

Brevidade e fragmentação no romance *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane

António Manuel Ferreira
Universidade de Aveiro

PALAVRAS-CHAVE: PAULINA CHIZIANE, LITERATURA MOÇAMBICANA, CONTO, ROMANCE.

KEYWORDS: PAULINA CHIZIANE, MOZAMBIKAN LITERATURE, SHORT STORY, NOVEL.

1. O conto literário tem uma história atribulada. Como tem sido sugerido por escritores e ensaístas, a necessidade de contar constitui um dos elementos axiais do longo processo de hominização. Eça de Queirós, em “Adão e Eva no Paraíso”, atribui a Adão o primeiro gesto artístico:

E Adão, (oh, a estranha tarefa!) muito absorto, tenta gravar com uma ponta de pedra sobre um osso largo, os esgalhos, o dorso, as pernas estiradas de um veado a correr!...A lenha estala. Todas as estrelas do céu estão presentes. Deus, pensativo, contempla o crescer da Humanidade. (Queirós, 2009: 342)

Adão tenta desenhar um veado, num ambiente de domesticidade já humanizada: Eva “torce os fios duma lã de cabra”; o filho Abel dorme “ao bom calor, sobre folhelho”; e, a completar o quadro do primeiro lar, “partilhando do folhelho e do mesmo calor vela o cão, já crescido, com o olho amorável, o focinho entre as patas” (ibid.: 342). Vencidas as primevas agruras da condição simiesca, e descoberto, através do fogo, o meio mais eficaz de vencer o medo e alimentar o estômago, está criado o cenário para o surgimento de uma fome de outra espécie. Ao desenhar um animal, desejado como alimento, o gesto adâmico cria a primeira narrativa de sobrevivência complexa. O acto físico da caça já não satisfaz

todas as necessidades alimentares; a tosca figuração iniciática simboliza o nascimento do espírito, em vários domínios: a imaginação criadora, a arte e a religião.

O quadro de idílio darwinista inventado por Eça de Queirós situa-nos no espaço tradicional do nascimento do conto: a convivência à volta da fogueira. Assim terão aparecido as primeiras histórias, e assim se foram constituindo os mecanismos rudimentares da comunicação literária, envolvendo, ao mesmo tempo, o autor, o texto, e os receptores. Cada história *recontada* vai propiciando o surgimento de outros textos, de acordo com o lema proverbial “quem conta um conto acrescenta-lhe um ponto”. Será, provavelmente, no hábito de *recontar* que se fundamenta a origem remota das principais obras estruturantes da literatura ocidental: os poemas homéricos e a *Bíblia*. E é igualmente nos variados textos bíblicos, na *Odisseia* e na *Ilíada*, que se encontram importantes manifestações do tema deste trabalho: o conto interpolado, isto é, textos de natureza contística, intercalados no espaço de outras formas modais e genológicas.

O conto tem, portanto, uma *genealogia* milenar, compartilhada por ascendentes populares e eruditos. Mas, no que diz respeito à *genologia*, a história é bastante mais recente. Como tem sido inúmeras vezes repetido, sobretudo nos domínios teóricos e ensaísticos das línguas inglesa e espanhola, o conto, enquanto género literário autónomo, é uma criação do século dezanove, estreitamente relacionada com o desenvolvimento da imprensa. A teorização do conto - cujo termo *a quo* costuma ser marcado em textos de crítica literária, de Edgar Allan Poe – não pode, todavia, impor, de forma exclusiva, os mecanismos de nobilitação conferidos pela genologia, esquecendo a longa tradição da arte de contar, cujo fundamento antropológico tem um alcance universal, e ultrapassa as fronteiras da textualização meramente literária. Consequentemente, a reflexão sobre o espaço do conto na literatura terá de ter em conta formas contísticas que permanecem em domínios extraliterários – preponderantemente nos diversos territórios da *oratura* – bem como em géneros e modos caracterizados pelo hibridismo.

A elaboração crítico-teórica sobre a literatura contemporânea salienta, normalmente, a fragmentação estrutural, como defluência estética do atomismo ético-social do mundo pós-moderno. Trata-se, como é evidente, de uma marca bem visível nas manifestações artísticas do nosso tempo. No entanto, também vão surgindo apreciáveis tentativas de “estruturação clássica”, como acontece, por exemplo, na seriedade epopeica de *Uma Viagem à Índia* (2010), de Gonçalo M. Tavares, uma obra que tem como modelo disciplinador *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. E, partindo de outra perspectiva, também é possível discernir, em obras arduamente estruturadas, a insinuação do hibridismo, como elemento de fuga ao espalhamento das normas. *Os Lusíadas* são, neste contexto, um exem-

plo perfeito de liberdade demiúrgica do autor, mesmo no que diz respeito à inserção de episódios de matiz contístico no tecido narrativo do texto épico¹.

Todas estas questões, aqui apenas brevemente sumariadas, encontram um lugar de desenvolvimento criativo nos romances da escritora moçambicana Paulina Chiziane.

2. O universo ficcional de Paulina Chiziane é marcado pela reflexão acerca da realidade histórica e sociocultural de Moçambique. Esta característica temática é relevante no plano histórico-literário, e é igualmente muito rendosa nas questões relacionadas com a estrutura formal e os pressupostos semântico-pragmáticos da narrativa. No prefácio à antologia de contos *As Mãos dos Pretos*, Nelson Saúte caracteriza a narrativa contística moçambicana nos termos seguintes:

Como se poderá facilmente atestar esta é uma literatura ainda demarcada pelo território da História, uma literatura que não foge aos ditames da política. Uma literatura que testemunha, sobretudo. Mas também uma literatura embrenhada no imaginário profundo da condição do ser moçambicano. (Saúte, 2007: 19)

Estas palavras podem ser partilhadas, sem atritos de qualquer espécie, pela maioria dos investigadores que têm estudado as literaturas africanas em língua portuguesa, mormente a que se tem produzido em Moçambique. Além disso, podem igualmente ser aplicadas aos escritores, desde os poetas aos romancistas, apesar da actual deriva no sentido do “lirismo intimista” (Saúte, 2004: 32), que se pode observar em poetas contemporâneos como, por exemplo, Eduardo White, cujo livro *O País de Mim* (1989) pode funcionar, a partir da “mensagem” contida no título, como uma bússola verbal que aponta novos caminhos estéticos. Os territórios do lirismo intimista não elidem, no entanto, a demanda da identidade nacional². Trata-se, no fundo, de um processo de amadurecimento literário. A expressão das perplexidades do “eu”, singularmente considerado, pode contribuir para um reforço do “eu colectivo”. Em entrevista a Michel Laban, o poeta Eduardo White, falando acerca dos seus dois primeiros livros, coloca a questão do “eu/nós” num plano de complementaridade:

¹ Pode servir como exemplo o pequeno conto interpolado de “Leonardo” (IX, 75-82).

² Veja-se, por exemplo, a propósito de Eduardo White, a seguinte afirmação de Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco: “Na poesia de Eduardo White – uma das referências obrigatórias para quem estuda a Geração *Charrua* –, está presente a preocupação com as origens. Há nessa procura o desejo de reencontrar a própria face e a do país” (Secco, 2006: 158).

[...] E eu pensei e penso que era necessário que a nossa literatura, em termos de temática, se amplie. Porque, de tanto cantarmos o *nós*, esquecemo-nos profundamente de cantar o *eu*, porque não podemos ter uma ideia do *nós* se não temos uma ideia do *eu*: não há uma ideia da colectividade se não há uma noção de indivíduo. (Laban, 1998: 1180)

Eu, o Povo (1975), o livro mitificado de Mutimati Barnabé João, contém um sentido de fronteira estético-ideológica, mas as suas muralhas talvez não sejam tão inexpugnáveis como pretendem parecer. Os dois versos finais do poema que dá título ao livro podem ser inusitadamente abertos e semanticamente expansivos: “Eu, o Povo Moçambicano/ Vou conhecer as minhas Grandes Forças todas” (João, 2008: 45). Repare-se, sobretudo, na última expressão, em que a palavra “todas” é claramente inclusiva no plano socio-cultural, e também pode pressupor o alargamento do território estético, se valorizarmos o facto de Mutimati Barnabé João ser apenas um dos vários pseudónimos de António Quadros³. Isto é, a multiplicidade de formas artísticas, bem como as correspondentes variações onomásticas, que pessoalizam a obra de António Quadros, permitem-nos vislumbrar as possíveis fissuras estéticas que existem nos seus “poemas da revolução”. Sendo da autoria do pintor-poeta a capa e a contracapa da primeira edição do livro, uma leitura atenta do texto pictórico pode mesmo servir como uma espécie de catáfora paratextual, anunciadora de sentidos múltiplos, tanto no plano da voz autoral, como no espaço da criação poética.

Tudo isto tem que ver com a narrativa de Paulina Chiziane, porque o primeiro livro da escritora, *Balada de Amor ao Vento*, foi publicado em 1990, ou seja, numa época em que os mecanismos de validação artística já não dependem inteiramente de factores como a “negritude” ou a fundamentação político-ideológica. Evidentemente, essas duas motivações continuam a ser produtivas e pertinentes, mas compartilham um estatuto ancilar, cuja função permite estabelecer os liames diassistémicos do texto literário com

³ Apesar de Nelson Saúte preferir continuar o mitificado anonimato da autoria (Saúte, 2004: 33), *Eu, o Povo* foi escrito por António Quadros. Sobre esta questão, veja-se o seguinte comentário de José Forjaz: “Como disse o António: «o povo moçambicano é o seu autor». Mas seria isto uma arrogância ou, pelo contrário, uma generosa sintonia com o povo, essa entidade sem corpo que se corporiza nessa sintonia? Seria talvez, e porventura também, a cristalização dum português reinventado, em cada palavra, que reveste novas e outras dimensões humanas e poéticas? Seria, finalmente, a realização do que, a posteriori, afirmou na «Inclusão e dedicatória» de *O povo é nós*, antecipadamente mais actual agora do que era já então: «Como autor, não tenho voz própria. Falo por vozes emprestadas” (Forjaz, 2008: 13).

os seus variados contextos⁴. Neste sentido, ao reflectir sobre a ficção moçambicana contemporânea, Francisco Noa afirma o seguinte:

Concluindo, parece-nos que a actual ficção moçambicana respaldada no romance procura nas suas tendências figurativas cumprir-se enquanto modo particular de reinvenção do mundo mas sem dele se distanciar dado o seu enorme poder apelativo. (Noa, 2008:14)

Deste modo, a narrativa romanesca vai procurando formas de experimentação, que se manifestam na utilização dos códigos técnico-compositivos, bem como no substrato semântico. Na obra de Paulina Chiziane, as flutuações estruturais defluem directamente da inscrição do texto literário na corrente tradicional da *oratura*, mas não se trata de uma simples transposição de formas de narrar, como a própria escritora por vezes parece sugerir, nomeadamente quando desvaloriza o estatuto de romancista que lhe é conferido pela crítica. Em Abril de 2002, em entrevista concedida à revista electrónica *Maderazinho*, a propósito da publicação de *Niketche*, Chiziane, interrogada sobre as suas influências literárias, diz o seguinte:

O meu ponto de partida é a oralidade, e todos os meus trabalhos até hoje são baseados na tradição oral, daí que eu não gosto de dizer que fiz um romance, uma novela ou seja o que for. Eu conto uma história e ao contá-la acrescento um ponto. E ela pode ser grande ou pequena. Essa é a minha primeira receita. E a pessoa que me marcou muito, já na adolescência, é a Florbela Espanca. E de lá para cá vou lendo e vou filtrando. (Chiziane, 2002)

E, no que concerne às relações do texto ficcional com os polissistemas culturais, a escrita de Paulina Chiziane constitui um exemplo poderoso de desconstrução das evidências caucionadas pelo poder político e pelas tradições ancestrais. Num artigo em que analisa o romance *Niketche – Uma História de Poligamia* (2002), Hilary Owen, ao dissertar sobre Tony – o marido poligâmico da protagonista - vai mesmo ao ponto de defender uma leitura explicitamente politizada:

4 A propósito das correlativas mudanças no domínio dos Estudos Literários, Pires Laranjeira escreve o seguinte: “Os estudos literários africanos passaram, nas três últimas décadas, por grandes transformações epistemológicas, em consonância com não menos evidentes modificações na cena internacional da economia, política, sociedade, ciência e cultura. Assimilados os paradigmas teóricos da hermenêutica, formalismo, semiótica, estruturalismo ou desconstrucionismo, foi sendo, entretanto, subsumida a correlação entre literatura e sociedade, ideologia, economia, política, antropologia, cultura e história” (Laranjeira, 2006: 17).

Em *Niketche* testemunhamos afinal a queda e a condenação de Tony, numa clausura dramática, que lembra propositamente a descida do Dom João ao inferno. Esta queda pode ser interpretada como a morte, tanto literal como espiritual, da velha nação paternalista, monológica, e autoritária da Frelimo marxista. (Owen, 2006: 314)⁵

Convém notar, no entanto, que o carácter amplamente polifónico dos romances de Chiziane não se concretiza apenas nos planos de construção da narrativa, mas estende-se igualmente às esferas ideológicas e às propostas hermenêuticas, incluindo, neste último domínio, a revisitação crítica e personalizada das instâncias de poder. É discernível, em romances como *O Sétimo Juramento* (2000) – e, como defende Hilary Owen, em *Niketche* – um propósito explícito de desmontagem do poder autoritário, que apenas substituiu colonos brancos por tiranos negros. Contudo, a escritora não ergue qualquer bandeira, teórica ou ideológica, que possa restringir a sua pessoalíssima visão do mundo. Na citada entrevista de 2002, publicada na revista *Maderazincó*, a romancista deixa bem clara a sua opinião acerca de rótulos exógenos que, no seu caso, se afiguram impertinentes:

Eu sou uma mulher e falo de mulheres, então eu sou feminista? É simplesmente conversa de mulher para mulher, não é para reivindicar nada, nem exigir direitos disto ou daquilo, porque as mulheres têm um mundo só delas e é isso que eu escrevi, e espero que isso não traga nenhum tipo de problemas, porque há ainda pessoas que não estão habituadas e não conseguem ver as coisas com isenção. (Chiziane, 2002)

“Ver as coisas com isenção” é, de facto, uma fórmula eficaz para definir a cosmovisão verbalizada na obra de Paulina Chiziane. E entende-se, por isso, o seu desagrado em relação a determinações hermenêuticas que procuram enfatizar certas questões, partindo de pressupostos teóricos excludentes. Na verdade, a narradora moçambicana critica o colonialismo, mas também satiriza o pós-colonialismo; exalta as mulheres e vitupera os homens, mas também condena a maldade de algumas mulheres e reflecte sobre dilemas da masculinidade; reprovava a vocação imperial do cristianismo, mas também não é acrítica perante os desmandos da ancestralidade de algumas culturas afri-

⁵ Em outra passagem do seu artigo, e falando sobre a protagonista do romance, Hilary Owen defende a seguinte interpretação: “Rami renarra a nação não como espelho, mas como refração da pedagogia masculina que põe em relevo os rituais domésticos do «performativo». O resultado é um simulacro irónico, uma contra-narração do projecto pós-colonial da Frelimo que pretendia impor a unidade transregional e transétnica mediante a assimilação sexualizada” (Owen, 2006: 315).

canas. Numa entrevista a Michel Laban, ao dissertar sobre a questão da identidade, Chiziane enuncia uma opinião que epitomiza a problemática cultural bem patente nas suas obras:

O colonialismo é condenado pelos males que causou, mas teve o mérito de mudar a face da vida africana permitindo à sua maneira uma abertura para o mundo exterior. A tradição africana tem também o seu lado bom e mau. Escolher o positivo de um e de outro lado seria o ideal. (Laban, 1998: 975)

Evidentemente, o texto publicado desprende-se do seu autor e torna-se passível das mais variadas leituras, desde o impressionismo meramente deleitoso, até às análises teoricamente cerradas. Consequentemente, as considerações autorais publicamente formuladas acabam por configurar uma espécie de balanço crítico, em que a “intenção do autor” é confrontada com a “intenção do texto”, havendo, de permeio, o cruzamento interpretativo dos leitores. No caso em apreço, agradam-me particularmente as reflexões da escritora sobre a sua obra, porque as compartilho, sobretudo no que diz respeito à liberdade criativa e à vontade de contar, que fazem de cada texto um mosaico vívido, em que confluem técnicas narrativas aparentemente desirmanadas, como, por exemplo, a inserção de contos na textura romanesca.

3. Em *Ventos do Apocalipse*, um romance dividido em duas partes, toda a estrutura romanesca é inteiramente dependente de um inusitado “Prólogo” constituído por três contos, acrescidos de uma epígrafe e de uma espécie de “Introdução” sintacticamente rendível, porque coloca a narrativa no espaço ancestral da circulação oral do conto. Repare-se na maneira como termina a “Introdução”, abrindo caminho à necessidade de ouvir contar:

Chegam todos ao mesmo tempo. Preparam a fogueira e quando tudo está a postos dizem em uníssono: aqui estamos, avô. Conte-nos bonitas histórias.

Um rosto velho floresce de sorrisos, no desabrochar dos sonhos. (Chiziane, 2006: 16)

Anteriormente, no fim do primeiro parágrafo, surge a fórmula tradicional de iniciação das narrações orais: “Karingana wa karingana”; e é com esta frase que termina o segmento paratextual da totalidade romanesca. O texto proemial funciona, portanto, à maneira de certos prólogos dramáticos, que, como ensina Aguiar e Silva, podem veicular as manifestações

explícitas do autor textual⁶. No caso de *Ventos do Apocalipse*, o autor textual é legitimamente tributário do autor empírico, porque a rendibilização do conto no romance enquadra-se perfeitamente nos parâmetros de leitura crítica propostos pela escritora em entrevistas e outros textos circunstanciais. Em suma, os três contos iniciais de *Ventos do Apocalipse* constituem uma espécie de metaplasmos narrativos, que, à falta de melhor denominação, poderemos entender como contos protéticos, aproveitando a terminologia da gramática e da linguística.

O primeiro conto, intitulado “O marido cruel”, conglomerava várias questões que sinalizam toda a obra de Paulina Chiziane, como, por exemplo, o estatuto da mulher na sociedade moçambicana, a relação nem sempre pacífica entre homens e mulheres, a miséria do povo, e, em termos sempre complexos e instigadores, a intertextualidade magmática com a *Bíblia*, sobretudo com os textos veterotestamentários, em diálogo agónico com as religiões autóctones. A história, com contornos de fábula moralizadora, conta o caso de um homem que, perante uma situação de fome, esquece a mulher e os filhos. Enche um pote com todo o mel que consegue colher, e enterra-o “perto da machamba” (ibid.: 16). Regularmente, afasta-se da família para se poder empanturrar, completamente alheio à penúria dos que o rodeiam. Desconfiada, a mulher acaba por descobrir o segredo do “marido cruel” e castiga-o exemplarmente. Em época de abundância, prepara uma festa com todos os familiares, e, como discurso comemorativo, profere apenas uma frase: “ – Homem que mata, jamais merecerá o meu perdão” (ibid.: 18). E o conto termina com a dissolução da família: “Arrumou todos os seus pertences, pegou nos filhos e abandonou o marido cruel para todo o sempre” (ibid.: 18).

A história é simples e o conto é muito curto. O texto, todavia, é bastante mais denso do que o nóculo central parece sugerir. O primeiro parágrafo anuncia uma matéria, diegética e discursiva, situável na esfera dos mitos primordiais:

Há muitas gerações passadas, 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 do paraíso. O verde dos campos era exagerado, e as águas desprendiam-se por todas as ravinas. (ibid.: 16)

Todos os elementos deste parágrafo terão repercussão no corpo do romance, tanto em termos temáticos como estilísticos. Reparando, contudo, nos matizes mitológicos do conto, vejamos como o segundo parágrafo permite delinear os contornos genéticos da alusão mítica:

⁶ “[...] o autor textual pode manifestar-se explicitamente, embora de maneira episódica, no prólogo e no epílogo de certos textos dramáticos, podendo também a sua presença, elocucionalmente destituída das marcas pronominais da primeira pessoa, ser apreendida pelo leitor nas *didascálias* ou *indicações cénicas* (Aguar e Silva, 1999: 604-605).

Perante as infâmias das novas gerações, os deuses começaram a vingar-se. Enviaram o Sol que queimou as nuvens, as chuvas, os rios e a terra. Das árvores restaram os ramos e troncos nus, o verde ficou amarelo e os prados incendiados apresentavam um aspecto triste e desolador. (ibid.: 16)

Tendo em conta a cosmovisão de Chiziane, parece-me lícito aproximar este texto do capítulo número seis do *Génesis*, pois, também aí, são as maldades dos homens que incitam Deus a destruir as criaturas que se haviam afastado do projecto criacionista. Assim se justifica o dilúvio, cuja função é, ao mesmo tempo, castigadora e abluyente:

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”. (Gn 6, 5-7)

No texto de Paulina Chiziane temos, portanto, uma reformulação do episódio bíblico do dilúvio, apresentado com os elementos geoculturais que o tornam verosímil na sua dimensão catastrófica e apocalíptica. Atendendo ao título do romance, não tem, neste contexto, muita importância saber se o mito narrado pela romancista é autóctone ou provém da inspiração bíblica, porque o tema do furor divino atravessa várias mitologias. O que mais interessa é dar conta, por um lado, da confluência temática, que expande o universo da obra da escritora a uma comunidade transcultural⁷; e, por outro lado, perceber como os elementos do conto antecipam, nos planos da história e dos recursos estilísticos, a trama romanesca⁸. *Ventos do Apocalipse* tem que ver, a partir do título,

⁷ Reflectindo sobre as narrativas de expressão oral na cultura moçambicana, Lourenço do Rosário defende a seguinte opinião: “Cada indivíduo que ouve a narrativa está apto a compreender que os conflitos apresentados na intriga podem, perfeitamente, ter lugar no próprio universo de que faz parte. Daí o carácter universal das narrativas de tradição oral, porque são, ao mesmo tempo e em qualquer lugar, um grande ponto de interrogação sobre os problemas que o indivíduo defronta no dia-a-dia, na sua sociedade” (Rosário, 2008: 39).

⁸ No plano temático, além da questão da guerra apocalíptica, temos a desigualdade de estatuto social entre homens e mulheres (“sou o chefe da família, preciso de comer mais”); a culpabilização da mulher (“toda culpa está contigo, ah, mulher!”) e a referência ao culto dos antepassados: “Sempre que o homem ia para a dita chamada dos defuntos, voltava sorridente lambendo os beiços, engordando, enquanto todos definhavam” (Chiziane, 2006: 17). No que diz respeito às questões estilísticas, importa salientar a sobredeterminação das cores, em especial o verde: “O verde dos campos era exagerado”; “o verde ficou amarelo” (ibid.: 16).

com o texto neotestamentário atribuído a São João⁹; e o primeiro conto situa o tema da catástrofe num espaço primordial, tanto no plano da estrutura da narrativa, como no domínio da mitografia relacionada com a destruição. Consequentemente, o livro de Paulina Chiziane adopta a estrutura da *Bíblia*: o conto inicial corresponde a certas partes do *Génese* e os dois capítulos do texto romanesco mantêm um paralelo temático-estilístico com o *Apocalipse*.

O segundo conto protético, intitulado “Mata, que amanhã faremos outro”, revela uma ligação muito directa com a guerra fratricida que ensombra o romance, e antecipa um dos ventos apocalípticos mais terríveis: as cenas de infanticídio. O primeiro parágrafo do conto explica o título, atribuindo-lhe um alcance transtemporal:

Este é o ditado dos tempos 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 aos nossos dias. (Chiziane, 2006: 18)

Recuperando as lutas guerreiras da época de Muzila – o pai do imperador Ngungunhane – o conto situa as atrocidades bélicas num espaço de conquista temporalmente determinado, mas a função do texto como *exemplum*¹⁰ permite-lhe expandir a referência às malfetorias das ambições imperiais do século XIX, fazendo, desse modo, a transição para o século vinte. No fundo, é como se a escritora pretendesse dizer que os tempos mudam, mas os comportamentos humanos nem sempre acompanham a celeridade cronológica. Os casos de infanticídio narrados no romance exemplificam, de forma dramática, esta dessincronia. O ditado “Mata, que amanhã faremos outro” é explicado, no conto, da maneira seguinte:

Os grupos em fuga estabeleceram normas de segurança: é proibido falar, tossir ou espirrar no esconderijo. [...] As vizinhas dos meninos ouviram-se no espaço, em direcção aos tímpanos atentos dos heróicos guerreiros, que seguiram as ondas do som até descobrir o esconderijo. A vingança foi

⁹ É a própria escritora quem faz a aproximação entre os dois textos: “É Apocalipse porque eu busquei a inspiração no Apocalipse de São João. Tento criar uma relação entre o Apocalipse bíblico e a vida que se passa em Moçambique. É claro que não é Apocalipse – no meu entender ainda não é o Apocalipse: portanto para torná-lo suave, chamei *Ventos do Apocalipse* (Laban, 1998: 991).

¹⁰ Ao reflectir sobre a estrutura de *O Sétimo Juramento*, Ana Mafalda Leite refere a função do *exemplum* no romance de Paulina Chiziane: “Também se multiplicam as histórias alargadas. São inúmeros os casos, ora surgem pela voz do narrador, ora pela das personagens, e cumprem função argumentativa, como *exempla*” (Leite, 2004: 104).

implacável, e até os fetos foram estripados dos ventres das mães. Deste modo estabeleceram-se novas normas de segurança: é preciso silenciar o choro dos meninos. (ibid.: 19)

E a mais terrível dessas “novas normas” é inapelavelmente ditada pelos homens, que são maridos e pais: “mulher, o menino vai chorar e seremos descobertos. Mata este, que depois faremos outro” (ibid.: 19). O terceiro conto, “A ambição de Massupai”, decorre igualmente durante o reinado de Muzila e narra a história de uma mulher dominada pela desmesura, que permite o assassinio dos filhos de um anterior casamento, a fim de construir uma nova vida com um general de quem é cativa. Falhados os planos de domínio, a mulher enlouquece e o seu fantasma deambula sem descanso por todo o território moçambicano:

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

Esta espécie de Medeia alucinada, vencida pela vontade de domínio e pelo desejo de vingança – passar de cativa a esposa exclusiva de um general polígamo – tem a correspondente ramificação no romance. Reflectindo sobre as características técnico-compositivas de alguns romances de Mia Couto e de Paulina Chiziane, a ensaísta Ana Mafalda Leite chama a atenção para as várias tipologias de narrativa breve e brevíssima que fragmentam a estrutura romanesca, e destaca o provérbio, o conto, a parábola, a canção e o *exemplum*, formulando a pertinência de designações como “carnavalização dos géneros” (Leite, 2004: 101). A propósito de Chiziane, e com base nos romances *O Sétimo Juramento* e *Niketché*, Ana Mafalda Leite chega à seguinte conclusão:

Assim, a matéria narrativa concentrada, que poderia corresponder a um conto, e, de facto, corresponde, se alonga, por digressão e encaixe, em variantes, redundância, desmesura e variação. (ibid.: 102)

Os contos insertos em *Ventos do Apocalipse* têm uma função *exemplar* e conferem aos acontecimentos narrados no romance um alcance intemporal, embora a trama romanesca seja temporalmente circunscrita. No primeiro parágrafo da introdução prologal é inscrito o programa narrativo, em concomitância com os pretendidos efeitos perlocutórios: “Quero contar-vos histórias antigas, do presente e do futuro, porque tenho todas as idades e ainda sou mais novo que todos os filhos e netos que hão-de nascer. Eu sou o destino”

(Chiziane, 2006: 15). Há, portanto, uma estruturação narrativa feita de recorrências, porque a matéria narrada também é determinada pela persistência. As histórias repetem-se, porque a natureza humana está maculada desde a origem. Não se trata, por conseguinte, de um simples artifício de expansão narrativa, o que, de resto, não se coaduna bem com os modos de funcionamento do conto e do romance como géneros literários autónomos; isto é, um conto não é um romance comprimido, e um romance não é um conto dilatado, porque são muito diversos os pressupostos estruturais e semânticos de ambos os géneros. Em meu entender, a arte de narrar de Paulina Chiziane é realmente engenhosa, particularmente em *Ventos do Apocalipse*, porque não só transporta para a literatura os processos da oratura, como efectua o movimento inverso. Ou seja, as técnicas e materiais provenientes da tradição oral são textualizados como literatura, acabando, portanto, por esbater as diferenças entre os dois sistemas, como, aliás, defende Lourenço do Rosário quando, ao dissertar sobre as narrativas africanas de expressão oral, exprime a seguinte constatação: “Como actos de cultura e especificamente de criação, as narrativas de expressão oral são formas literárias transmitidas pelo sistema verbal oral” (Rosário, 2008: 41).

4. Como venho sugerindo, o romance de Chiziane mantém uma ligação muito profícua com a estrutura da *Bíblia*, partindo de uma alusão ao texto genesíaco e terminando com uma catástrofe de teor apocalíptico, que vai sendo anunciada através das referências aos cavaleiros que, muito realisticamente, comandam helicópteros, numa cavalgada bélica que faz lembrar *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, um filme inspirado no romance *Heart of Darkness* (1902), de Joseph Conrad. Tanto o filme como os dois romances lidam com a questão da selva impiedosa, que obscurece o coração dos homens, levando-os a cometer actos extremos, como a guerra e as suas selváticas consequências.

Em *Ventos do Apocalipse*, a guerra é particularmente monstruosa, porque é fratricida e infecta, sem remissão, toda a estrutura social, desde a família até ao pacto de confiança estabelecido com a divindade. E uma das consequências mais nefastas desta guerra tem constituído um dos temas recorrentes da narrativa moçambicana contemporânea: a itinerância de populações inteiras, que são compulsivamente afastadas das suas aldeias, em busca de um lugar de promessa, em que haja paz, alimentos e um pouco de dignidade humana. No romance de Paulina Chiziane, este tipo de peregrinação é enquadrado por uma cosmovisão religiosa, partilhada pelos restantes livros da escritora. Isto é, a narração da marcha forçada das populações desapossadas de tudo reactiva o tema do *êxodo* bíblico. Este facto confere ao romance um tom universal – característico da reflexão da autora – pois, como defende o ensaísta brasileiro Antonio Magalhães, “o êxodo, uma construção

literária, é um dos pilares da compreensão da história no Ocidente” (Magalhães, 2009: 19). Mas, como é evidente, o carácter universal do êxodo não inibe a inserção do mundo narrado num espaço sociocultural bem determinado.

Rendibilizando os temas bíblicos, num processo continuado de hibridismo religioso, a romancista, partindo dos dados muito concretos da situação histórica moçambicana, situa a sua reflexão num plano de indagação antropológica que abre o texto às múltiplas vozes da condição humana. A intertextualidade bíblica adquire assim a capacidade de interpretar o microcosmo restrito do romance, alargando o círculo ao macrocosmo da humanidade. Deste modo, Mananga - a terra de partida - e a aldeia do Monte - o lugar de chegada - nunca perdem as suas coordenadas geoculturais, mas inserem-se numa longa tradição de nascimento, morte e desejado ressurgimento, maximamente representada pelos episódios veterotestamentários do “Génese” do “Dilúvio” e do “Êxodo”, cujo poder de representação não se limita ao passado. As populações que actualmente fogem em massa da guerra civil que devasta a Síria reincarnam, mais uma vez, o êxodo pós-diluviano, levando-nos a crer que a maldição inscrita no “Génese” compartilha a reiteração martirizada do mito de Sísifo. Neste sentido, atente-se na intemporalidade e na atopia do início do capítulo nono de *Ventos do Apocalipse*:

Campos calcinados. Montanhas calvas. Caminhos de areia tostada. O verde fez-se ouro, fez-se castanho, fez-se negro. Silêncio de sepultura. A música dos nossos choros faz ressonância nas frestas das pedras que estalam. Voltou a época dos lamentos, o desespero é agora maior do que antes. [...] O cinturão da fome aperta firme, o minuto transforma-se num dia e a hora multiplica-se em muitas e muitas eternidades. Os que têm fôlego fogem, assiste-se ao êxodo mais extraordinário de todos os tempos. (Chiziane, 2006: 107)

“Génese”, “Dilúvio”, “Êxodo” e “Apocalipse” constituem, portanto, um quarteto de episódios bíblicos que estrutura, em profundidade semântica e em organização formal, o romance de Chiziane. Há, todavia, uma lacuna enorme entre o “Êxodo” e o “Apocalipse”: falta toda a mensagem salvífica elaborada nos restantes textos do *Novo Testamento*. Como é comum nos livros da escritora, a figura de Jesus fica numa sombra incómoda, surgindo apenas através dos signos representativos do martírio, especialmente os espinhos.

No último capítulo de *Ventos do Apocalipse*, a beleza serena do padre loiro, contrastando com o ambiente de miséria, parece suprir a ausência de Jesus¹¹; e o povo, em prece,

¹¹ “O povo extasia-se com aquela pose, aquela estatura, aquela beleza e perfeição. O padre é branco, é loiro, é culto, tem olhos azuis, está ao lado da gente, sofrendo o sofrimento da gente e ainda por cima fala na lín-

julga, por momentos, que Deus desceu realmente à terra, cumprindo a promessa do maná simbolizada por Sixpence, “o homem que conduziu o povo” (ibid.: 192), atualizando a figura de Moisés¹². No entanto, uma das cenas finais do romance destrói completamente qualquer veleidade de deriva soteriológica: o padre é reconduzido à condição de mártir:

O padre corre, cai e corre. Emelina já não se ri, delira, agita-se na última agonia. O padre sente uma forte vertigem, cai e descansa, o roquete de bazuca decepou-lhe a cabeça loira. (ibid.: 266)

No capítulo quarto, surge uma afirmação segura: “Os deuses são os alicerces do homem” (ibid.: 58). No contexto de hibridismo religioso do universo romanesco de Chiziane, a divindade assume várias formas de representação, entre o culto dos mortos e as manifestações judaico-cristãs. Mas, perante os vários ventos que anunciam o apocalipse, nenhum deus – autóctone ou estrangeiro – parece ser capaz de socorrer a aflição humana. A desintegração da dignidade dos homens tem como consequência a fragmentação da própria imagem de Deus, que só pode ser “um refugiado de guerra, magro, e com ventre farto de fome” (ibid.: 183). Por isso, o aceno da terra da promessa, no final do êxodo involuntário, não passa de uma miragem, e nem sequer existe o maná da esperança. O início do capítulo dezasseis constitui um *omen* prenunciador do desenlace, porque a aldeia do Monte, apresentada como reificação da terra prometida, é descrita com os traços de um paraíso distópico, continuador da desgraça diluviana:

Sobre o solo do Monte cresce uma aldeia moribunda, disforme, sem estética nem geometria. A aldeia do Monte é um monumento macabro, dramático. A vida dos homens é inaceitável. Pesada. Deprimente. Um monte de torturas como o monte Calvário. (ibid.: 197)

Retomando a questão da ausência de Jesus, convém notar a referência ao “monte Calvário”, porque é precisamente esse tipo de imagística sacrificial que melhor exprime a impossibilidade de Deus interferir no destino dos homens. Além disso, o ritmo sincopado da construção frásica permite-nos uma última reflexão sobre este livro. Com efeito, *Ventos do Apocalipse* não é um romance ortodoxo, de acordo com a fisionomia do romance euro-

gua da gente! É mesmo representante de Deus, mas não, ele é mesmo Deus, Jesus Cristo desceu às terras do Monte, minha gente!” (Chiziane, 2006: 263).

¹² Sobre esta questão, veja-se a dissertação de Mestrado de Rosilene Silva da Costa, *Ventos do Apocalipse: ventos de mudança em tempos de pós*, particularmente o capítulo sexto, intitulado “Intertextualidade bíblica e crítica da guerra civil” (Costa, 2009).

peu tradicional. É uma narrativa feita de fragmentos. E é natural que assim seja, porque as pessoas que se arrastam em peregrinação “já nada são senão detritos de um temporal, restos fragmentados daquilo a que ontem tiveram orgulho de chamar vida” (ibid.: 185). O livro é, portanto, devedor de uma estética que conjuga, de forma eficaz, a brevidade e a fragmentação. A brevidade narrativa concretiza-se através da rendibilização das técnicas da oratura, mas também se manifesta nos fragmentos constituídos pelas epígrafes, bem como pelo uso das várias tipologias de conto interpolado. A totalidade do romance perfaz um tecido esgarçado, sulcado pelos “restos fragmentados” de vidas em contínuo processo de esboroamento. A ferida gangrenada da guerra fratricida não permite outra forma de contar. Não há a totalidade harmoniosa da grande orquestração romanesca, porque o mundo narrado é feito de estilhaços e derrotas. A única vitória é conquistada no domínio da língua como meio de entendimento e de possível reinvenção do mundo. A língua como rasto visível de um movimento contínuo que coloca o ser humano numa peregrinação feita de poucas alegrias e muitos sacrifícios. Como diz Minosse, uma das mães mais tragicamente poderosas do romance, “levei uma vida madrasta e uma carreira brilhante na área do sofrimento” (ibid.: 250).

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1999). *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Almedina.
- CHIZIANE, Paulina (2006). *Ventos do Apocalipse*. 2ª ed. Lisboa: Caminho.
- (2002). “Entrevista”. In <http://www.maderazinco.tropical.co.mz>
- 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 (<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17825>).
- (2012). “Narrador-contador ou contador-narrador, quem adjetiva quem em *Ventos do Apocalipse* de Paulina Chiziane?”. *Boitatá*, Londrina, 13, 48-63.
- FORJAZ, José (2008). “Recordando António Quadros”. In João, Mutimati Barnabé. *Eu, o Povo*. Lisboa: Cotovia, 11-15.
- JOÃO, Mutimati Barnabé. *Eu, o Povo*. Lisboa: Cotovia.
- LABAN, Michel (1998). *Moçambique. Encontro com Escritores*. III vol. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- LARANJEIRA, Pires (2006). “Introdução”. In *Estudos de Literaturas Africanas. Cinco Povos, Cinco Nações*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 17-19.
- LEITE, Ana Mafalda (2004). *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Maputo: Imprensa Universitária, UEM.
- MAGALHÃES, Antonio (2009). *Deus no Espelho das Palavras. Teologia e Literatura em Diálogo*. 2ªed. São Paulo: Paulinas.
- NOA, Francisco (2008). *A Letra, a Sombra e a Água. Ensaios & Dispersões*. Maputo: Texto Editores.

- OWEN, Hilary (2006). "A narração da nação em *Niketche* – Uma história de Poligamia de Paulina Chiziane". In LARANJEIRA, Pires et al. (org.). *Estudos de Literaturas Africanas. Cinco Povos, Cinco Nações*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 311-316.
- QUEIRÓS, Eça de (2009). *Contos I*. Edição de Marie-Hélène Piwnik. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 315-344.
- ROSÁRIO, Lourenço do (2008). *A Narrativa Africana de Expressão Oral*. 2ª ed. Maputo: Texto Editores.
- SAÚTE, Nelson (2007). *As Mãos dos Pretos. Antologia do Conto Moçambicano*. 3ª ed. Lisboa: Dom Quixote.
- (2004). *Nunca Mais é Sábado. Antologia de Poesia Moçambicana*. Lisboa: Dom Quixote.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (2006). "Por entre tintas, palavras e cores: panorama da poesia e pintura moçambicanas atuais". In LARANJEIRA, Pires et al. (org.). *Estudos de Literaturas Africanas. Cinco Povos, Cinco Nações*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 157-166.
- VV.AA. (1986). *Bíblia Sagrada*. 13ª ed. Lisboa: Difusora Bíblica.

RESUMO

A obra romanesca de Paulina Chiziane é influenciada pela narrativa oral moçambicana e por diversos textos da *Bíblia*. No romance *Ventos do Apocalipse* estão bem documentadas essas duas influências fundamentais.

ABSTRACT

The work of novelist Paulina Chiziane is influenced by Mozambique oral narrative and several Bible texts. These two fundamental influences are well documented in the novel *Winds of the Apocalypse*.