagem, ela tem um único objetivo: buscar os sentidos presentes nos textos. Cada tendência, entretanto, possui suas características, o que não impede que possamos misturar elementos de tendências diversas.

As zonas do entorno humano, formuladas por François Rastier (2010), aparecem como mecanismos de análise, pois a transmissão considerada como homóloga, permite distinguir três zonas antrópicas que, por sua vez, possibilitam falar do que não se encontra presente na comunicação entre os eixos da pessoa, do tempo, do espaço e do modo. São elas: zona de coincidência, chamada de zona identitária; uma zona classificada de adjacência, a zona proximal; e outra zona dita de estranhamento, a zona distal. Tais zonas se encontram no entorno humano. As zonas identitária e proximal se submetem ao comando da zona distal, e esta varia de acordo com as culturas.

Estudando a estrutura fundamental de Greimas, Cidmar Teodoro Pais, faz um estudo das tensões dialéticas operadas no processo civilizatório das culturas nos sistemas de dominação. De acordo com o autor, as relações de Tensão e de Confrontos Sociais podem ser

mais facilmente entendidas, se considerarmos o que ele chamou de Princípios de Organização Social. Para tanto, estruturou da seguinte forma:

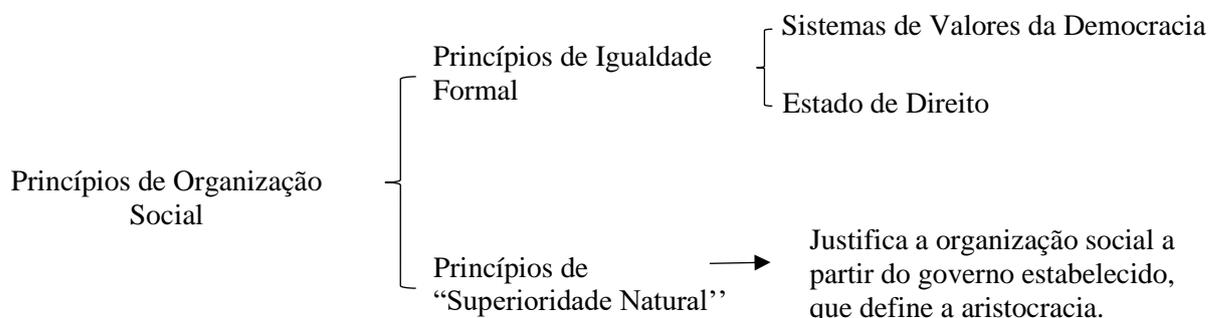


Figura 3 – Das concepções de Democracia e Estado de Direito

Consoante Pais (2006, p.17), “*no processo histórico, muitas comunidades humanas atingiram, em sua evolução, o estágio que se chama de civilização*” (caracterizado pelo equilíbrio e pela tensão dialética *autoridade x liberdade*). Porém, ocorreu também que, uma vez tendo alcançado esse estágio, uma civilização se rompe em barbárie através da tensão *liberdade x força*.

Desta forma, podemos concluir que a inserção cultural não deve ser verificada de maneira homogênea e uniforme, pois do contrário pode-se ter injustiças, preconceitos e discriminações.

Ainda de acordo com o pensamento do estudioso francês verifica-se, pois, que a semiótica das culturas possibilita que se levante questões pertinentes sempre que seja necessário comparar culturas distintas. “*Ela pode oferecer subsídios relevantes para as transcodificações, o respeito à diversidade*” (Pais, 2006, p. 18). A semiótica das culturas oferece meios para as transcodificações intrasemiótica e intersemióticas.

As transcodificações intrasemióticas “*funcionam como processos de metalinguagem, onde há a conversão de um texto (de um universo de discurso) para um outro texto (de outro universo de discurso)*” (Pais, 2006, p.20), ou seja, tem-se aqui a transcodificação intracultural. Enquanto as transcodificações intersemióticas e, portanto, transculturais “*se dão quando o processo se realiza de uma língua natural (partida) para outra língua natural (chegada), envolvendo duas culturas distintas*” (Pais, 2006, p.26).

1.3.1. Cosmopolitismo e Interculturalidade

Quando termos como multiculturalismo e cosmopolitismo são abordados, hoje, está se falando da diferença na sociedade. Ambos os termos manejam com as polarizantes tensões entre diferença e igualdade, entre a necessidade de reconhecimento da diferença, bem como a realização da igualdade, do reconhecimento da não homogeneidade de etnias e culturas sociais, do deslocamento de recursos ideológicos e políticos da tradição dominante nos países considerados ocidentais, ou seja, o liberalismo. Trata-se de um manejo contra os efeitos de uma não integração de povos e culturas, da necessidade por reorganização das políticas públicas no sentido de resguardar a diversidade e/ou pluralidade dos grupos e tradições existentes na esfera social.

É mister considerar, ainda, a questão da diferença e seu desenvolvimento sociocultural como meio de reivindicação de direitos por grupos subordinados. Sobre o assunto, Santos (2003, pp. 26-42) aponta para uma descentralização da cultura ocidental manifestada sob dois aspectos: de um lado, tem-se a matriz colonialista e imperialista que se alargou entre os séculos 16 e início do 20, levando com ela modos de organização política, econômica e social (além de práticas e valores construídos historicamente a partir da modernidade europeia e norte-americana, que se disseminaram pelo mundo); de outro lado, tem-se a história do século 20 que, a partir dos anos 60, reflete uma certa austeridade através dos movimentos intelectuais e sociais de estruturação política e cultural que contribuíram para interrogar a ideia hegemônica de Ocidente. Tal descentralizamento pode ser visto como uma expressão emergente dos diversos modos de identificação coletiva, tais como, negros, povos indígenas, mulheres, movimentos religiosos e outros, os quais puseram em questão o etnocentrismo representando, assim, uma larga tentativa de hastear bandeiras multiculturais.

Em seu texto *A cultura no mundo moderno*, o polonês Bauman (2013) encadeou bem tal subdivisão, no qual ele trata do trânsito entre a modernidade pós-colonial e pós-imperialista que viria a caracterizar a história da migração moderna. Tal classificação se daria da seguinte forma: a primeira aconteceu na Europa e foi tida como um processo de “modernização”, uma vez que cabia a mover as pessoas para terras consideradas “vagas”, quando, na verdade, tratava-se de áreas indígenas e, portanto, habitadas por populações indígenas, as quais eram desprezadas e consideradas irrelevantes para a Europa. Isso gerou um enorme massacre da população nativa pelo homem branco.

A segunda classificação, por seu turno, aconteceu após o declínio dos impérios coloniais entre os anos de 1974 e 1976. Após a independência das colônias africanas, os portugueses que viviam lá passavam a ser chamados de “retornados”, inclusive os descendentes de portugueses que nasceram e viveram dentro dessas colônias. Tratava-se de nativos colonizados ainda existentes que obtiveram uma educação de melhor qualidade, ou seja, uma “sofisticação cultural” e que seguiam juntos aos colonialistas que retornavam à sua terra natal. Importante pontuar que esses nativos faziam tal movimento migratório em busca de possibilidades de sucesso e melhores condições de vida, dada a situação de fome, miséria e outras calamidades que assolavam sua terra. Em contrapartida, esses nativos tiveram que se adaptarem e adquirirem um novo modelo europeu, como questões culturais e linguísticas. Inclusive para alguns estudiosos, essa fase de processo migratório ainda não é algo finito.

A terceira e última fase, talvez hoje em seu ápice de arrolamento, dá início a era das diásporas que, em plena globalização, conota um “arquipélago” de colônias étnicas, linguísticas e religiosas. Dispersas por vários territórios, os povos referentes à esta fase se diferenciam dos demais, pelo simples fato de nenhum país hoje ser, exclusivamente, um lugar de imigração ou emigração. O passado colonial ou imperial não configura mais a migração. E, antes nunca vivido, o povo europeu se depara com a arte de conviver com a diferença. Hoje, diferentemente do que acontecia no passado, os movimentos populacionais globais crescem largamente e com isso, nativos e imigrantes se esforçam para se tolerarem mutuamente. Isso acaba por requerer dos imigrantes um esforço para se adaptarem ao país de chegada, assim como dos nativos em se empenharem também na convivência harmônica com a diferença e não permitirem que a hostilidade étnica e religiosa prevaleça nessas interações.

No que tange ao papel da cultura na construção do mundo globalizado, Bauman (2013, p. 45) propõe a filosofia do multiculturalismo e salienta que seu próprio valor propaga a existência de culturas harmoniosas, porém promulga o mesmo como apoiadora de “tendências separatistas” e, portanto, antagônicas inviabilizando, assim, qualquer forma de diálogo. O multiculturalismo, em seu aspecto terminológico, ainda é bastante discutido entre muitos estudiosos atuais e, em sua grande parte, está relacionado a uma aprovação ao pluralismo cultural. Ainda conforme Bauman (2013):

Ela é aparentemente inspiradora pelo postulado da tolerância liberal e do apoio aos direitos das comunidades à independência e à aceitação pública das identidades que escolheram (ou herdaram). [...] Seu empreendimento é a transformação da desigualdade social, ou seja, respeito ao direito de um indivíduo escolher seu modo de vida e os pontos de referências para sua lealdade (Bauman, 2013, p.46).

Entretanto, o multiculturalismo tornou-se objeto da globalização descontrolada, a qual mascara as desigualdades sociais. Ele virou um axioma que se faz pensar sobre, mas que nem sempre torna-se objeto de pensamentos ou de atitudes concretas. Para explicar o raciocínio aqui proposto, tem-se as classes consideradas instruídas que veem o multiculturalismo como solução para os problemas que carcomem o mundo das diásporas. Entretanto, na prática, essas mesmas classes têm pouco ou nada a dizer sobre a tão almejada forma da condição humana, quiçá fazer.

A partir disso, tem-se dois aspectos relevantes a serem considerados quanto à questão cosmopolita: a associação entre lugares e identidades (sob a égide da etnicidade, da tradição, do nacionalismo, da religião e da cultura) e a contradição entre o conceito de identidade e sua relação com a atualidade e/ou modernidade. Hall (1995) diferencia três concepções de identidade que merecem ser destacadas aqui:

- a) O sujeito do Iluminismo, pelo qual o indivíduo é visto como um ser centrado e unificado, cujas capacidades (razão, consciência e ação) emergiam com o seu nascimento e permaneciam com ele durante a existência individual;
- b) O sujeito sociológico, que é aquele que surge a partir da compreensão de que o núcleo interior do indivíduo não era autônomo. A essência interior do sujeito (o “eu real”) é modificada a partir do diálogo contínuo com os mundos culturais externos;
- c) O sujeito pós-moderno, que é isento de uma identidade fixa e esta, por sua vez, é “*formada e transformada continuamente em relação às maneiras pelas quais somos representados e tratados nos sistemas culturais que nos circundam*” (Hall, 1995, p.12). É uma identidade historicamente (e não biologicamente) definida.

Essa concepção de identidade do indivíduo pós-moderno, conduz a afirmação de Hall (1995) de que a identidade totalmente assegurada, coerente e unificada é uma utopia. A partir dos diversos sistemas de significados e representações culturais, uma multiplicidade de

identidades podem emergir. Logo, pode-se inferir que a concepção de sujeito e identidade foi modificada pela modernidade com suas capacidades de raciocinar e pensar.

À proporção que as sociedades modernas cresceram de forma mais complexas, uma concepção mais social de sujeito surgiu. Com isso, as teorias mais liberais se viram pressionadas a chegarem a um comum acordo com as estruturas do Estado nacional e com as grandes massas que criam uma democracia moderna (Hall, 1995). Entretanto, é válido diferenciar, ainda, a identidade dos papéis desempenhados pelos indivíduos dentro de uma sociedade. Enquanto os papéis são definidos por normas e regras definidas por instituições e organizações sociais, as identidades se originam nos próprios atores sociais. Desse modo, pode-se afirmar que toda e qualquer identidade é construída.

Ainda sobre a temática, os estudos contemporâneos abordam com grande frequência os conceitos de identidade, no entanto com bastante cautela, uma vez que sua dissolução e fragmentação são recorrentemente contestadas. Debate-se a dissolução, no intuito de devorar; e a fragmentação, com o propósito de evitar que isso ocorra. Desse modo, cabe destacar a afirmação de Bauman (2005):

Sim, a 'identidade' é uma ideia inescapavelmente ambígua, uma faca de dois gumes. Pode ser um grito de guerra de indivíduos ou das comunidades que desejam ser por estes imaginados. Num momento o gume da identidade é utilizado contra as 'pressões coletivas' por indivíduos que se ressentem da conformidade e se apegam a suas próprias crenças [...]. Em outro momento é o grupo que volta o gume contra um grupo maior, acusando-o de querer devorá-lo ou destruí-lo, de ter a intenção viciosa e ignóbil de apagar a diferença de um grupo menor, forçá-lo ou induzi-lo a se render ao seu próprio 'ego coletivo', perder prestígio, dissolver-se. Em ambos os casos, porém, a 'identidade' parece um grito de guerra usado numa luta defensiva: um indivíduo contra o ataque de um grupo, um grupo menor e mais fraco (e por isso ameaçado) contra uma totalidade maior e dotada de mais recursos (e por isso ameaçadora) (Bauman, 2005, p.82-83).

Bauman (2005, p.19) entende que:

...as 'identidades' flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, outras infladas e lançadas pelas pessoas a nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relações às últimas.

Não menos importante para o multiculturalismo é a questão da diferença, já que está no cerne das discussões acerca da identidade. Ela faz parte do processo humano e social, resultado, talvez, de um processo histórico e concebe, ao mesmo tempo, um resultado e uma condição transitória. Logo, a identidade não deveria ser considerada como antagônica à diferença, mas dependente dela na medida em que a diferença separa uma identidade da outra. O multiculturalismo, por seu turno, problematiza o lugar e os direitos das minorias em relação à maioria, discutindo a questão da identidade e de seu reconhecimento.

Outro ponto pertinente, no que se tange ao multiculturalismo, é a igualdade em contraposição à diferença. Almejar a igualdade pode, de fato, ser discriminatório, uma vez que alimenta uma utopia universalista. Efetivamente, essa igualdade envolve um conjunto de cidadãos, muito embora é sabido que o meio social não é garantido a todos eles, conforme esse ideal preconiza.

O problema de aceitar a diferença, embora não seja um problema exclusivamente ocidental, vê-se acentuado nas democracias liberais, onde o respeito à diferença é um dos pilares constituintes, integrando um dos fundamentos de sua legitimidade. A ideia de diferença, porém, foi diluída na ideia de igualdade concebendo, assim, uma outra forma de diferença: a desigualdade.

Bauman (2005) reconhece que, ao se identificar algo ou alguém, produz-se aí um relevante fator de estratificação social, polarizando os que podem se eleger, por uma ou outra identidade, daqueles que não possuem tal possibilidade. Para o autor:

Num dos pólos de hierarquia global emergente estão aqueles que constituem e desarticulam as suas identidades mais ou menos à própria vontade, escolhendo-as no leque de ofertas extraordinariamente amplo, de abrangência planetária. No outro pólo se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm direito de manifestar as suas preferências e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros – identidades de que eles próprios se ressentem, mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidade que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam [...] (Bauman, 2005, p. 44).

É exatamente nessa idealização de negação da escolha por uma determinada identidade, que é possível observar o que está no cerne da luta pelo reconhecimento e pela

afirmação da identidade cultural de diversos povos tradicionais. Tais grupos já não se calam mais diante da negação de escolha por uma identidade. Almejam, sim, alcançar determinada posição social que as possibilitem inteirar um *locus* privilegiado. O desejo é de reconhecimento, valorização e respeito ao que são, verdadeiramente, a sua cultura singular e a sua importância para o patrimônio comum da humanidade.

Amalgamado ao cosmopolitismo, o multiculturalismo busca o reconhecimento e respeito à diversidade cultural presente em todas as sociedades. Consoante Santos (2003):

A expressão multiculturalismo designa, originariamente, a coexistência de formas culturais ou de grupos caracterizados por culturas diferentes no seio das sociedades modernas [...]. Existem diferentes noções de multiculturalismo, nem todas no sentido “emancipatório”. O termo apresenta as mesmas dificuldades e potencialidades do conceito de “cultura”, um conceito central das humanidades e das ciências sociais e que, nas últimas décadas, se tornou terreno explícito de lutas políticas (Santos, 2003, p.26).

A interculturalidade, por seu turno, é um conceito que, embora tenha surgido como forma de reação ao processo de unificação cultural desinente da globalização, difere substancialmente do multiculturalismo. O Multiculturalismo propunha a existência em um mesmo espaço social de culturas diferentes sob o princípio da tolerância e do respeito à diferença. A Interculturalidade, por sua vez, ao pressupor como inevitável a interação entre essas culturas, propõe um projeto político capaz de estabelecer um diálogo entre elas, como forma de garantir uma real convivência pacífica.

Para a interculturalidade, a simples coexistência entre os membros de uma sociedade não é suficiente para a garantia dos seus direitos fundamentais. O sentimento de pertença, assim como o assujeitamento às leis em prol do bem comum e a solidariedade entre as pessoas, constituem quesitos básicos para o sucesso de toda uma comunidade. Nesse contexto, a tolerância emerge como primeira iniciativa para a construção de uma comunidade pacífica, cuja placidez só será alcançada mediante diálogos livres e em iguais condições entre as maiorias e as minorias.

Graças ao Iluminismo e ao Racionalismo, o princípio de tolerância firmou-se plenamente no século XVIII. Nesse período, destaca-se o “Tratado sobre a tolerância” escrito por Voltaire, em 1763, o qual busca demonstrar que a intolerância religiosa não é adotada nem pela tradição judaica nem pela cristã. Evidencia-se, assim, que os problemas advindos da

diversidade cultural e o chamado do princípio da tolerância para torná-la amena, não são recentes. Entretanto, constata-se também que, mais do que nunca, a tolerância com o “diferente” tem se tornado crucial para a construção da paz na sociedade mundial globalizada e a solidificação dos Estados democráticos. Com o término da polarização política mundial as minorias, silenciadas há décadas, puderam sair à luz para clamar por seus direitos.

Hoje, em pleno século XXI, as minorias vêm paulatinamente se desatravando das opressões que as inviabilizaram, assumindo, assim, o protagonismo do seu destino. Tem-se o que se poderia chamar de potencialização das minorias, fomentada pela globalização e pelo avanço dos meios de comunicação. Estes têm favorecido aquelas em busca de melhores condições de vida formando, de tal modo, um grande contingente de migrantes cujos direitos devem ser preservados.

Com isso, pode-se inferir que o reconhecimento da diversidade cultural constitui imperativo indissociável do respeito à dignidade de todo e qualquer ser humano, consoante o proclamado na Declaração Universal sobre a diversidade cultural da UNESCO. Nesse âmbito, a tolerância apresenta-se como mecanismo válido para a garantia da convivência pacífica entre as majorias e as minorias de uma comunidade sociopolítica. Todavia, a tolerância propõe limitações. A construção de um Estado democrático requer não só o reconhecimento e proteção da sua diversidade cultural, mas também a implementação de estratégias e mecanismos capazes de garantir a tais minorias o pleno exercício dos seus direitos substanciais.

Atualmente, a humanidade ainda tem a oportunidade de sobrepujar os erros cometidos ao longo de muitos anos passados. E é com esta preocupação que deve-se propor o reconhecimento e respeito ao outro, bem como a necessidade de promover a interação dialógica entre as diversas culturas, desígnio do próprio engrandecimento humano.

1.4. O feminismo na perspectiva cosmopolita

Embora alguns pesquisadores voltados aos assuntos de gênero, campo de estudo que ultrapassa os limites do feminino, em conjunto com a mídia, tente passar a ideia de uma equidade e igualdade de gênero ou algo já esclarecido e justaposto no corpo social, é sabido que a existência de uma sociedade prevalecentemente patriarcal ainda é uma realidade no mundo contemporâneo. O patriarcado se caracteriza, fundamentalmente, nesse *lôcus*, tanto no

âmbito familiar quanto no âmbito corporativo, muitas vezes, escamoteada sob novas formas de submissão feminina fortalecendo, assim, sempre a supremacia dos homens nas relações sociais.

É mister pontuar, ainda, que o mundo moderno apresenta grandes e rápidas transformações. A chamada modernidade líquida, tão bem postulada pelo sociólogo Zygmunt Bauman traz mudanças conceituais e paradigmáticas sobre a brevidade dos acontecimentos, das situações, tais como mudanças de valores e sentimentos, perspectivas de realização que acabam envolvendo o ser humano em sua totalidade. E tais mudanças acontecem, principalmente, pela necessidade intrínseca e emergente de transformação do mundo. Um ato contínuo de transformar o mundo transformado.

Inserido nesse processo de transformação, o feminismo em sua totalidade tem influenciado a cultura, no que tange à maneira como as pessoas se identificam e se reconhecem no mundo, ou seja, o ser feminino e o ser masculino, determinando o agir, o sentir e o pensar de cada um. Tal dicotomia, vinculado à ideia de homem e mulher e, portanto, diferentes, são valorizados na sociedade de modo desigual.

Entretanto, é válido considerar aqui que as diferenças mais reais e, conseqüentemente, menos questionáveis entre homens e mulheres, não são de ordem biológicas. Isso remete às diferenças atribuídas a ambos como, por exemplo, submissão, sensibilidade, rebeldia, dependência, força e independência que são aprendidas e, portanto, culturais. Muitos pesquisadores chamam as referidas particularidades de construção cultural de gênero.

Nesse aspecto, o gênero é identificado enquanto construções sociais, políticos, econômicos e culturais, os quais foram conferidos a homens e mulheres ao longo do desenvolvimento do pensamento humano. Tal processo de socialização de gênero passou a ser transmitido às pessoas por diferentes agentes sociais, assim como a escola, a mídia, a família e até mesmo pela linguagem, bem como outras formas de interações pessoais legitimando, assim, ideologias patriarcais seculares ainda existentes na contemporaneidade.

Sendo assim, a linguagem torna-se importante ferramenta na construção, na disseminação e na luta pela igualdade de gênero, já que é pela linguagem que as pessoas aprendem a hierarquização oriunda das diferenças em função do sexo – homem e mulher. Para a linguagem, só existe o que nomeia. Logo, usar a língua como reflexo de uma sociedade é propagar a ideologia imanente, refletir e legitimar as desigualdades advindas, notadamente, do sexismo. Mas é também pela linguagem que alguns conceitos cristalizados na atualidade, precisam ser diferenciados, como o que é ser feminino e o que é o feminismo.

Feminismo e feminino sugerem proximidades e fronteiras, nem sempre tão claras quanto necessárias, porém indispensáveis quando abordadas em qualquer estudo. A linha entre os “ismos” é tão tênue que possibilita o questionamento de o feminismo se produzir como defesa ao feminino ou como crítica ao que o próprio feminino representa. A dualidade é uma constante nas menções em torno do feminino e do feminismo dividindo, muitas vezes, o movimento feminista entre o pensamento da igualdade e da diferença. De um lado, tem-se uma forte crítica ao feminino, enquanto representação cultural da mulher, a qual foi construída mediante perspectivas patriarcais e, por muitas vezes, de forma misógina, cujos espaços e papéis eram diferenciados, favorecendo, assim, a desigualdade. Por outro lado, o feminismo surgiu como defesa a uma certa essencialidade, de uma maneira peculiar e própria das mulheres.

Logo, pode-se inferir o que as mulheres devem dizer e redizer tantas vezes se faça necessário para firmar, ou mesmo esclarecer, tais diferenças e modos de funcionamento. Para tanto, três temas urgem por respostas: quem é o sujeito que fala, qual é o lugar de onde a mulher fala e como o feminismo pode se tornar uma questão universal. Nesse sentido, a interculturalidade e sua abrangência servem para rever a própria noção de universalidade, incessantemente questionada na pós-modernidade.

1.4.1 Os sujeitos e os lugares que legitimam e desafiam falas

Para a reflexão aqui proposta, recuperou-se um texto de Jacques Derrida (1997, p. 9), no qual o filósofo sugere que se pense no lugar onde as pessoas estão agora. Então, o que se pode perguntar sobre este lugar? Seria este um lugar reservado (e, portanto, para além das revistas científicas, universidade, congressos e grupos de trabalhos sobre estudos feministas) para pensar o feminismo? Ainda consoante com o pensamento de Derrida (1997) sobre a temática, é possível neste lugar reservado falar de um direito ao feminismo do ponto de vista cosmopolita? É possível, ainda, propor a problemática da universalidade neste espaço preservado para se pensar e discutir o feminismo? Ou melhor, o feminismo deveria se tornar uma problemática universal? Tais questionamentos levam ao cerne construtor das indagações aqui propostas: é preciso conhecer melhor o lugar em que a mulher está.

Hoje, a mulher escreve desde este lugar que é o seu próprio corpo, antes de falar dela mesma. E, ao falar do feminismo, tem-se uma fala entranhada, de um lugar que ela carrega em si. E que, embora lhe pareça familiar, supõe conhecer. O corpo feminino é uma mistura de sensações que ela busca definir e, quase sempre, se surpreende. E é dessa forma que o corpo é

pensado enquanto lugar, como um território que é habitado por inúmeras significações. Pensar, portanto, a partir de um lugar é, primeiramente, pensar quais significações permeiam as falas femininas, ou seja, sob quais condições elas falam. É preferível pensar que a condição da mulher frente a isso é a de estrangeiro e, ao mesmo tempo, de familiaridade com lugares nos quais ela habita e transita permanentemente.

Logo, falar de feminismo e de uma possível universalidade é, de certo modo, pensar de que forma tal discussão tem relação com cada ser humano, independentemente de o indivíduo ser homem ou mulher. Isso exige repensar os sentidos que a universalidade assume, a qual não pode ser tratada sem considerar duas de suas dimensões: o familiar e o estranho. A universalidade deve sair de sua condição abstrata, para que ela não assuma a face da totalidade podendo ser negociada, assim, constantemente.

Com isso, aprende-se a falar, escutar e silenciar de diversas formas e esta possibilidade de aprender com o outro, esta troca continuamente é que deve ser universal. Contudo, tal correlação está sempre prenhe de estranhamentos e proximidades. Isto permitiria pensar na democracia, enquanto espaço de engendramento coletivo, como sendo o lugar significativo para a negociação?

O feminismo é carregado de questionamentos que se metamorfoseiam em resistências e, muitas vezes, em denúncias. A ideia de universalidade é interpelada por esse movimento, no momento em que denuncia a passagem do *anthropos*¹ ao *andrós*², criando um conceito misógino de humanidade, além do próprio modo como o movimento feminista se construiu ao assumir um discurso homogêneo, quando tentava garantir espaços de visibilidade às mulheres. Sobre o assunto, Gargallo (2006) pontua o quanto o movimento feminista se perdeu e acabou por esquecer de “pensar o próprio feminismo e seus lugares”, quando colocou a problemática das mulheres.

No entanto, é necessário pensar no feminismo, enquanto movimento, uma vez que este permite a formação de diversas correntes, porém não como um discurso hegemônico, mas a partir da percepção do lugar e de como as próprias mulheres vão se percebendo. Quando o feminismo, no início, se definiu como movimento social, ele admitiu e adotou toda a significação moderna de representação, como uma universalidade da qual os sujeitos precisassem para puderem existir. A noção de cidadania era asseverar essa existência.

¹Noção de homem enquanto ser humano.

²Homem no sentido de masculinidade.

De alguma forma, os movimentos sociais tentaram conquistar o reconhecimento e/ou validação dos sujeitos (homens e mulheres) por meio de seus direitos, o que acabou de reproduzir consequentemente sujeitos com identidades permanentes. Sobre o assunto,

Butler (2003) afirma que:

[...]a crítica feminista também deve compreender como a categoria das 'mulheres', o sujeito do Feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca a emancipação (Butler, 2003, p. 19).

E, tentando universalizar-se, o feminismo vive a sofrível situação de se afastar de sujeitos concretos, uma vez que a mulher, como sujeito universal, inexistente. E existem sim, os sujeitos que se perfazem nas pequenas e grandes lutas cotidianas, modos diversos de sentir, perceber e viver. O feminismo, como teoria política e social, assim como muitos outros movimentos sociais, foi assumindo paulatinamente, formas diversas de fazer política, construindo assim, um discurso com grandes dificuldades de se reinventar. Ele se distanciou do *modus* cotidiano que muitas mulheres têm de construir sua realidade. Logo, o feminismo nasce representado por um modelo de mulher culturalmente ligado a determinadas identidades, e não a todas.

Outra contribuição importante que o movimento feminista traz para as questões culturais na contemporaneidade é a dimensão do privado no universo público. Temas que antes eram abordados especificamente em espaços privados, migraram para o espaço coletivo. E é nesse sentido, que o sexo adquire finalmente seu aspecto político, visto que contém relações de poder. Ele conquista o direito de poder sair do reservado e ser discutido em ambientes diversos.

1.4.2. Feminismo e Interculturalidade

Quando o feminismo e a interculturalidade são abordados dentro de uma mesma esfera analítica, é impossível não pensar que ambos os termos servem para repensar o próprio sentido da universalidade, já mencionada anteriormente. Entretanto, para tratar do assunto com mais profundidade, embora este não seja objetivo deste estudo, é preciso rever algumas noções e relações de tempo e espaço.

Resgatar a idade do ser humano e do mundo, de um modo geral, é de alguma forma compreender o tempo enquanto duração. Um tempo que se esvai e carrega em si a divergente condição de desmedida e, ao mesmo tempo, a necessidade dela para que se possa perceber a

sua passagem. O tempo medido chega pela memória através da pele que, muitas vezes, traz em si histórias de violência. É um tempo que representa uma idade no mundo, pois é sinalizado no próprio corpo. A desmedida do tempo, por sua vez, seria a resistência a este tempo, a luta pela reconhecença da condição de sujeito que precisa ser reinventado sempre.

No que se refere à espacialidade, poder-se-ia dizer que a interculturalidade motiva uma necessidade de deslocamento. É preciso olhar para os lugares, enquanto espaços propícios a trânsitos, já que no trilhar deste caminho pequenos grãos de terras são carregados e estes, por sua vez, não só grudam ao corpo como se misturam a outros grãos. A universalidade, neste sentido, não deve ser afastada da noção de localidade como uma proximidade. A localidade não é uma espaço hermético, como aponta Bourdín (2001):

[...]porém pode ser delimitada tanto por uma autoridade (fatores externos, presentes na ideia de nação, por exemplo) ou por uma ideia de proximidade, que aqui não significa algo meramente espacial, mas que é marcada por encontros diários, existências que se cruzam e vão reinventando sentidos as suas próprias vidas (Bourdín, 2001, p.91).

Nessa perspectiva, o movimento dito feminista pode, portanto, resgatar a própria noção de movimento enquanto algo que está em trânsito e que neste deslocar-se, se constrói mediante trocas de proximidades entre sujeitos concretos. Ao trazer, neste estudo, o feminismo em uma visão cosmopolita, é compreender esta universalidade como construto de subjetividades sensíveis aptas a proporem umas às outras, sensibilidades extremas capazes de experimentarem o estranhamento. É incontestável que essa relação requer um tempo da fala, de pensamento do corpo que busca o outro; um tempo que exija reaprender a falar, a dialogar, ou seja, um tempo de aprendizagem, cujo caminho que aponte em que lugares estes diálogos interculturais devam confluir, não existam.

Nesse antagonismo de buscas pela concretização dos diálogos, é importante pensar na interculturalidade no momento em que ela se constitui, ou seja, o método adequado para pensar a interculturalidade é o “*diálogo dialogal*”, como propõe Panikkar (2002). Neste, a princípio, não existe uma fórmula ou regra de diálogo, mas apenas uma proposta de diálogo. É oportuno acerrar que não é a igualdade que viabilizará este diálogo, mas a abertura que o outro faz, assim como a condição para viver o estranhamento.

E é nesse processo de escuta que as mulheres aprenderão a falar, porém não mais uma fala uníssona, cujas ferramentas conceituais serviriam para traduzir todas as realidades. Instruir-se-ão a escutar o corpo, este tão expropriado que se torna surdo de si mesmo.

Pensar o feminismo de modo cosmopolita é observar dentro e fora do movimento. Olhar para si para que se note onde há diálogos e escutas e aonde estes foram construídos; olhar para o outro, para questionar até que ponto as divisões são construções culturais de assimilação e estruturação dos questionamentos humanos. Faz-se necessário repensar esses limites e concluir que as histórias de lutas de diversas mulheres sinalizam para a universalidade a ser construída a partir da sensibilidade da dor do outro.

2. DA LITERATURA MOÇAMBICANA

2.1. Moçambique e as literaturas africanas de Língua Portuguesa

A explanação acerca da Literatura moçambicana inicia-se com uma breve verificação sobre a relação desta e a história que, como será abordada, é ainda um objeto recente de estudos. Em “*História Geral da África*”, Ki-Zerbo (2010) faz um percurso pelas “fases” das literaturas africanas e a chama de “Momentos” da Literatura (pré-colonial, colonial e pós-colonial), com maior ou menor consistência autônoma.

Quando Margarido (1980, p.10), profetiza: “*Creio que está chegando o momento em que a autonomia será total, e deixará de se recorrer a estas expressões genéricas*”³, ele dizia respeito à “liberdade” das diversas literaturas africanas em língua portuguesa – a de Angola, Moçambique, Cabo-Verde, São-Tomé, a de Guiné – com relação à literatura portuguesa. Essa, vem sendo ampliada, uma vez que, atualmente, as escolas dos países africanos de língua portuguesa contemplam o estudo das respectivas literaturas nacionais. Durante o período do colonialismo, surgiram muitas críticas com relação às nomenclaturas atribuídas às literaturas em África.

De acordo com Chabal (1995, p. 39-69), “[...]a literatura moçambicana pode ser dividida em dois períodos: o colonial e o pós-colonial”. Na fase colonial destacam-se, como precursores da literatura moçambicana, autores como Luís Bernardo Honwana, Rui de Noronha, Augusto Conrado e João Dias. Entre eles merece destaque Rui de Noronha, cujo livro *Sonetos* foi publicado em 1943, seis anos após a sua morte. O autor pontua que:

A sua (Rui Noronha) poesia reveste-se de pioneirismo não pela forma, mas pelo conteúdo, já que alguns dos sonetos mostram sensibilidade para a situação dos mestiços e negros, o que constitui a primeira chamada de atenção para os problemas ainda resultantes do período e domínio colonial (Chabal, 1995, p. 39-69),

Em termos literários, Rui de Noronha também representa uma das primeiras tentativas de sistematizar o legado da tradição oral africana.

³ A citação integra o artigo de abertura do livro *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, publicado em 1980.

Ainda consoante Chabal (1995, pp. 37-42), “[...] a coletânea de contos intitulada *Godido e outros contos*, de autoria de João Dias, publicada em 1952, foi considerada como a primeira obra de ficção moçambicana, por causa dos temas e motivos que explora”. Na obra, o autor desmascara realidades sociais concretas, relacionadas com a situação do africano tanto no contexto colonial como no espaço social português. Nesse caso, o que interessa é a vertente nacional, consubstanciada no conto *Godido e outros contos*, que se destaca dos demais em função dos temas e modos de representação. O nome da personagem principal, Godido, remete à figura histórica de mesmo nome, filho do Imperador de Gaza, cuja deportação ocorre com Gungunhana, outra figura elevada à categoria de mito na memória coletiva.

Assim, o personagem Godido conota a resistência do povo moçambicano ao invasor europeu, funcionando como símbolo das reivindicações sociais no espaço colonial português. A história incide no cotidiano de um negro, destacando-se o seu inconformismo num espaço rural marcado pela subserviência, humilhação e despersonalização e as suas frustrações num espaço urbano, lugar de sonhos e aspirações. O leitor é confrontado com os temas da exploração do negro, do racismo nas suas diversas formas, da violência física e psicológica à qual é sujeito o moçambicano, “[...] da duplicidade do mulato a negar as suas origens, do direito colonial a serviço do opressor, da mulher transformada num simples objeto, da idealização do Brasil em resultado da mestiçagem social” (Dias, 1952).

Nós matámos o cão tihoso, de Luís Bernardo Honwana (1980), trata de questões sociais como a exploração e a segregação. Na sua totalidade, as narrativas de Honwana denunciam as forças produtivas em jogo, o autoritarismo do Estado colonial, a opressão exercida pelas instituições de poder e pelo seu aparelho ideológico. Além disso, evidenciam certos aspectos de conscientização social e de classe de determinadas personagens.

Consoante Ogot (2010), o período colonial se subdivide em quatro grupos: *Cultura Mestiça* (expressão cultural literária da comunidade indígena); *literatura europeia* (textos dos moçambicanos brancos); *literatura nacionalista e revolucionária* (escrita, em grande parte, fora de Moçambique); e *literatura de moçambicanidade* (textos dos escritores que estavam conscientes do processo de construção de uma moçambicanidade). O período pós-colonial é dividido em dois grupos: *poesia individual e intimista* (escrita pessoal, privativa e introspectiva) e *ficção popular ou histórica* (literatura sobre a vida atual ou passada).

Outra organização periódica da literatura moçambicana é a feita por Pires Laranjeira (1995, pp. 256-262). Segundo a autora, até o final da Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945) a literatura moçambicana não tinha um corpo significativo de textos e escritores. Logo, a escritora organiza o período da seguinte forma:

O primeiro período (também chamado de período da insipiência) se inicia com a permanência dos portugueses até 1924. Diz-se período de insipiência devido à aparente inexistência de produção literária, um quase “deserto secular”, cenário que se modifica com a introdução do prelo (antigo material tipográfico, para impressão de textos) no ano de 1854. Neste período, sobressaem textos de Campos Oliveira (Laranjeira, 1995, pp. 256-262).

O chamado Prelúdio (ou primeira etapa) configura o segundo período que vai da publicação de “*O livro da dor*” de João Albasini (1925) até o fim da II guerra mundial incluindo, além desta obra, os poemas dispersos de Rui de Noronha nos anos 30, depois publicados postumamente em livro com o título *Sonetos* (1946) por ter sido o gênero mais cultivado por ele. Rui de Noronha (nasceu em 28 de Outubro de 1905 e morreu em 25 de Dezembro de 1943, em Lourenço Marques) publicou boa parte dos seus poemas entre 1932 e 1936 no jornal *O Brado Africano*. Alguns estudiosos afirmam que a recolha póstuma de *Sonetos* (1946) não faz jus à real obra do poeta (Laranjeira, 1995, pp. 256-262).

O período da formação, modo como era chamado o terceiro período, de acordo com Mazrui (2010), vai de 1945/1948 a 1963 e caracteriza-se pela vigorosa formação da literatura moçambicana. Pela primeira vez uma consciência de grupo unificada, instala-se no seio dos escritores tocados pelo Neo-realismo que já se fazia sentir em Portugal e, a partir dos primeiros anos de 1950, pela conhecida Negritude. “*Neste período, Noémia de Sousa escreve os seus poemas (conhecidos até hoje) entre 1948 e 1951, ainda sem conhecer a Negritude francófona, mas ciente dos negrismos americanos. Em 1951, propagou-se o seu livro “Sangue negro” formado por 43 poemas*” Mazrui (2010, p.147). Nessa década, José Craveirinha sobressai, além de Noémia de Sousa, Virgílio de Lemos, Rui Nogar, Rui Guerra, Rui Knopfli, Fonseca Amaral e Orlando Mendes, entre outros.

Ainda consoante Mazrui (2010), o quarto período prolonga-se de 1964 até 1975, o que insere o período entre o início da luta armada de libertação nacional e a independência do país. Tal período é classificado como sendo do Desenvolvimento, pois caracteriza-se pela coexistência de uma intensa atividade cultural e literária nas zonas periféricas, apresentando textos de cariz não explícita e marcadamente político e que tematizavam a luta armada, pois caracteriza-se pela coexistência de uma intensa atividade cultural e literária nas zonas suburbanas, apresentando textos de aspectos não explícitos e marcadamente políticos e que tematizavam a luta armada.

Em 1964, Luís Bernardo Honwana publicou “*Nós matámos o cão-tinhoso*”, um conjunto de contos que finalmente emancipa a narrativa em relação à preponderância da poesia. Nesse mesmo ano sai, em Lisboa, o livro “*Chigubo*”. Depois, até à independência, aparece aquele que tem sido apresentado como o primeiro romance moçambicano, “*Portagem*” (1966), de Orlando Mendes. Os três números da revista “*Caliban*”, em 1971, justamente quando a FRELIMO editava um primeiro volume de *Poesia de combate* para já em 1974 surgir, então, o o *Karingana wa karingana*, de José Craveirinha, uma recolha de poemas escritos a partir de 1945.

O período da estabilidade ou quinto período (1975 a 1992) é tido por OGOT (2010), como período de Consolidação por, finalmente, passar a não haver dúvidas quanto à autonomia e extensão da literatura moçambicana. Após a independência, durante algum tempo (1975-1982), assistiu-se sobretudo à divulgação de textos que tinham ficado dispersos. O livro típico, até pelo título sugestivo, foi “*Silêncio escancarado*” (1982), de Rui Nogar (1935-1993).

Outro tipo de texto é o de exaltação patriótica, do culto dos heróis da luta de libertação nacional e de temas marcadamente doutrinários, militantes ou empenhados no tempo da independência. A publicação do poema “*Raiz de orvalho*”, de Mia Couto (em 1983) e, sobretudo, da revista *Charrua* (a partir de 1984, com oito números), da responsabilidade de uma nova geração de escritores (Ungulani Ba Ka Khosa, Hélder Muteia, Pedro Chissano, Juvenal Bucuane e outros), abriu novas perspectivas para uma literatura de engajamento político, permitindo-lhes caminhos até então impensáveis. Tais publicações culminou no livro de contos *Vozes anoitecidas* (1986), de Mia Couto, considerado como promotor de uma mutação literária em Moçambique, provocando polémica e acesas discussões.

A partir de então, estava instaurada uma aceitabilidade para a livre criatividade da palavra, a abordagem de temas tabus, como o da convivência de raças e mistura de culturas, por vezes antagônicas e carregadas de disputas (indianos contra negros ou brancos). A publicação de *Terra sonâmbula* (1992), de Mia Couto, o seu primeiro romance, coincidente com a abertura política do regime, pode ser considerado como marco final deste período (ou momento) de pós-independência.

A década de 90 foi marcada, em Moçambique, pelo surgimento de um expressivo e relevante número de romances responsáveis por interessantes representações sociais. As primeiras narrativas de Paulina Chiziane, a citar, foram escritas em um intervalo relativamente curto (aproximadamente entre 1990 e 2006) e, em quase todas as suas obras, é possível identificar um diálogo explícito com acontecimentos atuais de seu país e, portanto,

contemporâneos, particularmente a crise do socialismo e a guerra civil. Esses aspectos históricos e políticos não poderiam deixar de serem mencionados em suas obras. Os romances produzidos remetem ao impacto que a turbulência social e política dos últimos anos do século XX teve sobre a identidade moçambicana e sobre projetos sociais pensados a partir da Independência do país.

Alguns desses romances abordam a guerra civil, como é o caso da obra *Ventos do Apocalipse* escrito em 1999 por Paulina Chiziane, bem como outra obra sua escrita em 2002, *Niketche*. Tais obras são envoltas nesta temática, dado o cotidiano de conflitos vividos pelos grupos sociais após a independência, bem como em decorrência das diferenças sociais, étnicas ou de gênero ainda existentes na sociedade moçambicana, além da desorganização, despreparo e corrupção existentes na administração do novo Estado.

Os demais romances escritos pela autora em voga, desenvolvem diversas questões em diferentes temporalidades, ao passo que recupera fragmentos da história das personagens no passado colonial. A narrativa de *Baladas de amor ao vento*, por exemplo, escrita em 1900 também pela Chiziane é um desses casos. Outras obras de autores moçambicanos da contemporaneidade também configuram essa temática.

Para muitos estudiosos, a recente história da África ainda é um desafio. Seu processo histórico, posterior à Independência de Moçambique, assim como o de outros países africanos, exige do pesquisador e/ou estudioso um aparato instrumental teórico e metodológico mais amplo no sentido de construir relações, de fazer a ponte unificadora entre os aspectos vinculados à política, à economia e, principalmente, à cultura. Tal desafio requer, ainda, estar disposto a abrir-se para a indeterminação dos acontecimentos, na tentativa de se compreender os processos ainda em curso. Essa dificuldade enfrentada pelos romancistas de questões que são hoje centrais nas discussões sobre a identidade e formação da sociedade moçambicana, não poderia deixar de ser pontuada aqui. Não poderia passar despercebido. É a literatura, dotada de sua função social, abrindo um universo simbólico para a história, oferecendo novas possibilidades de leitura e, conseqüentemente, informações históricas que possibilitam um novo olhar para o objeto de análise.

Poder-se-ia dizer que na leitura das obras de Paulina Chiziane, é possível fazer uma avaliação do processo vivenciado pela sociedade moçambicana, nos últimos quarenta anos. Pela sua voz, é possível apreender e recompor os significados das experiências vivenciadas pela autora, assim como pelo próprio povo moçambicano. As transformações decorrentes do processo de independência, as traumáticas experiências passadas na guerra civil e os conflitos

vivenciados no período pós-colonialista em Moçambique, exigem a reconstrução dos sentidos dos acontecimentos que, muitas vezes, se apresentam incompreensível e caóticos.

Os romances apontados, por sua vez, constituem e revelam possíveis interpretações desses eventos e são, ao mesmo tempo, produtores de novos significados para as identidades individuais e coletivas e, conseqüentemente, para a nova condição de Moçambicanidade. Moçambicanidade esta tão querida, esperada, almejada pelo povo moçambicano que clama por novos tempos de mudança. Assim, a partir das leituras desses romances, pode-se inferir um processo de ressignificação da identidade moçambicana, tão anelada pelo próprio povo e pela própria situação que o país passa a vivenciar.

Tem-se, assim, um aspecto importante a ser levado em consideração na análise da obra *Ventos do Apocalipse*, além dos objetivos já propostos, que é verificar as representações produzidas pela autora de um determinado contexto histórico e cultural. Suas formas de ver, vivenciar e, principalmente, “contar” tais acontecimentos e o modo como estes fatos são organizados em formas de enredo nas narrativas da autora, também são consideráveis, assim como sua relação com os discursos produzidos em Moçambique. A relação entre a autora moçambicana e esse momento histórico pelo qual o país atravessa, se faz necessário para que se compreenda até que ponto esta é tributária da produção cultural e de que maneira a mesma dialoga com essa produção.

A colocação aqui (ou tentativa) do conceito de Moçambicanidade, que pode ser captada com muita sutileza no romance *Ventos do Apocalipse*, busca compreender as reconstruções dos sentidos do “ser moçambicano”, mediante a produção literária. Importante salientar que tal “tentativa” não corresponde ao objetivo principal deste estudo. Entretanto, analisando uma obra que configura um momento histórico (a guerra civil em Moçambique pós-independência) importantíssimo para o povo de Moçambique e que relata suas causas e conseqüências, tal feito não poderia deixar de ser mencionado.

Em *História geral da África*, Mazrui (2010), pontua que, sob o comando da FRELIMO (Frente Libertadora de Moçambique), a independência de Moçambique foi conquistada em 1975, após dez anos de guerrilha dando, assim, início a um governo revolucionário no país. Entre as principais preocupações políticas implementadas pelo primeiro governo, estava a busca pelo desenvolvimento. As décadas posteriores representaram períodos extremamente conturbados. Entre os anos de 1975 e 1984, houve uma tentativa de desenvolvimento, mediante a adoção de um projeto socialista que ficou bastante comprometido pela Guerra Fria e pelos conflitos com a África do Sul e Rodésia, onde posteriormente surge a

Mozambique National Resistance – MNR. No início da década de 80, quando a Rodésia se tornou Zimbábue, o conflito passa a ser interior e o MNR torna-se a RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana). Com isso, a guerra civil se estende para a zona rural moçambicana.

Dessa forma, a partir de 1984, o país entra em uma, aparentemente, infindável crise econômica, dando início a diversos acordos com o FMI (1974) e o Banco Mundial (1987), dando início a um Plano de Reabilitação econômica (PRE). O que era socialista passa a ser, então, uma política econômica liberal. Com tudo isso, o país deixa de ser uma República Popular e torna-se, simplesmente, República de Moçambique. Apontados os acontecimentos políticos e históricos, tem-se a literatura que consegue apreender o indeterminado e representar o seu tempo histórico (Ogot, 2010).

A devastadora experiência da guerra civil em Moçambique passa a ser vista como um fator pós-colonialista, que faz repensar todo o processo histórico como instrumento teórico para sua interpretação. Em Moçambique, a guerra civil deixou à mostra diversos interesses e objetivos existentes no interior da sociedade e possibilitou, dessa forma, que as diferenças existentes na sociedade ficassem expostas. Essas diferenças também são partes constituintes do mosaico que configura a literatura moçambicana. Frente a elas, a identidade nacional moçambicana também passa por um processo de reconstrução.

O conceito de identidade nacional, seja ela individual ou coletiva, acaba por ser indissociável à alteridade e se define de modo dialógico, seja mediante fatores linguísticos ou extralinguísticos. O que se busca é o reconhecimento da construção do “eu” pelo outro. É um processo de diferenciação identitária que se manifesta no contexto das relações culturais e sociais e que se põe como resistente a um processo de dominação econômica e cultural. Logo, compreender a identidade, hoje, tal como ela se apresenta, implica compreender e perceber a diferença, bem como a grande relação de dependência existente entre o ser moçambicano e o não ser português.

Paulina Chiziane estava com cerca de 20 anos quando Moçambique se tornou independente (1975). Naquele momento histórico, a identidade nacional moçambicana (ou seja, os limites diferenciais entre o “outro”, colonizador; e o “nós”, povo independente) foi intensamente comemorado, já que tornar-se independente e considerar-se único e independente era algo desejado por todo o povo. Consequentemente, todas as formas simbólicas de designação de unicidade, no sentido de demarcar a condição de moçambicanidade foram mobilizadas, tais como bandeira, hino, datas comemorativas e outros modos simbólicos.

Entretanto, começava-se a ter uma identidade um tanto problemática, seja pelas próprias características ao processo de descolonização do continente africano, quanto pelas posições adotadas até então. De acordo com Stuart Hall (2004): “*Uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural*” (Hall, 2004, p.59).

Grande parte das nações se constituem de culturas separadas, unificadas por violentos processos de conquista, deixando de ser um grupo minoritário e passando a ser uma nação. As nações, por sua vez, legitimam grupos dominantes e excluem grupos minoritários, como mulheres, crianças e colonizados. Consoante Hommi Bhabha:

[...] discursos que representam poderes totalizadores do social como comunidade homogênea e consensual, mas que contém dentro dele forças de interesses e identidades contenciosos e desiguais (Bhabha, 2001, p. 207).

Moçambique, antes mesmo de se consolidar como “comunidade estável” vai ser abalada pela crise identitária e as produções literárias do período vigente vai captar e registrar essas transformações. Logo, se faz necessário compreender, portanto, os sentidos da produção literária contemporânea em Moçambique. Esta, por seu turno, implica em um estudo de todos os elementos que influenciaram e influenciam até hoje sua produção. Não é raro encontrar em uma obra moçambicana conceitos de identidade nacional ou mesmo a demonstração da crise dela. Conceitos de uma nação que transita entre o uno e o diferente. Ressignificações. Ainda acerca dos elementos que influenciam as produções literárias moçambicanas, as tramas textuais contemporâneas expõem diversos fatores locais daquele país, como diferenças de linhagens, grupos étnicos, questões de gênero, posições sociais, hibridismos culturais, dentre outros elementos.

Nas obras de Paulina Chiziane a diferença étnica e de gênero, por exemplo, é constante em todas as suas obras. Em *Ventos do Apocalipse*, tem-se os questionamentos dos grupos étnicos:

A chegada dessas pessoas de Macuácuva é uma agressão, uma invasão, e causa revolta em todos os habitantes de Mananga. A recepção é hostil e as atitudes fratricidas. O nosso povo sente o desejo louco de defender o território à orça de ferro mas as autoridades impõem-se, malditas autoridades. Deixaram esses forasteiros fixar-se no nosso solo, nesta terra tão pobre e tão seca (Chiziane, 1999, p.109)

Pode-se encontrar também em Niketche, uma menção à condição da mulher africana:

Olho para todas elas. Mulheres cansadas, usadas. Mulheres belas, mulheres feias. Mulheres novas, mulheres velhas. Mulheres vencidas na batalha do amor. Vivas por fora e mortas por dentro, eternas habitantes das trevas (Chiziane, 2002, p. 14).

O momento temporal em que as narrativas foram criadas, difere do momento das certezas que incitou a Independência, porém no desenvolver desse processo histórico os elementos característicos da identidade moçambicana estão em crise. Estão como que em um processo análogo. Nos romances de Chiziane a identidade nacional, muitas vezes, cede lugar a uma outra construção identitária: a uma voz feminina que critica a sociedade patriarcal e, portanto, domina toda a sua produção literária. Esta afirmação é negada pela autora, a qual se recusa a admitir tal postura e não a declara como sendo adotada pela sua escrita. Em uma declaração feita para a Revista Eletrônica Macau, a moçambicana pontua que o mote para a literatura nasce de uma sensibilidade particular e não de uma afirmação feminista. E afirma:

Descrever o mundo não significa absolutamente nada, não significa que se seja machista ou feminista. Escrevo porque acho que devo. Só isso [...] Sinceramente enquanto mulher, às vezes emociono-me com a nossa condição de vida e vou rabiscando algumas linhas que acabam por ser um livro [...] as pessoas gostam de achar que é uma escrita feminina, talvez porque a voz do feminino esteve sempre ausente da literatura (Chiziane, 2002, p. 14).

Embora Chiziane negue claramente a adoção de uma postura feminista em seu processo de escrita, a denúncia da condição feminina em Moçambique, a qual se presentifica em todas as suas obras, constitui uma temporalidade diversa das narrativas nacionalistas. Certas práticas e costumes culturais relativos à figura feminina perpetuam-se desde antes da colonização europeia, se mantiveram durante o período de colonização e estende-se após a independência.

2.2 Paulina Chiziane e seu espaço literário

Nascida em 4 de junho de 1955, em Manjacaze, província de Gaza, Paulina Chiziane cresceu nos subúrbios da cidade de Maputo onde fez seus estudos iniciais. Deu início ao curso de Linguística na Universidade Mondlane sem ter, porém, concluído. Paulina era muito

comprometida como cidadã, participando ativamente da vida política de Moçambique como membro da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), na qual militou durante a juventude. Anos depois, afastada da política mas ativa nas manifestações nas ruas, foi reconhecida como a primeira mulher romancista de Moçambique ao publicar *Baladas de amor ao vento* em 1990. Chiziane iniciou suas atividades literárias no contexto do pós-independência com a publicação de contos em revistas e jornais, participando, assim, de uma jovem geração de escritores que se instauravam, timidamente, na produção literária local. Geração esta, preponderantemente, de vozes masculinas que até o surgimento da moçambicana predominavam na prosa de ficção.

Contadora de histórias, Paulina Chiziane nega o título que recebeu ao publicar *Baladas de Amor ao Vento* em 1990, obra que pode ser considerada um marco na história da literatura moçambicana. O romance foi o primeiro no país a tematizar o cotidiano do universo feminino, evidenciando signos socioculturais que denunciam o lugar secundário reservado à mulher. Mais do que retratar a condição feminina em uma Moçambique colonizada, a autora põe em discussão as negociações transculturais e as mudanças de sistemas políticos que perpetuaram a submissão feminina, ao mesmo tempo em que, dando voz a essa personagem marginal da história do país, contribui para a reconstrução da identidade moçambicana no período pós-colonial.

Pode-se encontrar também nesta obra, elementos que caracterizam as lendas de Moçambique e os costumes; a tradição, por meio de ritos e de crenças, bem como temas sobre a monogamia, a poligamia, religião, *status*, convenções sociais, opressão sobre a mulher em seu contexto colonial e pós-colonial.



Figura 4 – Romance *Baladas de Amor ao Vento*

Fonte: www.skoob.com.br/balada-de-amor-ao-vento, 2003.

Em 1993, publica a primeira edição de *Ventos do Apocalipse*, obra que retrata a guerra, o sofrimento, a destruição, a miséria, o ódio, a humilhação, a superstição e a morte. Este é o cenário dantesco que encontramos nas páginas deste romance, no qual a escritora consegue nos levar à essência da degradação humana. Em seu segundo romance publicado, Chiziane recria minuciosamente, através da ficção, o cenário dessa guerra fratricida e desvela a face recrudescida dos povos de Mananga e Macuácuá, ambos exauridos de fome e morte, além de carregarem dentro de si, uma inabalável esperança por dias melhores.

Poder-se-ia dizer que em *Ventos do Apocalipse* tem-se a concretude do amor que o povo de Moçambique tem pela liberdade, bem como pela vida de modo visceral. Tais sentimentos são os elementos propulsores dos personagens dessa trágica trama para a construção de sua esperança. Para o povo de Moçambique, preservar imaculado os sentimentos de esperança e amor pela vida e pela liberdade deve ser interpretado como dispositivo gerador de resistência e força, e não como uma utopia como muitos leitores desavisados poderia inferir.



Figura 5 – Romance *Ventos do Apocalipse*

Fonte: www.oxigeniobrasil.com, 2016.

Em *O sétimo juramento* (2000), o eixo temático gira em torno de uma polaridade oposta que parodia algumas das representações concernentes ao colonialismo. Em comum com *Ventos do Apocalipse* (1993), *Baladas de amor ao vento* (1990) e *Niketche: uma história de poligamia* (2002), o romance traz à cena o cotidiano feminino, denotando os meandros que determinam a vida da mulher, mesmo numa sociedade urbana em que elas parecem ter conhecimento de diversas maneiras de driblar o peso da sua condição subalterna.

Ao contrário dos demais, em *O Sétimo juramento* (2000) todas as personagens femininas residem em zonas urbanas e pertencem a uma burguesia que oscila em torno do poder político-social para o qual a escritora dirige seu aguçado olhar, desmascarando comportamentos

e atitudes. Para além disso, entre encantamentos, vinganças, maldições e uma série de polarizações entre o bem e o mal, Chiziane também desvela a dimensão humana de seu povo, entremeada por costumes ancestrais, portanto tradicionais e que, diante do hibridismo resultante da dominação imperialista, faz com que a sociedade conviva com filosofias de vida bem diversificadas.



Figura 6 – Romance *O sétimo juramento*

Fonte: www.fnac.pt, 2002.

Niketche: uma história de poligamia (2002), tem-se Rami, uma moçambicana do sul do país que é casada há mais de 20 anos com o seu marido Tony, um comandante de elevado *status* profissional da polícia local. Em um determinado dia, ela acaba descobrindo que não é a única mulher a quem o seu marido dedica votos de fidelidade. Com o tempo, a Rami acaba descobrindo que seu marido tem outras quatro mulheres em diferentes regiões do país. Numa decisão pouco comum, ela vai à procura de cada uma dessas "esposas" para conhecê-las melhor.

Permeada de um humor mordaz, a narrativa construída por Chiziane nos faz ver um vasto leque de tradições em Moçambique, destacada logo no título da obra, pois a palavra que dá nome ao livro é uma dança tradicional do Norte moçambicano. As questões referentes às tradições vão desde os lugares ocupados por homens e mulheres na sociedade, às distinções entre diversas regiões do país. Dessa forma, Paulina Chiziane faz um intercurso sensacional por uma prática ainda hoje muito em voga em vários países africanos, inclusive Moçambique: a poligamia. Em uma entrevista, a moçambicana é questionada sobre o porquê ter escrito *Niketche*, e a mesma responde:

Você quer saber a verdade mesmo? Eu sou do Sul, mas fui criada aqui em Maputo. A região de Gaza é de um machismo terrível. Nasci em um ambiente da religião cristã. Meus pais são presbiterianos. Eu fui para a escola católica e tive a formação de uma identidade feminina bem rígida, patriarcal, etc. Sempre ouvi falar da cultura matriarcal, mas era algo bem longe da minha realidade. Quando chego na Zambézia, que é uma província no Norte do país, a trabalho, encontro uma sociedade matriarcal em que os comportamentos masculino e feminino são completamente diferentes do que eu vivia e observava no Sul. Primeiro foi um choque, depois me diverti com isso. E daí escrevi o livro, inspirada nas mulheres da Zambézia. (Scripta, Belo Horizonte, 2010, p. 173-174)

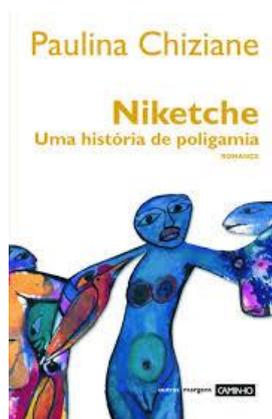


Figura 7 – Romance *Niketche: uma história de poligamia*

Fonte: www.fnac.pt, 2019.

O alegre canto da perdiz (2008) traz à tona a saga das personagens Maria das Dores e Delfina. A ação dessas personagens, no desdobramento da narrativa, aponta para a construção de um discurso feminino que denuncia a estado de retificação a que a mulher moçambicana foi submetida, sobretudo, durante a colonização. O romance, ao contar a saga dessas duas mulheres (filha e mãe), também faz uma releitura da origem dos povos, da história de África e, sobretudo, da Zambézia. Ao recontar lendas do matriarcado, recupera também o papel do feminino na criação humana. Na leitura d'*O alegre canto da perdiz*, nota-se que Chiziane carrega, ainda, o compromisso para com as questões femininas e/ou de gênero que, por muitas vezes, foi declarado pela moçambicana.

Em uma análise mais profunda da obra, pode-se evidenciar a construção crítica exposta nas raízes do construto estilístico e ideológico da autora, que é o da ressignificação. No

discurso narrativo, Chiziane intercala elementos de ordem tradicional e elementos de aspectos modernos em que a voz feminina se impõe e questiona o modelo patriarcal vigente em seu país. Com *O alegre canto da perdiz*, pode-se dizer que se tem aqui um texto caracterizadamente de ruptura das correntes masculinizantes da literatura, sobretudo africana. Há uma grande tensão entre a imposição feminina frente ao julgo masculino e sua busca pela identidade.

O conflito entre a modernidade e a tradição passa a configurar um dos temas recorrentes em suas obras. O antigo e o novo sempre permeiam os textos de Chiziane, como um antagonismo cultural que precisa a todo tempo ser firmado e não esquecido. Essa dificuldade que o povo moçambicano tem em conviver com a modernidade, oriunda de uma ex-colônia, precisa ser questionada, posta ao diálogo e, por vezes, recusada.



Figura 8 – Romance *O alegre canto da perdiz*

Fonte: www.elfikurten.com.br, 2015.

As andorinhas (2008) traz a escritora em seu aspecto inicial na literatura, no que se refere à estilística. É uma obra constituída por três contos, os quais se inspiram em figuras históricas importantes à constituição da identidade moçambicana. Neste livro, os heróis nacionais tratados na ficção da moçambicana constituem o ápice da obra e são narrados, portanto, como personagens provenientes do universo mitológico. Para tanto, a autora convida para seu texto a narrativa de tradição oral que circula em diferentes tempos e espaços.

Pode-se notar na construção da obra em questão que o universo mitológico envolto pela tradição de matriz oral são elementos importantíssimos na produção literária da escritora moçambicana, o que reforça o modo de escrita já utilizada por ela em outras obras antecedentes. Conclui-se, portanto, que se trata de uma escrita calcada pela oralidade.

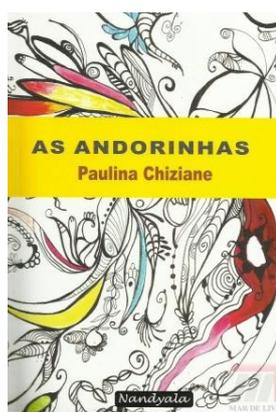


Figura 9 – Obra *As andorinhas*

Fonte: www.amazon.com.br, 2013.

Poder-se-ia dizer que *Nas mãos de Deus* (2012) é uma obra autobiográfica de Chiziane. Seu processo de criação foi considerado pela autora como diferenciado de todos os demais. O livro foi escrito por Paulina Chiziane em coautoria com Maria do Carmo Silva, uma estudante de espiritismo e membro da União Espírita Cristã de Moçambique. O texto traz uma narrativa de grande caráter psicológico centrado na personagem Alice, moçambicana próxima dos 60 anos, catedrática e estável na sociedade, que vê sua vida mudar por completo quando começa a ouvir vozes. A falta de um entendimento racional do que se passa consigo, o distanciamento e medo dos familiares e da sociedade, o sofrimento físico e mental levam-na à beira de um suicídio, até que resolve procurar uma solução para trazer de volta “a paz”, tão almejada pela personagem.

Em fevereiro de 2012, a escritora Chiziane foi internada em um hospital psiquiátrico após passar por um período de crises de calor e frio, intercaladas com vertigens. Assim como a personagem, ela também ouvia “vozes” que faziam com que ela falasse sozinha horas e horas durante a noite, sem conseguir dormir. Não chegando a um diagnóstico concreto, os médicos prescreveram remédios para acalmar as crises. Após receber o tratamento, Paulina resolveu buscar outras respostas para o que sentia começando, assim, o seu estudo sobre o espiritismo. Tendo passado por tamanha enfermidade, a moçambicana produz, assim, a obra *Nas mãos de Deus* (2012), cuja gravura é reproduzida a seguir:

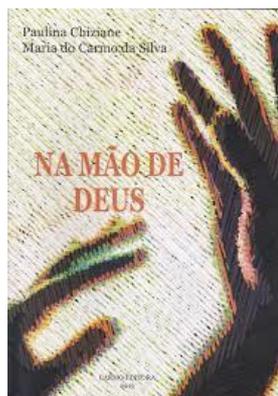


Figura 10 – Obra *Nas Mãos de Deus*

Fonte: www.literaturasafrikanas.blogspot.com , 2013.

Em um tom de reivindicação e denúncia, a escritora moçambicana publica *Por quem vibram os tambores do além?* (2013) em co-autoria com o curandeiro africano Rasta Pita. A obra põe em xeque certo eurocentrismo que os africanos herdaram do tempo da colonização. Em reconhecimento às crenças, tradições africanas e formas de ver o mundo, a escritora questiona a legitimidade dos colonizadores em relegar as tradições africanas a um plano vil. A obra em questão propõe certa preocupação da autora com questões religiosas em seu país. Desde o século XX, as práticas religiosas associadas às tradições africanas sempre esbarraram nos processos de dominação europeia.

Em *Por quem vibram os tambores do além?*, a articulação com a história de Moçambique faz-se presente na trajetória do Pita, à medida que esboça um percurso semelhante à própria trajetória da construção da nação moçambicana e em perspectiva sobre o futuro, na qual busca valorizar as tradições e o passado das populações africanas. Articula-se na obra uma narrativa de caráter autobiográfico de Rasta Pita – um curandeiro de Moçambique, natural de Magavo, lugar povoado por maioria da população do grupo étnico yao – com ensaios sobre a tradição africana do curandeiro e sua relação com o mundo invisível (ou como chama Chiziane, mundo dos espíritos). A imagem abaixo enseja a obra citada:



Figura 11 – *Por quem vibram os tambores do além?*

Fonte: www.nonada.com.br, 2018.

Eu, mulher: por uma nova visão de mundo (2013) trata-se de um ensaio, cuja escrita foi incentivada pela UNESCO, em fase dos preparativos da Conferência Internacional das Mulheres. Nele, a autora apresenta um testemunho de sua trajetória como mulher e escritora moçambicana, problematizando as relações de gênero em seu país. A obra expõe as ideias e os sentimentos da autora em um tom autobiográfico, apresentando o seu ponto de vista sobre a condição da mulher em Moçambique. É um texto claramente subjetivo, no qual traz uma reflexão crítica e propõe alguns questionamentos sobre essa condição feminina.

A narrativa mítica dá início à obra, na qual a autora conduz o leitor a ter uma visão sobre uma mulher que nasceu de um homem. Posteriormente, essa mulher é criada pela mitologia e/ou pela cosmogonia bantu, ou seja, confirma-se que a mulher surgiu desde o início da criação do mundo. Desse modo, ainda na visão bantu, confirma-se que o homem sempre esteve numa esfera privilegiada, de modo que o seu nascimento sempre veio antes da mulher, o que torna a mulher como subjugada e em posição de subalternidade. Sobre a temática, autora pontua:

Os problemas da mulher surgem desde o princípio da vida, de acordo com as diversas mitologias sobre a criação do mundo, não houve maldição nem pecado original. Mas foi o homem que surgiu primeiro ganhando, deste modo, uma posição hierarquicamente superior, que lhe permite ser governador dos destinos da mulher. Isto significa que a difícil situação da mulher foi criada por Deus e aceite pelos homens no princípio do mundo (Chiziane, 2013, p.199)

A ilustração a seguir reflete a obra descrita:

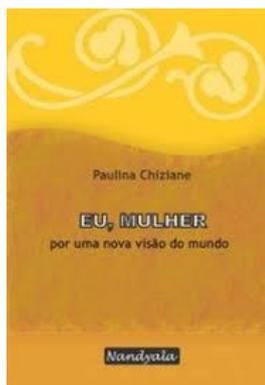


Figura 12 – Livro de ensaios *Eu, mulher: por uma nova visão de mundo*

Fonte: www.goodreads.com , 2018.

Ngoma Yethu: o curandeiro e o Novo Testamento (2015) é resultado de uma viagem pelo cristianismo e pelas tradições africanas. Obra feita com co-autoria da curandeira cristã Mariana Martins, trata-se de um conjunto de ensaios que questionam os modelos do pensamento europeu, indaga a utilidade deste para o continente africano e desafia os próprios africanos a cultivarem os sistemas de pensamento genuínos, pois estes são mais relevantes para o desenvolvimento da África.

Sobre a obra, a autora diz:

Os brancos evangélicos estão sempre atrás do diabo, e quem é o diabo? Ele é um espírito que está sempre em um negro. A caça ao diabo começa a eliminar aos poucos a cultura da memória coletiva (BrasilDeFato, 2018).

Paulina Chiziane explica, ainda, que a narrativa é um resgate à identidade moçambicana, à História. E continua:

Somos independentes há 40 anos, e por mim, o trabalho da libertação nacional é um processo contínuo. Então todo este trabalho de ir às raízes ouvir as pessoas que lidam com as questões tradicionais, para mim foi muito apaixonante e acredito que vai contribuir para uma nova visão da moçambicanidade (BrasilDeFato, 2018).

A gravura abaixo é uma reprodução da obra *Ngoma Yethu: o curandeiro e o Novo Testamento*:



Figura 13 – Obra *Ngoma Yethu: o curandeiro e o Novo Testamento*

Fonte: www.pordentrodaafrica.com, 2018.

O recém lançado *O canto dos escravos* (2017) aborda o percurso migratório que os africanos fazem no país e fora do continente. O texto é um convite à reflexão sobre a nova identidade do povo em África, visando a preservação da liberdade adquirida com a abolição da escravatura e após a independência dos países africanos. Nele, a autora aborda a questão racial e, em uma entrevista, afirma:

Este é o nosso canto. É o canto da eternidade. Temos que nos perguntar todos os dias se somos livres ou se somos escravos. Que história é essa de colocar cabelo do outro no seu cabelo? A mulher negra se torna escrava quando acha que o cabelo do outro é melhor do que o dela. Liberta-te! (Chiziane, 2017).

Ainda sobre a obra, a autora diz que a palavra não tem um único fim de denúncia, mas de conversar e construir uma nova identidade. Poder-se-ia dizer que não só o trânsito dos africanos em seu próprio país e fora dele, mas a questão da construção de uma identidade é muito presente nesta obra. E sobre isto Chiziane diz: “*A luta continua. Nós temos a palavra e, com a potência da palavra, vamos desconstruir as mentiras que foram ditas ao longo dos séculos*” (O Globo, 2017). Quando questionada sobre o fato de ser uma escravagista ou uma abolicionista moderna, ressalta: “*A escravatura durou quase quatro séculos e a libertação também durará quase cinco séculos*”. (O Globo, 2017).

A imagem seguinte ilustra a obra da moçambicana em questão:



Figura 14 – Obra *O canto dos escravos*

Fonte: www.themozambican.co.mz, 2017.

Paulina Chiziane recusa ser considerada como uma romancista e, como já dito, se considera uma simples contadora de histórias. As histórias se inspiram em antigas narrativas, dos mais velhos ao redor da fogueira, ouvidas na infância e na adolescência. A família é o lhome da autora às suas raízes culturais, uma vez que só viera a ter acesso à língua portuguesa escrita na escola católica, pois em sua família protestante as línguas utilizadas eram chope e ronga, uma vez que “...o plurilinguismo e/ou multilinguismo fazem parte do cotidiano dos africanos...” (Monjane, 2015, p.35).

É sabido que “...a maioria dos africanos também possui uma língua primeira (L1) que, no geral, é uma língua africana” (Monjane, 2015, p.35), entretanto o emprego das palavras de língua portuguesa lhe soa como desafio e a própria escritora ressalta a dificuldade que tem na elaboração dos seus textos, devido ao emprego da “língua do colonizador”.

Para Schmidt (2006),

[...] sua aproximação à língua portuguesa e o domínio da expressão escrita, que aos poucos vai exercitando, não se dão de forma tranquila. Pelo contrário, Paulina Chiziane tem consciência de que escreve numa língua adquirida tardiamente em sua formação, dentro da qual se move, portanto, em princípio, como ‘estrangeira’ (Schmidt, 2006, p.177).

A questão representa para a moçambicana um conflito de identidade cultural, uma vez que sua língua materna é a chope. O chope é tido por Chiziane como língua de resistência ao colonialismo e que resulta em um outro problema: na tradução de seus livros. Isso porque é difícil passar para o português algo que a autora considera de Moçambique. Assim, para

amenizar o problema da versão das palavras para a língua portuguesa, ela tem organizado um glossário no fim de suas obras escritas. É incontestável a “dificuldade” que a escritora moçambicana apresenta ao escrever em uma língua europeia, pois seu universo simbólico não coincide com o universo figurativo europeu, ou seja,

[...]As literaturas africanas de língua portuguesa encontram maneiras próprias de dialogar com as ‘tradições’, intertextualizando-as, obtusamente, no corpo linguístico (Leite, 2003, p.21).

Ana Mafalda Leite ainda chama atenção para a presença da intertextualidade, já que:

A noção de relação intersemiótica entre sistemas, implícitas no uso do termo intertextualidade, é mais adequada para estes estudos críticos, uma vez que não privilegia apenas o texto, enquanto matéria verbal (Leite, 2003, pp.45-46).

É nesse hibridismo da língua como texto que se resgatam os traços dos gêneros orais tão fortemente marcantes nas obras da escritora moçambicana, de modo que, consoante Leite (2003, p.21), “há uma harmonia híbrida da escrita com a oralidade”.

No campo ficcional, Paulina Chiziane transita com tranquilidade, a oralidade é o traço mais marcante de sua escrita. No entanto, ainda lamenta não poder “ouvir” a palavra. Para alguns estudiosos, o modo como os escritores africanos, assim como a autora em estudo, conciliaram até agora uma tradição de cultura oral com a literatura escrita, os levou a criarem uma nova cultura denominada por eles de “a escrita africana” (Chabal, 1994, p. 23).

A moçambicana, por seu turno, opta pelo recurso de uma escrita oralizada que tenta recuperar as formas tradicionais da arte de contar, recorrendo ao uso dos provérbios, às imagens concretas da natureza, ao universo fabuloso e mágico da imaginação mítica. A profecia, o sonho e a adivinhação intuitiva são comuns em sua narrativa. Com efeito, Paulina repõe na escrita a arte griótica⁴, o maravilhoso *Karingana wa Karingana*⁵ e demonstra novas propostas formais, reveladoras desse imbricamento dos gêneros orais na produção romanesca moçambicana “*formulada na encruzilhada entre o cosmopolitismo e a nativização*” (Leite, 2012, p. 215).

À parte o dilema oralidade/escrita, a escritora em voga tem abordado em suas obras o Colonialismo e o Pós-colonialismo, a guerra civil com seus conflitos étnicos e religiosos

⁴ *Griot* é o contador de histórias da tradição oral, cuja linguagem é constituída por certa musicalidade.

⁵ “Era uma vez....”

internos, bem como a própria religião por meio das práticas dos rituais sagrados, os quais são uma peculiaridade destacada em sua literatura. Neste sentido, a mulher é um dos pontos mais altos (se não, o maior) da temática da autora. A relação da mulher com os elementos da natureza vai encontrar afinidade com o que presume a Ecologia, que se propõe a eliminar a visão dominante sobre os recursos naturais – o chamado Ecofeminismo.

A condição feminina na cultura africana e sua comunhão com as guerras, o cotidiano, a sociedade e a pluralidade identitária compõem narrativas que, conforme Vitorino (2007, p.351):

Espelham absolutamente o universo moçambicano, apresentando/discutindo visões de mundo diferentes sob o poder tradicional que geram conflitos interiores e exteriores [...] gerando processos de transculturação que ligam o passado e o presente numa clara desconstrução do tecido social.

Ao ler os textos de Paulina Chiziane, percebe-se que seu projeto literário é bastante evidente na divulgação da condição da mulher moçambicana. Quando perguntada sobre seu estilo de escrita e público-alvo, Chiziane responde que escreve como e para a mulher.

Deixa isto claro no 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)

Poder-se-ia afirmar que Chiziane escreve como e para a mulher, quando ela traz para a narrativa uma narradora consciente de sua condição de mulher. Ela narra o feminino. A moçambicana traz para suas obras, temas como a poligamia, a monogamia, a maternidade e a família. Coloca em conflito os valores de uma sociedade moçambicana patriarcal e, conseqüentemente, machista. Quando a autora trabalha em suas narrativas a condição da

mulher, ela também se insere no processo ficcional e dá visibilidade à realidade do seu mundo, através de suas dores, mágoas, lamúrias e sofrimentos.

Saber ouvir os mais velhos, responsáveis pela guarda da memória, é um costume que Chiziane confere conhecimento literário, através da escrita feminina. Ela reconhece a tradição oral em sua narrativa, a qual se insere em movimento pós-colonial da literatura moçambicana que conduz o leitor a nomeá-la como sendo feminista. Outra peculiaridade temática da autora, é a frequência da poligamia em seus textos. Suas protagonistas sempre deixam registrada sua insatisfação quanto ao sistema matrimonial moçambicano.

Diante das questões aqui apontadas, poderia se interrogar onde está o feminismo em *Ventos do Apocalipse*? O feminino está na visibilidade que a narrativa dá às particularidades femininas na sociedade moçambicana, através de um narrar tímido e discreto que encena uma singularidade escritural. Quando pontua o aprendizado da mulher em seu lugar subserviente, os condicionamentos do lobolo, o temor à poligamia, a guerra e a precariedade espiritual. Pode-se afirmar, ainda, que o feminismo está presente na construção das personagens de Paulina Chiziane, uma vez que elas contestam as restrições que lhe são impostas pelo sistema patriarcal. Um romance como *Ventos do Apocalipse* não se limita apenas às questões de guerra e destruição, pois suas personagens estão revestidas de contornos antropológicos que encenam questões relativas ao universo cultural moçambicano.

Logo, é importante destacar que 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 de gêneros.

Dessa forma, é natural encontrar na fortuna crítica de Paulina Chiziane estudos debruçados sobre suas obras dialogando com a tradição *versus* modernidade; memória e testemunho em comunhão com a oralidade; o corpo feminino abordando a maternidade, domesticidade e matrimônio; violência doméstica e transgressão feminina, além de estudos entre gênero e religião.

3 SIGNIFICAÇÕES CULTURAIS EM *VENTOS DO APOCALIPSE*

3.1 Preliminares

No Prólogo da obra *Ventos do Apocalipse* (1999), tem-se uma pequena história inaugural, na qual o Destino descreve o rito da tradição moçambicana de contar histórias. Apresentada no início da obra como uma chamada para tal contação de histórias, o texto se propõe a introduzir na narrativa romanesca o tradicional “*KARINGANA WA KARINGANA*”, cuja tradução é “Era uma vez...”, tão utilizado no início das contações de histórias, sejam elas narradas oralmente ou não.

É sabido que a tradição africana vive da palavra. São as palavras cantadas que ensinam, são as palavras contadas que criam os valores e motivam para o trabalho, para a luta ou para a festa. São palavras vivas na boca dos velhos contadores de histórias, recriando o mundo à medida da imaginação e da arte. Uma herança viva da ancestralidade.

Através das histórias, conserva-se a sabedoria e o conhecimento por gerações. A narração oral da história foi aspecto essencial para que se conservasse a tradição dos mitos e das lendas das culturas tribais e nativas. Os contadores de história, também chamados de *griots*, criam um vínculo, uma ponte entre os ensinamentos tradicionais e o momento presente mantendo a herança da identidade que serve de suporte para as tradições culturais, étnicas e religiosas.

Há muito tempo na África, todas as comunidades e culturas tribais tinham seus contadores de histórias - homens, tradicionalmente, embora também houvesse mulheres. Os requisitos principais para ser um contador era dedicar-se a conhecer as histórias de sua comunidade, dos seus ancestrais, da mitologia, da cosmologia e, naturalmente, ter dons espirituais e de oratória aceito pelos anciões.

Todo contador de história na África não só tem que tornar o ato de contar histórias um hábito de diversão, mas também, através delas, ensinar as crianças e os jovens a aplicarem os ensinamentos dessas histórias em sua própria vida e a perpetuarem as tradições da oralidade.

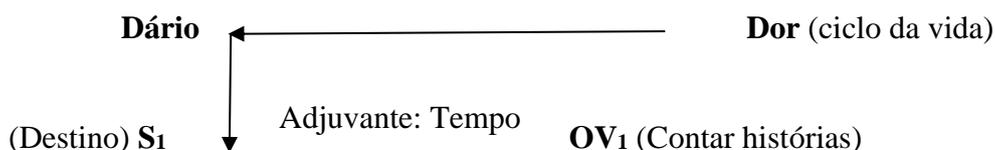
3.1.1. Nível Narrativo

A estrutura narrativa se concentra no fazer semióticos de dois sujeitos semiótico, sobre

os quais seguirá a análise seguinte:

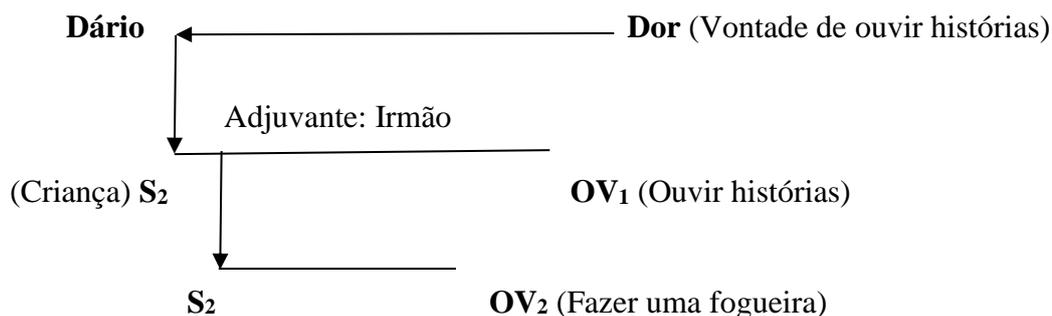
O **Sujeito Semiótico 1 (S₁)** figurativizado pelo Destino, tem por Objeto de Valor principal contar histórias (OV₁): “*Quero contar-vos histórias antigas, do presente, do passado e do futuro*” (Chiziane, 1999, p. 15). Para que o S₁ entre em conjunção com seu objeto de valor principal, ele conta com a Adjuvância do tempo. O tempo funcionará como adjuvante do Sujeito semiótico 1, “... *porque tenho todas as idades e ainda sou mais novo que todos os filhos e netos que hão de nascer*” (Chiziane, 1999, p. 15).

Modalizado por um *poder-ser*, uma vez que ele “*(Quer)contar-vos histórias antigas, do presente, do passado e do futuro porque tenho todas as idades e ainda sou mais novo que todos os filhos e netos que hão de nascer*” (Chiziane, 1999, p. 15), ele tem como Destinador de sua busca pelo OV₁, o ciclo da vida, pois “*A vida germinou, floriu e chegamos ao fim do ciclo*” (Chiziane, 1999, p. 15). O S₁ não encontra Oponentes que o impeçam em sua busca pelo OV₁. O diagrama a seguir enseja melhor a compreensão do percurso:



Representado pela criança, o **Sujeito Semiótico 2 (S₂)** é instaurado por um querer-saber, que tem como objeto de valor principal ouvir histórias (OV₁), pois “*A xilalapa soou, mamãe [...] chegou a hora...*” (Chiziane, 1999, p. 15). Para que o S₂ entre em conjunção com seu objeto de valor principal, ele precisa fazer uma fogueira (OV₂). Impulsionado pela vontade de ouvir histórias, o S₂ contará com a adjuvância do irmão que o ajuda indo à floresta buscar lenha para fazer a fogueira. E assim, “*os corpinhos invisíveis na noite seguem em desfile o caminho do som, transportando cada cabecinha um feixinho de lenha...*” (Chiziane, 1999, p. 15) e o S₂ entra em conjunção com seu OV₂.

O percurso narrativo do S₂ pode ser melhor compreendido através do gráfico seguinte:



Tendo demonstrado competência para querer-saber, o S₂ entra em conjunção com seu OV₁, que é ouvir as histórias: “*Chegam todos ao mesmo tempo. Preparam a fogueira e quando tudo está a postos dizem em uníssono: aqui estamos avô. Conte-nos histórias bonitas*” (Chiziane, 1999, p. 16).

3.1.2 Nível Discursivo

Na análise em questão, o enunciador inicia seu texto fazendo um convite a um possível enunciatário, afirmando quem é e a que veio:

Vinde, sentai-vos no sangue das ervas que escorre pelos montes, vinde, escutai repousando os corpos cansados [...] Quero contar-vos histórias antigas, do presente, do passado 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.
(Chiziane, 1999, p. 15)

O enunciador insere-se no enunciado, tornando-se um ator. Age dessa forma para dar garantias seguras e favoráveis ao discurso que enuncia. Assim, o enunciador e o enunciatário estão pressupostos no texto, cujos fatos são contados em primeira e segunda pessoa. O discurso é direto, podendo-se identificar o embreante de pessoa “Eu”, além das terminações verbais na primeira pessoa do singular.

Quanto ao gênero, pode-se dizer que o texto se destina a um público de todos os gêneros, embora os responsáveis pelos atos de falas sejam todos do sexo masculino. Pode-se afirmar que tal escolha se deva a um aspecto cultural, uma vez que a tarefa de passar os ensinamentos de um povo mediante a contação de história seja atribuída aos *griots*. Estes, culturalmente são sempre homens e anciãos.

Tematização e Figurativização

De grande importância para um texto africano, os temas e as figuras são sinais e símbolos culturais criados para expressar ideias, valores e produtos culturais. De caráter cultural, as figuras foram utilizadas no texto para exercer atração mais ampla e de maior potência cultural, além de nos remeter ao(s) tema(s) presente(s) no discurso.

Também chamado de iconização, a figurativização presente no texto poderá determinar se um texto é, predominantemente, figurativo ou temático. Com relação a isso, pode-se dizer que no texto analisado, as figuras remetem sempre a um tema. Aqui, tem-se a figura do *griot*, ou contador de histórias remetendo o leitor à temática da sabedoria, uma vez que cabe ao *griot* a passagem dos ensinamentos de um povo às crianças, mediante as histórias contadas. Pode-se afirmar que esta figura assumirá o papel de informação cultural, pois sua função no texto é carregada de simbolismo quando combinada com outras figuras.

Ao lermos o texto, pode-se identificar um outro tema que é a morte, figurativizada “...nos corpos cansados debaixo da figueira enlutada que derrama lágrimas pelos filhos abortados” (Chiziane, 1999, p. 15). Mais adiante, a importância da árvore (representada pela figueira) para o povo africano será mais detalhadamente explanada, uma vez que está associada aos aspectos étnicos e culturais deste povo. No decorrer do texto encontramos, ainda, a temática da morte figurativizada em “A vida germinou, floriu e chegamos ao fim do ciclo” (Chiziane, 1999, p. 15). O “fim do ciclo” se refere à morte, a qual é sempre abordada, de forma natural para o povo moçambicano, pelo aspecto cíclico.

Outra figura responsável pelos efeitos de sentidos geradores de tema é a vida que, assim como a morte, se fazem presentes sob as mais diversas formas, porém duplamente presentes. Tal figura nos remete a “...todos os filhos e netos que hão-de nascer” (Chiziane, 1999, p. 15), ou seja, o futuro nascimento de crianças configura a vida, a qual se faz presente também em “...deliciar-nos-emos com o contador de histórias, dando tempo para que os papás se amem e nos brindem com um novo irmãozinho na próxima estação” (Chiziane, 1999, p. 15). A chegada de uma criança é a representatividade da vida em toda sua plenitude, assim como o germinar: “A vida germinou, floriu...” (Chiziane, 1999, p. 15).

No que se refere à situação espaço-temporal, o que predomina é o espaço específico que é embaixo da figueira. A presença das árvores é algo muito significativo para a cultura africana, de modo que sua presença é bastante recorrente nas narrativas orais. Uma das imagens mais emblemáticas da África são as portentosas árvores. As mais tradicionais, como o Baobá,

são verdadeiros símbolos do continente, cuja sociedade tradicional reserva carinho apologetico para esta árvore. Além de suas características naturais, existem muitos valores arrolados à sociedade africana.

Sob a copa da árvore, as pessoas conversam, os conselhos de anciãos se reúnem e os contadores de histórias atuam. A árvore é o palco de acertos e desacertos, onde as pessoas unem se separam. Independentemente do que seja, a árvore testemunha tudo o que de importante acontece na aldeia. Cenário, por excelência, dos eventos marcantes da comunidade, a árvore se torna o eixo da vida social. Exatamente por isso, ela é a “árvore da aldeia”. A robustez da árvore e a capacidade de sobreviver por séculos, refletem a perpétua disposição dos povos africanos em continuar a manter sua presença no tempo e no espaço. A demais, a árvore assegura que independentemente do que vier a acontecer, ela é repositório da experiência ancestral, cujos ensinamentos são permanentemente representados às nossas gerações.

Quanto ao espaço, podemos deprender na tessitura textual que a ação ocorra dentro de uma floresta, pois:

*Os meninos [...] atravessam florestas verde-sonho
[...] escutando o rumor das águas dos riachos e os
cânticos das cigarras que as corujas já dormem
(Chiziane, 1999, p. 16).*

Quanto ao tempo, este também é específico: o tempo presente, embora queira “... contar-vos histórias antigas, do presente, do passado e do futuro” (Chiziane, 1999, p. 15), as terminações verbais apontam para um tempo eufórico. É também pontual e à noite. Tem-se em “... que o homem negro é camaleão depois do pôr do sol, comungando a sua cor com a cor da noite” (Chiziane, 1999, p. 15), a comprovação de que a ação se passara à noite, reafirmada com:

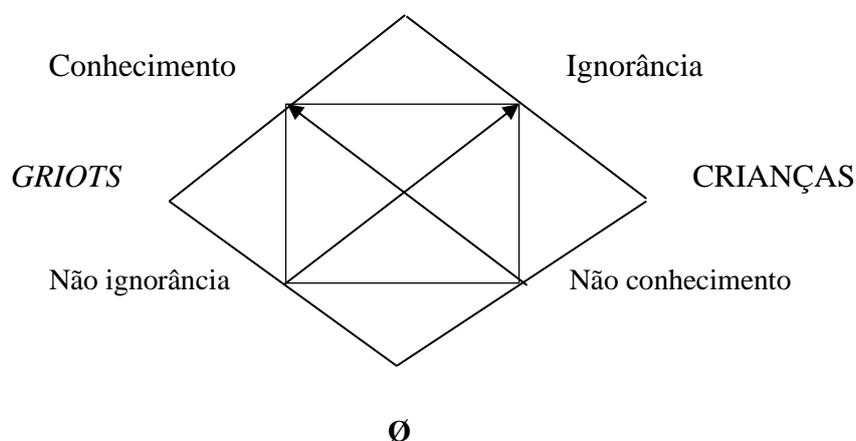
*Os corpinhos invisíveis na noite seguem em desfile o
caminho do som, transportando cada cabecinha um
feixinho de lenha, hoje não há lua (Chiziane, 1999,
p. 15).*

A presença das formas verbais em primeira e terceira pessoas atestam a zona de proximidades entre enunciador e enunciatário: “Vinde, sentai-vos no sangue das ervas...” (Chiziane, 1999, p. 15) e “Quero contar-vos histórias antigas...” (Chiziane, 1999, p. 15). Sendo assim, as zonas antrópicas que se manifestam no texto em análise, são as zonas de identidades e de proximidade, cujos objetos transacionais são representados pela Sabedoria.

3.1.3. Nível Fundamental

Os conflitos estabelecidos na narrativa permitem considerar a tensão dialética entre o **conhecimento** *versus* a **ignorância**, que podem ser dialeticamente sistematizados pelo octógono a seguir:

Tensão Dialética da Narrativa



Conhecimento *versus* ignorância devem ser lidos como duas tendências contrárias, ou seja, é entre eles que ocorre a tensão dialética. A contradição é a relação de negação de contrariedade, assim, não ignorância e não conhecimento, pressupõem dois termos em contradição. Conhecimento implica não-ignorância e ignorância implica não-conhecimento, ambos se representando como uma complementação.

O conhecimento implica uma não ignorância por uma relação que se assenta nos contadores de histórias, ou seja, nos *Griots*, os quais são dotados de um *poder-saber* que os une. A ignorância implica um não conhecimento – as crianças – diretamente condicionadas por um *querer-saber*.

Quantos às zonas antrópicas, a presença das formas verbais em primeira e terceira pessoas atestam a zona de proximidade entre o enunciador e o enunciatário: “*Vinde, sentai-vos no sangue das ervas...*” (Chiziane, 1999, p. 15) e “*Quero conta-vos histórias antigas...*” (Chiziane, 1999, p. 15). Sendo assim, as zonas antrópicas que se manifestam são as de identidade e de proximidade, cujos objetos transacionais são representados pela Sabedoria.

3.2. O Marido Cruel

Em “A literatura e a vida social” (Literatura e Sociedade), Antônio Candido, refletindo sobre como certos fatores externos ao texto podem ser relevantes para sua compreensão, afirma que “... *sem este dado externo, relativo à situação concreta de execução, sua carga semântica vê-se comprometida*” (Candido, 2000, p. 28).

Pode-se pensar que Candido (2000) chama a atenção para a situação concreta de produção e recepção do texto entendendo, assim, a literatura (em seu sentido amplo) como uma forma de comunicação. Os sentidos do texto não estão nele contidos, mas se produzem na relação com o receptor dependendo, de igual modo, de recursos por ele mobilizados. Os sentidos do texto acabam de depender, portanto, de seu “uso”. Vargas Llosa segue sua reflexão sobre o dado escondido, tratando dos limites ou equívocos da representação realista e sugere que “...*a expectativa de que a ficção corresponda à realidade, retratando de forma objetiva, a possibilidade de que tudo seja dito*” (Llosa, 2006, p. 159).

O texto “O Marido Cruel” é a primeira história fundante do Prólogo do Romance *Ventos do Apocalipse*. Seu contexto gira em torno de um marido que, em meio à calamitosa situação de guerra, fome e miséria total, encontra alimento e o nega à esposa e aos filhos, os quais “*definham*” dia após dia. Para contextualizar a micro história dentro da história Moçambicana, é preciso que se remeta ao período colonial vivido por Moçambique quando vários problemas que assolaram, como moléstias e a fome. Grande parte das características demográficas da população só podem ser devidamente compreendidas se situadas no contexto mais amplo das transformações sociais, econômicas e culturais ocorridas no país, tanto no período pré-colonial quanto nas duas décadas que se seguiram à independência, em 1975.

Um componente importante resultante desse processo são as migrações, notadamente os movimentos externos e internos da população, causados pelo conflito armado que assolou Moçambique durante cerca de uma década e meia depois das eleições gerais em 1994. É sabido que estes movimentos migratórios são fenômenos histórico-estruturais e que marcaram fortemente o desenvolvimento da população moçambicana.

O conflito armado mais recente gerou fluxos migratórios bem delimitados e, sem dúvida, com intensas implicações para o processo de urbanização, para o Estado e para o ritmo de crescimento da população, dentre outros aspectos demográficos. Estima-se que grande parte da população tenha sido forçado a se deslocar das suas áreas de moradias.

Nos anos de 1990, a seca e a guerra provocam a fome em larga escala, dizimando grandes contingentes populacionais. A desesperança, a fome, a insegurança, a morte e a dor são

elementos do cotidiano do moçambicano. Neste ano a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) abandonou a referência ao socialismo e adotou a economia de mercado, além de legalizar os partidos políticos. As negociações com a RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana) foram iniciadas e a paz foi assinada em 1992, pondo fim a uma era de aproximadamente vinte e sete anos de guerra contra os colonizadores e entre si mesmo.

3.2.1. Nível Narrativo

A estrutura narrativa do texto em voga, se concentra no fazer de dois sujeitos semióticos, sobre os quais seguirão a análise:

O **Sujeito Semiótico 1 (S₁)** figurativizado pelo marido, tem por Objeto de Valor principal encontrar comida (OV₁). Para que o S₁ entre em conjunção com seu Objeto de valor principal, ele segue um percurso semiótico constituído de dois momentos. No primeiro momento, destinado pela fome, ele receberá a adjuvância da boa estrela que o guiará até a colmeia: “*Numa de suas buscas guiou-o boa estrela e descobriu uma grande colmeia*” (Chiziane, 1999, p. 17).

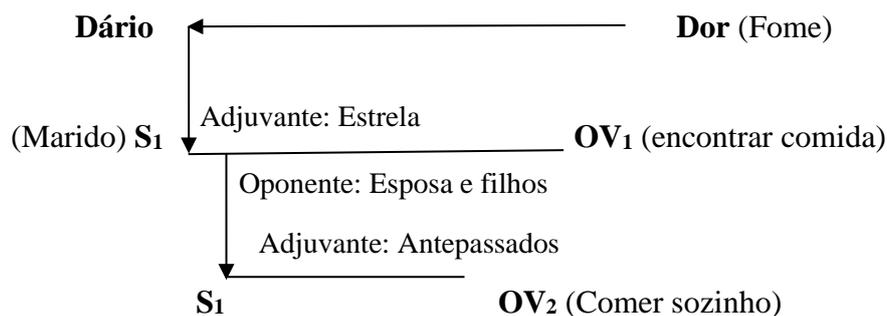
A esposa e os filhos, por sua vez, funcionarão como oponentes na obtenção do objeto de valor do Sujeito Semiótico 1. A esposa por ter “*parido tantos gatos*”; e os filhos, por terem sido habituados pela mãe a comerem muito:

[...] mulher, toda a culpa está contigo, habituaste as crianças a comer demasiado e o milho acabou depressa; mulher, tu pariste tantos gatos, agora a comida é pouca e não chega para tantas bocas...
(Chiziane, 1999, p. 17)

Uma vez atingido seu objeto de valor principal, ele segue um percurso em busca de seu objeto de valor secundário (OV₂), que é comer o mel sozinho. Enquanto sujeito de um *querer-poder* comer o mel sozinho, ele receberá a adjuvância dos antepassados quando grita:

– Sim, já vou!
A mulher, espantada, perguntou ao marido com quem falava.
- Não ouviste mulher, não ouviste? É uma voz que me chama do além, é a voz dos antepassados.
(Chiziane, 1999, p. 17)

O diagrama a seguir enseja bem a compreensão dos dois momentos:

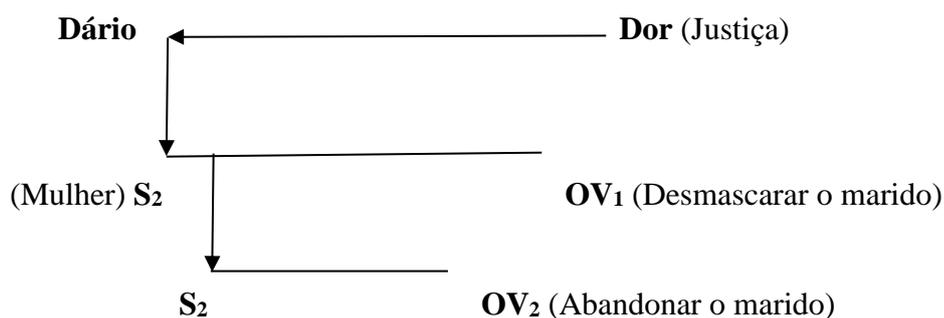


Enquanto sujeito de um querer-fazer justiça, o **Sujeito Semiótico 2 (S₂)**, figurativizado pela mulher, tem como objeto de valor principal (OV₁) descobrir a farsa do marido. Destinado pela fome, a mulher:

Um dia seguiu-o (o marido) e, quando chegou perto, subiu a uma árvore para ver melhor e descobriu o marido sugando o mel (Chiziane, 1999, p. 17)

Tendo descoberto a farsa do marido, a esposa segue em busca de seu segundo OV₂, que é abandonar o marido, uma vez que “– *Homem que mata, não merecerá o meu perdão*” (Chiziane, 1999, p. 18). Movida pelo senso de justiça, ela finaliza seu percurso em conjunção com seu objeto de valor, porém sem a presença de uma adjuvante e/ou oponente.

O percurso narrativo do S₂ pode ser melhor compreendido através do gráfico seguinte:



3.2.2. Nível Discursivo

É sabido que o narrador, considerado como agente e integrado no texto, é responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional, sendo, por este motivo, distinto do autor empírico e mesmo das personagens desse mundo ficcional, pela amplitude da narrativa. Na

narrativa colonial, o estatuto do narrador se confunde, muitas vezes, com a voz do autor implícito, entidade intermediária e ficcional posta entre o autor real e o narrador.

Logo, a sua narração comporta, como qualquer discurso literário, ausência de objetividade e de imparcialidade, interferindo na história e tomando até juízos de valor com certos fins ideológicos. No texto *O marido Cruel*, da obra em análise, tem-se um enunciador pressuposto no texto e, portanto, numa debreagem enunciativa. Tal assertiva pode ser atestada pela presença dos verbos na terceira pessoa e nos tempos passado e presente, conforme as citações a seguir:

*“Há muitas gerações passadas, os homens **obedeciam...**”* (Chiziane, 1999, p. 16).

*“Perante as infâmias das novas gerações, os deuses **começaram a vingar-se**”* (Chiziane, 1999, p. 16).

*“Nos regatos ressequidos os quadrúpedes **aparavam toda a erva**”* (Chiziane, 1999, p. 16).

*“As pessoas **caíam como cajus maduros**”* (Chiziane, 1999, p. 16).

*“**Vivia na Mananga um homem bonito**”* (Chiziane, 1999, p. 16).

Em certo momento, introduz-se, no texto, uma enunciação enunciada, embora o enunciador dê voz aos atores, raríssimas vezes. O objeto de transição é a comida que, difícil de ser atingido, faz um percurso cheio de obstáculos. Quanto ao tempo, este é projetado no passado quando *“Há muitas gerações passadas...”*, além das terminações verbais dos fatos já ocorridos. No que se refere ao espaço, este é pontual ao especificar as terras secas de Mananga. Tem-se no texto: *“Há muitas gerações passadas, os homens obedeciam às leis das tribos, os reis tinham poderes sobre as nuvens, o negro dialogava com os deuses da chuva, e Mananga era terra de paraíso”* (Chiziane, 1999, p. 16). E em: *“Vivia na Mananga um homem bonito, que tinha uma mulher encantadora e filhos adoráveis”* (Chiziane, 1999, p. 16).

Tematização e Figurativização

Na sociedade em que vivemos, a morte e o medo fazem parte do cotidiano das pessoas. Tudo é feito para se aumentar os anos de vida, embora, nesta mesma sociedade, reine

uma cultura de morte: o aumento da indústria bélica, o tráfico de drogas, a violência desenfreada e o desrespeito ecológico. Na cultura africana, por seu turno, as concepções de vida e morte têm interpretações distintas daquelas da cultura ocidental.

Em África, o morrer com idade avançada e ter um funeral digno, com muita festa, são sinônimos de uma boa morte. Para os povos Iorubá, Fon, Bantu, assim como para outras nações africanas, a morte em si não é o fim, mas um momento de vivo contentamento, pois é o momento de encontro da pessoa com seus ancestrais. Diferentes culturas e sociedades possuem concepções próprias do tempo, dos fatos acontecidos, do transcurso da vida e da morte. As sociedades de cultura mítica têm uma noção de tempo circular, acreditando que a vida é uma eterna repetição do que já aconteceu num passado remoto narrado pelo mito. Logo, as noções de tempo ligada à noção de vida e morte diferem das noções de tempo no Ocidente.

Os termos vida e morte são trazidos para a análise, por sua vez, pois permeiam todo o texto *O Marido Cruel*, ressignificado pela sobrevivência. Os temas morte e vida aparecem na narrativa iniciados pelo narrador rememorando a vida como algo que, em alguma época, fluira normalmente. Remete para um aspecto sublime da vida. Mas logo em seguida, deixa claro para o leitor que foi a partir das “*infâmias das novas gerações [que] os deuses começaram a vingar-se...*” (Chiziane, 1999, p. 16). A autora aqui ironiza, nos temas pressupostos, a triste situação que assolara Mangana, “*terra de paraíso*”, de modo que “*As pessoas caíam como cajus maduros*” (Chiziane, 1999, p. 16). E que só “*Depois de muito sofrimento as chuvas voltaram a cair e os campos ficaram verdes de novo*” (Chiziane, 1999, p. 17).

Em Mangana, a chuva é ícone de vida. Quando chove, há vida. E com a chegada da chuva, tem-se vida, novamente. Assim, tendo condenado a atitude criminosa do marido, a mulher diz em voz alta: “– *Homem que mata jamais merecerá o meu perdão*” (Chiziane, 1999, p. 18). O ato de matar apontado pela mulher trata-se do fato de o marido negar a comida à esposa e aos filhos, tendo ele encontrado alimento e comido sozinho “*enquanto todos definhavam*”.

A análise da temporalização, reflete-se sobre a instauração do tempo linguístico no enunciado, como momento de referência em relação à enunciação e, a partir desta, para estabelecer as oposições temporais da língua (Fiorin, 2006, pp. 59-60). Além do tempo linguístico, destaca-se também o tempo crônico, que se estrutura a partir das referências às unidades de tempo, inseridas no discurso.

Na narrativa, o tempo emerge no passado e no futuro. No passado, tem-se, por exemplo “*Há muitas gerações passadas...*” (Chiziane, 1999, p. 16) e as terminações verbais constantemente marcadas na enunciação:

[...] os homens obedeciam às leis da tribo, os reis tinham poderes sobre as nuvens, o negro dialogava com os deuses da chuva, e Mananga era terra de paraíso. O verde dos campos era exagerado, e as águas desprendiam-se por todas as ravinas (Chiziane, 1999, p. 16).

O tempo futuro pode ser observado em “[...]jamais merecerá o meu perdão” (Chiziane, 1999, p. 18), no entanto, o predomínio do pretérito perfeito testemunha um passado de acontecimentos vividos. Outro sistema temporal que emerge na projeção da locução verbal é o presente, inscrito em “...que mata”. O presente formal projetado, no texto, marca a debreagem enunciativa quando o enunciador delega voz à mulher em “– *Homem que mata, jamais merecerá o meu perdão*” (Chiziane, 1999, p. 18). Além disso, o discurso direto é um indicador de efeito de sentido de verdade, o que possibilita ao enunciatário sentir a veracidade e tamanha indignação da mulher diante do fato.

O tempo crônico emerge em sincronia com o tempo linguístico, por também apresentar uma indefinição. Os acontecimentos são alocados em intervalos de tempo quaisquer, veiculando, predominantemente, uma incerteza, porque o que importa é a crueldade do marido. As expressões indicadoras de tempo crônico podem ser vislumbradas a seguir:

“Há muitas gerações passadas...” (Chiziane, 1999, p. 16).

“Os tempos mudaram...” (Chiziane, 1999, p. 17).

“No dia seguinte...” (Chiziane, 1999, p. 17).

“Um dia...” (Chiziane, 1999, p. 17).

“... para todo o sempre.” (Chiziane, 1999, p. 18).

A espacialização, no texto, pode ser abordada de duas formas: do lugar em que o enunciador se coloca em relação à enunciação, conferindo uma subjetividade; e dos pontos de referência do enunciador e demais atores, proporcionando uma alteridade para a criação do imaginário.

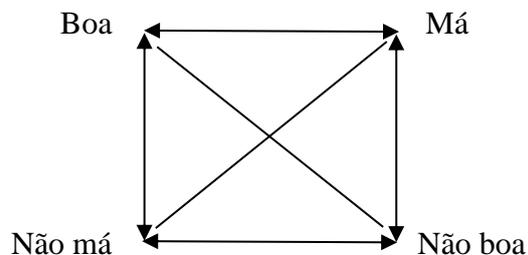
A projeção do espaço específico (ou tópico) é responsável por localizar os atores no enunciado. O espaço específico é, portanto, em um lugar chamado Mananga, “...*terra de paraíso*”. Já o espaço geral, indica o campo enquanto paisagem natural e enquanto paisagem modificada, em seu aspecto transitório. Enquanto paisagem natural, pode-se observar em “*O verde dos campos era exagerado, e as águas desprendiam-se por toda ravina*” (Chiziane, 1999, p. 16) e enquanto paisagem modificada, tem-se

Perante as infâmias das novas gerações [...] Das árvores restaram os ramos e troncos nus, o verde ficou amarelo e os prados incendiados apresentavam um aspecto triste e desolador (Chiziane, 1999, p. 16).

A mudança paisagística do espaço geral é, ainda, transitória, uma vez que “*Depois de muito sofrimento as chuvas voltaram a cair e os campos ficaram verdes de novo*” (Chiziane, 1999, p. 17). No que se refere às zonas antrópicas, o enunciador encontra-se numa zona de distanciamento dos acontecimentos enunciados, portanto em uma zona distal, cujo objeto de transição é a comida.

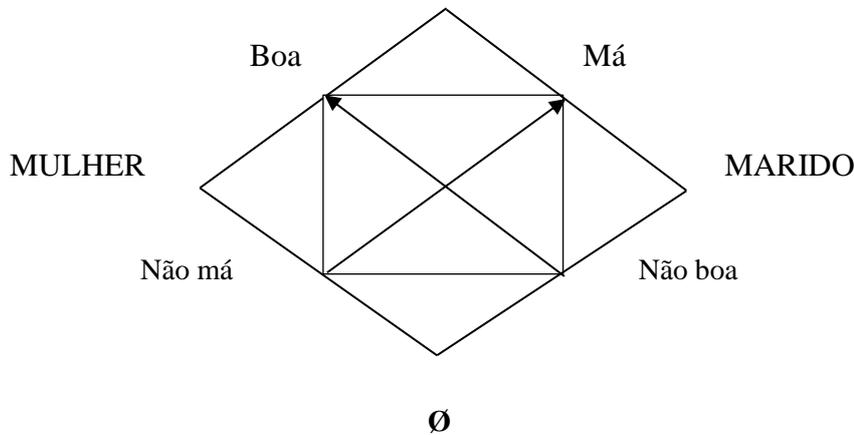
3.2.3. Nível Fundamental

Na sintaxe da estrutura fundamental de *O marido Cruel*, predomina como oposição básica, a tensão dialética entre os opostos boa versus má, como aspectos do bem e do mal. No quadrado semiótico, apresentam-se os termos contraditórios não-boa e não-má, negando os termos básicos. Destacam-se, na dêixis positiva, os termos boa e não-má e, na dêixis negativa, os termos má e não-boa. Observe o quadrado semiótico a seguir:



Reportando ao octógono semiótico, pode-se conceber os opostos boa *versus* má. Da relação de implicação entre boa e não-má, concebe-se o metatermo a mulher, figurativizando a verdade; da relação de implicação entre má e não-boa concebe-se o metatermo marido, figurativizando a mentira. Observe-se o octógono:

Tensão Dialética da Narrativa



As formas de bem e mal, respectivamente, permeiam todo o texto. O metatermo mulher caracteriza o bem, o sujeito social moral, por possuir uma virtude ideal. Do outro lado, o metatermo marido caracteriza o sujeito imoral, figurativizando a mentira. O texto aponta a ideia de uma conduta humana integrar uma moral, enquanto valores específicos de um sociedade que tem a mentira como o mal e a verdade como o bem.

3.3. Mata, que amanhã faremos outro

O termo “Infanticídio” significa “morte de criança” nos primeiros anos de vida. Ao longo da história este termo foi caracterizado pela morte induzida, permitida ou praticada, pelos mais variados motivos sociais e culturais. Pode-se observar, por exemplo, o caso da África, onde a prática está ligada a sobrevivência não sendo, portanto, um fato isolado e/ou uma experiência atual. Dentre as várias áreas que se permite abordar o assunto, a antropologia é a que mais possui formas de analisar práticas e costumes de um determinado povo. E, para isso, se vale de duas correntes teóricas avaliam o fato.

A primeira corrente é denominada “relativismo cultural”, a qual foi desenvolvida inicialmente por Franz Boas quem defende que cada cultura pesa e julga a si mesma, portanto a prática do infanticídio não poderia ser considerada certa ou errada, mas sim aceita ou rejeitada socialmente. E, novamente, pode-se citar aqui os casos de infanticídios em África que, culturalmente falando, ainda carrega o sangue de inúmeras crianças mortas ao longo dos anos, em especial nos seus períodos de guerra.

A segunda corrente se ilumina pela defesa da fundamentação da universalização ética e pressupõe que o homem, a sociedade e a cultura pertencem a algo maior a sociedade humana. Esta sociedade humana é detentora de valores universais, como a dignidade e a busca pela continuidade da vida.

Logo, em se tratando de África, fica difícil adotar determinado posicionamento e/ou corrente mais correta, pois as razões para as causas de infanticídios são os mais diversos, desde os conhecido e questionáveis rituais à sobrevivência. O alto índice de infanticídio em toda a África é algo realmente gritante e questionador do porquê ainda encontrarmos casos, nos dias atuais, do elevado número de mortes de crianças naquele continente. O permanente estado de fome e miséria ainda funciona como um acalentador, mas não se pode negar que o alto índice de morte de crianças é elevado.

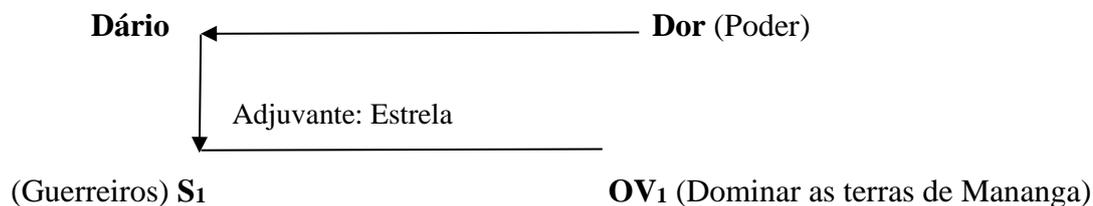
Uma investigação recente, cujo título era “*Diferenças de gênero no homicídio de recém-nascidos, bebês e crianças menores de 5 anos na África do Sul,*” foi publicado no final de abril na revista PLOS Medicine, revelou que “[...] o abandono e a morte de crianças na África é um fenômeno recorrente, e não composto por atos isolados. 1% dos menores de 5 anos que morreram em 2009 (o ano a que pertencem os dados analisados) foram assassinados”. Isto equivale a quase 500 crianças. Dentre as crianças mortas em 2009, “[...]74,4% tinham menos de 1 ano, e mais de metade eram recém-nascidos (menos de 27 dias de vida). Entre estes últimos, 84,9% foram abandonados na rua, e só seis conseguiram superar a primeira semana de vida”.

O texto em análise, cujo título é “*Mata, que amanhã faremos outro*” é um ditado popular que acabou se naturalizando em Moçambique. Neste, há a narrativa de uma situação comportamental que, dada a situação de guerra e luta pela sobrevivência, se tornou comum em naquele lugar. Trata-se da morte de crianças pelas suas mães, a “pedido” de seus pais que, para não serem descobertos pelos soldados do exército de guerra, “solicitavam” às esposas que matassem seus próprios filhos, pois depois fariam outros.

3.3.1. Nível Narrativo

O processo de narrativização do texto *Mata, que amanhã faremos outro* faz emergir dois sujeitos semióticos. O **sujeito semiótico 1** (S₁), figurativizado pelos Guerreiros do exército de Muzila, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-querer* dominar as terras de Mananga (OV₁). O choro das crianças que, junto aos seus pais, tentam fugir de seu exército,

constitui o Adjuvante, uma vez que “...(eles)seguiram as ondas do som até descobrir o esconderijo” (CHIZIANE, 1999, p. 19). Veja-se o programa narrativo do **sujeito semiótico 1**:



Enquanto guerreiros “... com colares multicolores, amuletos, braçadeiras felpudas, trazendo longas zagaiais à direita e escudos de pele à esquerda” (Chiziane, 1999, p. 18) o S₁ é impulsionado pelo poder, o qual funcionará como destinador.

O **Sujeito semiótico 2** (S₂), figurativizado pelos maridos, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-ser* livre, uma vez que:

Quando os guerreiros do exército de Muzila marchavam, a terra abalava violentos sismos, o Sol parava, as árvores abriam alas e até soldados de Portugal buscavam abrigos nas trincheiras (Chiziane, 1999, p. 18).

Motivado pelo medo de serem descobertos, o S₂ tem como Objeto de Valor principal fugir do exército de Muzila (OV₁), pois eles “[...] chacinavam inimigos, submetiam as tribos conquistadas, apoderando-se das suas mulheres...” (Chiziane, 1999, p. 18). No entanto, para que o S₂ entre em conjunção com seu OV₁, ele precisa silenciar o choro dos meninos (OV₂), pois “Quando [as crianças] têm fome, choram até enrouquecer a voz. Quando têm sede, berram até enervar, e quando estão felizes cantam até demais” (Chiziane, 1999, p. 19). Logo, “...é preciso silenciar o choro dos meninos” (Chiziane, 1999, p. 19).

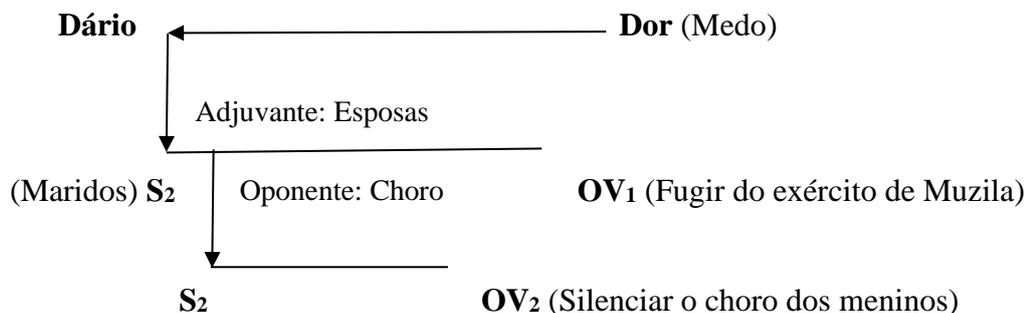
O choro das crianças funcionará, aqui, como Oponente, uma vez que:

As vozinhas dos meninos ouviram-se no espaço, em direção aos tímpanos atentos dos heróicos guerreiros, que seguiram as ondas do som até descobrir o esconderijo (Chiziane, 1999, p. 19).

Dessa forma, para que o S₂ entre em conjunção com seu OV₂, ele contará com a ajuda das esposas que “Com gestos desesperados [...] puxava a ponta da capulana, sufocando a crença que se batia até à paragem respiratória” (Chiziane, 1999, p. 19) das crianças, funcionando, assim,

como Adjuvante do S₂ na busca pelo seu OV₂. Tendo atingido o seu OV₂, o sujeito semiótico 2 escondia o menino morto na vegetação, pois “...*não havia tempo para enterrar os mortos*” (Chiziane 1999, p. 19). A vegetação, por sua vez, funcionará como Coadjuvante do S₂, para que este conclua o seu percurso em conjunção com seu OV₂.

Veja-se o programa narrativo do S₂:



Com competência modal inscrita num querer-ser livre, o S₂ caminha em conjunção quando transmite a ordem à mulher: “*Mulher, o menino vai chorar e seremos descobertos. Mata este, que depois faremos outro*” (Chiziane, 1999, p. 19).

Assim, o estado inicial desse sujeito se caracteriza pela conjunção com seu objeto de valor até seu estado final. Como se pode observar, o estado juntivo do S₂, testemunha uma competência modal firmada no medo e na luta pela sobrevivência. O fazer que possibilita a conjunção advém da vontade de querer ser livre, de sobreviver a perseguição dos guerreiros do exército de Muzila.

3.3.2. Nível Discursivo

Embrenhando-se no segundo momento do percurso gerativo da significação, no nível discursivo, intenta-se explorar o desdobramento das relações intersubjetivas de tempo e de espaço, de enunciação e enunciado, onde será expressa, também a interação entre os atores.

O processo de enunciação do texto *Mata, que amanhã faremos outro* trata de um relato de algo que aconteceu com outras pessoas, que não era o enunciador. A debreagem se caracteriza, assim, como enunciativa, cujos actantes estão instaurados no discurso. Não há uma voz que diz *eu*, o que resulta o posicionamento em terceira pessoa, fato que acarreta o distanciamento:

“*Eram os guerreiros do exército de Muzila, marchando de vitória em vitória, espalhando ordem e soberania por essas terras, chacinando os inimigos ...*” (Chiziane, 1999, p. 19).

Os atores são postos pelo enunciador pelos papéis temáticos: Guerreiros, Exército, Marido, Mulher, Criança. Apenas um nome próprio (Muzila) destaca-se, no texto, duas vezes. A temporalização, no texto, divide-se em tempo linguístico que se aplica à instância enunciativa, fixando o enunciador em relação aos fatos da narrativa e o tempo cronológico que estrutura a enunciação, obedecendo aos marcos referenciais presentes no discurso.

Predomina, no texto o pretérito imperfeito, em que este é o indicador de uma incompletude que se mostra em processo a partir de um passado não definido. Percebe-se o afastamento do enunciador nos momentos de referência ao passado, em:

“**Eram** os guerreiros do exército de Muzila...” (Chiziane, 1999, p. 18).

“Os generais [...] **marchavam** na retaguarda em segurança...” (Chiziane, 1999, p. 18).

“... e até os soldados de Portugal **buscavam** abrigo nas trincheiras” (Chiziane, 1999, p. 18).

“...enquanto o grosso do efetivo formado por changanes **marchava** à frente...” (Chiziane, 1999, p. 18).

“O marido **abraçava** carinhosamente a mulher...” (Chiziane, 1999, p. 19).

Há ocorrências também do gerúndio, o qual indica uma ação que ainda está em curso ou que é prolongada no tempo. Transmite, assim, uma noção de duração e continuidade de ação verbal. Observe-se:

*Eram os guerreiros do exército de Muzila, **marchando** de vitória em vitória, **espalhando** ordem e soberania por essas terras, **chacinando** os inimigos, **submetendo** as tribos conquistadas, **apoderando-se** das suas mulheres e **incorporando** no exército todos os jovens das terras usurpadas* (Chiziane, 1999, p. 18).

O presente do indicativo aparece pouquíssimas vezes. Como em:

“*Este é o ditado dos tempos...*” (Chiziane, 1999, p. 18).

“*As crianças **são** livres, nada as **detém***” (Chiziane, 1999, p. 19).

E a ocorrência do futuro do presente aparece apenas duas vezes: no título do texto e na última frase da narrativa. Observe-se:

*“Mata, que amanhã **faremos** outro”* (Chiziane, 1999, p. 19).

*“Este já morreu, amanhã **faremos** outro”* (Chiziane, 1999, p. 19).

O tempo cronológico faz referência a um tempo marcante para a história de Moçambique e aparece para dar minuciosos detalhes dos acontecimentos contados. São marcas temporais de épocas, de intervalos de anos, que servem para facilitar a compreensão total dos fatos, ou seja, de quanto tempo, especificamente, durou o percurso do sujeito principal. Tais expressões são figurativizadas por: *“...tempos do velho Império de Gaza”* (Chiziane, 1999, p. 18), que se referia ao Estado de Gaza, um período de lutas e transformações políticas que perdurou de 1821 a 1858 e *“Há mais de cem anos”* (Chiziane, 1999, p. 18), que contabiliza o período em que as guerras ocorriam e o tempo presente em que o enunciador conta a história ao possível enunciatário.

As localidades existentes representam os espaços físicos onde ocorreu o episódio narrado: *as terras de Mananga; os bandos fugiam para cá e para lá*, que se tratava dos lados da savana para onde as pessoas corriam; *a caminho do novo abrigo*, seriam os novos lugares aonde o povo procurava abrigo. A *savana* é o metaespaço aonde os acontecimentos se desenvolvem e usado também para esconder as crianças mortas, já que *“O menino morto era escondido na vegetação”* (Chiziane, 1999, p. 19).

Tematização e Figurativização

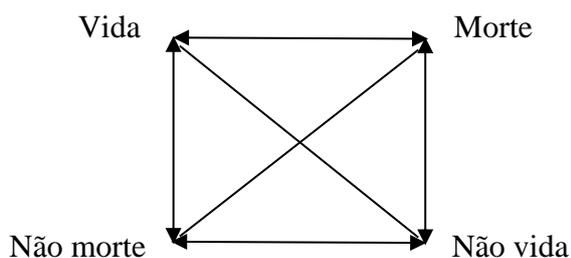
“Este é o ditado do velho império de Gaza, que se tornou célebre, sobrevivendo muitos sóis e muitas luas e, como o grão, semeado de boca em boca, até nossos dias” (Chiziane, 1999, p. 18). Pode-se notar nesta passagem textual a incidência de algumas referências temáticas. Aqui, a autora assume plenamente a circunstância histórica como tema, em toda sua singularidade. Não há como abstrair da leitura o fato de que Chiziane faz alusão ao horror e às implicações calamitosas que o povo moçambicano passou no período histórico da guerra civil em Moçambique em 1976. É a partir desse cenário recortado por guerras em que a vida e a morte estavam em pauta do dia a dia que Paulina Chiziane constrói o seu texto.

Ainda sobre os temas, temos: “*Com gestos desesperados, a mulher puxava a ponta da capulana, sufocando a crença que se batia até a paragem respiratória*” (Chiziane, 1999, p. 19). A indiferença perante a morte das crianças, apenas descreve o comportamento dos maridos quando solicitavam que as esposas matassem as crianças, uma vez que a história é narrada sem que o narrador apresente seu ponto de vista. Tal posicionamento postula o que preceitua a narrativa oral, de que é necessário conhecer os valores culturais locais para saber se o que está sendo contado configura uma atitude positiva ou negativa.

A zona antrópica que prevalece é a de distanciamento. A morte, por sua vez, desempenha papel de objeto transacional, pois era algo que o povo de Mananga não queria alcançar. Assim, “... *As populações em bando fugiam para cá e para lá, procurando refúgio no interior da savana*” (Chiziane, 1999, p. 18).

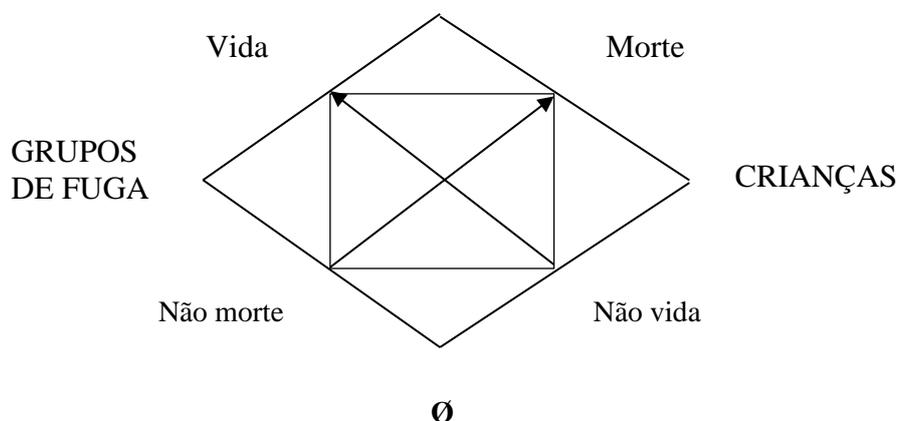
3.3.3. Nível Fundamental

Na sintaxe fundamental do texto *Mata, que amanhã faremos outro* destaca-se a tensão dialética entre os opostos vida *versus* morte. No quadrado semiótico, apresentam-se os termos contraditórios não-vida e não-morte, negando os termos básicos, respectivamente. Colocam-se na dêixis positiva, os termos vida e não-morte e, na dêixis negativa, os termos morte e não-vida. Veja-se a disposição desses termos representada pelo quadrado semiótico:



Evoluindo para o octógono, depreende-se o domínio englobante dos opostos Vida *versus* Morte, emerge o metatermo Grupos de Fuga. Da relação de implicação entre os termos Morte *versus* Não vida, emerge o metatermo Crianças. Veja-se a disposição desses termos representada pelo octógono semiótico:

Tensão Dialética da Narrativa



Os grupos de fuga de um lado, e as crianças do outro estão presentes no texto *Mata, que amanhã faremos outro*, direcionando a dialética para aspectos integradores do bem e do mal, respectivamente. Os termos contrários Morte e Não-vida refletem no metatermo Crianças, o que sugere a ideia da prática de atitudes não adotadas como boas, em nossa sociedade. O metatermo Grupos de fuga, resultante dos termos contrários Vida e Não-morte, gera o princípio de sobrevivência almejado por aqueles que tentam fugir dos guerreiros do exército de Muzila.

3.4. A ambição de Massupai

O terceiro texto que constitui a parte introdutória da obra *Ventos do Apocalipse* (1999), de Paulina Chiziane é intitulado como *A ambição de Massupai*. O construto trata-se de uma bela mulher, negra e ambiciosa, que para conseguir ser a única esposa do general do exército de Muzila, trai sua tribo e mata seus filhos, a pedido do general, terminando louca e sozinha. O general de Muzila também planejara o trair para conquistar as terras do Save até o Limpopo. Isto é, o rio Limpopo, o segundo maior rio da África austral, o qual serve de fronteira entre a África do Sul, o Botswana e o Zimbábue.

O Estado de Gaza era conhecido como império de Gaza e englobou toda a costa dos rios Zambeze e Maputo, cuja capital era a província de Gaza. Fundada por Manicusse, entre os anos de 1821 e 1858, causou grande revolta na sociedade, o que culminou em imigrações para territórios vizinhos (Margarido, 1980). Em 1862, Mossurize passa a ser a capital de Gaza, devido a instabilidades entre as regiões, além da fome e de epidemias, resultantes da guerra civil. Nesse período, “[...] a capital de Gaza passa para Mossurize, onde Gungunhana, filho de Muzila sobe ao poder” (Margarido, 1980, p.147).



Figura 15 - Gungunhana e suas esposas

Fonte: <http://www.louletania.com/gungunhana-rei-e-prisioneiro/>, 2015.

Logo, em 1889 a capital de Gaza passa a ser Manjacaze, cuja estrutura passa a ser administrada pelo rei com o apoio da rainha, da família real, dos governadores provinciais, dos conselheiros e dos comandantes militares.

3.4.1. Nível Narrativo

O processo de narrativização faz emergir três sujeitos semióticos. O sujeito semiótico 1 (S₁), figurativizado na negra chope Massupai é instaurado, na narrativa, pela modalização de um *querer-ter* o General só para ela (OV₁), já que o mesmo é casado com mais doze mulheres. A ambição de Massupai pode ser observada na passagem seguinte: “- *Maxalela, meu valente general, já não suporto este lar, com estas doze mulheres. Quero-te só para mim*” (Chiziane, 1999, p. 20).

Porém, para que o S₁ entre em conjunção com seu Objeto de Valor principal, ele precisa seguir um percurso constituído de dois momentos, os quais o auxiliarão na busca de seu OV₁. No primeiro momento, o S₁ precisa “silenciar os filhos” (OV₂), pois só assim serão livres para o amor. Feito isso, o S₁ inicia o segundo momento do percurso que corresponde a ajudar o General a aniquilar os chopes (OV₃), já que “[...]os chopes são gente tua (de Massupai) e oferecem muita resistência. Podes ajudar-me a aniquilá-los” (Chiziane, 1999, p. 21).

Motivada pela ambição, o S₁:

[...]regressou à sua aldeia natal, vendeu sua beleza aos guerreiros chopes, e os homens hipnotizados deram-lhe todas as informações que ela passou para o lado do inimigo (Chiziane, 1999, p. 21).

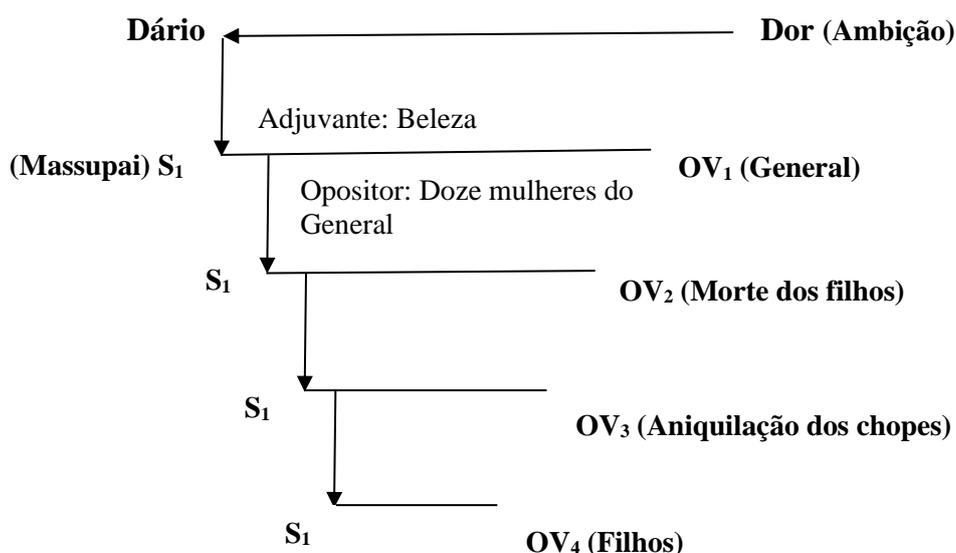
O S₁ termina, assim, o seu percurso em conjunção como OV₃, já que:

As expedições agressivas fortificaram e as batalhas foram renhidas. O sangue dos chopos regou toas as savanas, fertilizando os sonhos de grandeza da bela sereia, cujas ambição e arrogância ultrapassavam todos os limites (Chiziane, 1999, p. 21).

Dotada de uma beleza inigualável, a qual “... resplandecia como um diamante à luz do dia. [...] a mais bela de todas as cativas; e ainda mais bela que as nobres Ngunis esposas dos guerreiros” (Chiziane, 1999, p. 20), o S₁ tem a beleza como Adjuvante na sua busca pelo Objeto de Valor principal e secundários. As doze mulheres do General, por sua vez, funcionam como Oponentes do S₁, por impedirem que o desejo principal do S₁ se efetive. Isto é, o S₁ termina seu percurso disjunto de seu OV₁, seguindo um percurso que a leva à loucura, em busca pelos filhos que foram mortos (OV₄). A passagem textual enseja melhor o que foi dito:

Massupai enlouqueceu e começou a revolver as sepulturas com as mãos, para ressuscitar os filhos que perdera (Chiziane, 1999, p. 22).

Veja a síntese do programa narrativo principal e dos auxiliares do S₁:



O S₁ termina seu percurso narrativo disjunto de seu Objeto de Valor principal, uma vez que o mesmo é morto e ela acaba desaparecendo, a qual se vê apenas o seu fantasma “...deambulando pela praia nas noites de luar, e quando as ondas furiosas batem sobre as rochas, ainda se ouvem os seus gritos: sou a rainha! Sou mãe do Save até o Limpopo!” (Chiziane, 1999, p. 22).

O S₂ assume o revestimento figurativo do General, o qual instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-poder* dominar as tribos de todo o território da Moçambique, desde o Save até o Limpopo. Motivado pelo poder, o Sujeito semiótico 2 tem como Objeto de valor principal ser rei (OV₁) e, para que isso aconteça, precisa seguir um percurso constituído de dois momentos, os quais o auxiliarão na busca de seu OV₁.

No primeiro momento, o S₂ precisa da ajuda de Massupai, a qual funcionará como Adjuvante para que ele conquiste as tribos (OV₂), pois com “...a (sua) valentia, conquistarei territórios, dominarei o Save até o Limpopo, por que não?” (Chiziane, 1999, p.21-22) e, em seguida, derrubaria Muzila (OV₃). Para tanto, ele a convence de que matando seus filhos, ele abandonaria suas doze esposas. Observe o plano traçado pelo general:

- Escuta o meu plano: silenciando os teus filhos, seremos mais livres para o amor. Com a minha valentia, conquistarei territórios, dominarei todas as tribos, desde o Save até o Limpopo. Hei-de organizar o meu império e derrubar Muzila, e depois abandonarei todas as minhas mulheres (Chiziane, 1999, p. 20-21).

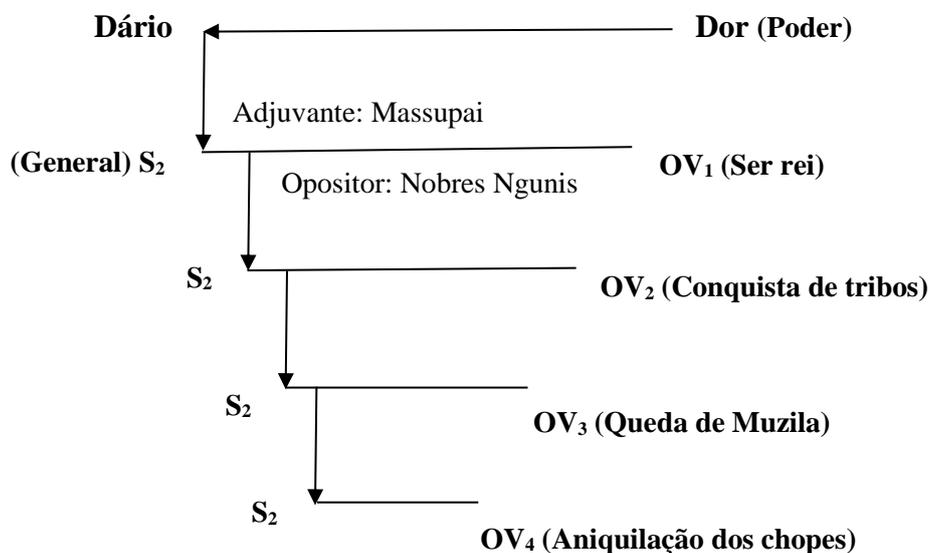
Massupai funciona, aqui, como peça importante para o que o S₂ atinja seus objetos de valores. Uma vez conquistado todos os territórios, o S₂ inicia o segundo momento do percurso que corresponde a derrubar Muzila (OV₃) e se tornar rei. Mais uma vez Massupai auxilia o S₂ na busca do seu OV₃ quando ele diz: “- Tens de ajudar-me. Os chopes são gente da tua e oferecem muita resistência. Podes ajudar-me a aniquilá-los” (Chiziane, 1999, p. 21). Porém, para que o S₂ entre em conjunção com seu OV₃, ele precisa aniquilar os guerreiros chopes (OV₄).

Sendo assim, inspirada pela ideia de poder, Massupai:

[...]regressou à sua ladeia natal, vendeu a beleza aos guerreiros chopes, e os homens hipnotizados deram-lhe todas as informações que ela passou para o lado do inimigo (Chiziane, 1999, p. 21).

Contudo, “As nobres ngunis conspiraram e recorreram ao Muzila” (Chiziane, 1999, p. 21) estragando, assim, todo o plano do S₂. Estas, funcionaram como Opositores do S₂, uma vez que não permitiram o S₂ finalizasse seu percurso em conjunção com seu OV₁.

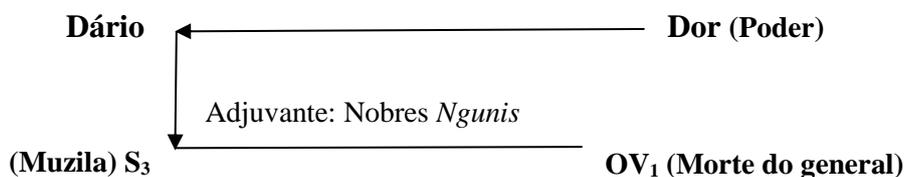
O percurso do S₂ pode ser representado no diagrama a seguir:



Enquanto sujeito de um *querer-ser* rei de todos os reis, o S₁ termina seu percurso narrativo disjunto de OV₁. As nobres *ngunis*, que funcionaram como seu oponente, alertaram o rei Muzila sobre os planos de traição do general, “[...]alertando contra a vida do homem mais alto do Império... (Chiziane, 1999, p. 21), o qual mandou matá-lo. Após ter “[...]silenciado ao pôr do sol à vista de toda a gente” (Chiziane, 1999, p. 21), decretou que seu corpo fosse “[...]abandonado ao relento, de modo que as pessoas acabem por afastar do seu fedor” (Chiziane 1999, p. 21).

Destinado pelo senso de justiça, o **Sujeito semiótico 3**, figurativizado pelo rei Muzila, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer* justiça. A morte do general é o seu Objeto de valor principal, uma vez que “[...]desprezar as nobres *ngunis* por uma *chope* [...] é condenável, mas atentar contra a vida do soberano é imperdoável” (Chiziane, 1999, p. 21). E, para alcançar seu OV₁, o **Sujeito semiótico 3** conta com a fidelidade das nobres *ngunis*, as quais atuam como Adjuvantes, uma vez que alertaram o rei Muzila sobre os planos de traição do general.

Veja-se o plano narrativo do S₃:



Finalizando seu percurso conjunto com seu objeto de valor, o S₃, apresenta uma competência modal firmada no seu senso de justiça.

3.4.2. Nível Discursivo

Embrenhando-se no segundo momento do percurso gerativo da significação, intenta-se explorar os procedimentos de discursivização, analisando as relações intersubjetivas de tempo e de espaço, de enunciação e de espaço e enunciado do texto.

O processo de enunciação do conto *A ambição de Massupai* emerge da ambição da negra chope Massupai, instaurando um enunciatário que comunga com aqueles valores, aproximando-os pelo caráter popular. Neste texto, destaca-se um enunciador projetado por um *eu* que se oculta, acionando um processo de enunciação enunciativa, pois não diz *eu*, dessa forma, distancia-se por um processo de debreagem enunciativa.

“Massupai era cativa dos guerreiros de Muzila. A sua beleza resplandecia como um diamante à luz do dia” (Chiziane, 1999, p. 20).

O enunciador projeta, no discurso, três atores: Massupai, o General e Muzila. Um dos atores (General), é indicado pelo papel temático, nomeado pela profissão que exerce, enquanto os demais (Massupai e Muzila) recebem nomeação próprias. O ator Muzila é projetado no discurso, por uma debreagem enunciativa, visto que é referenciado pela fala do enunciador, sem, portanto, se posicionar com fala própria em primeira pessoa. Observe-se:

As nobres ngunis conspiraram e recorreram ao Muzila [...]: - Oh, Maxalela incomodou o leão no seu repouso – disse Muzila... (Chiziane, 1999, p. 21).

Massupai e o general, por seu turno, são projetados por uma debreagem enunciativa, já que são referenciados pelo enunciador, com falas em primeira pessoa pelos próprios atores. Observe-se na fala de Massupai, que a referenciação é feita por pronomes pessoais e por conjugações verbais que apontam para o ator:

-Maxalela, meu valente general, já não suporto este lar, com todas estas doze mulheres. Quero-te só pra mim. Elas odeiam-me, e qualquer dia acabarão por enfeitiçar-me (Chiziane, 1999, p. 20).

Já nas falas do General, pode-se encontrar:

*Entre sussurros e abraços fogosos, ele delirava:
- Mulher, sou poderoso. Pede-me o Sol que eu te
darei (Chiziane, 1999, p. 20).*

As debreagens enunciativas acima fazem parte da simulação de um diálogo, criando uma unidade denominada discurso direto. O enunciador coloca os atores em cena e a eles delega voz.

Na análise da temporalização, reflete-se sobre a instauração do tempo linguístico, no enunciado, como momento de referência em relação à enunciação e, a partir desta, para estabelecer as oposições temporais da língua (Fiorin, 2006, p. 50-60). Além do tempo linguístico, destaca-se, também, o tempo crônico, que se estrutura a partir de referências às unidades de tempo, inseridas no discurso.

Na narrativa, o tempo emerge no presente, passado e futuro. No passado, destacam-se o pretérito imperfeito que, aliás, predomina sobre os demais, como em, por exemplo, “*Massupai era cativa dos guerreiros de Muzila. A sua beleza **resplandecia** como um diamante à luz do dia*” (Chiziane, 1999, p. 20). O pretérito perfeito pode ser observado em:

*[...] Massupai **regressou** à sua aldeia natal, **vendeu** a sua beleza aos guerreiros chopos, e os homens hipnotizados **deram-lhe** todas as informações que ela **passou** para o lado do inimigo (Chiziane, 1999, p. 20).*

E o futuro do presente, por sua vez, pode ser visto em: “[...] e depois **abandonarei** todas as minhas mulheres. **Serei** rei de todos os reis...” (Chiziane, 1999, p. 21).

Outro sistema temporal passível de identificação é o presente do subjuntivo, o qual é inscrito no período para revelar o desejo do rei Muzila, quanto ao destino atribuído por este ao general. A forma verbal pode ser observada no período a seguir:

***Que (ele) seja** silenciado ao pôr do sol à vista de toda a gente. **Que** o seu corpo **seja abandonado** ao relento. [...] **Que** os cães **o consumam** até o desprezar e que os vermes engordem à vista de todos (Chiziane, 1999, p. 21).*

Quanto ao tempo crônico, este pressupõe que os acontecimentos sejam alocados nos tempos do velho império de Gaza, notadamente pela periodização em que a história se passa.

No entanto, os acontecimentos são veiculados pela possível dedução, pela imprecisão. É um tempo indefinido no texto que pode ser vislumbrado a seguir:

*“Em todas as guerras do mundo **nunca** houve...”* (Chiziane, 1999, p.19).

*“**Ainda hoje**, nos limites...”* (Chiziane, 1999, p. 19).

*“...e **qualquer dia** acabarão por enfeitiçar-me”* (Chiziane, 1999, p. 20).

*“...e **depois** abandonarei todas as minhas mulheres”* (Chiziane, 1999, p. 21).

*“**Depois** fugiu para o mar...”* (Chiziane, 1999, p. 22).

*“**Ainda hoje** o seu fantasma deambula...”* (Chiziane, 1999, p. 22).

Quanto à espacialização, este é responsável por localizar os atores no enunciado. Neste texto, o espaço maior é impreciso e nele se destacam:

*“...nos limites do velho Império de **Gaza**...”* (Chiziane, 1999, p. 19).

*“Com a minha valentia, conquistarei **territórios**, dominarei todas as **tribos**, desde o **Save** até o **Limpopo**...”* (Chiziane, 1999, p. 21).

*“...**Massupai** regressou à sua **aldeia** natal...”* (Chiziane, 1999, p. 21).

*“O sangue dos chopos regou todas as **savanas**...”* (Chiziane, 1999, p. 21).

*“Prestou grandes tributos ao **Império**...”* (Chiziane, 1999, p. 21).

Não menos importante, o espaço menor sugere, ainda, a ideia de reinado, pois este chama a atenção para a presença de rei, rainha, general e guerreiros.

Tematização e Figurativização

Adentrando no universo dos procedimentos de tematização e figurativização, verifica-se que os acontecimentos narrados possibilitam a emergência de temas, a partir de seus conteúdos. O tema *beleza* é figurativizado no texto através dos lexemas que expressam a qualidade da chope Massupai. Observe-se os termos e expressões qualitativos que caracterizam a beleza:

“...a negra **sereia** das terras chopes” (Chiziane, 1999, p. 20).

“A sua beleza resplandecia como **diamante** à luz do dia” (Chiziane, 1999, p. 20).”

“Todos os homens a saudavam de joelhos tal como **a terra venera o sol**” (Chiziane, 1999, p. 20).

“Ela era **a mais bela** entre as cativas; e ainda **mais bela** que as nobres ngunis esposas dos guerreiros” (Chiziane, 1999, p. 20).

“Os grandes disputaram posse do **corpo mais soberbo** que os deuses moldaram sobre a terra...” (Chiziane, 1999, p. 20).

“Massupai vendeu cara a sua **beleza**...” (Chiziane, 1999, p. 20).

“Na sua vida nunca possuía **mulher tão perfeita**...” (Chiziane, 1999, p. 20).

“Depois faremos outro filho que terão a **tua beleza** e a minha valentia” (Chiziane, 1999, p. 21).

“...Massupai regressou à sua aldeia natal, vendeu a **sua beleza** aos guerreiros chopes, e os homens **hipnotizados** (com a beleza de Massupai) ...” (Chiziane, 1999, p. 21).

“...fertilizando os sonhos de grandeza da **bela sereia**...” (Chiziane, 1999, p. 21).

“...desprezar os nobres ngunis por uma chope, por **mais mel que ela tenha**...” (Chiziane, 1999, p. 21).

“Sem a inteligência e **beleza** dessa louca...” (Chiziane, 1999, p. 22).

Imbricado ao tema *beleza*, emerge o tema *ambição*. Observe-se o contexto das figuras que testemunham este tema:

“Massupai vendeu cara a sua beleza, e **entregou-se ao general, que era o homem mais poderoso de todos os homens**” (Chiziane, 1999, p. 20).

“Massupai passou a vestir **capulana vermelhas e missangas de luxo**, trajes reservados só a primeira dama” (Chiziane, 1999, p. 20).

“A **ambição** de Massupai progredia sem limites e a loucura do homem aumentava” (Chiziane, 1999, p. 20).

“-Maxalela, meu valente general, já não suporto estas doze mulheres. **Quero-te só pra mim**” (Chiziane, 1999, p. 20).

“Não gosto de rivais. **Quero-te só pra mim**” (Chiziane, 1999, p. 20).

“Com a minha valentia, **conquistarei** territórios, **dominarei** todas as tribos...” (Chiziane, 1999, p. 21).

“**Serei** rei de todos os reis e **proclamar-te-ei** mãe de todas as mães” (Chiziane, 1999, p. 21).

“Com a minha ajuda, **serás** rei de todos os reis. Com a tua valentia, **serei** a mão de todas as mães” (Chiziane, 1999, p. 21).

Movidos pela ideia da ambição, Massupai e o General acabam por revelar o tema *morte*, resultante dos seus planos para derrubar o rei Muzila e, assim, tornar-se rei. A figurativização encontra sentido nos lexemas *silenciando*, *enfeitiçar*, *aniquilar* e *sangue*.

“Elas odeiam-me, e a qualquer dia acabarão por **enfeitiçar-me**” (Chiziane, 1999, p. 20).

“-Escuta o meu plano: **silenciando** os teus filhos, seremos mais livres para o amor” (Chiziane, 1999, p. 20).

“Podes ajudar-me a **aniquilá-los**” (Chiziane, 1999, p. 21).

“Os **sangues** dos chopes regou todas as savanas...” (Chiziane, 1999, p. 21).

“**Que seja silenciado** ao pôr do Sol à vista de toda a gente.” (Chiziane, 1999, p. 20).

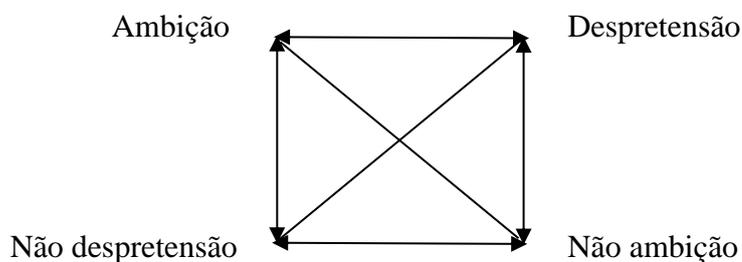
Outro tema que emerge é o da *loucura*, figurativizado pelo próprio lexema *louca*. Observe-se:

“Sem a inteligência e a beleza dessa **louca**, os poderosos chopes...” (Chiziane, 1999, p. 22).

“Massupai **enlouqueceu** e começou a revolver as sepulturas com as mãos...” (Chiziane, 1999, p. 22).

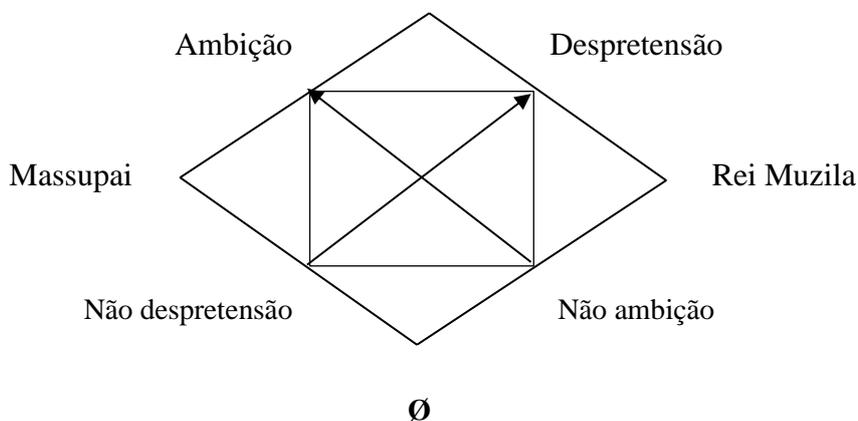
3.4.3. Nível Fundamental

Na sintaxe fundamental do texto *A ambição de Massupai* destaca-se a tensão dialética entre os opostos ambição *versus* despretenção. No quadrado semiótico, apresentam-se os termos contraditórios não ambição e não despretenção, negando os termos básicos, respectivamente. Colocam-se na dêixis positiva, os termos Ambição e não despretenção e, na dêixis negativa, os termos Despretenção e não-ambição. Veja-se a disposição desses termos representada pelo quadrado semiótico:



Evoluindo para o octógono, depreende-se o domínio englobante dos opostos Ambição *versus* Não-despretenção, emerge o metatermo Massupai. Da relação de implicação entre os termos Despretenção *versus* Não-ambição, emerge o metatermo Rei Muzila. Veja-se a disposição desses termos representada pelo octógono semiótico:

Tensão Dialética da Narrativa



3.5. *Maxwela ku hanya! U ta sala u psi vona* (Nasceste tarde! Verás o que eu não vi)

A parte I da obra em análise, é iniciada pelo provérbio tsonga “Maxwela ku hanya! U ta sala u psi vona”, que quer dizer “Nasceste tarde! Verás o que eu não vi!”. Consoante já mencionado aqui no estudo, é muito comum os provérbios e ditados populares darem início aos textos, muitas vezes sem título, como é o caso deste. Essa parte da obra trata, de forma cruel e mísera, o terrível estado de fome e seca que assolara Mananga, obrigando os nativos da região a recorrerem a antigos rituais utilizados pelos seus antepassados para fazer chover, como o Mbelele.

O Mbelele é uma cerimônia antiga destinada aos espíritos para fazer chover. Diante da escassez nefasta de chuva e, conseqüentemente, fome, pois em se tratando de aldeias rurais cuja base econômica local deriva da terra, a chuva se fazia indispensável para o sustento e manutenção local. Sendo assim, o texto trata de um antigo régulo, o Sianga, que em meio a tamanha miséria se vê obrigado a resgatar e reavivar o rito ancestral – o Mbelele – na tentativa de que os deuses da chuva ouça o clamor do povo que o venera e faça chover. Para tanto, a análise a seguir mostrará o percurso narrativos dos sujeitos para a obtenção (ou não) de seus objetos de valores.

3.5.1. Nível Narrativo

A estrutura narrativa se concentra no fazer de um sujeito semiótico, sobre o qual seguirá a análise seguinte:

O **Sujeito Semiótico 1** (S₁) figurativizado por Sianga, tem como Objeto de Valor principal a comida (OV₁), uma vez que sem o alimento, Sianga esbraveja: “*Ah! Maldita fome, maldita vida*” (Chiziane, 1999, p. 29) . Tendo passado dias e dias sem alimento, Sianga caminha pela floresta e, vendo a situação calamitosa pela qual toda a população da aldeia de Mananga passa, em um ato de fúria dirige-se para a mulher e grita:

...tens alimento dentro de ti, por que não me dás?[...] O teu pulão é mágico, faz nascer grãos de milho e canta quando o celeiro vaza. Traz-me o sustento da tua fonte... (Chiziane, 1999, p. 29).

Entretanto, para que o S₁ entre em conjunção com seu OV₁, ele conjectura lobolar a sua

filha Wusheni (OV₂). Em face à situação de fome e miséria total, Sianga (S₁) vê na venda da filha uma oportunidade de obtenção de alimentos, e confabula com a esposa:

Minosse, casaremos a nossa filha com um homem rico, poderoso, um homem de verdade. Vai ser com vacas das boas o lobolo dela![...] Ah! lembrei-me do Muianga. Ele tem o curral cheio. Dos bois dele vou comer bem e uma boa parte passará para o nosso curral... (Chiziane, 1999, p. 73).

Enquanto sujeito de um *querer-fazer* o lobolo da filha, o **Sujeito Semiótico 1** segue um percurso constituído de dois momentos. No primeiro momento, ele tenta persuadir Minosse com a descrição da beleza da filha, a qual lhes renderiam boas vacas:

Minosse, a nossa filha vem aí. Não é bonita vista de frente? O caminhar dela, o gesto dela, não é de enlouquecer? Casaremos a nossa filha com um home de bem (Chiziane, 1999, p. 72).

Minosse, por sua vez, funcionará como Oponente do S₁, uma vez que a mesma discorda da ideia do marido e o confronta:

- O Muianga? Estais louco de verdade. Esse homem está mais velho que um cadáver, que felicidade poderá dar à nossa filha, Deus do céu? (Chiziane, 1999, p. 73).

A esposa de Sianga ainda tenta argumentar, mas a aproximação da filha eliminou as suas intenções, embora tenha deixado claro a sua discordância. Wusheni, por seu turno, se recusa a ser lobolada pelo Muianga, pois já percebera “...que este persegue os seus passos, a espia” (Chiziane, 1999, p. 78). Em face da oposição apresentada por Minosse, o S₁ encontra na tia Rosi uma Adjuvante para que o mesmo entre em conjugação com seu OV₂. De modo persuasivo, ela aconselha Wusheni:

- Minha filha, os velhos são bons amantes. Com o Muianga terás tudo de bom e do melhor: vestidos de renda, sapatos e ainda terás alimento para dar à tua mãe (Chiziane, 1999, p. 83).

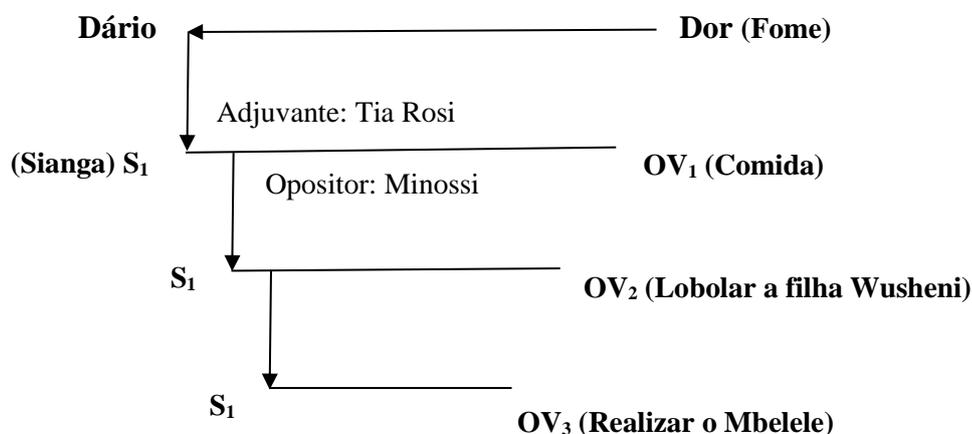
Embora o S₁ conte com a adjuvância da tia Rosi na obtenção do seu OV₂, aquele conclui o seu percurso disjunto de seu Objeto de Valor 2, já que Wusheni esbraveja decidida: “-Não quero, já disse” (Chiziane, 1999, p. 83).

Não tendo conseguido lobolar a filha, o S₁ dá início ao percurso narrativo que corresponde à determinação, por parte de Sianga, da realização do Mbelele (OV₃). “Ascendido à posição de régulo”, o **Sujeito Semiótico 1** é interpelado o tempo todo pelo povo: “- *Que entendes tu de mbelele, Sianga?*” (Chiziane, 1999, p. 53). O povo, o qual funcionará com Oponente do S₁ neste momento do percurso, ainda questiona: “...*que mbelele podes tu realizar, Sianga? Desde quando recebeste o poder para falar com as nuvens?*” (Chiziane, 1999, p. 54).

E, mesmo contra a vontade do povo:

A reunião começa. Sianga recebe a cabeça d'água das mãos da tia Rosi, ajudante de culto, e sorve-a enchendo as bochechas. Expele-a em seguida num gesto ritual. Molha as mãos sacudindo as gotas de água que salpicam os rostos dos presentes enquanto murmura frases imperceptíveis (Chiziane, 1999, p. 87).

Apesar de todo o esforço de Sianga e de seus cúmplices, a chuva não cai. O diagrama a seguir enseja melhor a compreensão do percurso:



Embora o **Sujeito Semiótico 1** (S₁) tenha demonstrado competência para *poder-fazer* chover, pois “...*(ele) ainda é membro da reunião do Grande Espírito. E, portanto, tenho poderes sobre as nuvens*” (Chiziane, 1999, p. 61) o S₁ finaliza seu percurso narrativo disjuncto de seu Objeto de Valor principal, que é a comida, pois “*A chuva não caiu*” (Chiziane, 1999, p. 92) e “...*o povo teme a morte. Mas qual a razão deste temos se o negro quando morre passa à categoria de deus e defunto venerado*” (Chiziane, 1999, p. 96).

3.5.2. Nível Discursivo

O segundo momento do percurso gerativo da significação irá se concentrar no nível discursivo, o qual visa explorar o desenvolvimento das relações intersubjetivas de tempo e de espaço, de enunciação e enunciado. Aqui, expressa-se outrossim, a interação entre os atores.

O processo de enunciação do texto *Maxwela ku hanya! U ta sala u psi vona*, trata-se da descrição de uma situação pela qual um povo está passando e que, portanto, o enunciador não participa. Assim, a debreagem se caracteriza como enunciva, cujos actantes estão instaurados no discurso. O posicionamento em terceira pessoa pontua esse distanciamento:

“Minosse enfrenta o marido com fúria de fêmea” (Chiziane, 1999, p.29).

“A aldeia repousa tranquila envolvida no manto de escuridão” (Chiziane, 1999, p.47).

“Sianga monologa com voz amena como se receasse ferir os próprios tímpanos” (Chiziane, 1999, p.63).

“Na verdade, ele sabia de tudo, porque Manuma, o seu filho preferido, passa as manhãs, as tardes e as noites moriscando as raparigas da aldeia” (Chiziane, 1999, p.69).

No discurso, o enunciador projeta três atores: Sianga, Minosse e Wusheni. Nenhum dos atores são representados por papéis temáticos, recebendo, assim, nomeações próprias. O ator Sianga é projetado no discurso por uma debreagem enunciva, cujos actantes estão instaurados no discurso. Não há uma voz que diz *eu*, o que resulta o posicionamento em terceira pessoa, fato que acarreta o distanciamento.

Observe-se:

- *Minosse wê, foi a fome que te ensurdeceu?*
Ela sai da palhota simulando passos apressados[...]
Aproxima-se do marido, faz uma vénia, ajoelha-se
solenemente, de olhos fitos no chão...
- *Sim, pai.* (Chiziane, 1999, p. 27).

Sianga e Wusheni, por seu turno, são projetados por uma debreagem enunciativa, já que são referenciados pelo enunciador, com falas em primeira pessoa pelos próprios atores. Observe-se na fala de Wusheni, que a referenciação é feita por pronomes pessoais e por conjunções verbais que apontam para o ator:

Wusheni diz determinada:
- *Sim, eu serei a tua mulher. Com lobolo ou sem lobolo. Eu serei a tua mulher* (Chiziane, 1999, p. 43).

Já nas falas do Sianga, pode-se encontrar:

É bem verdade que eu voltarei a ser o que sempre fui e ainda maior, aqui está dito. Foi tudo escrito antes do meu nascimento – diz Sianga. (Chiziane, 1999, p. 21).

O estudo da temporalização trata de verificar em que nível de expressão linguística, a noção de tempo pode ser encontrada e como ela se caracteriza. Tem-se o tempo linguístico e o tempo crônico, os quais se estruturam mediante referências às unidades de tempo. No texto em análise, o tempo emerge no passado, no presente e no futuro. No passado, tem-se:

“Fui árvore, fui flor e régulo desta terra” (Chiziane, 1999, p.31).

“Antes de o Sol nascer, roguei aos espíritos do amanhecer. Ofereci milho, aguardente e mapira. Os cereais da oferenda o galo maluco comeu”. (Chiziane, 1999, p.33).

“A Wusheni partiu há um bom pedaço de tempo levando as cabras para o vale...” (Chiziane, 1999, p.34).

“Quando Sianga ascendeu à posição de régulo, chamou-os ao seu reino” (Chiziane, 1999, p.49).

“Os compinchas aceitaram o juramento, mas alguns deles estão demasiados velhos para se meter em novas encencas” (Chiziane, 1999, p.52).

“Os costumes e as tradições sofreram alterações nos últimos séculos. As gentes ouviram as palavras dos homens vindos do mar e transformaram-se; abandonaram os seus deuses e acreditaram em deuses estrangeiros” (Chiziane, 1999, p.60).

O tempo verbal presente pode ser observado em:

“A aldeia repousa tranquila envolvida no manto da escuridão” (Chiziane, 1999, p.28).

“A noite é negra, é misteriosa” (Chiziane, 1999, p.25).

“Tudo dorme. Até os ramos tenros das árvores magras não balançam” (Chiziane, 1999, p.25).

“Agora não sou mais do que um ramo seco ou fruta podre” (Chiziane, 1999, p.31).

“Fica aqui. Não te preocupes comigo” (Chiziane, 1999, p.34).

“Tudo morre. As plantas, os rios, a vida, acuda-nos Deus do céu, acudam-nos deuses do mar! Mandem-nos chuva, uma gora de chuva” (Chiziane, 1999, p.57).

Quanto ao tempo futuro, este pode ser observado nas passagens abaixo:

“Ainda gosto de Teasse, mas infelizmente está escrito nas páginas do destino, é contigo que morrerei” (Chiziane, 1999, p.31).

“Quem vai fazer o mbelele?” (Chiziane, 1999, p.60).

“Agora não há chicote, nem Xibalo, e o negro jamais será deportado” (Chiziane, 1999, p.61).

“Nesse tempo os vossos filhos respirarão dos vossos peidos porque até o ar há de acabar. Os vossos corpos vestir-se-ão de sarna, que, como a lepra, nunca mais há de curar” (Chiziane, 1999, p.61-62).

“É bem verdade que voltarei a ser o que sempre fui, e ainda maior, aqui está dito” (Chiziane, 1999, p.63).

“Pouco falta para ser o que sempre fui, o que não sou e o que sempre serei” (Chiziane, 1999, p.63).

“- Minosse, casaremos a nossa filha com um homem rico, poderoso, um homem de verdade” (Chiziane, 1999, p.71).

No que tange ao tempo crônico, este pressupõe que os acontecimentos ocorram nos tempos do velho império de Gaza, especificamente pela periodização em que a história se passa. Entretanto, os acontecimentos são veiculados pela possível dedução, pela imprecisão, pois não citação de expressões ou datas precisas. É um tempo indefinido no texto que pode ser verificado a seguir:

“Hoje, Sianga mergulhou no mundo da contagem logo ao nascer do Sol” (Chiziane, 1999, p.66).

“No dia anterior, Sianga estivera com o compadre Dombissa com quem travou uma longa conversa...” (Chiziane, 1999, p.69).

“Chegou **a hora** do repouso, a terra traça uma cor de sono” (Chiziane, 1999, p.75).

“Se visse a movimentação que há naquela casa, **de manhã** ao pôr do Sol...” (Chiziane, 1999, p.76).

“**Nesta mesma noite** falarei com a tia Sigaule. Sim. **Amanhã**, a esta hora estaremos juntos para sempre” (Chiziane, 1999, p.79).

Quanto à espacialização, esta acontece nas terras de Mananga. O local é explicitado pela autora em diversas passagens textuais. Observe em:

“*Paira no céu de Mananga...*” (Chiziane, 1999, p.48).

“*O terceiro e o quarto (cavaleiros) já pousaram no solo de Mananga*” (Chiziane, 1999, p.47).

“*Sianga, tu és régulo em potência, única personalidade reconhecida pelo povo perante os espíritos de Mananga*” (Chiziane, 1999, p.51).

“*A desgraça já penetrou em Mananga*” (Chiziane, 1999, p.51).

“*O céu de Mananga é um manto adornado de mitos, revivem-se tradições centenárias de modo imperfeito...*” (Chiziane, 1999, p.61).

“*...a desgraça cairá sobre vós, os vossos filhos e todos os habitantes de Mangana*” (Chiziane, 1999, p.92).

“*Há grande azáfama e todo o mundo se move em Mananga*” (Chiziane, 1999, p. 97).

“*Povo de Mananga, conheceis estes homens?*” (Chiziane, 1999, p.126).

“*O povo de Mananga rasga o arco e salta*” (Chiziane, 1999, p.147).

“*Os de Mananga saboreiam a primeira noite de repouso verdadeiro*” (Chiziane, 1999, p.187).

“*Os de Mananga não cabem em si de tanta surpresa*” (Chiziane, 1999, p.187).

Tematização e Figurativização

Responsáveis pelos níveis de concretização do sentido do texto, o número de figuras e de temas poderá determinar se o texto é, predominantemente, figurativo ou temático. No que tange à figurativização e à tematização, poder-se-ia dizer que na narrativa em análise, as figuras se sobrepõem aos temas, uma vez que neste há a predominância de elementos concretos, como a menção da ausência da comida, a presença da fome, a realização do lobolo para possível obtenção de alimento e a organização do mbelele. Entretanto, os temas apontados são figurativizados por elementos pontuais, com nomes especificamente próprios e representados por pessoais reais. São eles: Sianga, Wusheni e Minosse.

Quanto à tematização, é sabido que para as figuras terem sentido, elas precisam ser concretizadas em um ou mais temas. No texto em análise, nota-se uma variedade de traços semânticos concretos que remetem sempre a um tema subjacente, que é a fome devastadoras das terras de Mananga. Se contextualizadas, as figuras que permeiam todo o compósito textual fazem parte de um mesmo campo semântico remetendo, assim, ao tema supracitado.

O tema *fome* é figurativizado no texto através dos lexemas que expressam a ausência de comida, no entanto, é predominante o uso explícito do próprio vocábulo. Observe-se as expressões qualitativas em que a fome se caracteriza:

“- Minosse wê, foi a fome que te ensurdeceu?” (Chiziane, 1999, p.27).

“-Prepara-me algo para matar a fome, rápido?” (Chiziane, 1999, p.27).

“-Oh, Sianga, pai de Manuna, chegou o tempo de comer as crostas da nossa lepra. Foi ontem mesmo que engolimos os últimos grãos de milho, juro” (Chiziane, 1999, p.27).

“-Pedi-te comida, mãe de Manuna, não te pedi lamentos. Vamos, traz-me algo para enganar as tripas e aquecer o estômago, minha cabra” (Chiziane, 1999, p.27).

“-Se comemos os frutos dessas árvores, por que não podemos comer também as folhas?” (Chiziane, 1999, p.28).

“-Os ratos mastigam qualquer coisa em qualquer lugar e vão engordando à custa de nosso sofrimento, porque é que não roem também a desgraça da gente?” (Chiziane, 1999, p.28).

“- Em vez de estares aí a tratar-me como um diabo velho e feio devias mas é dar-me de comer” (Chiziane, 1999, p.29).

“...ouvi trovoadas distantes no ventre na madrugada” (Chiziane, 1999, p.33).

“Para um rato esfomeado nada melhor que um grão de milho para atraí-lo” (Chiziane, 1999, p.53).

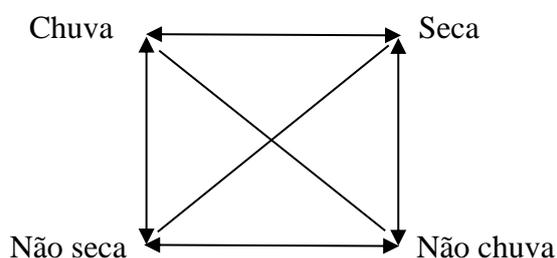
“Quem escapa da fome não escapa da guerra; quem escapa da guerra é ameaçado peça fome” (Chiziane, 1999, p.58).

“- Ide! E quando a fome apertar mais, arrancai os vossos pentelhos um a um, e alimentai os vossos filhos” (Chiziane, 1999, p.61).

3.5.3. Nível Fundamental

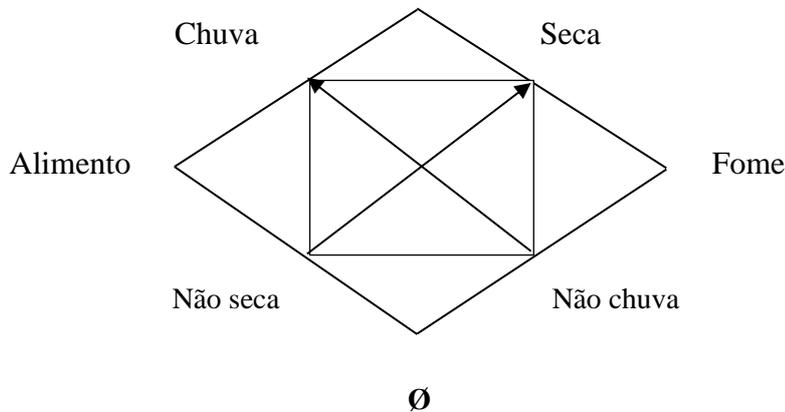
Na narrativa de *Maxwela ku hanya! U ta sala u psi vona*, pode-se perceber as oposições semânticas **Chuva** versus **Seca**, as quais devem ser lidos enquanto duas tendências contrárias, ou seja, é entre eles que ocorre a **tensão dialética**. A contradição é a relação de negação de contrariedade, assim, Não-seca e Não-chuva, pressupõem dois termos em relação contrárias. Seca implica Não chuva e Chuva implica Não seca, ambos se representando em complementação.

Observe-se o quadrado semiótico:



No octógono, tem-se a relação entre os termos Chuva versus Não seca, da qual emerge o metatermo Alimento. Da relação de implicação entre os termos Seca versus Não chuva emerge o metatermo Fome. O octógono abaixo configura melhor essa relação:

Tensão Dialética da Narrativa



Chuva *versus* Seca devem ser lidos como duas tendências contrárias, ou seja, é entre eles que ocorre a **tensão dialética**. A contradição é a relação de negação de contrariedade, assim, Não-seca e Não-chuva, pressupõem dois termos em formas contrárias. Da relação de implicação entre chuva e Não seca, emerge o alimento; e da relação de implicação entre Seca e Não-chuva, emerge a Fome.

3.6. *A siku ni siko li ni psa lona* (Cada dia tem sua história)

Após a independência de Moçambique em 1975, o trânsito das populações dentro das fronteiras internas intensificou-se, devido à guerra civil que prosseguiu com diversos impactos populacionais. Os impactos eram desde mudanças climáticas a mudanças ambientais, mudando, assim, a paisagem local que muitas eram centrais e passou a ser rural. Um conflito armado de dezesseis anos impactou fortemente a área rural de Moçambique, que era assolada principalmente pela seca, além de diversas consequências socioeconômicas e culturais.

A imperfeição rural, arrolada à pobreza, doenças calamitosas, fome brutal e à guerra desembocaram nos processos migratórios dentro e fora das aldeias. Consoante OGOT (2010), os pressupostos causais do processo migratório em Moçambique englobando vários segmentos da sociedade – indivíduos, famílias inteiras e os grupos de aldeões – são complexos. Ademais as causas da migração, no continente africano, pode-se destacar como principal grupo de migrante, os refugiados. Estes são indivíduos, ou famílias inteiras, que fogem da área de conflito, da fome e da seca e que veem as cidades e as vilas moçambicanas como atrativas, pois oferecem melhor infraestrutura socioeconômicas e culturais.

Sendo assim, a II parte textual aborda esse processo migratório de famílias inteiras (e dilaceradas) em busca de um lugar promissor. Um local em que não haja guerra (ou pelo menos estejam protegidos dela), que haja paz e alimento para matar a fome que castiga tão brutalmente o povo de Mananga. A narrativa conduz a trajetória de um povo desapossado de tudo, porém que ainda preserva a esperança de uma vida promissora.

A narrativa de *A siku ni siko li ni psa lona*, que quer dizer “Cada dia tem a sua história”, conta justamente a história da partida do povo de Mananga ao que é chamado, na tessitura textual, de Monte. O lugar da promessa. O lugar que, ao longo da marcha, é descrito pelo povo como o um lugar cheio de vida, sem dores nem lágrimas. Um lugar aonde as pessoas possam viver como um pouco mais de dignidade humana, algo já esquecido por muito e desconhecido por outros.

Portanto, para fins de análise, em seguida será feito a análise do percurso narrativo do(s) sujeito(s) para a obtenção (ou não) de seus objetos de valores. Verificar-se-á os níveis Narrativos, Discursivos e Fundamental do texto.

3.6.1. Nível Narrativo

A estrutura narrativa se concentra no fazer semiótico de um Sujeito Semiótico, cuja análise seguirá abaixo:

O Sujeito Semiótico 1 (S₁) figurativizado pelo povo de Mananga, tem como Objeto de Valor principal chegar no Monte (OV₁), uma vez que:

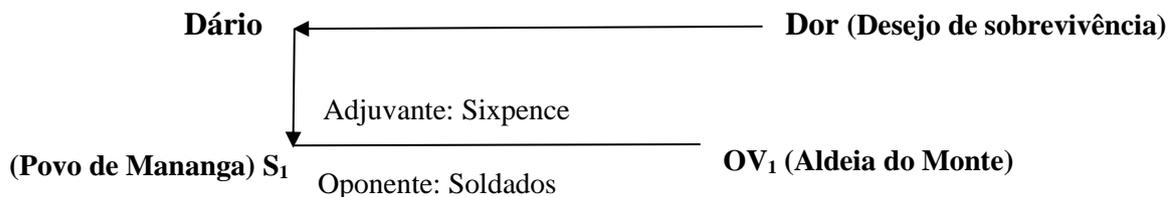
...a vida é bela do lado de lá. Dizem que o céu é mais azul e as nuvens verdadeiras. Do lado de lá, a floresta é pasto, come-se pão de qualquer bananeira, de qualquer papaeira. Dizem que cada arbusto é fonte, bebe-se seiva da palma, de cana e de caju. Do lado de lá há sorrisos e risos e os cansaços repousam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

O S₁ instaura-se na narrativa pela modalização de um *querer-ter* acesso ao lugar de promessa e de salvação para o povo. Destinado pela sobrevivência, ele conta com a adjuvância de Sixpence, o qual:

Possui o perfil de dirigente desejado. Conhece a aldeia do Monte e já lá viveu. Já esteve na guerra dos portugueses e está familiarizado com as longas marchas e os mistérios dos caminhos (Chiziane, 1999, p.154).

Tendo encontrado em Sixpence, o Adjuvante necessário para entrar em conjunção com seu objeto de valor, o S₁ encontra na figura dos soldados guerrilheiros, o seu Opositor, uma vez que estes perseguem o povo de Mananga e “...elimina um a um” (Chiziane, 1999, p.164).

Veja -se o a representação gráfica do programa narrativo do S₁:



O estado inicial desse sujeito se caracteriza pela disjunção com seu objeto de valor, passando a conjunto com o mesmo, em seu estado final.

3.6.2. Nível Discursivo

Após a análise das estruturas narrativas, inicia-se a análise da sintaxe discursiva onde será feita uma reflexão das relações intersubjetivas de tempo e espaço, de enunciação e enunciado. O enunciador projeta-se no discurso num processo de enunciação enunciativa, uma vez que este se posiciona, pressupostamente, dentro do discurso, mediante um processo de debreagem enunciativa.

As demarcações de presença são pressupostas mediante terminações verbais, como em: “*Esta manhã enterramos um. Parece que vamos ter outro funeral antes da partida*” (Chiziane, 1999, p.175). O enunciador está, portanto, inserido na enunciação. Este, faz emergir oito atores na narrativa, os quais são designados por nomes próprios e atendem pelos nomes de Minosse, Sixpence, Doane, Emelina, Danila, Mungoni, Levene e Sara. Minosse, Doane, Emelina, Danila e Mungoni são projetados, no texto, pela debreagem enunciativa quanto pela debreagem enunciva. Observe as falas de Minosse:

“*Na viagem fantasma, a velha **Minosse** vai à frente e nem os homens fortes conseguem seguir o passo dela*” (Chiziane, 1999, p.155).

***Minosse** regressa a casa num passo apressado, aquece as papas e volta ao encontro do rapazinho:
- Vens comigo, não vem?
- Vem, em minha casa tens um lugar só pra ti*
(Chiziane, 1999, p.218).

Tem-se, Doane:

“**Doane** não dorme, está ao lado da esposa e pensa nela” (Chiziane, 1999, p.158).

“ – *Maldição dos espíritos – vocifera Doane*” (Chiziane, 1999, p.159).

As falas de Emelina também comprovam a dual debreagem:

“*O morro preferido pela sua avó está ocupado por uma outra pessoa: **Emelina***” (Chiziane, 1999, p.224).

***Emelina** abre os olhos, sacode o corpo arrepiado[...]
E o relato vem:
- Sabe, enfermeira, todos nós nascemos com uma
estrela emigrante (Chiziane, 1999, p.224).*

Há também a pronúncia de Danila:

“**Danila**, a enfermeira responsável por este trabalho, aproveita os momentos de espera para tomar o contacto com a realidade da vida da aldeia...” (Chiziane, 1999, p.234).

***Danila** agradece a informação. Vira-se para Emelina e diz:
- Não é obrigada a pesar sua criança, mas se quiser
podemos ter uma conversa amiga (Chiziane, 1999, p.238).*

E Mungoni:

“**Mungoni** termina o discurso e bebe o seu trago” (Chiziane, 1999, p.260).

“**Mungoni** levanta a mão magra e diz:

- *Minha gente, falar dos defuntos não é falar dos corpos mortos...*” (Chiziane, 1999, p.257).

Sianga, Sixpence, Levene e Sara são projetados por uma debreagem enunciativa, como podem-se observar as citações a seguir:

“*O velho Sianga persegue-a em cada sonho*” (Chiziane, 1999, p.206).

“Elegeram um comandante para a louca marcha e a escolha recaiu em **Sixpence**, homem jovem...”
(Chiziane, 1999, p.257).

“**Levene** conversa com os restantes membros do grupo, hoje não haverá marcha” (Chiziane, 1999, p.171).

“Na tranquilidade da noite **Sara** desvenda ao mundo a intranquilidade da sua alma” (Chiziane, 1999, p.225).

Mais quatro atores são designados, na enunciação, pelo papel temático: o padre, o motorista, os viajantes e os cavaleiros. Estes, são inseridos no texto por uma debragem enunciativa, conforme pode-se observar abaixo:

“O povo chega ao local do culto antes do **padre**[...]O povo olha para o **padre**, mede-o. O **padre** faz o mesmo” (Chiziane, 1999, p.257).

“O **motorista** canta uma melodia qualquer, agora assobia, parece estar tranquilo, acelera”
(Chiziane, 1999, p.152).

“Os **viajantes** emudecidos recobram a fala. Rezam. Clamam por Deus e pelos defuntos” (Chiziane, 1999, p.156).

“Descem do poente os **cavaleiros** do Apocalipse. São dois, são três, são quatro, o povo inteiro cava sepulturas” (Chiziane, 1999, p.267).

Quanto à temporalização, poder-se-ia dizer que a narrativa emerge no presente, no passado e no futuro. Como o texto narra a trajetória de uma marcha em curso, ou seja, que está em movimento, tem-se, dentro da enunciação, os tempos verbais de presente (momento em que os fatos acontecem), passado (referências a fatos que já se passaram) e futuro (esperança do que há por vir). O presente pode ser verificado mediante as terminações verbais:

Hoje, gente oriunda das antigas potências colonizadoras diz que dá a sua mão[...]. É preciso acreditar na mudança dos homens. Eles sabem disso, mas a sabedoria popular ensina que filho de peixe é peixe e filho de cobra cobra é. Todo mundo sabe que neste mundo cruel, ninguém dá nada em troca de nada (Chiziane, 1999, p.230).

O passado pode ser observado em:

No passado, os grandes homens da Europa em sessões magnas, festins e banhos de champanhe dividiram o continente negro em grandes e boas fatias, escravizaram, torturaram, massacraram e deportaram as almas desta terra (Chiziane, 1999, p.230).

E, quanto ao tempo futuro, tem-se:

A ajuda virá, dizem. E virá da Europa e da América, da Ásia, da Austrália e de outros países africanos a quem a sorte favorece (Chiziane, 1999, p.230).

No que se refere ao tempo crônico, com base no texto, pressupõe-se que os fatos tenham ocorrido durante o Estado de Gaza, também conhecido como Império de Gaza, o qual teve seu início a partir da segunda metade do século XVIII. Entretanto a periodização não é explícita e evidente. Infere-se tal período a partir dos acontecimentos no desenvolvimento da própria narrativa. Sendo assim, os termos marcantes do tempo crônico são imprecisos e expressos em locuções adverbiais de tempo ou expressões temporais, como pode ser verificado a seguir:

“Quando a noite chega, sentam-se à volta da lareira e contam histórias” (Chiziane, 1999, p.227).

“Durante as noites, Sara dormia nas sepultura dos pais na esperança de recobrar o conforto perdido” (Chiziane, 1999, p.226).

“Quando a aldeia ficou completamente abandonada, Sara tentou reabrir a cova na esperança de lá retirar os pais com vida” (Chiziane, 1999, p.226).

“Desde que nascemos que o vento corre e a chuva cai” (Chiziane, 1999, p.208).

“Passa uma semana e outra semana, o povo perdido recupera a esperança, o esquecimento é coisa boa” (Chiziane, 1999, p.195).

“Passa um dia e outro dia e o moribundo dá os primeiros sinais de melhora” (Chiziane, 1999, p.193).

“No *décimo quinto dia*, os viajantes não marcham, arrastam-se” (Chiziane, 1999, p.180).

“No *vigésimo dia* da marcha os seis homens acercaram-se de outra machamba e pilham...” (Chiziane, 1999, p.181).

“*Há muitos e muitos sóis*, as mulheres cantavam estes versos velhos ...” (Chiziane, 1999, p.145).

“*Hoje*, outras mulheres cantam os mesmos versos com vozes de amargura *na época da tortura*” (Chiziane, 1999, p.145).

A abordagem referente ao espaço na narrativa *A siku ni siko li ni psa lona*, revela-se plural, uma vez que os atores realizam um processo migratório, no qual destacando-se características dos lugares por onde os atores passam, desde sua saída até sua chegada ao lugar desejado. Veja-se a seguir:

“Os povos de *Mananga* rasga o arco e salta” (Chiziane, 1999, p.147).

“A partida tem sabor a *areia solta*, a *sede*, a *poeira seca*, o *Sol* é demasiado forte e o calor destila. [...] O dorso da *terra é seco, quente e áspero*, como vento, como o homem” (Chiziane, 1999, p.148).

Com isso, tem-se a descrição de um lugar rural e tomado pela seca, como fora Mananga. Em seguida, tem-se a aldeia que o povo tanto almeja:

“Caminhando com esta velocidade, chegaremos ao *Monte* com cabelos brancos, dizem uns” (Chiziane, 1999, p.149).

Ainda com relação à espacialização do texto em análise é sabido que, o Estado de Gaza, também conhecido como império de Gaza, abrangia no seu ápice toda a área costeira entre os rios Zambeze e Maputo e tinha a sua capital em Manjacaze na atual província Moçambicana de Gaza. Estes ambientes são citados explicitamente, uma única vez, na tessitura textual, após os viajantes terem chegado à terra de promessa. Veja-se abaixo:

“A *província de Gaza* é uma das mais afetadas pela guerra e pela seca. É eleito o distrito de *Manjacaze* como palco de operações desta zona do país” (Chiziane, 1999, p.231).

Tematização e Figuratização

Adentrando no universo dos procedimentos de figuratização e tematização, verifica-se que os acontecimentos narrados possibilitam a emergência de temas a partir de conteúdos que se inter-relacionam. O tema *morte* é um dos temas mais recorrentes em toda a narrativa, permeando-a pela presença do próprio lexema que figuratiza todo o texto mediante flexões verbais. Observe as citações abaixo:

“*Meu Deus, sempre sonhei **morrer** na esteira ao lado da família. Achas que eu também vou **morrer**, meu rapaz?*” (Chiziane, 1999, p.156).

“*Não se deve pensar assim, avó. Só se **morre** quando chega a hora*” (Chiziane, 1999, p.156).

“*Mas a criança vai chorar, e se o invasor estiver por perto saberá que estamos aqui [...].**Morrerão** todos por causa de um filho que é meu*” (Chiziane, 1999, p.159).

“*Ergue os olhos para o céu suplicando a misericórdia divina, ele ainda é demasiado jovem para **morrer***” (Chiziane, 1999, p.160).

“*Os **mortos** são enterrados às pressas*” (Chiziane, 1999, p.163).

“*Esta não **morreu** agora, a poça de sangue se tornou pedra*” (Chiziane, 1999, p.169).

O tema *migração*, por sua vez, é o tema que apresenta a maior variedade de figuras presentes no texto. Por se tratar da parte II da obra *Ventos do Apocalipse*, a qual descreve a saída do povo de Mananga em peregrinação para a aldeia do Monte, os lexemas *viajantes*, *marcha*, *caminhada* e *partida*, seguidos de suas derivações e flexões verbais, figuratizam e reafirmam o tema supracitado. Veja-se a seguir:

“*Os **viajantes** permanecem calados, vão-se conformando à medida que percorrem maiores distâncias*” (Chiziane, 1999, p.151).

“*A **partida** tem sabor de areia solta, a poeira seca, o Sol é demasiado forte e o calor destila*” (Chiziane, 1999, p.148).

“*Na **marcha**, o zurro do burro, o mugir da vaca, o ladrar do cão, o cacarejo da franga no cesto*

de quem transporta e o silêncio dos homens tornam a **procissão** ainda mais estranha” (Chiziane, 1999, p.148).

“Quando o Sol se põe, sentem que já **caminharam** muito, mas não sabem que distância fizeram...” (Chiziane, 1999, p.149).

“**Caminham** a penas para o prolongamento da miséria, **caminhamos** todos...” (Chiziane, 1999, p.157).

“A **marcha** prossegue, mas há um grupo que ficou atrás” (Chiziane, 1999, p.163).

“A **viagem** para o Monte é feita aos ziguezagues com o coração em permanente sobressalto...” (Chiziane, 1999, p.165).

“A noite chega e os homens preparam-se para a **partida**...” (Chiziane, 1999, p.175).

“A **marcha** entra no décimo dia...” (Chiziane, 1999, p.176).

“No décimo quinto dia, os **viajantes** não **marcham**, arrastam-se” (Chiziane, 1999, p.180).

“Os **viajantes** tentam repousar, o estômago está alerta, não adormece, incomoda” (Chiziane, 1999, p.178).

“Na **viagem** fantasma, a velha Minosse via à frente e nem os homens fortes conseguem seguir os passos dela. **Caminha** leve como uma pena” (Chiziane, 1999, p.155).

Dentro desse contexto fraticida, as figuras guerra, helicóptero, bombas, soldados e aeronave imbricam e validam a temática da guerra, caracterizadora do período pós independência de Moçambique, nos anos 80. Tal conflito tornou-se excepcionalmente brutal e deixou consequências extremamente negativas e dramáticas para o país. Na década de 90, milhões de pessoas já tinham morrido e muitos outros abandonado os campos ou saídos do território.

Tais fatos influenciaram explicitamente a escrita da moçambicana, que reativa o tema da guerra, mediante as figuras supracitadas, as quais podem ser verificadas a seguir:

“- Os **helicópteros** que passaram aqui lançaram mais **fogo** que todos os dragões juntos, eu vi”

(Chiziane, 1999, p.161).

“O primeiro **helicóptero** fez um voo rasante [...] Lançou **rajadas de bombas** que caíram certeiras sobre os homens que se abrigavam. Os **soldados** movimentaram-se...” (Chiziane, 1999, p.164).

“Os rebeldes fogem em debandada. O quarto **helicóptero** persegue e elimina um a um” (Chiziane, 1999, p.164).

“Pouco olhos observaram a agonia da **aeronave** incendiando-se ao longe. [...] **Soldados e população** foram transformados em postas” (Chiziane, 1999, p.164).

“Para todos a **guerra** é um hecatombe terrível” (Chiziane, 1999, p.185).

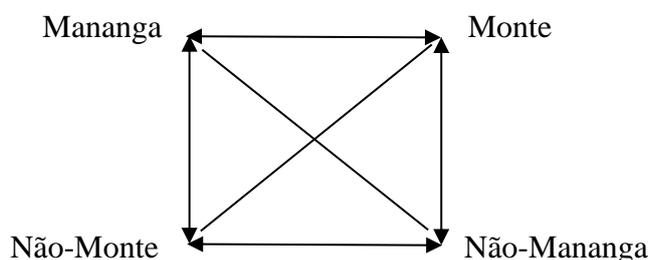
“Os males da **guerra** ainda não atingiram a elegância moral dos seus habitantes” (Chiziane, 1999, p.187).

“- Deus existe sim [...]Deus é um refugiado de **guerra**. Se chega a ponto de ser **refugiado de guerra** é um Deus fraco” (Chiziane, 1999, p.189).

“A **guerra** deve tê-la traumatizado a fundo” (Chiziane, 1999, p.237).

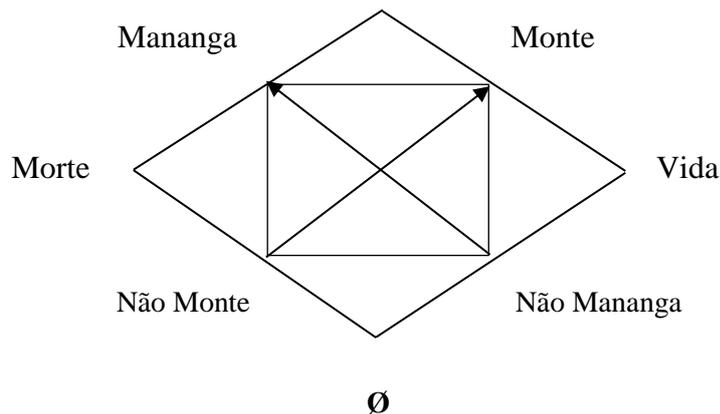
3.6.3. Nível Fundamental

Na sintaxe fundamental da narrativa de *A siku ni siko li ni psa lona* destaca-se a tensão dialética entre Mananga *versus* Monte. No quadrado semiótico, tem-se os termos contraditórios não-Mananga e não-Monte contrariando os termos básicos, respectivamente. Colocam-se na dêixis positiva, os termos Mananga e não-Monte e, dêixis negativa, os termos Monte e não-Mananga. O quadrado semiótico enseja melhor a disposição dos termos:



Ao evoluir para o octógono semiótico, pode-se depreender a existência de Mananga e do Monte como uma relação que implica oposições. Da relação de implicação entre Mananga e Não Monte, concebe-se o metatermo Morte; da relação de não Mananga e Monte, concebe-se o metatermo Vida. Veja-se essa disposição graficamente:

Tensão Dialética da Narrativa



Mananga *versus* Monte podem ser lidos como duas tendências contrárias, ou seja, é entre eles que ocorre a **tensão dialética**. A contradição é a relação de negação de contrariedade, assim, Não Morte e Não Mananga, pressupõem dois termos contrários. Da relação de implicação entre Mananga e Não monte, emerge a morte; e da relação de implicação entre Monte e Não Mananga, emerge a vida.

4. VISÃO DE MUNDO E COSMOPOLITISMO CULTURAL

4.1 Um romance da tradição oral



Figura 16 - *Griots* contando histórias

Fonte: <https://aculturaafricana.wordpress.com>, 2013.

É sabido que na oralidade o procedimento mnemônico é assumido pelo enunciador, o qual serve para pontuar o discurso, para ritmar a mensagem facilitando sua memorização, enfim, para atrair a atenção do interlocutor. Para tais proferições, um certo cuidado é exigido, por exemplo, alguns textos ritualísticos só podem ser contados à noite ou durante a estação da seca, ou ainda no interior da aldeia e não no exterior. O procedimento mnemônico é garantido pelo estilo oral. Ele traz na tessitura do texto, onde forma e conteúdo estão em constante simbiose, o ritmo e a aptidão para evocar o conteúdo graças à utilização harmoniosa de refrãos, repetições, assonâncias, paralelismos e fatos prosódios. A memorização do texto, por sua vez, facilitada pelo procedimento mnemônico, contribui para constituir a memória coletiva da experiência grupal.

A comunicação oral especializa a percepção auditiva que, conseqüentemente, favorece o desenvolvimento da memória individual e coletiva. Da mesma forma, o suporte material, ligado à fala e à medida do alcance da voz, favorece as relações interpessoais. Poder-se-ia afirmar que em um nível social, uma nova ordem de valores se produz. Constituída de formas textuais múltiplas, a tradição oral repousa essencialmente sobre uma textura oral e que, apesar dessa pluralização de textos, a escrita africana ainda serve como suporte capaz de transmitir a

experiência do grupo. Experiência esta que preza pela tradição local, muitas vezes, esquecida pelo próprio povo. Observe-se os fragmentos textuais a seguir:

Em conversas esmorecidas os velhotes lamentam a sorte dos novos, a destruição do clã, da cultura e da tradição que com a fome afundará na mesma barca que eles. A idade muda os gostos dos homens. Os velhos falam da morte com paixão e ânsia, e a morte, sabendo-se desejada, aproxima-se, vem a caminho (Chiziane, 1999, p. 96).

O abandono das tradições é lamentada pelos velhos anciões, pois:

O povo não exerce os seus deveres, as suas tradições, e espera esmola, nova forma de colonização mental (Chiziane, 1999, p.232).

E por isso:

A fidelidade aos defuntos , as leis da tribo, o orgulho do homem, as normas mais elementares da vida humana, tudo quebraram (Chiziane, 1999, p.183).

Porém, quando a obediência às leis da tribo, às tradições e aos cultos e rituais locais parecem terem sido postergados:

Os velhos levantam vozes agressivas. Estão ofendidos. Reprendem. Condenam. Recordam os velhos tempos da boa moral e respeito. Por instantes, gera-se um conflito de ideias expressas com palavras azedas. É o conflito de gerações (Chiziane, 1999, p.256).

Assim, “Quando a noite chega, sentam-se à volta da fogueira e contam histórias” (Chiziane, 1999, p.227). E todos o ouvem atentos, porque: “Na reunião dos homens só os mais velhos é que falam e os jovens escutam. É a tradição” (Chiziane, 1999, p.256).

Dessa forma, nota-se que uma questão comumente posta na tessitura textual de Chiziane é o *status* que a fala adquire e, conseqüentemente, perpassa toda a obra. Um fala é transcrita por um narrador-contador que pode ser transcrita, literalmente, a partir de sua *performance*. Poder-se-ia conjecturar que um texto oral não existe por si mesmo sem *performance*, ou seja, a presença de um apresentador, de um contador de histórias ou de um cantor. Com seus conhecimentos medievalistas, Zumthor considera a *performance* como “única forma eficaz de comunicação poética” e pontua, ainda, que “ela permite uma recepção coletiva que diferente da leitura, tornou-se individual e silenciosa” (Zumthor, 2000, p.46).

Nesse aspecto, o narrador pode ser considerado um contador, uma vez que este é dotado de competência para tal. Benjamin (1983, p. 58) chama a atenção para o fato de que os conselheiros precisam saber narrar aquilo que estão contando. O que nos faz retomar Paul Zumthor em seu conceito de *performance*:

(...) performance implica competência. Mas o que é competência? À primeira vista parece uma savoir-faire. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser (Zumthor, 2000, p 35-36).

O narrador-contador tem um modo singular de narrar, o qual se caracteriza por uma fluência de dicção e uma eloquência que parece querer inscrever nos textos, a voz e o gesto, o corpo cultural do contador de histórias em sua *performance*. Moreira chama isso de “narração performática”, na qual a *performance* é tida como um processo de substituição do ato de contar histórias das sociedades tradicionais e, simultaneamente, como ato de inscrição no texto escrito de modo que remeta a uma oralidade.

Um exemplo desse modo de narrar singular é o adotado pela moçambicana Paulina Chiziane em seu romance *Ventos do Apocalipse*. O romance é apresentado em três sequências: prólogo e duas sequências de capítulos que, somados totalizam vinte e cinco capítulos. As três histórias fundantes do Prólogo – *O marido Cruel*, *Mata que amanhã faremos outro* e *A ambição de Massupai*, são usadas pela autora para dar o tom de leitura desejado e seus temas serão, de alguma forma, retomados ao longo da narrativa do romance. Além disso, a escolha por narrar pequenas histórias antes do início da narrativa do romance, ambienta os leitores ao redor da fogueira, voltados para a antiga tradição de se contar histórias ao pé do fogo.

Logo no Prólogo, temos a figura do contador de histórias - um velho que conta três histórias e que se denomina destino, propondo-se a contar fatos do passado e do presente, dando-nos a ideia de circularidade do tempo:

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

Não há ruptura entre o narrador e o contador que no início do texto “chama”, convida o público leitor para contar essa nova história: “*Escutai os lamentos que saem da alma. Vinde,*

sentai-vos no sangue das ervas que escorre pelos montes. Vinde...” (Chiziane, 1999, p. 15). O uso da expressão em língua local: “*KARINGANA WA KARINGANA*” (Chiziane, 1999, p. 15) no fim do parágrafo, denota ainda o início da narrativa, uma vez que a expressão changana equivale a “Era uma vez...”. Esse resgate da tradição oral da sociedade é necessário para entender a cosmovisão africana.

Nas expressões vocativas “Escutai” e Vinde”, o narrador rompe com a distância entre si mesmo, personagens e leitor. Coloca todos na condição de ouvinte da história, ao mesmo tempo em que concede voz às personagens:

Escutai os lamentos que me 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 (Chiziane, 1999, p. 15)

A perspectiva da narração é deslizante e sua relação com as personagens também o são. Dessa forma, ela concede voz aos intérpretes, reproduz a fala destes em sua própria voz e, outras vezes, intrometem-se na narrativa.

Na primeira história, “*O marido cruel*”, o narrador assume a fala das personagens, as quais são usadas sem aspas ou travessão, marcas de expressão oral utilizadas na expressão escrita. Ele assume as falas do marido, muito embora deixe transparecer que não é conivente com as suas atitudes:

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

Como afirma Moreira (2000), “...não há ruptura entre o narrador e personagens. Há sim, uma continuidade assegurada pela circularidade das vozes da narrativa” (Moreira, 2000, p.49).

A segunda história, intitulada “*Mata, que amanhã faremos outro*”, inicia-se indicando ao público leitor a origem do narrador e de como ele sobreviveu às gerações:

Este é o ditado do velho Império de Gaza, que se tornou célebre, sobrevivendo muitos sóis e muitas luas e, como grão, semeando de boca em boca, até nossos dias (Chiziane, 1999, p. 18).

Aqui o narrador não assume as falas dos maridos para indicar que, em seguida, virá o discurso de outrem, ou seja, dos maridos ou das esposas, ele usa o sinal de dois pontos.

Os grupos de fuga estabeleceram norma de segurança: é proibido falar, tossir ou espirrar no esconderijo. Podes borrar-te, ou mijar-te, mover-te é que não, porque é perigoso (Chiziane, 1999, p. 19).

Ou em:

Desse modo estabeleceram-se novas normas de segurança: é preciso silenciar o choro dos meninos (Chiziane, 1999, p. 19).

E quando:

O marido abraçava carinhosamente a mulher, sussurrando ao ouvido: coragem mulher, tinha que ser assim. Este já morreu, amanhã faremos outro (Chiziane, 1999, p. 19).

Logo, nesse jogo performático, podemos perceber que as falas assumidas pelo narrador, não invalidam as suas; e as falas das personagens, acabam por assumir características tonais semelhantes a do narrador.

A terceira história do Prólogo, apresentada como “A ambição de Massupai”, é narrada em terceira pessoa e o narrador usa dois pontos e travessão para indicar o que alguns personagens vão dizer. Isto é, faz o uso habitual dos sinais de pontuação utilizado nos textos canônicos ocidentais, sem o atravessamento de vozes.

*Entre sussurros e abraços fegosos, ele delirava:
- Mulher, sou poderoso. Pede-me o sol que eu te darei.
- Maxalela, meu valente general, já não suporto este lar, com todas estas doze mulheres. Quero-te só para mim. Elas odeiam-me, e qualquer dia acabarão por enfeitiçar-me (Chiziane, 1999, p. 20).*

Essa forte relação entre a literatura oral e a escrita em África é investigada em textos escritos que têm ligações claras com a literatura oral. Consoante Obiechina (1975),

[...] a maioria da população ocidental africana continua a viver em uma cultura mais oral que escrita e a se expressar dentro das normas da tradição oral (Obiechina, 1975, p 126).

A tradição oral ainda é a grande fonte de inspiração para escritores contemporâneos, como para a moçambicana Paulina Chiziane, por exemplo. No entanto, apresentam-se como escritores livres e que, apesar do uso desta oralidade escrita, ainda são vistos por outros escritores como estranhos ou “incompreensíveis”.

Moçambique serve hoje de palco para que as tradições europeias e as tradições locais se encontrem. No entanto, as europeias são vistas como valorizadas pelo seu letramento, enquanto as tradições locais recebem o título de orais, portanto incultas. Todavia, os escritores contemporâneos vêm buscando uma nova configuração destas culturas, ou seja, um processo de hibridismo cultural. Dentre as características literárias moçambicanas, a oralidade é mais evidente, uma vez que o país tem grande tradição oral.

Dando continuidade à análise da marcante presença da oralidade na obra *Ventos do Apocalipse*, temos no início do romance a presença de um narrador onisciente e em terceira pessoa que extrapola o texto escrito. O corpo do contador é preservado pelo narrador mediante o diálogo entre o oral e o escrito, através do uso de expressões em línguas locais. O narrador de Paulina Chiziane permeia o texto de temas orais, utilizando-se de um jeito simples de contar, como frases curtas, por exemplo.

Sábado. Penúltimo dia da semana sagrada. As mulheres acordam mais cedo que os galos. Há grande azáfama e todo o mundo se move em Mananga. [...] A comadre Maria não tem mãe nem sogra, coitada. Ontem pediu apoio à vizinha. Nesta madrugada os seus filhos caminham sob o frio. Vão ficar ao cuidado da vovó Xalana, enquanto ela estiver ausente (Chiziane, 1999, p. 97).

A escolha por frases curtas, dá à narrativa escrita um ritmo semelhante ao da narrativa oral. Temos também a consciência do narrador nos revelando o pensamento das personagens que, ao longo da narrativa, vai mudando seu foco narrativo. Embora o romance seja narrado em terceira pessoa, há em *Ventos do Apocalipse* um atravessamento de vozes o tempo todo que, por ora, se integra à do narrador. É a voz de Minosse, a voz de Sianga, a voz de Wusheni, a voz de Dambuza. A voz da natureza, dos oprimidos, da tradição, a voz da história. Todas elas ecoando em espaços cenográficos que reencenam Moçambique. Sem perder de vista a história, essas vozes se corporificam e esse “corpo” faz surgir na narrativa, a *performance*, a qual cria condições de percepção da forma de transmissão da cultura oral moçambicana, objetificada na cena da contação de histórias, revelando-a para o leitor.

Esse conjunto de vozes que atravessa a própria voz do narrador nos faz pensar na polifonia proposta por Bakhtin (1981), o qual observou que as múltiplas consciências que aparecem no romance se mantêm, em pé de igualdade, sem se subordinarem à consciência do autor. O narrador da obra em análise, mantém uma relação dialógica com o seu público leitor. Ele é onisciente e, muitas vezes, intruso. Às vezes observador; outras, analítico, constituindo telas na página escrita onde as personagens aparecem como fragmentos do narrador:

Ao narrar de um ponto de vista e de todos ao mesmo tempo, a narradora estabelece um jogo de presença-ausência através do qual rompe com as noções do estar dentro e do estar fora do relato. Fragmentada porque cindida, fraturada, a narrativa vai redimensionar a experiência...
(Moreira, 2000, p. 43).

O narrador, que mantém um aparente distanciamento do texto, não deixa claro se apenas assiste ou também faz parte da história. Porém, no curso da leitura ele se denuncia expressando-se em primeira pessoa, o que nos leva a compreender que ele está contando uma história da qual faz parte, isto é, ele é um narrador-testemunha: “*Conduziram-nos ao banho refrescante e ofereceram alimento quente*” (Chiziane, 1999, p. 187).

Essa ausência ocultada na terceira pessoa do plural nos leva a pensar no narrador proposto por Benjamin (1983), aquele que “*se enraizará sempre no povo, antes de mais nada nas suas camadas artesanais*” (Benjamin, 1983, p.67). Nestes termos, podemos afirmar que temos o narrador mimetizando o contador diante da impossibilidade da cena ritual de contar histórias, além da tradução de linguagens. Quando falamos em tradução de linguagens, estamos nos referindo às duas modalidades de linguagens: a oral e a escrita.

Ainda com relação às constantes presenças dos contadores de histórias (ou *griots*), Chiziane faz menção, em sua escrita de *Ventos do Apocalipse*, ao papel da memória. Aperceba um exemplo do tom memorialista quando o personagem Simonhane diz:

Simonhane descerra os lábios e sorri. Aquela curiosidade agrada-lhe. Os meninos murchos ainda estão vivos e mantêm aceso o desejo de conhecer as coisas antigas e recentes. Fala. Explica. O gesto cansado acompanha a voz que treme suavemente. Simonhane mergulha no sonho. E conta. E reconta histórias dos bons e velhos tempos[...]
(CHIZIANE, 1999, p. 134).

A autora utiliza um presente que é utilizado para contar. Em contrapartida, a estética africana utilizada pela autora, não pode deixar de ser pontuada. Sobre o assunto o estudioso Salvado Trigo (1981, p.148) afirma: “[...]a tradicional

percepção africana do tempo é totalizante, envolvendo uma simultaneidade entre passado, presente e futuro”. A citação conduz o leitor a um registro homem europeu ocidental que se diferencia do homem africano, quanto atribui importância ao tempo.

Na narrativa em estudo, a presença de um motorista que, ao ter seu batismo de fogo, conduz o leitor a um tempo não presente no texto, conecta o povo que o ouve, assim como o próprio leitor. Tem-se uma micronarrativa dentro da macronarrativa. Note-se:

O motorista torce e retorce o volante, a estrada é também retorcida e em subida. [...]Atento à condução rememora a história da estrada: nesta curva , tive meu batismo de fogo e ganhei esta cicatriz no ventre. Ali, naquela árvore grande, tivemos um combate sensacional, abatemos cinco tipos e sacamos-lhes as armas. [...]Os viajantes escutam calados, vão se conformando à medida que percorrem maiores distâncias[...] (Chiziane, 1999, p. 151).

Quanto ao fato de ter-se histórias dentro de um construto textual, Benjamin (1996, p.74) pontua que “*na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho que sustenta de cem maneiras o fluxo do que é dito*”. O autor fala desse ato de narrar, sobre o qual a moçambicana recompõe a sua obra.. Nesse sentido, as narrativas orais são de grande relevância, mediante sua presença nas relações interpessoais e, no caso dos aldeões moçambicanos, seus grupos. Em diversas passagens do texto em voga, isso pode ser verificado quando o narrador se cala e confere voz a um personagem que recria uma outra história. E, assim, através de encaixes tem-se micro-histórias dentro da história principal.

A passagem a seguir denota um contador que se dirige ao seu povo e diz:

- Irmão, quando a dor aperta, chora até a exaustão. Chora tanto que as tuas lágrimas mais as minhas lágrimas, formem um rio ou um oceano. Pega as mãos doloridas, sôfregas, trêmulas e constrói uma jangada, uma canoa, um barco com os cacos da vida esparsos à tua volta. Lança a embarcação no mar das tuas lágrimas e navega sereno até os horizontes das estrelas. [...]é preciso não vergar. Aguentar o peso de cada hora e de cada dia que passa é o destino do homem. Mesmo na canção da dor há uma estrofe de esperança. Cada dia tem a sua história (Chiziane, 1999, p. 190).

No desenvolver da obra moçambicana sempre há uma história dentro de outra e estas, de alguma forma, remetem ao prólogo profético do contador mencionado anteriormente. É um ciclo que se repete em cadeia com contínuos encaixes que, consoante Tzvetan Todorov (1970):

[...] a importância do encaixe se encontra indicada pelas dimensões da história encaixada, (...) pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma outra narrativa; a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma (Todorov, 1970, p. 126).

4.2 A linguagem proverbial

Tendo sido considerada a primeira mulher a escrever um romance em Moçambique, Paulina Chiziane renega o título de romancista e se auto intitula “contadora de histórias”, uma vez que suas obras são inspiradas nos contos ouvidos à volta da fogueira (primeira escola de arte da autora) ainda criança. Chiziane se diz contadora de histórias de sangue, pois sua avó teria deixado de herança tal legado, pertencente ao povo de Macandane, estes são moçambicanos oriundos da província de Gaza e de Maputo e que tem a língua Xinchangana como língua materna. Sobre isto a moçambicana diz:

Eu acho que o mundo está habituado a pôr rótulos em todas as coisas, nós queremos liberdade[...]. Romance é algo europeu, [...] Eu sou africana, contacto com o romance sim. Agora, se eu ser romancista, eu tenho que cumprir com as normas do romance. E eu não quero. Eu quero escrever em liberdade aquilo que me dá na cabeça. Porque se eu me apresento ao mundo como romancista, as pessoas vão querer cobrar de mim aquilo que são as regras de um bom romance, estou a fugir das regras (Chiziane, 2009).

Ao renegar o estigma de romancista, Chiziane sempre priorizou as expressões populares em suas obras. Seus textos sempre permeados por contos, lendas e mitos, além de outras riquezas da tradição oral, muitas vezes mesclaram e construíram um verdadeiro mosaico cultural. Sua obra *Ventos do Apocalipse* não fugiu à regra. A história do povo de Mangana, Macuácu e outras aldeias, plasmada de um relato de violência, fome e morte, desenha o cenário de guerra munido de expressões da tradição da literatura popular. Tais formas se justapõem e, mediante encaixes, o narrador-autor vai recontando a sua história da guerra civil, tecendo uma narrativa envolta de detalhes que demonstram toda a dureza e crueldade vivida em Moçambique, pois “*O ser humano habitua-se a tudo, dizem. Mas mente. Com o sofrimento constante ninguém se imana, ninguém se conforma*” (Chiziane, 1999, p. 170).

Ao longo da obra em análise, a autora nos faz trilhar um caminho repleto de provérbios e ditados, inserindo-nos numa tradição ancestral. Ele usa essas formas tradicionais para explicar os fatos ocorridos ou para introduzir uma nova história. Histórias que todos “ - *Não entendem, mas aprendem. É o perfume da flor que atrai a abelha*” (Chiziane, 1999, p. 172).

Nesse sentido, o uso de provérbios nos textos de Chiziane são usados enquanto técnica de expressão verbal para ajudar a esclarecer uma situação através do que poderíamos chamar de metáforas. Muitas vezes se relacionam com outras formas orais da literatura como casos, músicas e adivinhas. O provérbio, muito embora seja conhecido por muitos, sua definição ainda encontra dificuldade, uma vez que “[...] *nem tudo o que vive no mar é peixe.*” (Chiziane, 1999, p. 232). Conforme Luiz Costa Lima (1974):

A armadura simples do provérbio permite, por conseguinte, que ele seja manejado com facilidade pelo falante; sua formação poética promove a sua retenção; a sabedoria contém, sua aplicação a um número indefinido de situações. Pelo provérbio, com efeito, é todo saber comunal que, elipticamente, se precisa e se condensa (Lima, 1974, p.14).

Além das vozes aqui já citadas, uma outra voz que atravessa a voz do narrador é a da tradição oral, manifesta nos provérbios e ditos populares. A citação de provérbios é fato recorrente nos textos moçambicanos. Seu manuseio, assim como os ditos populares, revela o teor persuasivo de seu discurso expresso através do emprego de formas retóricas colocadas em argumentos extraídos do saber tradicional.

No Prólogo, temos a epígrafe “*Vinde todos e ouvi/ Vinde todos com as vossas mulheres/e ouvi a chamada/Não quereis a nova música de timbila/ que me vem do coração?*” (Chiziane, 1999, p. 13). O uso da epígrafe registra o prólogo do romance na tradição oral, uma vez que é carregado de elementos da oralidade, no sentido de contação de histórias. A epígrafe, que é a letra de uma canção, acaba por convocar a audiência para dar ouvidos ao contador, ao mesmo tempo inscreve o texto numa voz ancestral, já que a canção é datada de 1943 e atribuída a autoria de Gomucumu. Isso demonstra que há uma intertextualidade do texto moçambicano com a cultura do país. Intertextualidade esta que ela usa tanto com característica estética da sua escrita, quanto para chamar o leitor para o mundo da contação de histórias.

Sobre o assunto, Moreira (2000) afirma que a citação do provérbio e do dito popular nos textos moçambicanos pode ser pensada por via da intertextualidade, e continua: “*Pelo provérbio compreende-se o elemento de ligação que reúne o texto ao contexto, na via aberta por Paul Zumthor* (1979)” (Moreira, 2000, p. 114). O autor considerava o provérbio um micro-discurso narrativo, que persiste muitas vezes em seu texto de diferentes formas.

Desta forma, a autora evidencia um diálogo com a cultura do país, ao mesmo tempo em que marca seu texto não como uma experiência individual e subjetiva, própria do romance contemporâneo, mas como experiência coletiva (como é próprio das narrativas orais), nas quais a preocupação com o individual abre espaço para a preocupação com o coletivo. Na citação a seguir, essa extensão pode ser observada:

Ele agora é feliz no novo lar mas sente que só será verdadeiramente feliz quando todos os semelhantes o forem, porque a felicidade só é plena quando é partilhada (Chiziane, 1999, p. 222).

A parte I tem como epígrafe um provérbio tsonga: “*Maxwela ku hanya! U ta sala u psi vona* (Nascestes tarde, verás o que eu não vi) (Chiziane, 1999, p. 23). Este ressalta a voz do ancião ao dizer ao jovem, no momento do seu nascimento, que ele presenciará coisas que ele não pode ver e, ainda, a presença dos mortos (pois a voz que não pode ver as coisas do presente e do futuro do jovem é uma voz que já não está neste mundo). A relação entre os vivos e os mortos faz parte da tradição moçambicana, indo mesmo além das concepções religiosas ocidentais. Consoante afirma Monjane:

Importa destacar que a Religião Africana Tradicional, que é caracterizada pela crença nos espíritos dos antepassados, continua a dominar a vida de muitos. Mesmo as pessoas que são oficialmente classificadas como Católicas Romanas ou Anglicanas [...] continuam a recorrer à religião africana tradicional e consultar os espíritos para qualquer passo ou decisão importante nas suas vidas (Monjane, 2015, p. 39-40).

A epígrafe desta primeira parte do texto vem fazer referência a isto, na medida em que o diálogo entre mortos e vivos se estabelece logo na abertura da sequência. Os mortos estão presentes em todos os momentos da vida, não apenas em um ou outro culto, eles estão ali para orientar os vivos e alerta: “*...ninguém injúria o defunto. Porque a cobra não tem pernas e rasteja, não deve rir do seu destino*” (Chiziane, 1999, p. 212).

Paulina Chiziane, em *Ventos do Apocalipse* (1999), vale-se da fala assim como em todas as suas obras: “*Mata, amanhã faremos outro*” é o título da sua segunda história que já se inicia com um ditado: “*Este é o ditado dos tempos do velho Império de Gaza*” (Chiziane, 1999, p. 37). E também, “*a terra gira e gira, a vida é uma roda*” (Chiziane, 1999, p. 22), confirma a sabedoria popular. Nestes trechos, o artifício elaborado pela autora para trazer essa voz popular é citar a

fonte e, na sucessão linear, inserir o provérbio.

A técnica de inserir os ditados populares antes ou depois do acontecimento de um fato é muito utilizado pela autora ao longo da narrativa. Pode-se observar em “*Mas o povo diz que os corvos não se comem porque cheiram mal e dão muito azar.[...] Agora o lema é: aquilo que não te come, come-o tu*” (Chiziane, 1999, p. 27). Ou ainda em:

É preciso acreditar na mudança dos homens, eles sabem disso, mas a sabedoria popular ensina que filho de peixe é peixe e filho de cobra é. Toda a gente sabe que, neste mundo cruel, ninguém dá nada em troca de nada (Chiziane, 1999, p. 230).

As epígrafes, além de carregarem estes índices apontados, inscrevem o romance na tradição bantu, onde o contador começa a contar a história fazendo referência a pequenos contos e provérbios. É com a introdução de elementos ancestrais, que ele estabelece uma relação entre presente e passado, tradição e modernidade, apontando para uma circularidade da vida, pois a história se repete, “*KARINGANA WA KARINGANA*” (Chiziane, 1999, p. 22).

A parte II recebe como epígrafe uma canção “*A siku ni siko li ni psa lona*” (Cada dia tem uma história) (Chiziane, 1999, p. 143). Este ritmo e canção, outro aspecto da literatura popular e oral, são essenciais na construção romanesca, pois cada dia temos uma história diferente, marcada por momentos de alegria e de tristezas e um final inesperado, que será caracterizado tanto pelo político, quanto pelo ritualístico. Ainda pode-se dizer que a canção profética instaura este ritmo de vida e de morte. Como a autora cantarola em seu texto:

*Cada ano,
Cada ano tem a sua história.
Cada dia,
Cada dia tem a sua história* (Chiziane, 1999, p. 145).

Ou “*Mesmo na dança da dor há uma estrofe de esperança. Cada dia tem a sua história*” (Chiziane, 1999, p. 190). Essa persistência é cíclica, ao longo da narrativa, como uma história que se repete, porém em diversas situações, como em uma atividade trivial - na colheita, em que: “*A canção da colheita diz que cada dia tem a sua história. E tem, é verdade*” (Chiziane, 1999, p. 199).

Na literatura oral africana, frequentemente existem muitas canções. Isso acontece, normalmente, quando a apresentação oral precisa ser transcrita. Pode-se inferir que um bom contador de histórias conseguirá fazer sua audiência cantar em seu texto em, pelo menos, uma das cenas; no caso da escrita em, pelo menos, alguma passagem escrita. Assim como na tradição bantu, Paulina Chiziane traz para os leitores essas pequenas referências a epígrafes, canções populares, contos e provérbios, antes de começar a contar a sua história para que a partir do uso

desses elementos ancestrais, “a contadora de histórias estabeleça uma relação entre passado e presente, entre a tradição e a modernidade, indicando uma circularidade da vida e das histórias” (David, 2007, p.6).

Em África, na literatura chamada tradicional, se destacam as figuras dos griots⁶ e djélis⁷, que poderiam ser caracterizados como verdadeiros historiadores tradicionais. São poetas e cantadores que se encarregam de conta as façanhas dos heróis locais, histórias genealógicas, narram lendas e contos maravilhoso, onde homens e animais ganham vidas. Lá, são os homens que detêm o poder da fala, da contação de histórias. A mulher está resignada ao privado, ao espaço do lar, cuja voz só tem vez entre as próprias mulheres. Nos seus pares.

Observe a imagem abaixo:



Figura 17 - Djélis tocando marimba

Fonte: <https://www.youtube.com/watch>

Na figura temos os Djélis⁷, ou seja, os Griots⁶ que tocam, cantam e, às vezes, dançam na passagem de algum ensinamento às mulheres e às crianças. Ensinamentos que não deixam de

⁶ São os homens que tinham o compromisso de preservar e transmitir histórias, fatos históricos e conhecimentos

⁷ São os griots que cantam, dançam e tocam. serem lembrados por Chiziane, em sua obra, quando a mesma dita que: “O coro da esperança diz que depois da tormenta vem a bonança com liberdade e paz” (Chiziane, 1999, p. 199).

A escritora moçambicana conta que acompanhava sempre a sua mãe e observava seus cantos e lamentos:

No rio, enquanto me banhava, a minha mãe cantava e lavava roupas e mágoas. As outras mulheres faziam o coro. Estas cantigas de pilar milho e as de pilar amendoim. Eram todas tristes. O que consegui observar é que os homens ouviam-nas com total indiferença. Em momentos nenhum da minha vida me recordo de ter ouvido, da boca de um rapaz ou de um homem, estas cantigas de mulheres (Chiziane, 2013, p.201).

Enquanto os homens eram ouvidos e vistos com admiração pelo seu público, através da figura dos *griots*, as mulheres tinham seu espaço resignado às cantigas de lamúrias, proferidas no decorrer dos trabalhos “de mulher”, sendo ignoradas pelos homens. No texto em estudo, Paulina Chiziane dá voz à mulher através da personagem Minosse, a única esposa de Sianga. Mulher triste, infeliz e submissa, porém uma das grandes personagens do romance.

4.3 A condição feminina

O corpo feminino é, e sempre foi, um território bastante polêmico, uma vez que representa padrões e sexualidades. No entanto, as representações que um corpo imprime, variam de acordo com a cultura de um lugar. No caso da África, por exemplo, embora estudos afirmem que as concepções acerca do corpo feminino têm apresentado uma relevante evolução em seus aspectos sociais, econômicos, políticos e religiosos, é sabido que lá a figura do corpo ainda é tida como um espaço de reprodução. É um espaço conflitante.

Na obra *Ventos do Apocalipse*, tem-se um corpo em *performances*, cujas características físicas indicam um pertencimento étnico e de exclusão. As personagens femininas da obra possibilitam a leitura do corpo com base nas dimensões culturais e simbólicas. Permitem também que a identifiquemos como protagonistas ou antagonistas na tessitura textual, na qual a autora consegue evidenciar a sua identidade étnica e de gênero, mediante um discurso que questiona as representações sobre o corpo feminino, assim como denuncia o silenciamento e a invisibilidade a que esse corpo é submetido.

Tratar sobre a temática do corpo na obra em voga, é abordar um tipo de escrita que surge como consequência da relação de uma experiência vivida em que o corpo funciona como símbolo. A transcrição do corpo feminino realizada por Chiziane, tem se mostrado capaz de

alterar o *corpus* social e transpor a barreira da linguagem. A esse respeito, Leite (2004), esclarece:

Com efeito, esta inscrição literária do corpo feminino, que, na sociedade moderna/tradicional, é o lugar de múltiplas manipulações sociais, enquanto objeto de troca ou de ganho, marcado ou amputado, torna-se um lugar temático importante na actual escrita das mulheres africanas (Leite, 2004, p. 98)

Para Paul Zumthor, “o corpo é nossa maneira de estar no mundo, nosso modo de existir no tempo e no espaço” (Zumthor, 2005, p. 165). Tal concepção é recorrente não só nas obras de Paulina Chiziane, mas de outras escritoras africanas contemporâneas. Essa estratégia resgata e estabelece uma relação que reafirma propostas identitárias. No mais, o corpo exprime significações culturais e sociais que permitem o seu reconhecimento e identificação:

[...] chegou o momento da dança nua. A princípio, vítimas de pudor, ficam envergonhadas; a coragem vence de imediato, afinal todas as mulheres se desnudam. De esguelha como quem não vê, cada um espia as curvas da outra. As marcas das sarnas estão carimbadas na maior parte dos corpos (Chiziane, 1999, pp. 97-98).

Quando se livram do constrangimento, as mulheres se comparam e, nas diferenças, são vistas como expressão de feminilidade. Neste contexto, o corpo feminino mostra-se como imagem refletida, cujo corpo nu não implica em um ato vergonhoso, mas como recusa do fracasso. Nesse sentido, a imagem do outro surge como uma forma de redefinição identitária em contato com a seca e suas consequências.

O cenário de *Ventos do Apocalipse* é uma aldeia. A dança é a segunda e a mais importante etapa da cerimônia em que “*Os corpos mergulham na dança imemorial e sem idade*” (Chiziane, 1999, p 102), em que a nudez feminina simboliza a carência, a súplica da chuva. O corpo representa a interação entre a comunidade e seus ancestrais. O *Mbelele*, ritual moçambicano, assemelha-se às cerimônias bantu comum em alguns lugares da África, como a Zululândia e a Suazilândia. São cerimônias tanto locais como nacionais, realizadas no início dos períodos das chuvas, por ocasião do plantio, na época dos primeiros frutos e nos períodos da colheita. As cerimônias de promessa de vida são dirigidas aos espíritos ancestrais dos grupos de parentesco envolvidos. Observe:

Defuntos, recebemos o prêmio dos nossos insultos. Imploramos perdão. Escutai os nossos lamentos. Restabelecei a paz conosco e convosco, poupai-nos a maiores desgostos, são graves as hecatombes que caíram sobre nós (Chiziane, 1999, p. 88).

Esses rituais dirigidos aos mortos, acontecem em todo o contexto moçambicano com algumas variações regionais. A realização dessas cerimônias constitui, até certo ponto, garantia de que o morto não se encontra satisfeito e, por via desse sentimento, possa interferir na vida dos vivos. Nota-se, em Moçambique, que os vivos e os mortos não mantêm uma relação oposta. Muito pelo contrário, os mortos são parte integrante do cotidiano dos vivos e essencial para o equilíbrio social, assim como a participação das mulheres, cuja importância e essencialidade, elas mesmas desconhecem.

O simples ato de dançar é uma necessidade que liga o vivo aos espíritos dos antepassados e que facilita a comunhão com eles. Nos seus locais de origem, a dança tem como bases cerimoniais os ritos de puberdade, circuncisão, iniciação, casamento e o exorcismo. A dança moçambicana tradicional coloca os corpos em movimento, o que significa uma espécie de comunhão com as forças vitais, com tudo o que veneram e temem, além de unir as pessoas, como aponta a autora: *“Todo o povo se encontra na clareira circular aberta com enxadas e suor, ao lado do templo dos espíritos.”* (Chiziane, 1999, p. 101).

Nesse sentido, pode-se dizer que o corpo funciona também como suporte de símbolos, em que as partes agem e se movimentam formando uma totalidade. Ainda sobre a dança, tem-se o tronco corporal feminino como centro importante dos movimentos da dança moçambicana, além do movimento da pélvis profundamente enraizada na terra. É inseparável da música, a qual tem geralmente como núcleo instrumental um ou mais tambores (uma base de timbilas), chocalhos, palmas, escudos batendo no chão, flautas, instrumentos de corda e, ainda, o canto:

Tambores e tamborins aguardam a vez de ser aquecidos. Ouvem-se os bum soltos, os instrumentos da música ritual estão a ser afinados, a orquestra vai ser bela (Chiziane, 1999, p. 101).

Nas culturas tradicionais moçambicanas, a dança celebra a vida e a morte, faz bem à mente, “dançar é orar”. A dança funciona como uma manifestação das verdades mais íntimas, revela o corpo como campo de impressão e de interação entre a consciência e o mundo. O corpo, o movimento e a dança trazem todas as dimensões da experiência física e cotidiana.

O corpo feminino em *performance* ritualística indica um caminho em que a tradição deva ser pensada como forma de interpretação do mundo. No romance em análise, tem-se o *mbelele* que revela esses elementos, à medida que recria um ritual típico do meio rural, sob a determinação de um régulo que quer restaurar uma ordem baseada num poder que o favorecia: “*Sianga é chefe do conselho. Como nos velhos tempos, ocupa o posto do poder, sentado na sua cadeira de braços acolchoados de pele de leopardo*” (Chiziane, 1999, p. 87).

Entretanto, a tradição androcêntrica predominante na narrativa se rompe quando Minosse abandona a aldeia, negando, assim, uma condição de subalternidade. Tais transformações podem ser observadas ao longo da narrativa, na própria realização do *mbelele*. Ao mesmo tempo que as mulheres são obrigadas, pela autoridade patriarcal de um régulo, a fazerem a dança da fertilidade (com a função de atrair a chuva para a produção de alimentos), elas conseguem, mediante a *performance*, paradoxalmente, um destaque provisório por sua função no *mbelele*.

Dessa forma, Paulina Chiziane traz o *mbelele* para a malha ficcional, colocando a dança contra a ordem dos papéis sociais estabelecidos e, com isso, revela a busca por um aspecto mais matriarcal. Logo, o ritual é posto em cena para implodir o privilégio do poder masculino dentro da tradição e a consequência, é o questionamento cultural, sobretudo de identidades:

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

O *mbelele* é um ritual típico da zona rural do sul de Moçambique, onde comumente acontecem cerimônias para marcar o início do plantio, celebrar a colheita, o casamento e assim por diante. No ritual em questão, as mulheres dançam nuas para chamar a chuva. De seios à mostra, elas se movimentam como quem tenta escapar, momentaneamente, de suas vidas miseráveis.

Dessa forma, Chiziane pressupõe em sua narrativa um ponto de vista crítico quanto ao papel das mulheres numa sociedade com forte tradição masculina. A obra trata a temática feminina num ambiente de guerra civil pela qual passou Moçambique, logo após sua independência representando, através da *mimésis* literária, situações diante de um cenário de

destruição e perdas. Tem-se o retrato de uma sociedade em crise com valores fundamentais nas relações entre homens e mulheres, em face da perda dos valores ancestrais e da memória, resultante da colonização e da guerra.

A narrativa de *Ventos do Apocalipse* é representativa do universo sociocultural. Sua linguagem ficcional extrapola o literário, transformando-se em testemunho de quem sobreviveu à guerra. A emergência da escrita feminina desnuda uma realidade diferenciada, filtrada pelo olhar feminino, a qual não escapam detalhes, como a condição da mulher, além das crianças, dos doentes e dos velhos abandonados na terra devastada pela guerra.

A temática da condição da mulher em Moçambique é algo recorrente nas obras de Paulina Chiziane. No entanto, em *Ventos do Apocalipse*, o fenômeno “mulher” aparece carregado de significados e com papéis muito distintos, importantes e decisivos na malha ficcional. Na obra em análise, à figura feminina cabe a responsabilidade pela machamba, pelos velhos e pelas crianças. O reino do doméstico e da terra pertence à jurisdição feminina.

O cenário de guerra, no qual *Ventos do Apocalipse* é vivenciado, suscita a atuação das figuras femininas, as quais são de todas as formas oprimidas. É dessa forma, portanto, inevitável o questionamento acerca do lugar e posição do feminino nesse contexto de guerra. Na obra, as personagens buscam a terra próspera que, consciente ou inconscientemente, é vista como forma de atender à necessidade de sobrevivência. A peregrinação dessas mulheres lhes reserva o que há de mais perverso, como também o que há de mais compensador no que se refere às relações interpessoais. No entanto, são relações ambíguas e que revelam a forte relação dominador vs dominado.

Enquanto os personagens masculinos são vitimados pela relação de poder político e mítico, as personagens femininas são triplamente subjugadas e vitimadas, sendo alvo do poder político, do mítico e do patriarcal. Elas estão à deriva, circunscritas na visão patriarcal de que a mulher é um mal para a humanidade. O que acontece de ruim é fruto dos atos ou omissões das mulheres, pois:

[...]a mulher é a causa de todos os males do mundo, é do seu ventre que nascem os feiticeiros, as prostitutas. É por elas que os homens perdem a razão. É o sangue impuro por elas espalhado que faz surgir as nuvens aumentando a fúria do Sol (Chiziane, 1999, p. 92).

Essa é a máxima recorrente ao longo da narrativa de Chiziane e que nos faz perscrutar a condição feminina - sua gênese, sua sustentação e sua firmação social. O discurso do romance procura, portanto, desenvolver uma percepção de que essas mulheres pertencem a um grupo e

com eles compartilham uma realidade social mas que, ao mesmo tempo, são vítimas das condições que as oprimem.

Assim, a narrativa perpassa também pela constituição identitária do grupo de refugiados, o que inclui as mulheres, constituindo-lhes socialmente, mediante uma lógica que, além de evidenciar a diferença, inclui também seu pertencimento no grupo. A busca de construção de uma identidade social é indispensável para a narradora definir o que seria o ser humano, a partir da figura da mulher e do aldeão que se refugia da guerra:

Somos homens nobres, feitos à semelhança de Deus. É pouco provável. Se o homem é a imagem de Deus, então Deus é um refugiado da guerra, magro e com o ventre farto de fome. Deus tem este nosso aspecto nojento, tem a cor negra da lama e não toma banho à semelhança de nós todos, condenados da terra [...] (Chiziane, 1999, p. 244).

A situação da mulher é peculiar porque é tratada como mercadoria em cumprimento à tradição do lobolo⁸ (como fora Minosse e, ao que quiseram submeter, a filha), entretanto algumas mulheres detinham certo poder, pois lidavam com forças sobrenaturais. O mistério e o medo do obscuro se mesclam, logo alguns homens se veem acuados perante esse poder desconhecido das mulheres da aldeia.

As aldeias rurais de Moçambique é o espaço situacional e imagético por onde as mulheres de *Ventos do Apocalipse* circulam. A representação da mulher nesse espaço-imagético vai da mulher mais submissa à mulher mais subversiva. Para a nossa análise, observemos as personagens Wusheni, Minossi e Emelina que, ao longo da narrativa, constroem uma identidade social mesmo inseridas em uma estrutura de poder hegemonicamente, masculina. São personagens que apresentam uma servidão paradoxal que quebra a estabilidade dos acontecimentos por meio de seus delitos, transgressões e loucuras em uma sociedade, cujos homens legitimam suas injustiças e privilégios como algo natural e aceitável, historicamente justificáveis pelo viés da cultura ancestral.

Dentro da perspectiva de identidade social, o modo de construção da personagem Wusheni, importante para compreender as iniquidades sociais sofridas pela mulher no grupo, indica uma ruptura com sua imagem como símbolo de submissão e reformula a representação de sua figura a partir do questionamento dos modelos patriarcais vigentes. A personagem contesta a repetição dos lugares e dos papéis fixos para as mulheres. Logo, sua trajetória mostra

⁸ O lobolo é uma cerimônia tradicional em que a família do noivo oferece um dote à família da noiva, (LOPES, 2002).

uma busca por um lugar diferente e mudanças significativas no que se refere ao ser e estar no mundo.

Wusheni é a personagem que mais evoca a transgressão no romance e, rompendo com a inquestionável estrutura patriarcal, passa a ser sujeito de suas vontades e de seu destino. Inicialmente, Wusheni é vista pelo seu pai, Sianga, como uma boa oportunidade de sair daquela situação de miséria total. Quando este se dirige à mulher e diz:

- *Minosse, a nossa filha vem aí. Não é bonita vista de frente? O caminha dela, o gesto dela, não é de enlouquecer? [...] Casaremos a nossa filha com um homem de bem, um homem de fortuna.*
- *Mas esse homem de onde virá, pai de Manuna?*
- *Não sei, mulher, mas pela Wusheni vou cobrar umas boas dúzias de vacas, isso eu vou* (Chiziane, 1999, pp.72-73).

Logo, percebe-se a recusa de Wusheni ao marido imposto, contrariando o Lobolo (pagamento à família da noiva) da vontade paterna, quando a mesma diz: “*Eu não quero esse homem, nem outro qualquer*” (Chiziane, 1999, p. 82). E o pai insiste:

Minha Wusheni, nas mãos desse homem não passarás fome:
- *Eu não quero esse homem nem outro qualquer.*
- *Mas quem te pediu opinião, moça? Enlouqueceste? Aqui quem decide sou eu, sou chefe da família, não sou?*
- *Pai, eu nunca viverei com esse homem.* (Chiziane, 1999, p. 82).

E, ao perceber a recusa definitiva da filha, Sianga esbraveja:

- *Prostituta, desavergonhada. Os tempos são maus, a juventude de hoje é desgraçada, onde é que se ouviu isso da boca de uma filha?* (Chiziane, 1999, p. 82).

Em seguida, numa cumplicidade conformista, sua tia a aconselha:

- *Minha filha – diz tia Rosi -, os velhos são bons amantes.*
[...]
- *Não quero, já disse* (Chiziane, 1999, p. 83).

Apesar da violência física e moral que a moça sofre, decide se casar com o homem que ama, colocando sua vontade acima dos padrões sociais que aprisionam as mulheres de sua aldeia em casamentos impostos: “(viverei) *Com o homem mais maravilhoso deste mundo, que todos desprezam e eu adoro. Ele é pobre, é forte e é bom*” (Chiziane, 1999, p. 82). Além de não ser um

homem rico, poderoso, como deseja o pai de Wusheni, Dambuza é tido como estrangeiro, pois não pertence à aldeia de Mananga, outro grande obstáculo para a consumação de seu amor, mas “...eles são duas cobras em peleja mortal” (Chiziane, 1999, p. 82), que transpõem as adversidades de um amor proibido.

Depreende-se que Wusheni personifica a ruptura feminina com os preceitos da sociedade patriarcal moçambicana, o princípio de atos de conhecimento e reconhecimento da subjugação da mulher. Encena-se o início da resistência da mulher contra os efeitos da dominação masculina, que proíbe e desencoraja, na aldeia, as condutas femininas. É uma personagem que diz “não” à postura submissa que se impõe às mulheres de sua aldeia, deixando claro que não quer ser a continuação de sua mãe, Mínosse.

Logo, a construção social dessa personagem é elaborada a partir de sua conduta transgressora. É pela desconstrução, que Wusheni se constrói. Seus traços característicos emergem de seu comportamento em sociedade, de sua não adequação às regras estabelecidas para a mulher em sua aldeia. No nível de ação, sua caracterização nega as relações de dominação masculina como formas naturais e determinadas de ser social, na medida em que ela constata que seu destino pode ser alterado a partir de suas ações.

Apesar de seu trágico final, Wusheni abre a possibilidade de ser um agente de mudanças, mediante sua trajetória individual e consciência de si, além de revelar, ainda por sua conduta, aspectos emancipatórios que se sobrepõem às tradições de sua sociedade. Mediante a observação do sofrimento e da submissão imposta à sua mãe, Mínosse, e da decisão de fazer suas próprias escolhas é que Wusheni constitui sua identidade. É uma personagem atuando para dizer que um outro modo de ser é possível para as mulheres.

Diferentemente da Wusheni, Mínosse seria a representação da submissão feminina. A mulher de olhos baixos, voltado para os pés, sempre curvada à dominação e subserviência do marido:

Esposa dos velhos tempos, ainda preserva as tradições e o respeito dos antigos. Aproxima-se do marido, faz uma vênia, ajoelha-se solenemente, de olhos fitos no chão.

- Sim, pai.

- Sim, pai, é a cabra que te pariu. Mínosse, lobo-lei-te com dinheiro vermelho e deves-me obediência.

- Sim, pai. Aqui estou para te servir (Chiziane, 1999, p. 27).

Em Mangana, representa o ser mais vitimado pela arrogância do poder masculino e, conseqüentemente, encontra-se em maior grau de subalternidade. Quando Sianga a chama, sua fala é sempre carregada de insultos e maus tratos:

Ah! Maldita. Gastei as minhas vacas comprando-te, mulher preguiçosa e sem respeito. [...] Minosse baixa a cabeça e, com a palma das mãos, acaricia o dorso do chão (Chiziane, 1999, p. 28).

Ou quando o marido sugere que a mesma venda seu próprio corpo em troca de alimentos:

*- Minosse, não me ouves?
- A felicidade está convosco, mulheres? [...] Nasceram com o milho no corpo e não querem extraí-lo, cabras de um raio, Minosse, tens alimento dentro de ti, por que não me dás? [...] O teu pilão é mágico, faz nascer grãos de milho e canta quando o celeiro vaza. Traz-me o sustento da tua fonte. [...] Arranja um amante que te pague bem, ainda não és tão velha como pensas (Chiziane, 1999, p. 28-29).*

Tal situação minam as forças de Minosse que, diante dos insultos do marido, divaga em pensamentos e lamentos, como que em uma tomada de consciência da sua real situação e condição de mulher:

*Minosse deixa-se vencer pela angústia. Murmura. O desabafo é uma coisa louca. [...] Minosse monologa em voz alta...:
- Yô, Minosse, filha da minha mãe. Dizem que marido velho é garantia de carinho, felicidade e enganaram-te sem dúvida alguma. Das nove esposas do régulo Sianga apenas ficaste tu, porque não tens onde cair morta. Linguagem de ausência. É a solidão dialogando com a consciência (Chiziane, 1999, p. 30).*

Mulher lobolada, subjugada pelo pai e depois submetida aos caprichos e interesses do marido para manutenção deste como chefe da tribo, Minosse apresenta, ainda um certo contentamento quanto ao marido. Quando este lhe dirige a palavra:

*A voz do parceiro chama com benevolência:
- Mão de Manuna?
- Sim, pai.
- Aproxima-te, esposa minha.
- Ahêêêê...
Faz má cara mas o coração delira, contente. Ser chamada pelo nome do filho mais querido é coisa boa (Chiziane, 1999, p. 32).*

Ela deixa transparecer um pequeno gesto de alegria, sente-se valorizada ao ser chamada pelo nome do filho mais querido de Sianga. Nunca soube, ao certo, o que é o amor, pois:

Lobolada na adolescência, jamais conheceu o prazer da intimidade e o calor de um sorriso de amor. O coração envelhecido de Minosse mergulha num galope desenfreado como uma adolescente enamorada (Chiziane, 1999, p. 32).

Entretanto, sua servidão é paradoxal, pois carrega em si o desejo velado de liberdade, implícito nas transgressões de Wusheni. Todavia, nos momentos de necessidade de fuga por caminhos incertos, a personagem entra num processo de transformação e construção de identidade, cujas modificações são explícitas.

No fluxo da narrativa, a voz de Minosse se confunde com a voz do narrador. A voz de Minosse ressoa a voz do narrador, ou melhor, o narrador imprime em sua voz a de Minosse e, através do discurso indireto, indica o sujeito em ação: “*Vamos, levanta-te, vem comigo*” (Chiziane, 1999, p. 122). Em alguns momentos parece que a história é narrada a partir das memórias de Minosse. Tem-se a impressão de que a visão de mundo da narradora se encontra com a de Minosse e, de modo geral, é por meio dessa personagem que a romancista conduz o leitor para dentro do romance, o que fortalece as impressões de relação entre a autora e sua personagem.

Ao longo da narrativa, pode-se perceber também o grau de maturidade adquirido pela personagem, a qual consegue “sinalizar” suas próprias transformações, adquirindo forças com as circunstâncias da vida, da história e da guerra, mas preservando seu modo particular de observar as mudanças. Minosse parece ser um outro sujeito renovado:

Sente de novo alegria de viver. Aproxima-se de toda a gente, conhece novos rostos, faz novas amizades porque quer construir uma nova família (Chiziane, 1999, p. 220).

A identidade de Minosse, ainda e em permanente construção, vai sendo elaborada pela busca do autoconhecimento da mulher. Quando ela diz:

Durante toda a minha vida satisfiz os desejos dos homens. Primeiro meu pai e depois do meu marido. [...] Sianga comprou-me com lobolo [...]. Entreguei o meu corpo aos prazeres do meu senhor porque na realidade nunca senti nenhum. O meu sexo foi apenas uma latrina em que Sianga mijava quando a ganha vinha (Chiziane, 1999, p. 249).

Ela não só questiona o poder hegemônico, como entra num processo de construção de identidade. As condições inóspitas da guerra e de subalternidade move a personagem à sua maturidade não só para questionar o poder hegemonicamente masculino, mas, sobretudo, para materializar novas formas de pertencimento e inserção nas relações entre os indivíduos e entre as culturas, uma vez que *“O confronto entre a cultura tradicional e a cultura importada causa transtornos no povo e gera a crise de identidade”* (Chiziane, 1999, p. 258).

“Um manto negro cobre o céu da aldeia, a noite invade novamente os destinos dos homens” (Chiziane, 1999, p. 229). Tal descrição da paisagem enuncia a presença de Emelina, uma personagem antítese de Minosse, que só aparece no final do romance. De forma fantasmagórica, ela circunda as margens do grupo e da aldeia e carrega no olhar uma tristeza absoluta. É uma mulher enigmática, ambígua e contraditória. Não se sabe ao certo a que atribuir sua tristeza e sua melancolia. Sabe-se que é considerada louca e que muito desse seu estado de espírito está associado não apenas à guerra, mas à sua condição de mulher no grupo. A personagem, hermeticamente profunda, constitui-se a partir de uma paradoxal complexidade que se revela nas decisões e escolhas que, ao longo da narrativa, é obrigada a tomar.

Oscilando entre a lucidez e a loucura, Emelina apresenta sempre a fluidez de sua identidade social e sua caracterização diz muito mais dos medos e das ansiedades de uma mulher do que da guerra em si. Sua representação é a de uma mulher insatisfeita com as condições reais de sua existência, a partir do momento em que ela não se identifica em nada com o grupo de refugiados, ficando sempre à deriva, incapaz de dar conta da própria realidade.

No entanto, pode-se perceber na atuação de Emelina uma posição como sujeito que fala, aquela voz subalterna capaz de romper o silêncio e fazer-se ouvir. Ela traz a lucidez do ser feminino que sempre esteve às margens e que tem no espaço da narrativa o seu momento de falar:

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

Profundamente filosófica, Emelina não responde a nenhuma forma de olhar piedoso, não corresponde à ótica do amor universal. Ao contrário, reforça a imagem de *“parceira da serpente”*, maldosa, capaz de matar os filhos por amor ao amante estrangeiro. O homem *“líder*

poderoso” que tinha muitos “*homens reles obedecendo às suas ordens*” (Chiziane, 1999, p. 243), induz Emelina a matar os filhos que ela tivera com o marido, pois depois faria outros com ela.

Emelina age por prazer e ambição: “[...] *ambiciosa exigia provas de amor cada vez mais impossível*” (Chiziane, 1999, p. 244). É a exceção à regra. É uma mulher que coloca sua satisfação pessoal em primeiro plano, não se mantendo prisioneira da repressão ética e moral de sua aldeia. Abraça o seu desejo e o realiza. De temperamento forte e decisivo, se contrapõe aos arquétipos femininos que versam a mulher como frágil, sofredora e passiva. A perversão da personagem lhe permitem buscar um discurso próprio na sua afirmação identitária, a qual se estabelece a partir da negação do pertencimento do meio em que vive.

As mutações de Emelina e as diversas mulheres de *Ventos do Apocalipse* (1999) também ensejam a quebra de um estereótipo fixo para as mulheres, especificamente as africanas, na medida em que são representadas de forma plural, dialeticamente, pois em certa medida, ao mesmo tempo em que se inscreve na lógica patriarcal, também são capazes de contestar as imposições sociais.

Nas marcas textuais da autora, o romance acaba fazendo uma representação plural da mulher, pois combina os elementos de caracterização das mulheres-personagens de modo a apresentá-las em suas múltiplas tensões históricas, sociais, culturais, econômicas e políticas. Assim, faz questão de mostrar que existem Emelinas, procurando evidenciar a inserção feminina dentro dos quadros sociais e mostrando que a mulher também pode ser pensada dialeticamente, a partir dos enfrentamentos que a vida lhe impõe.

4.4 O cosmopolitismo cultural

A literatura acontece na língua. Não é uma mera categoria ou forma da língua, podendo ser reduzida a um sistema de signos. Entretanto, a relação entre língua e literatura pode ser considerada enquanto relação entre forma e conteúdo. A língua serve como veículo de expressão do imaginário, do qual vive a literatura.

Logo, é importante considerar a relação existente entre elas, especificamente em se tratando de Moçambique, onde a língua é uma das questões mais problemáticas. O país adota como língua oficial a Língua Portuguesa, no entanto, a maior parte da população considera as línguas derivadas da bantu como língua materna. Conseqüentemente, se verificados os valores políticos, sociais e culturais desse país, poderíamos afirmar que a literatura em Moçambique ainda ocupa posições marginais em quase todas as comunidades nacionais contemporâneas.

Abordando questões da oralidade num texto literário moçambicano, não se pode deixar de pontuar a questão da Língua Portuguesa e a presença de línguas locais, uma vez que a primeira é a língua do colonizador. É preferível pensar na concepção ideológica da palavra, proposta por Bakhtin:

A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. Na realidade toda palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não seja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social (Bakhtin, 1999, p. 36).

Desse modo, trata-se de um registro de formas orais num construto africano, como o romance *Ventos do Apocalipse* (1999), tem-se uma resistência à imposição europeia, uma vez que todos os Estados africanos, por obrigação, adotaram a língua europeia para se comunicarem. Não se trata apenas do registro estilístico, mas como uma tentativa de resgatar ou conservar aquilo que faz parte de um legado cultural.

O texto da moçambicana Paulina Chiziane reflete esse mosaico cultural. Em alguns momentos, a autora usa frases com palavras de línguas diferentes; noutros, escreve um português culto. Porém, algumas vezes usa extensas expressões em línguas locais. Já no Prólogo da obra em análise, tem-se: “...escutai os lamentos que saem da alma, *KARINGANA WA KARINGANA*” (Chiziane, 1999, p. 15). A expressão em bantu, se refere ao “Era uma vez...” comumente utilizado no início nas histórias contadas em língua portuguesa.

Dando sequência à análise literária, tem-se já nos provérbios iniciantes dos textos, a uso da língua local seguidos de suas traduções: “*Maxwela ku hanya! U ta sala u psi vona. (Nasceste tarde! Verás o que eu não vi)*” (Chiziane, 1999, p. 23) ou “*A siku ni siko li psa lona (Cada dia tem sua história)*” (Chiziane, 1999, p. 143). Entretanto, Sianga fala em bantu: “- *Gugudja, gugudja Mambo, ndirikusa!*” (Chiziane, 1999, p. 26) e a autora não traduz nem faz uso de glossário, que é um recurso muito usado pela moçambicana. Mas o régulo está fazendo uma prece. E a prece é da ordem do sagrado. Mais na frente, Sianga insiste:

- Escutai defuntos, amparai defuntos, abri as vossas portas para o filho que sofre, dissei-me alguma coisa, aguardo a vossa mensagem, gugudja, gugudja Mambo, ndirikusa!

Minosse preocupa-se. Uma prece aos defuntos no final da madrugada é coisa muito séria (Chiziane, 1999, p. 26).

Como já mencionado, o glossário é um dos recursos utilizados pela escritora moçambicana para esclarecer ou se fazer mais compreensível. No entanto, há diversas passagens no texto em que opta por não utilizá-lo. A utilização de falas em línguas locais, são falas rituais e que, portanto, se encontram na dimensão do sagrado. Sendo sagradas, as falas não poderiam ser proferidas em outras línguas que não às locais. A língua portuguesa não seria capaz de fazer a comunicação com os mortos sendo necessário, assim, recorrer à língua dos antepassados ou à língua da tradição. Além de se tratar da questão religiosa, tem-se um aspecto cultural ainda muito conservado e enraizado na escrita da moçambicana.

O uso da “língua sagrada” se faz necessário quando, no texto, ocorre o *mbelele*, ritual em que as mulheres, ao som dos tambores, cantam e dançam nuas pedindo pela chuva. O registro da canção é bilíngue, porém a língua bantu se sobressai:

*A wu nguene moya/Que venha o espírito
He moya/Oh, espírito
Namutla ku ni moya/Hoje chegou o espírito
He moya/Oh, espírito
(...) E encarnaram-se nos corpos dos seus
protegidos, que entram em transe, uivam, gritam,
rugem e falam numa língua que não se
entende, linguagem dos deuses de Mananga
e de todos os heróis adormecidos no Império
de Gaza. As vozes continuam crescentes na
música quente.
Wa nguene moya/ Está a entrar o espírito
He moya/Oh, espírito
Namutla ku ni moya/ Hoje chegou o espírito
He moya/Oh, espírito
(Chiziane, 1999, pp 102-103)*

Posteriormente, o chefe responsável pela cerimônia se dirige ao povo e profere:

*- Escuta, escutai filhos de Mananga!
- Siavuma! – todos respondem em uníssono.
- São os espíritos de Mananga que falam .
- Siavuma!
- Ouvimos as vossas preces.
- Siavuma!
- A chuva cairá! (Chiziane, 1999, p. 104).*

Trata-se, de igual modo, da continuação de uma situação ritualística na qual, após cada fala do chefe espiritual, o povo responde “*Siavuma!*”, que corresponde ao “*Amém!*”, como uma confirmação de uma afirmação feita por alguém.

Entretanto, em outro momento também de cunho cerimonioso, a autora opta pelo que se pode chamar de bilinguismo. Observe-se:

Num gesto cerimonioso, pega a varinha mágica e apontando inicia o discurso espetacular:

- A coisa vai ficar mal, danger, danger. Olha aqui: um monstro enorme. É uma enorme feiticeira com cabeça de serpente de asas largas e braços muito compridos. A coisa está feia, maiwê, be careful. Cobra aqui, cobra acolá, very bad! Pata de vaca aqui, hiena atrás, siabamba, siabamba, ah, sim, siabamba (Chiziane, 1999, p. 90).

O chamado bilinguismo presente no texto acima, é tipicamente característico de povos que se relacionaram diretamente com línguas diversas, muitas vezes mediante estados de guerra ou mesmo de fronteiras. Nesses casos, é relativamente impossível uma língua permanecer homogênea. O contato promove a interrelação entre línguas e, conseqüentemente, propicia o bilinguismo, inconsciente e não formal ⁹.

Dado o fato de que a fala é proferida por um adivinha, do qual os demais personagens desconfiam veemente, portanto uma fala sem credibilidade, pode-se inferir que trata-se de um hibridismo linguístico carregado de ironia e falsa profecia. Em sua fala há a presença de palavras em bantu, vocábulos em língua portuguesa e em língua inglesa.

Ao longo da obra, Chiziane registra várias expressões em diversas línguas, além dos momentos ritualísticos existentes no texto. O uso de interjeições em iorubá é comumente usada, porém nos momentos de aflição e desespero, na aclamação, seja para que Deus ou deuses nota-se sempre a inter-relação das línguas. Isso pode ser observado em: “*Massinguita! E nós louvamos os nossos homens que abateram o inimigo na noite do sinistro...*” (Chiziane, 1999, p. 173). O “*Massinguita!*” corresponde ao “Azar!”. Em:

O vento derrubou a choça que caiu sobre o ocupante.[...] E as mulheres[...]começam a chorar, maiwêê, tínhamos esquecido o pobre Nuvunga, yô, mas que cena macabra... (Chiziane,

As interjeições “*maiwêê*” e “*yô*”, correspondem a “Droga!” e “Ora!”. Ou ainda:

*O pânico começa a crescer. [...] Tudo está em silêncio:
- Thokosa, Mungoni, Thokosa, de onde vem o fogo?*
(Chiziane, 1999, p. 22).

Contextualizando o “*Thokosa*”, tem-se o “Seja o Deus quiser”, daí sua escrita ser iniciada com letra maiúscula, mesmo que usada no meio da frase.

⁹ Referem-se àquelas situações em que a o bilinguismo provém da necessidade de comunicação oral, acontecendo de forma involuntária.

O iorubá é uma língua negro-africana falada atualmente na costa ocidental da África, principalmente na Nigéria e no Benin. Aqui no Brasil é considerada como língua do candomblé. Já em África, o iorubá apresenta muitas variedades regionais e é usada junto a outras línguas africanas. Ela possui uma considerável tradição escrita, começando a aparecer em textos de romancistas na primeira metade do século XX (Mendonça, 2012).

Essa opção da moçambicana Chiziane em mesclar os idiomas que domina, parece sinalizar uma escrita, na qual gostaria de “moçambicanizar” o idioma do colonizador. Talvez para suavizar ou, simplesmente, porque o idioma não de conta da tradição, da memória, uma das principais bases do patrimônio cultural africano. A escrita deixa de ser, assim, uma simples forma de recontar histórias, lendas e mitos e passa a ser a afirmação da identidade. Conforme Monjane (2015):

O multilinguismo e a diversidade etnolinguística e cultural devem ser vistos como fontes de conhecimento e enriquecimento [...] muito mais como um bem do que uma desvantagem (Monjane, 2015, p. 46).

O plurilinguismo cresce no universo literário moçambicano, apresentando sinais dialógicos no texto romanesco. As diversidades linguísticas se articulam e se multiplicam com o acréscimo de dialetos e línguas, ecoando as potencialidades estéticas das estruturas narrativas. A esse plurilinguismo, acrescentaria o conteúdo da diversidade étnica da região. As diversas etnias que configuram Moçambique denotam um universo multicultural ou, consoante Boaventura de Sousa Santos (2006), “*intercultural*”.

O hibridismo de vozes qualifica politicamente as estratégias narrativas, estabelecendo novas confluências textuais e identitária. O hibridismo linguístico constituído pelos deslocamentos, incentivado pelo internacionalismo demográfico, amplia a participação das vozes sociais da obra, trazendo novos atores, ilustrados no que Stuart Hall (2003) denomina de “*novas etnias*”.

4.5 Religiosidade e sentido para a vida

Ventos do Apocalipse é estruturalmente organizado mediante “encaixes”, sobretudo no que se refere às duas formas tradicionais de literatura popular: provérbios e contos, os quais vão sendo “moldados”, construindo assim o romance. Mediante a hibridação dessas formas tradicionais, Chiziane vai recontando a história da guerra civil. Ao analisar os gêneros textuais,

pode-se constatar que o provérbio representa o tipo de texto que está sempre ligado a outras formas textuais. Incluem-se aí as máximas e os ditados que, associados à sua brevidade estética, acabam por funcionar como transmissores de crenças, ideias e valores. Para Laura Padilha, essa prática narrativa configura-se num “*exercício de sabedoria*” (Padilha, 2002, p.15) que é compartilhado entre contador e ouvinte, pois tem evitado utilizar técnicas e teorias narrativas que caracterizem seu texto como contemporâneo.

A escrita da obra em tela apresenta uma estética diaspórica, marcada pela hibridação e pela intertextualidade: um hibridismo cultural, de gênero, de religião e um plurilinguismo que, na visão de Bakhtin (1998), pode ser entendido como uma “*diversidade social entre linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e vozes individuais*” (Bakhtin, 1999, p.74). Assim, o romance apresenta uma escrita pós-colonial, voltada para o entendimento das configurações textuais da oralidade no cânone moçambicano.

Nesse caso, uma das vozes de Chiziane é a tradição bíblica, notadamente no título, o qual já aponta para um imbricamento religioso da obra com o livro da Bíblia, Apocalipse. É inconteste que o romance moçambicano mantenha uma relação muito profícua com a estilística da Bíblia, o qual parte de uma alusão ao texto genesíaco, transite em Êxodos e conclua com uma catástrofe de teor apocalíptico.

Outro aspecto a ser considerado em *Ventos do Apocalipse* é a formação religiosa da autora, a qual se demonstra ainda em processo de formação identitária, uma vez que ela oscila livremente entre as divindades africanas e o cristianismo, imposto pelo processo de colonização europeia que Moçambique sofreu. O trânsito entre as religiões ocorre pela escritora naturalmente, de modo que a mesma se mostre confortável com esse hibridismo e dialogue sem conflitos entre as divindades africanas e o Deus cristão. Este, se evidencia mais nas referências das passagens bíblicas e em sua invocação. Outrossim, tem-se um Deus, cuja presença e/ou ausência é interpelada o tempo todo pelo narrador, bem como sua bondade e generosidade. Tal questionamento pode ser observado em:

É verdade, eu o digo, Deus não é bom – fala com os seus botões - veja só a quantidade de areia que colocou sobre a terra. Para que serve? (Chiziane, 1999, p.28).

Tão somente é um Deus que “*não é bom*”, como os fazem sofrer, ou melhor, permite o sofrimento do povo de Mananga, em conjunto com o Diabo, que também os fazem sofrer. Tem-se a seguir, certa compatibilidade de poder, uma vez que:

A culpa toda está com Deus que aprisiona a chuva e o povo não pode produzir algodão-ouro. A culpa é do Diabo...[..] É mesmo estúpido falar de Deus e do Diabo (Chiziane, 1999, p. 153).

Além da benevolência de Deus ser colocada em questão, em algumas passagens da obra percebe-se o “*modus*” europeizado de criar a imagem de Deus, dos anjos, do céu e do paraíso, ou seja, a criação idealizada da perfeição divina. Note-se quando uma criança indaga o avô:

Avô, conheces os anjos? Alguma vez viste um? Eu vi, no catecismo lá na igreja. São brancos, vestem roupas brancas, compridas, têm cabelos claros e lisos como as barbas de milho. Vivem no céu azul límpido, tocam trombetas, cantam com Deus ao lado do sol (Chiziane, 1999, p. 99).

Diante do abandono de Deus para com o povo de Mananga e diante de tais características físicas do imagético divino, esse Deus não os representa. Ele não dialoga com a realidade do povo e, portanto, não é um deles. Por que:

Se o homem é a imagem de Deus, então Deus é um refugiado de guerra, magro, e com ventre farto de fome. Deus tem esse nosso aspecto nojento, tem a cor negra da lama e não toma banho à semelhança de nós outros, condenados da terra (Chiziane, 1999, pp. 183-184).

A europeização religiosa não é apenas sugerida na obra. Ela é posta, a partir da presença de um santuário criado forçadamente sob o peso da colonização – a igreja:

Na aldeia não há igreja. Restam apenas ruínas do edifício por nós construído com suor e sangue à custa do chicote português (Chiziane, 1999, p. 130).

A autora reafirma, ainda, o sofrimento de seu povo após o abandono desse Deus, não tão somente no período opressor da escravatura, mas enquanto ser humano: “...o sofrimento do negro existe desde o princípio do mundo. Deus não existe, é apenas uma invenção dos padres” (Chiziane, 1999, p. 189). Daí a afirmação da inexistência divina, diante do sofrimento do negro em toda a sua existência.

Entretanto, após confirmar que Deus inexistente, ele surge. Se presentifica, porém impotente. No trecho seguinte, tem-se uma descrição do Deus:

- Deus existe sim. Ele é onipotente e invisível...
- Sendo assim, Deus é um refugiado de guerra [...] – Mal posso acreditar num Deus negro, andrajoso, com o ventre fraco de fome e a morrer de diarreia como a gente.
[...]
[...]Se chega a ponto de ser um refugiado de guerra é um Deus fraco, impotente... (Chiziane, 1999, p. 189).

Dialogando com a linguagem cristã, os deuses africanos são trazidos à tona em todo o texto comungando, assim, em um sincretismo de religiões. As aclamações e gratidões, por sua vez, são frequentemente mais atribuídas aos deuses africanos. É na gratulação que tais deuses são reconhecidos muito mais e com maior veemência, embora consoante ao Deus supremo. Observe-se a recorrência:

Os deuses são os alicerces dos homens [...]. Quando o Sol adormece, há cânticos em todas as fogueiras de todas as famílias. São cânticos para os deuses do pai, outros para os deuses da mãe, e os mais sublimes para o mais forte de todos os deuses. Defuntos, salvem os meus rebentos nascidos dos meus pecados, alimentados com o sangue do vosso sangue (Chiziane, 1999, p. 58).

Temos ainda:

*- Homens, temos que fazer uma acção de graças por esta alegria. Superamos a desgraça à força poderosa de todos os deuses.
- A ideia é boa, que seja feita a acção de graças.[...] Irão convidar o padre da vila para fazer a missa. Alguém sugere que seja feita uma festa aos defuntos à semelhança do mbelele que se realizou em Mananga (Chiziane, 1999, p. 256).*

E mesmo quando parece que os deuses e o Deus não se conferenciam mais, porque:

Os costumes e as tradições sofreram alterações nos últimos séculos. As gentes ouviram as palavras dos homens vindos do mar e transformaram-se; abandonaram os seus deuses e acreditaram em deuses estrangeiros. Os filhos da terra abandonaram a tribo, emigraram para terras estrangeiras e quando voltaram já não acreditaram nos antepassados, afirmaram-se deuses eles próprios. Chegou a hora da verdade (Chiziane, 1999, p.60).

Elementos do cristianismo confluem com elementos do culto africano, seja em qual for a tematização. O clamor do povo que vivencia uma situação de extrema desgraça é permeado

por deuses e Deus que valiam um hibridismo religioso, onde eles se igualam em dignidade e estatuto. Tem-se no texto abaixo:

A população desvairada chama pelos mais velhos da tribo, pelos conselheiros, pelos curandeiros e adivinhos. É preciso falar com os defuntos, os vivos têm sede das palavras de consolo. Os mais idôneos conferenciam. É preciso ser fiel aos princípios da tribo (Chiziane, 1999, p.130-131).

O desespero que assola o povo de Mananga é devastador:

A diarreia grassa e ceifa com uma violência sem precedentes. Nem as rezas nem as oferendas aos deuses conseguem segurar tamanha epidemia (Chiziane, 1999, p. 229).

Observe, ainda:

Para todos a guerra é um hecatombe terrível. Há os que pensam que é castigo de Deus. Outros pensam que é o princípio do fim porque o mundo terrestre acabará no ano dois mil, segundo opinião dos videntes (Chiziane, 1999, p. 185).

O cenário de miséria, fome e guerra pela qual a tribo passa, permite (e propicia) a cultuação de seus supremos religiosos, numa aclimação pactual, que vocifera por qualquer salvador. Observe-se, portanto, no trecho a seguir:

No final de cada jornada, os camponeses ficam ainda mais incrédulos.[...] E não se cansam de agradecer aos deuses, aos defuntos e ao Deus de todos os deuses pela fartura da colheita (Chiziane, 1999, p. 254).

Relativamente à morte, é sabido que para os povos africanos ela tem um caráter essencialmente norteador, carente muitas vezes de ritos de passagens, ou seja, há uma devoção pelos mortos. Estes, são dotados de poderes, os quais lhes imprimem uma hierarquia. É ancestral e faz parte, portanto, do mundo tradicional africano. E na obra de Chiziane essa devoção é bem delineada e dinâmica, uma vez que a invocação dos espíritos e dos mortos é uma prática recorrente na escrita da moçambicana. Observe o clamor abaixo:

Antes de o Sol nascer, roguei aos espíritos do amanhecer. Ofereci milho, aguardente e mapira. Os cereais da oferenda, o galo maluco comeu (Chiziane, 1999, p.33).

Pode-se observar um profundo respeito pelos mortos, além do fato de serem atribuídos a eles a saúde, a prosperidade, a vida longa e os bons filhos que os vivos têm. Essa observância pode ser feita no diálogo a seguir:

- *Dambuza, é preciso respeitar os mortos.*
- *Os vivos e os mortos estão ausentes do meu mundo. Respeito apenas os animais porque também me respeitam.*
- *Blasfemas contra as divindades. Não te protegerão dos grandes males.*
- *A mim nem o diabo protege. Vivo nas tocas mais escuras que as das toupeiras, num subterrâneo em pleno sol. Não acredito em espíritos nem em defuntos.*
- *Ao menos acreditas em Deus? Eu creio. Deus é bom, Dambuza.*
- *Para mim, não.*
- *Deus castiga a quem não crê.*
- *Isso é evidente. A mim castigou sempre (Chiziane, 1999, p. 77).*

O pedido pelo respeito aos mortos é feito em conjunto com o pedido de respeito a Deus. Evidencia-se, assim, a amálgama religiosa da qual *Ventos do Apocalipse* é construído e que não apresenta dificuldade alguma em integrar os dois elementos estruturais no composto textual – a religiosidade africana e, a recém adquirida, religiosidade europeia. Logo, é inexecutável não perceber quadro mais completo, embutido num romance, do hibridismo religioso moçambicano e que, embora pareça evidente e finito, ainda se apresenta num processo em devir, longe de estar completado.

Na obra em voga, a santimônia é particularmente insolúvel em todo seu aspecto social, desde a família ao pacto de confiança estabelecido com as divindades. O que não deixa de ser percebido, igualmente, é a estrutura semântica e organizacional que constitui a obra: *Gênesis*, *Êxodo* e *Apocalipse*. Observando a cosmovisão de Chiziane, poder-se-ia legitimizar a aproximação de sua obra ao livro bíblico *Gênesis*, no qual diz:

O Senhor reconheceu que a maldade dos homens era grande na terra, que todos os seus pensamentos e desejos tendiam sempre e unicamente para o mal. O Senhor arrependeu-Se de ter criado o homem sobre a terra, e o Seu coração sofreu amargamente. E o Senhor disse: “Eliminarei da face da terra o homem que Eu criei, e, juntamente com o homem, os animais domésticos, os répteis e as aves dos céus, pois estou arrependido de os ter feito (Gên. 6, 5 - 7).

O livro de *Gênesis* é o primeiro livro da Bíblia, antecedendo o *Êxodo*. Nele, há a narrativa da criação do mundo até a fixação do povo hebraico no Egito, através da história de José. A história da criação encontrada nos dois primeiros capítulos do livro *Gênesis*, descreve um começo sobrenatural para a Terra e a vida. Nele, a criação do mundo é descrita por Deus, mediante sua fala divina que culmina na criação humana, assim como na menção do sétimo dia como sendo reservado para o descanso do homem. Tal passagem pode ser identificada na tessitura textual, quando Minosse diz:

Se isto continuar assim morrerá o último homem e a última mulher, predigo eu – pensa Minosse – aí Deus vai aprender a lição. Terá a grande maçada de recriar de novo o Lincalumba¹ e a sua companheira Nsilambo² mas, antes disso, será necessário reinventar a paisagem original, trabalho que ele pode evitar enviando alguns grãos de chuva (Chiziane, 1999, p.31-32).

Tem-se, ainda, a referência ao dia em que Jesus, após a construção do mundo, descansou:

Sábado. Penúltimo dia da semana sagrada, As mulheres acordam mais cedo que os galos. Há grande azáfama e todo o mundo se move em Mananga (Chiziane, 1999, p. 97).

No segundo capítulo do *Gênesis*, Deus cria o homem, na figura de Adão e, em seguida, a mulher, Eva, que é criada a partir de uma costela de Adão. Ambos são igualmente citados no texto em análise, porém configurados dentro da mitologia Tsonga, na qual Licamlaumba¹⁰ é o primeiro homem a ser criado pelos deuses e Nsilambo¹¹ é a primeira mulher a ser criada, de igual modo, pelos deuses após a criação masculina. Note-se a presença das criaturas no trecho a seguir:

Como no dia da criação eu serei “Licalaumba” porque tenho a concha bem acesa no meu peito e tu minha “Nsilambo”, a primeira e única mulher no universo da nossa tribo (Chiziane, 1999, p. 75).

No decorrer da narrativa, tem-se a intinerância de famílias inteiras de suas aldeias em busca de um lugar de promessa. Essa ideia de movimento perpassa grande parte da obra, o qual pode ser observado na descrição abaixo:

¹⁰ Segundo a mitologia Tsonga, foi o primeiro homem a ser criado pelos deuses. Corresponderia à Adão, (OLIVEIRA, 2002).

¹¹ Primeira mulher criada pelos deuses, conforme a mitologia Tsonga. Seria a Eva do Cristianismo, (OLIVEIRA, 2002).

Campos calcinados. Montanhas calvas. Caminhos de areia tostada. O verde fez-se ouro, fez-se castanho. Fez-se negro. [...] Os dias marcham à velocidade das lesmas, avolumam-se em semanas e meses[...]. Os que têm fôlego fogem, assiste-se ao êxodo mais extraordinário de todos os tempos (Chiziane, 1999, p. 107).

A busca por um lugar que lhes propicie paz, alimento e um pouco de dignidade humana, permeia a narrativa na descrição detalhada da marcha forçada do povo desapossado de tudo que, tomado pelo medo, vocifera em gritos uníssonos:

[...] gente, vamos fugir para a aldeia do monte, lugar de paz e sossego onde a história de guerra é apenas uma murmúrio desagradável. Lá se constrói uma vida pacífica. Por lá correm águas benditas por todos os vales (Chiziane, 1999, p. 119).

Nada tendo restado após o massacre, os sobreviventes da terra de Mananga, deslocam-se em busca da aldeia do Monte, a almejada terra prometida, pois:

O Monte é um pedaço do céu. Um paraíso acabado. Perfumado. Uma bênção divina, uma dádiva que obriga os seres humanos a curvarem-se diante do obreiro de tanta beleza (Chiziane, 1999, p. 198).

Poder-se-ia conjecturar que a passagem reativa, assim, o tema circunscrito no *Êxodo* bíblico. O percurso pode ser entendido como uma travessia, no sentido de mudança de perspectiva que une o princípio e o fim de tudo, onde antes “...*não havia princípio nem fim*” (Chiziane, 1999, p. 147). Na estrutura bíblica, o livro de *Êxodos* começa aonde *Gênesis* termina. Aquele, significa uma partida ou saída porque ele começa com a história da saída dos filhos de Israel do Egito, assim como também fizera o povo de Mananga. Alguns tradutores da Bíblia fazem alusão aos nomes deste livro e do anterior, e observam que imediatamente após *Gênesis*, que significa o começo, ou origem, segue-se o *Êxodo*, que significa uma partida, porque um tempo para nascer é imediatamente seguido de um tempo para morrer. Pode-se dizer o mesmo da estrutura do texto da moçambicana, no qual o *Gênesis* de Chiziane precede o *Êxodos* da obra.

Nesse interim da estrutura bíblica que a escritora parece reiterar em sua obra – *Gênesis*, *Êxodo* e *Apocalipse*, a ausência do Deus e/ou deuses parece intencional, uma vez que o (os) mesmos perduram por todo o texto, ficando ausente apenas entre as passagens que configurariam o êxodo do povo de Mananga e a chegada dos ventos apocalípticos. Poder-se-ia inferir, ainda, que tal ausência divina durante os momentos em questão, nos remete ao “monte Calvário”.

Outrossim, Ele é mencionado posterior à passagem da desgraça diluviana, dos ventos devastadores, ou seja, apenas nos três últimos capítulos do romance, quando há a descrição da terra de chegada:

Terra da promessa. Campos verdes. Montanhas cobertas de erva e flor. As sementes fizeram-se plantas, fizeram a flor e agora são fruto. Fruto maduro (Chiziane, 1999, p.253).

E o povo, em unívoca alegria, clama a Deus:

*Mandai chuva senhor
Mandai chuva, senhor
E baptiza o meu coração!* (Chiziane, 1999, p.265).

O vento, por seu turno, adquire aqui um *lócus* escritural. Não é parte integrante apenas da expressão que dá título à obra: *Ventos do Apocalipse*. Se considerado sob uma ótica metafórica, poder-se-ia dizer que é elevado à categoria de personagem, cuja “invisibilidade” pode ser vista por “*quem tem olhos*”, conforme a Bíblia. Sua função é ambígua, assim como a morte e a vida. Na parte inicial do texto, ele traz tanto a esperança quanto a própria violência da morte: “*Sopram os ventos de novas mudanças e tudo voltará a ser como antes*” (Chiziane, 1999, p.49) e, com o passar dos acontecimentos, ele representa a morte: “*Do Sul sopra um vento forte [...] as folhas caem com violência [...]*” (Chiziane, 1999, p.114). São os *Ventos do Apocalipse*.

Em seguida, e não menos importante, associados aos ventos vêm os cavaleiros. Estes, são parafraseados pela autora que os cita, enquanto percussores da morte. Na primeira parte do romance, temos a seguinte descrição: “*Há cavaleiros no céu, o som das trombetas escuta-se no ar*” (Chiziane, 1999, p.47). A partir daí, evidencia-se a relação profícua do texto com a estilística bíblica, conforme já dissera. O romance parte de uma alusão genesíaca e termina com uma catástrofe de teor apocalíptico, que vai sendo anunciado pelos cavaleiros. Sua descrição é profética:

Os cavaleiros são dois, são três, são quatro. São os quatro cavaleiros do Apocalipse, maiwêê!, é tempo de cavarmos nossa sepulturas, yô! [...] O terceiro e o quarto já poisaram no solo de Mananga (Chiziane, 1999, p.47-48).

Consoante o Apocalipse de João, os quatro cavaleiros que Chiziane ressignificou representam: o primeiro cavaleiro – a conquista; o segundo – o extermínio; o terceiro – a fome e o quarto – a morte.

De acordo com a Bíblia, o livro de *Apocalipse* significa “revelação”, e, segundo algumas traduções, propõe a vitória do bem sobre o mal. Embora se trate de uma situação de hecatombe total, nem todo o livro é regido em estilo catastrófico. Compreende duas partes: a parte apocalíptica do livro abre-se com uma grande cena de paz e segurança, a qual qualquer desgraça estaria subordinada. O eixo central do sentido do Apocalipse, se concentra, mediante símbolos, na luta entre Cristo e o Satanás e que, apesar dos sofrimentos dos cristãos, já tem Cristo como vencedor.

No texto em análise, essa “luta” parece planejar:

*O número um é o mais galante, o mais austro de todos os cavaleiros.[...]
O segundo cavaleiro é escravo na hora e comandante do batalhão genocida. Paira no céu de Mananga, galopando serpentinamente nas ondas do vento.
O terceiro e o quarto já poisaram no solo de Mananga. Agem como serpentes, secretos, felinos, traiçoeiros, ninguém os vê (Chiziane, 1999, p.47-48).*

E a vida deteriora-se por todo o lado, há fome e morte nos quatro cantos do mundo, pois os cavaleiros “*incendiaram a vida com lanças de fogo*” e o arrefecimento da vida virá com a chuva que “*apagará o fogo das lanças dos cavaleiros do céu*”. A catástrofe é tamanha, de modo que:

*Os homens estão quase resignados e definham ao gosto do diabo[...]
Os caminhos para a luz estão armadilhados, o pobre ser humano gira à volta de si mesmo no interior da armadilha tecida pelos seus semelhantes. (Chiziane, 1999, p.146).*

Restando, assim, apenas uma caminho para o povo de Mananga:

...assinar o divórcio com a vida e transformar-se em poeira que o vento fará levantar, até o farfalhar edênico das palmeiras (Chiziane, 1999, p.146).

A parte final do livro bíblico mostra a Jerusalém celeste, a cidade que parece baixar do céu. Em *Ventos do Apocalipse*, não é diferente. Cessados os choros, o terror cede lugar à passividade e o povo deixa-se conduzir como cordeiros para o último destino onde “*não há princípio nem fim*”. E, em meio a lágrimas, o povo diz:

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

Diante de tal relato, nota-se a descrição do que seria a tão almejada Jerusalém para o povo de Mananga, que clama por dias melhores e com um mínimo de dignidade humana. O livro bíblico possui uma linguagem figurada bastante latente, porém carrega uma mensagem relevante e denotativa: os acontecimentos que assolam o povo na terra fazem parte da luta vitoriosa do bem sobre o mal, no entanto, as desgraças da vida presente e terrena estão no sábio plano divino, o qual faz com que tudo corra bem para aqueles que o amam. Consoante profetiza Chiziane, “...a vida é mais verdadeira do lado de lá” (Chiziane, 1999, p.147).

Encerra-se, assim, o ciclo sacramentista da escrita de Chiziane em *Ventos do Apocalipse*. Na obra em análise, a escritora reconstrói *Gênesis*, *Êxodo* e *Apocalipse* e constitui, portanto, a tríade de episódios bíblicos que estruturam, em profundidade semântica e estilística, o romance moçambicano.

CONCLUSÕES

Se perguntado, hoje, sobre uma obra literária que reflita a situação de Moçambique após a independência e na qual um moçambicano mais se reconhece, é muito provável que este responda: *Ventos do Apocalipse*. Não é a obra perfeita, todos também hão de reconhecer, mas há obras imperfeitas que criam modelos, determinam caminhos, como as obras de Paulina Chiziane que serviram de fundação e firmação do romance moçambicano contemporâneo escrito a partir da ótica de uma mulher. Com a aparição da autora, cujo espaço literário era predominantemente permeado por vozes masculinas, temas como poligamia, rituais, convenções sociais e a condição da mulher em África, vieram à baila e fizeram com que em sua narrativa, hoje, haja o predomínio de representações de tipos femininos.

Apesar de ser uma escritora feminina e feminista, Chiziane não rememorou em *Ventos do Apocalipse*, o período da guerra civil após a independência de Moçambique com um tom nostálgico. Ela retratou, com propriedade, os horrores vividos no país, ao passo que, revisitou histórias míticas e seguiu reelaborando suas histórias pessoais sob influência de novos acréscimos culturais exógenos e inevitáveis, pondo em evidência o constante renovar dos ciclos de vida.

O discurso da autora de *Ventos do Apocalipse* atesta recorrentes usos de hipérboles e imagens aterradoras. A sua palavra imprime horror e violência (física e cultural), usurpação, ritos e divergentes práticas religiosas, apropriação e todas as atrocidades que a guerra deixou como legado. O carácter apocalíptico em seu discurso concebe uma relação entre os sujeitos e o transcendente, no qual o sujeito é dotado de uma verdade futura, antecipadamente anunciada. Tal aspecto profético, é de origem oral e se cumpre mediante as ações dos profetas e/ou feiticeiros.

Ao ler *Ventos do Apocalipse*, percebe-se também a presença de duas formas tradicionais da literatura popular: os provérbios e os contos que se justapõem e são trabalhados pela autora na construção do romance. Mediante encaixes, este vai recontando a história da guerra civil, tecendo uma narrativa permeada de detalhes que demonstram toda a dureza e crueldade vivida em Moçambique. Assim, nos faz trilhar um caminho repleto de provérbios e ditados, inserindo-o numa tradição ancestral. A recorrência aos provérbios serve para confirmar a voz de um narrador-enunciador e, de alguma forma, reiterar o que já havia sido posto no prólogo do romance que diz que “a história repete-se” (*Ibidem*, p.22). Essa forma de saber popular,

normalmente é colocada no interior dos textos literários (ou das histórias orais) para algumas vezes questionar as verdades que não podem ser expressas de outra forma.

Luís Câmara Cascudo (1978), estudioso brasileiro da literatura popular, ao situar a diversidade de formas e gêneros desta, começa pelos provérbios, precedendo-os às demais criações populares. Para o autor, os provérbios representam formas concisas que expressam a sabedoria do povo e transmitem-se, oralmente, de geração em geração, de grande carga cultural e que configuram o reflexo da realidade de determinada comunidade. Apesar de sua autonomia, tem seu uso ligado a outras formas, ou seja, como ditados e máximas que se caracterizam pela brevidade, sendo associados, assim, a uma estética de transmissão de crenças, ideias e valores.

No que confere ao conto, em todos os grupos de Moçambique fica evidenciado que este é um meio poderoso de transmissão de informação. Mais do que isso, integra a realidade atual, ironiza, critica, analisa situações e conflitos vividos pelas pessoas. A predileção pelas narrativas curtas, na literatura moçambicana, é pulsante e pode ser explicada por diversos fatores sociais e políticos, como quase tudo em Moçambique.

Presente na escrita romanesca de vários autores moçambicanos, o conto flerta com outros gêneros, como a canção, o mito, a fábula, paródia, a reza, dentre outros, além de serem caracterizados pela condição da mulher em Moçambique. Ele oferece ao escritor africano a possibilidade de captar e de representar, de forma breve, o cotidiano e a realidade local, principal fonte de inspiração. Sendo assim, uma das principais características da escrita de Paulina Chiziane é presença da oralidade.

A temática da valorização da oralidade é um meio de proferir uma recuperação simbólica, dessa condição civilizacional antecedente à introdução da escrita em Moçambique, requerendo uma restituição de valores próprios. Portanto, é uma forma de afirmação de uma cultura que foi subjugada pela supremacia da escrita. Nesse sentido, é importante pontuar que a oralidade é a soberania da cultura peculiar para a grande maioria do povo moçambicano, o qual é essencialmente constituído por camponeses ou rurais. Em contrapartida, se o oral dialoga com o popular, o poder da tradição oral é da classe considerada depositária. Logo, prezar esse domínio é uma maneira de respeitar e reconhecer subsídios importantes para a reelaboração de uma cultura nacional.

No texto de Chiziane há, ainda, a construção de frases em diferentes línguas além de, em alguns momentos, usar segmentos completos. Nesse sentido, quando defronta-se com o registro de palavras nas línguas locais nos textos africanos, não se tem apenas a grafia idiomática, mas uma forma de resgatar ou conservar um legado cultural. Ao inserir rezas e orações tradicionais

(falas rituais) em línguas locais, é como se a língua portuguesa não parecesse capaz de fazer a comunicação com os mortos, sendo necessária, assim, a recorrência à língua dos antepassados. Tem-se o que Pais (2006, p.26) chama de transcódificações culturais, em seus aspectos intersemiótico e intrasemiótico. Diante dessa complexidade linguística, uma das alternativas encontrada pelos escritores, tem sido o uso de glossários, assim como a obra em tela tem seu glossário formado por cinquenta e uma palavras.

Ao longo da leitura textual, percebe-se que além da voz do narrador, existem outras vozes permitidas por este nos momentos em que ele se cala, por exemplo, que também contam histórias encaixadas no romance. No desenvolver da obra há sempre uma história dentro de outra e esta, de alguma forma, remete ao prólogo do contador. Quando a autora opta pela construção de um texto que faz uso recorrente desse recurso, ela preconiza a existência de um romance que é em si, uma segunda narrativa encaixada na profecia do contador do prólogo. Ao serem inseridos no corpo do romance, pode-se verificar que a existência desses encaixes narrativos reconstrói a tradição, uma vez que introduz práticas ancestrais, como a contação de histórias feita por um velho (que na tradição é detentor de um saber ancestral).

A obra ainda estabelece uma profícua relação com os textos bíblicos, além do proposto no título, o qual está relacionado com o texto neotestamentário atribuído a São João. A própria escritora reafirma: “*É Apocalipse porque eu busquei inspiração no Apocalipse de São João. Tento criar uma relação entre o Apocalipse bíblico e a vida que passa em Moçambique*” (Laban, 1998, p.91). Os contos que constituem o Prólogo apontam uma relação com o texto bíblico *Gênesis*; e as duas partes do texto romanesco, um paralelo temático com o *Êxodos* e o *Apocalipse*, que vai sendo anunciado.

Em *Ventos do Apocalipse*, a guerra é particularmente monstruosa, cuja consequência tem constituído um dos temas mais recorrentes da narrativa moçambicana contemporânea: a intinerância de populações inteiras que são afastadas de suas aldeias em busca de um lugar de promessa. Este tipo de peregrinação é enquadrado por uma cosmovisão religiosa, partilhada por todas as demais obras da autora. A narração da marcha forçada das populações desapossadas de tudo reativa o tema do *Êxodo* bíblico. *Gênesis*, *Êxodo* e *Apocalipse* constituem, em profundidade semântica e em organização formal, o romance em análise.

Dessa forma, pode-se inferir que no texto de Paulina Chiziane há uma estética plural, ou seja, há influências internas que reverberam em uma narrativa cuja estética rompe as tradições canônicas do romance ocidental, pode-se constatar que a obra em análise não configura um novo modelo de romance, a partir de sua estética fragmentada. A escrita de *Ventos do*

Apocalypse apresenta uma estética diaspórica, marcada pela imbricação de gêneros, religião, cultura e língua apresentando, assim, uma estética pós-colonial, voltada para o entendimento das configurações orais do cânone moçambicano, o que caracteriza fortemente a existência de um cosmopolitismo cultural tão bem delineado em todo o construto textual.

A escrita pós-colonial é precisamente um compósito híbrido em suas formas e elaborações de sentido. Essa pluralidade é resultante da relação entre os sistemas culturais europeus e uma necessidade de criar novas identidades locais e, conseqüentemente, novas escritas literárias. Consoante Leite (2012, p. 154) “*Não é mais possível regressar a uma pureza pré-colonial absoluta*”, logo as novas criações no campo literário africano abordam tanto o cânone histórico colonial, quanto a necessidade de recuperação de vozes culturais resultando em trabalhos divergentemente nativizados.

A escrita pós-colonial tem a função de questionar o discurso europeu e isso pode ser verificado na escrita de *Ventos do Apocalypse*, quando a autora brinca com o uso de línguas em diferentes idiomas, reversa o uso de Deus e de deuses, faz o trânsito entre a escrita formal e informal ou mesmo usa a intervenção sobrenatural, ela põe em xeque a forma canônica europeia romanesca. A desconstrução do discurso à maneira europeizada caracteriza a escrita pós-colonial, reavivando, assim, a noção de passado e interrogando legados literários canônicos.

O novo processo complexo de criação literária moçambicana reflete uma pluralidade que é resultante das formas ancestrais combinados com diferentes aspectos de seu colonizador, herdados em sua fase colonial, resultando em literaturas com elementos nativos e elementos que foram apropriados. Essa combinação é perceptível, em especial, na mistura de culturas. Como atesta Leite (2012, p. 155), analisar um texto é “*assinalar a deformação dos modelos ocidentais*”, ao mesmo tempo que reproduz a carnavalização bakhtiniana.

Não obstante, um texto africano carrega em si uma relação assentada na dualidade autor/leitor, sinalizando uma leitura, cuja textualidade dialoga a partir de dois lugares: o lugar da enunciação de quem escreve e o lugar de quem lê. Sendo assim, poder-se-ia afirmar que sua construção de sentido assemelharia, portanto, a uma tradução. Embora a narrativa de *Ventos do apocalipse*, da moçambicana Paulina Chiziane seja escrita em língua portuguesa, a textualidade é culturalmente outra, e lê-lo é fazer uma tradução não tão somente translíngua, quanto transcultural.

REFERÊNCIAS

Fontes Primárias

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

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

_____. As cicatrizes do amor In: *As mãos dos pretos – Antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000. p. 359 – 367.

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

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

_____. *Niketche: 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 de 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 2018.

Fontes Secundárias

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Profanações*. Trad. e Apresentação Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2012.

AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais In SOW, Alpha I. *Introdução à cultura africana*. Lisboa: Edições 70, 1980.

ADE AJAYI, J. F. História geral da África, VI: *África do século XIX à década de 1880*. Brasília: UNESCO, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: HUCITEC, 1999.

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

BARROS, Diana Luz P. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. O Gênero Literário de Expressão Popular. In ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de; SANTOS, Neide Medeiros; ANDRADE, Ana Izabel de Souza Leão (Orgs.). *Valores Literários de Ontem e de Hoje*. João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora, 2015. p.p. 245-258.

_____. Os Discursos Etnoliterários: o Fazer Intersubjetivo e a Produção do Saber. *Acta Semiótica et Linguística*, v.18, nº 2, 2013. p.p. 158-171.

_____. *Romanceiro no Brasil: Paraíba e Pernambuco*. (no prelo), 2012.

_____. O aproveitamento das variantes na análise semiótica dos discursos etnoliterários. *Acta Semiótica et Linguística*, v. 17, 2012. p.p. 19-37.

_____. Zonas antrópicas de identidade, proximidade e distanciamento culturais em textos populares correntes na região Amazônica In: *Acta semiótica et linguística*, vol.14, ano 33 nº 1, 2009. p.p. 246 – 257.

_____. *Estudos em Literatura Popular I e II*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

_____. *A Tradição Ibérica no Romanceiro Paraibano*. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, 2000.

_____. *O Romanceiro tradicional no Nordeste do Brasil: uma abordagem semiótica*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, 1999.

_____; RASTIER, François (Orgs.). *Semiótica e cultura: dos discursos aos universos construídos*. João Pessoa: Editora Universitária, 2015.

BENJAMIN, Walter. O narrador In: *Walter Benjamin – Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BEND, Zilá. *Literatura e Identidade Nacional*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- BOURDIN, A. *A questão local*. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CASCUDO, Luís Câmara. *Contos tradicionais do Brasil* – (Col. Joaquim Nabuco), Ediouro, 1946.
- _____. *Literatura oral no Brasil* – Ed. José Olímpio, 1952 – 2ª edição, Rio, 1978.
- _____. *Dicionário do Folclore Brasileiro* – INL, Rio, 1954 – 3ª edição, 1972.
- CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Portugal: Veja, 1994.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010.
- COSTA, Rosilene Silva da (2009). Ventos do apocalipse: ventos de mudança em tempos de pós. *Dissertação de Mestrado*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras.
- _____. *Narrador-contador ou contador-narrador, quem adjectiva quem em Ventos do apocalipse de Paulina Chiziane?*. boitatá, Londrina, 2012.
- DERRIDA, J. *Le droit à Philosophie du point de vue cosmopolitique*. Verdier, Éditions UNESCO, 1997.
- _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Gramatologia*. Trad. Mirian Chneiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DIAS, João. *Godido e outros contos*. Lisboa: África Nova, 1952.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução de Sandra Castello Branco, São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- _____. *Teoria da Literatura: uma Introdução*. Tradução de Waltensir Dutra, São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1968.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. *Semiótica Aplicada à Linguagem Literária*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012. (Coleção Todas as Letras; 22 v.).

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. IN: FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda (Orgs.). *Cadernos CESPUC de Pesquisa*. n.16. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2007.

GARGALLO, Francesca. *Ideas feministas latinoamericanas*. 2009. México. Universidad de la ciudad de México. (250 p.). ISBN: 968-5720-23-1

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1973.

_____. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Tradução de Ana Cristina Cruz Cezar et al revisão técnica de Milton José pinto. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. *Semiótica do discurso científico e Da modalidade*. Tradução de Cidmar Teodoro Pais. São Paulo: Difel, 1976.

GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Dp&A Editora, 2003.

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

_____. *A questão da identidade cultural*. São Paulo: Unicamp/IFCH, 1995).

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

KI-ZERBO, Joseph. História geral da África, I: *Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

LABAN, Michel. *Moçambique - Encontro com escritores*. V. 3. Porto: Fundação Engenheiro Antônio de Almeida, 1998.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, vol. 64, Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

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

_____. *Oralidades e escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

_____. *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literatura africana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *Metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Editora Eldorado, 1974.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

LOTMAN, Iurij. *Ensaio de semiótica soviética*. (V. Navas & S. T. Menezes trads.) Lisboa: Horizontes, 1981.

LLOSA, Vargas Mario. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

LOPES, Armando J.; JÚLIO S. Salvador, J. Teixeira; NHAMUENDE, Paulino. *Moçambicanismos – Para um Léxico de Usos do Português Moçambicano*. Maputo: Livraria Universitária, 2002.

MACEDO, Tânia. Estas mulheres tão cheias de prosa: a narrativa feminina na África de língua oficial portuguesa. In. VAZ LEÃO, Ângela (Org.) *Contatos e ressonâncias: língua portuguesa. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Belo Horizonte: PUC – Minas, 2003.

MAZRUI, Ali A. e WONDJI, Christophe. História geral da África, VIII: *África desde 1935*. Brasília : UNESCO, 2010.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudo sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A regra do Jogo, 1980.

MACHADO, Irene Araújo. *Escola semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2003.

_____. *Semiótica da cultura e semiosfera* (Org.). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões*. Luanda: Nzila, 2007.

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

MENDONÇA, Renato. *A influência africana no português do Brasil*. Brasília : FUNAG, 2012.

MONJANE, Sarita. Identidade e plurilinguismo em África: o caso de Moçambique In.: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita; RASTIER, François (Orgs.). *Semiótica e cultura: dos discursos aos universos construídos*. João Pessoa: Editora Universitária, 2015. p.p. 29-53.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2000.

OGOT, Bethwell Allan. História geral da África, V: *África do século XVI ao XVIII*. Brasília : UNESCO, 2010.

OLIVEIRA, Irene Dias de. *Identidade Negada E O Rosto Desfigurado Do Povo Africano - Os Tsongas*. Goiânia: Annablume, 2002.

PADILHA, Laura Cavalcante, “Literatura africanas e pós-modernismo: uma indagação”. In: PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos Pactos, Outras Ficções*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002.

PAIS, Cidmar Teodoro. Literatura Oral, Literatura Popular e Discursos Etnoliterários. In: *Estudos em Literatura Popular*. João Pessoa: Editora Universitária, 2004. p. 175 – 183.

_____. Considerações sobre a semiótica das culturas, uma ciência da interpretação: inserção cultural, transcódificações transculturais. In: *Revista Internacional de Semiótica e Linguística*. Vol. 11, n.30. São Paulo: Universidade Braz Cubas, 2006. p.17-30.

_____. Elementos para uma Tipologia dos Sistemas Semióticos. In: *Revista Brasileira de Linguística*. Vol. 9, n. 1. São Paulo: Plêiade, 1984. p. 45 – 59.

PANIKKAR, R. La interpelación intercultural. In: G.G.R. ARNAIZ (coord.), *El discurso Intercultural. Prolegómenos a una filosofia intercultural*. Madrid, Biblioteca Nueva S.L., 2002.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. de J. Teixeira Coelho. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

RASTIER, François. *Ação e Sentido por uma Semiótica das Culturas*. Tradução de Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.

_____. Conhecer e Significar in *Acta Semiótica et Linguística*. V. 18, nº.1, 2012.

_____. Antropologie Linguistique et Sémiotique des Cultures in Rastier et Bouquet. *Une introduction aux sciences de la culture*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

_____. et BOUQUET, Simon. *Une introduction aux sciences de la culture*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

ROSÁRIO, Lourenço do. A narrativa Africana de expressão oral. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Luanda:Angolê-Artes e Letras, 1986.

_____. *Singularidades II*. Maputo: Texto Editores, 2007.

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

SANTAELLA, Lúcia. *A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Cengage Learning, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.

_____. “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-Colonialismo e interidentidade”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 66, 2003, p. 23-52. Disponível em: <<http://novosestudos.uol.com.br/v1/contents/view/1069>>>. Acesso em 09 janeiro de 2017.

_____. *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*. 2004. Disponível em: http://www.ces.us.pt/bss/documentos/sociologia_das_ausencias.pdf Acesso em 14 de março de 2018.

SCHMIDT, Simone. Niketche, uma dana ara muitos coros. In: MINELLA, Luzinete Simões; FUNCK, Susana Bornéo (Orgs.). *Saberes e fazeres de gênero – entre o local e o global*. Rio Grande do Sul: Editora da UFSC, 2006.

SILVA, Tomaz T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. (org.) *Identidade e diferença – A perspectiva dos Estudos Culturais*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et al. UFMG: Belo Horizonte, 2014.

SONESSON, Göran, Os limites da natureza e cultura em semiótica da cultura In: *Documentos da quarta reunião bianual da Sociedade Sueca para Estudos Sematológicos*. Universidade de Linköping: Richard Hirsch Editores, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

_____. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angoti. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

_____. *Estruturalismo e Poética*. São Paulo: Cultrix, 1968.

UNESCO. *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, 2005.

_____. *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*, 2002.

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

_____. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<https://g1.globo.com/bahia/noticia/o-conto-a-palavra-o-livro-e-o-canto-de-paulina-chiziane-e-elisa-lucinda.ghtml>. Acesso em 20 de Novembro de 2018.

<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/viewFile/4338/4485>. Acesso em 02 de Novembro de 2018.

<https://www.brasildefato.com.br/2016/09/21/a-escrita-sagrada-da-romancista-mocambicana-paulina-chiziane/>. Acesso em 01 de Novembro de 2018.

<https://olamocambique.wordpress.com/2015/09/11/paulina-chiziane-lanca-ngoma-yethu-o-curandeiro-e-o-novo-testamento/amp/>. Acesso em 01 de Novembro de 2018.

<http://www.maderazinco.tropical.co.mz>. Acesso em 05 de Novembro de 2018.

<https://www.skoob.com.br/balada-de-amor-ao-vento-67544ed74571.html>. Acesso em 02 de Abril de 2019.

<http://oxigeniobrasil.com/x/2015/10/29/5-livros-para-compreender-a-miseria-humana/> Acesso em 02 de Abril de 2019.

<https://www.fnac.pt/O-Setimo-Juramento-Paulina-Chiziane/a54595>. Acesso em 02 de Abril de 2019.

<http://www.elfikurten.com.br/2015/05/paulina-chiziane.html>. Acesso em 02 de Abril de 2019.

<https://www.amazon.com.br/Andorinhas-As-Paulina-Chiziane/dp/856119197X>. Acesso em 02 de Abril de 2019.

<http://literaturasafrikanas.blogspot.com/2013/07/paulina-chiziane-3.html>. Acesso em 02 de Abril de 2019.

<http://www.nonada.com.br/2018/02/paulina-chiziane-ainda-nao-tivemos-tempo-para-uma-conversa-um-pouco-mais-aberta-sobre-a-nossa-propria-identidade/>. Acesso em 02 de Abril de 2019.

<https://www.goodreads.com/book/show/36496952-eu-mulher>. Acesso em 02 de Abril de 2019.

<http://www.pordentrodaafrica.com/reportagens-exclusivas/paulina-chiziane-o-mundo-da-mulher-ficou-muito-escondido-e-preciso-falar-mais-sobre>. Acesso em 02 de Abril de 2019.

<http://www.themozambican.co.mz/wp-content/uploads/2017/07/Capa-O-Cantos-dos-Escravos.jpg>. Acesso em 02 de Abril de 2019.

<https://coracaoafricano2532014.files.wordpress.com/2015/10/ainda-em-lourenc3a7o-marques-no-inc3adicio-de-1896-o-rc3a9gulo-de-gaza-com-as-suas-sete-mulheres-para-lisboa-foram-dez-mulheres-sendo-trc3aas-de-um-seu-colaborador.jpg>. Acesso em 02 de Abril de 2019.

<http://www.louletania.com/gungunhana-rei-e-prisioneiro>. Acesso em 02 de Abril de 2019.

<https://aculturaafricana.wordpress.com/2013/09/14/a-tradicao-oral-africana-griots/>. Acesso em 03 de Abril de 2019

https://www.youtube.com/watch?v=PqQWYc4eAHM&list=RDPqQWYc4eAHM&start_radio=1&t=0. Acesso em 03 de Abril de 2019

<http://africa21online.com/artigo.php?a=21242&e=Sociedade>. Acesso em 05 de Abril de 2019.

ANEXOS

GLOSSÁRIO

Banga: bar
Banja: reunião
Capulana: pano
Changane: tribo do Sul de Moçambique
Chigombela: dança dos namorados
Chope: tribo
Galagala: lagarto
Guche: tipo de hortícula
Guemetamusse: horizonte
Gogudja: abre-me
Homa: espécie de hóquei sem patins
Hosi: rei
Kholhole: fortaleza
Licalaumba: primeiro homem (mitologia tsonga)
Lobolo: preço da noiva
Machamba: horta
Mafundisse: padre pé-descalço
Malanga: tubérculo comestível
Mambo: Deus, Senhor
Mapira: sorgo
Massala: fruta esférica de casca dura
Massinguita: azar
Mbawa: nome de árvore
Mbelele: cerimônia de chuva
Micaia: nome de árvore
Muravarava: jogo masculino semelhante ao xadrez
Muzimo: Deus
Ndau: tribo do centro de Moçambique
Ndlazi: nome de pássaro
Ndirikuze: escuta-me
Ngalanga: batucadas e dança
Nembo: cola extraída da árvore
Nguni: tribo
Nhamussoro: adivinho ou curandeiro
Nsilambo: primeira mulher (mitologia tsonga)
Ntchuva: jogo masculino da família do xadrez
Rand: minas da África do Sul
Sathana: satanás
Siabamba: luta, força
Siavuma: amém
Suca: sai
Sura: sai
Thokosa: às suas ordens

Timbila: marimba
Tsonga: etnia do Sul de Moçambique
Uputo: cerveja
Wupsa: papas grossas de milho
Xibalo: trabalho forçado
Xilalapa: búzio
Zuze: divindade das águas