



**Universidade de Brasília**

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**ORALIDADES MOÇAMBICANAS EM *BALADA DE AMOR AO VENTO*,  
DE PAULINA CHIZIANE**

Eli Mendes Lara

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Claudia da Silva

Brasília

2015

**ELI MENDES LARA**

**ORALIDADES MOÇAMBICANAS EM *BALADA DE AMOR AO VENTO*,  
DE PAULINA CHIZIANE**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Claudia da Silva

Brasília

2015

**ELI MENDES LARA**

**ORALIDADES MOÇAMBICANAS EM *BALADA DE AMOR AO VENTO*,  
DE PAULINA CHIZIANE**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Claudia da Silva

Data da aprovação: 03 de março de 2015

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Claudia da Silva - Presidente

---

Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga - Membro

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fernanda Alencar Pereira - Membro

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lúcia Helena Marques Ribeiro - Suplente

**IDENTIDADE**

Preciso ser um outro  
para ser eu mesmo

Sou grão de rocha  
Sou o vento que a desgasta

Sou pólen sem insecto

Sou areia sustentando  
o sexo das árvores

Existo onde me desconheço  
aguardando pelo meu passado  
ansiando a esperança do futuro

No mundo que combato morro  
no mundo por que luto nasço.

Mia Couto

In: *Raiz de Orvalho* (1983).

Aos Deuses do universo: Jesus Cristo, Nossa Senhora, São Francisco de Assis e a todos os profetas e teóricos da história, que persistiram nos ensinamentos literários, filosóficos, educacionais e religiosos. A todos os anjos, que me guiam na Terra, para que eu tenha o cérebro vivo e consciente na realização desta pesquisa.

À querida orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Claudia da Silva, por corroborar de maneira persistente com boas propostas ao aperfeiçoamento da minha pesquisa. De atitude muito profissional esforça-se por contribuir com o crescimento do aluno.

Ao meu primeiro orientador, o venerável professor Dr. Edvaldo Bergamo, pelo profissionalismo na orientação das minhas pesquisas.

Aos professores membros do grupo de Pesquisa Mayombe e componentes da banca de qualificação, Drs. Cláudio Roberto Vieira Braga, Fernanda Alencar Pereira e Lúcia Helena Marques Ribeiro pelo trabalho de leitura do texto e sugestões de mudanças positivas para um melhor aperfeiçoamento da dissertação.

À querida Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elga Perez Laborde, por me estimular por intermédio do diálogo e boas propostas no desenvolvimento da minha vida acadêmica.

À querida Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Mafalda Leite, da Universidade de Lisboa, pelo diálogo favorecido junto ao Grupo de Pesquisa Mayombe pelas sugestões de mudanças para melhoras significativas da minha pesquisa.

Aos meus queridos filhos, Luísa, Ulysses e Letícia, pois são os maiores motivos para o meu crescimento por intermédio dos estudos, compreendendo que a maior vitória para uma pessoa é uma boa formação educacional.

Aos meus estimados pais, Zélia e Evilásio, pois, com muito carinho e limite, proporcionaram-me os primeiros valores da vida.

Dedico este trabalho ao meu amor, marido, amigo e companheiro, Demétrio, por ser o meu maior motivador e por me apoiar em vários momentos da vida, ademais, por compartilhar comigo o gosto pelo saber literário.

## RESUMO

Esta dissertação discute a obra *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane, com o objetivo de compreender a oralidade representada na narrativa ficcional. Contribui para os estudos das estruturas e códigos expressivos das linguagens orais no romance. Objetiva relacionar o diálogo entre o imaginário coletivo moçambicano e a forma de composição do texto narrativo da escritora a partir do contexto histórico. A exegese de *Balada de amor ao vento* é feita a partir das propostas dos estudos do cronotopo mítico *bakhtiniano* ao dialogismo presentes na obra. Chiziane desenvolve o enredo mítico, que se apresenta no decorrer da narrativa de *Balada de amor ao vento*, para resgatar as lendas, provérbios e rituais tradicionais acompanhados de cantos. O estudo da narrativa performática inclui a *performance* e os rituais presentes nas oralidades. A análise da obra é realizada a partir do contexto dos costumes moçambicanos, na tentativa de identificar a construção da identidade local em face da pluralidade cultural, em Moçambique.

Palavras-chave: oralidades. Historicidade. Ritual e *performance*. Chiziane.

## ABSTRACT

This paper discusses *Balada de amor ao vento*, a novel by Paulina Chiziane, aiming to understand the oralities inserted in fictional narrative. It contributes to the study of structures and expressive codes of oral languages in the novel. It establishes a dialogue between the Mozambican collective imaginary and the composition forms of the written narrative, which are intertwined in the historical context. The exegesis of *Balada de amor ao vento* was made according to the proposal of the mythical chronotope by Bakhtin, because Chiziane develops the mythical storyline in which she recovers in the written language legends, proverbs and traditional rituals by the songs that appear throughout the tale. The study of the performatic narrative includes performance and rituals present in oralities. It analyzes the novel in the context of Mozambican customs in an attempt to rescue the cultural identity lost because of the pluralism in Mozambique as she aims at building its own literature.

Keywords: oralities. Historicity. Ritual and performance. Chiziane.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>09</b>
<b>1. LITERATURA E ORALIDADES</b> .....	<b>15</b>
1.1. Uma breve história das oralidades .....	16
1.2. A oralidade moçambicana em contexto colonial .....	21
1.3. O pós-colonialismo e as literaturas africanas de língua portuguesa .....	26
1.4. Oralidades e a teoria do romance .....	34
1.5 Oralidades na literatura moçambicana .....	37
<b>2. A EMERGÊNCIA NA VOZ MOÇAMBICANA</b> .....	<b>43</b>
2.1. Autocríticas de Chiziane .....	44
2.2. Fortuna crítica .....	48
2.3. O imaginário poético na obra de Paulina Chiziane .....	63
2.4. O clamor da voz de Chiziane em <i>Balada de amor ao vento</i> .....	67
<b>3. REPRESENTAÇÕES DA ORALIDADE EM BALADA DE AMOR AO VENTO</b> .....	<b>71</b>
3.1. O cronotopo mítico na balada .....	72
3.2. A força persuasiva do provérbio com a heteroglossia e a carnavalização .....	77
3.3. O enredo performático .....	82
3.4. Dezesseis elementos relevantes em <i>Balada de amor ao vento</i> .....	85
3.5. A narrativa do canto e do conto oral no contexto histórico de Moçambique.....	88
3.6. A tentativa de representação da identidade em <i>Balada de amor ao vento</i> .....	94
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>102</b>
<b>APÊNDICES</b> .....	<b>109</b>
APÊNDICE A: Resultados obtidos no capítulo I.....	110
APÊNDICE B: Resultados obtidos no capítulo II.....	111
APÊNDICE C: Resultados obtidos no capítulo III .....	112
<b>ANEXOS: MAPAS DE MOÇAMBIQUE</b> .....	<b>113</b>
ANEXO A: O rio Save como metáfora e espaço mítico, em <i>Balada de amor ao vento</i> .....	114
ANEXO B: Província da Zambézia, em Moçambique .....	115
ANEXO C: Mambone, espaço em <i>Balada de amor ao vento</i> .....	116

## INTRODUÇÃO

A literatura dos países africanos de língua portuguesa tem em Paulina Chiziane uma das suas maiores representantes. A escritora é a primeira romancista moçambicana reconhecida internacionalmente. No romance *Balada de amor ao vento*, publicado em 1990, não relata sua vida, mas se baseia nos fatos vividos pelos antepassados da sua comunidade, em meio à etnia chope<sup>1</sup> para dar vida aos protagonistas Sarnau e Mwando, entre outras personagens.

Após publicar *Balada de amor ao vento*, Chiziane lança outros romances: *O Alegre canto da perdiz* (1999), *Ventos do apocalipse* (1999), *O sétimo juramento* (2000), *Niketche, uma história de poligamia* (2004) e *Na mão de Deus* (2013). Publica os livros de contos, *As andorinhas* (2008) e *Quero ser alguém: histórias de crianças soropositivas* (2010). E ainda o livro *Por quem vibram os tambores do além: biografia do curandeiro Rasta Pita*, e a obra autobiográfica *Eu, mulher... por uma visão de mundo* (2013). Segundo Amâncio Miguel (2013), a escritora, filha de um alfaiate e de uma camponesa, mostra o seu talento de contadora de histórias.

Geralda de Miranda e Fátima Langa (2013) afirmam que Chiziane é a primeira mulher moçambicana a publicar um romance. Antes do lançamento de *Balada de amor ao vento*, publicou alguns contos na imprensa nacional, em 1984. Organizou com a escritora angolana Dya Kasembe, a obra: *O livro da paz da mulher angolana, as heroínas sem nome*, em 2010, obra que narra histórias de mulheres angolanas que testemunharam as guerras civis em Angola. Chiziane recebeu várias menções honrosas e, em 2003, foi agraciada com o Prêmio José Craveirinha, concedido pela Associação dos Escritores Moçambicanos. Trabalhou na Cruz Vermelha de Moçambique durante a Guerra Civil (1922), quando viajou socorrendo vítimas nas zonas rurais, e hoje milita em associações de mulheres em várias províncias. Estudou Linguística na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, mas não concluiu o curso. Fala duas línguas de Moçambique, o chope e o ronga; e na convivência com missões católicas, aprendeu a língua portuguesa.

Ao falar sobre seus romances, Paulina Chiziane faz longas críticas ao seu trabalho. A escritora, cuja obra é marcada pela crença nos espíritos ancestrais, afirma que penetra a alma das etnias moçambicanas para desenraizar mitos oriundos das tradições milenares do seu país. Em seus comentários, segundo a escritora, ela parte da história de seu nascimento para discorrer sobre a origem dos seus textos artísticos dotados de magia:

---

<sup>1</sup> Etnia de Moçambique que fala a língua chope.

Quando eu nasci os meus pais temeram pela minha vida. Vim ao mundo com um peso muito baixo, a minha saúde era muito frágil. Então houve necessidade de consultar sacerdotes e adivinhos para descobrir o que é que eu tinha. Estes concluíram que havia um espírito importante que queria encarnar em mim. Foi necessário um ritual muito complicado para celebrar a encarnação do dito espírito importante. O tratamento que eu tenho ainda hoje, dentro do clã, apesar de estar a viver na cidade, quando eu regresso a Gaza, à minha aldeia natal, é um tratamento especial, porque tenho o nome do grande antepassado (CHIZIANE, 2014, p. 1).

Quando Paulina Chiziane nasceu, em 4 de junho de 1955, em Manjacaze, na aldeia de Gaza, em Moçambique, seus pais já acreditavam nos poderes sobrenaturais. A crença herdada da cultura ancestral fez com que a família acreditasse no adivinho, logo, nos poderes espirituais que Chiziane passaria a ter durante a vida. Foi guiada pela crença nos antepassados, nos adivinhos e nos rituais, tendo, a autora permeado sua obra com a ideia do mito no contexto dos costumes de Moçambique.

*Balada de amor ao vento* possui uma narradora-protagonista caracterizada pelas próprias circunstâncias da narrativa oral. Esse tipo de narrador é substituído, em alguns capítulos, pelo narrador-heterodiegético<sup>2</sup> que conta histórias do período colonial de Moçambique.

Ao relatar os acontecimentos de sua vida amorosa e da escravidão vivida pelo país, a narradora atenua os eventos dramáticos próprios do relato, inserindo intertextos míticos na história. Dessa forma, o que constitui a narrativa mítica são os direcionamentos do enredo para fatos advindos de crenças mitológicas e religiosas. O enredo mítico está entrelaçado aos rituais performáticos.

A história de amor das personagens protagonistas Sarnau e Mwando compõe a cronologia de acontecimentos que envolvem a proibição de namoro, o lobolo<sup>3</sup> e o casamento; a poligamia vivenciada no matrimônio; a insatisfação com o casamento no contexto dos costumes tradicionais e o divórcio.

A história de amor absorve o mito, à medida que a narradora-protagonista insere referências às crenças propagadas em Moçambique. A cobra mamba, que surge muito próxima do casal no momento da separação, significa para Sarnau sua maior perda: o homem da sua vida. O animal peçonhento simboliza mau presságio, segundo o mito, porque os defuntos de Mwando a haviam enviado para desfazer o relacionamento dos namorados, que se amam.

---

<sup>2</sup> O narrador-heterodiegético narra a história de outra pessoa e não participa no enredo como personagem.

<sup>3</sup> O lobolo, consoante a tradição, é uma forma de a família da noiva obter rendimentos. A família do noivo faz a doação de uma quantia de gado à família da noiva para a realização do casamento ( Cf. TEDESCO, 2008, p. 72).

Mwando está prometido a Sumbi, logo Sarnau não consegue se casar com ele. Após o término do namoro, a moça consegue um casamento forjado por sua família com o príncipe Nguila. O matrimônio envolve o lobolo e a poligamia.

Quando Mwando e Sumbi perderam o primeiro filho, os mais velhos afirmaram que Mwando havia sido vítima de feitiço. Algum tempo depois, Sumbi encontra um marido rico e resolve sair de casa. Após o divórcio, ocorre a prisão de Mwando, porque não portava a caderneta de indígena. O narrador-heterodiegético relata a prisão e a escravidão da personagem durante o período colonial.

Sarnau revela a insatisfação com o casamento tradicional, porque Nguila mantém mais seis mulheres como esposas. Insatisfeita, rebela-se contra a tradição e foge do marido. Após a separação, prostitui-se, mas logo consegue se estabelecer como comerciante em Mafalala, no subúrbio de Maputo.

Ao analisarmos a criação literária em *Balada de amor ao vento*, a partir das oralidades moçambicanas, procuramos perceber como ela reflete a organização das relações sociais segundo os costumes. Dessa forma, Chiziane contribui para a formação da identidade do país, a partir da literatura, como forma de reestruturação e construção da história e da memória coletiva de Moçambique.

A hipótese levantada por esta dissertação é de que as narrativas orais podem ser entendidas como forma de identificações moçambicanas. Os cantos e os contos, os provérbios, os mitos e as crenças são formas de transmissões culturais narradas no romance. As narrativas das oralidades, de Moçambique, por Paulina Chiziane, são formas de contribuir para a construção da identidade cultural de seu povo, até então marcada pela ausência de narrativas literárias da memória nacional, em razão do processo de colonização, ou seja, pelas influências resultantes do contato com as várias culturas de outros continentes.

A análise da oralidade em *Balada de amor ao vento* é realizada a partir de pesquisas sobre a crítica da história literária, tendo em vista o imaginário coletivo na arte da escrita. O objetivo é identificar a influência da tradição oral, especificamente da moçambicana, na obra de costumes de Chiziane. Estudamos como a cultura local enseja a criação de uma nova obra, permeada por histórias fantásticas, por envolver o sobrenatural. O imaginário aparece imbricado à historicidade de Moçambique, pois o griô geralmente cria e reproduz os contos orais como meio de preservar a história da sua comunidade.

Quando envolver a *performance*<sup>4</sup>, podemos usar a palavra “vocalidade”. Ao nos referirmos ao estudo da voz e da vocalidade, recorreremos a Paul Zumthor (1993), que as define. O teórico mostra a preferência pelo termo “vocalidade” por entender que remete à beleza da voz humana. O estudioso assevera que a voz é própria do indivíduo, o emissor da vocalidade, e pode ser concebida como relacionada ao histórico e ao social quando une os seres humanos. O elemento vocal, como objeto de estudo de Paul Zumthor, portanto, tem o sentido de texto oral, que revela pulsões próprias do indivíduo.

Ao incluir os rituais performáticos, Paul Zumthor explica sua preferência pela palavra vocalidade: “É por isso que à palavra oralidade prefiro vocalidade, vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz, como portadora de linguagem” (ZUMTHOR, 1993, p. 21). Não obstante, o que o teórico considera relevante é a função da voz. De acordo com a teoria zumthoriana, na voz está a expressão fisiológica própria para produzir a fonia.

Ana Mafalda Leite (2012) assevera que a “oralidade” inclui a oratura<sup>5</sup>, as tradições orais e a literatura oral. Já Laura Cavalcante Padilha (2007) prefere o termo “tradição oral” em vez de oratura, por achar que melhor representa as culturas resgatadas tradicionalmente e por indicar permanência.

Em alguns momentos, ao longo dessa dissertação, optamos pelo emprego do termo tradição oral, por englobar as culturas tradicionais na escrita, mas, em outros, nos referimos às oralidades num sentido geral, por incluir a oratura, a tradição oral e o termo “vocalidade”, elemento do ritual performático.

No capítulo I, abordamos a oralidade em Moçambique no contexto histórico das narrativas orais do continente africano, a partir da Antiguidade, nos labirintos das narrativas orais milenares. Citamos os principais estudiosos da cultura oral, que expõem as teorias críticas da história literária dos países africanos de língua portuguesa. Alguns deles propõem o estudo de um método crítico que vê os países em conjunto, já que vivenciaram histórias semelhantes.

Com referência à fundamentação teórica básica, utilizamos, no Capítulo I, Abdala Júnior (1989, 2002). A análise do pesquisador traz críticas aos problemas da adesão político-social ligados à vida sociocultural nas obras de alguns autores dos países africanos de língua

---

<sup>4</sup> A *performance* é uma ação corporal que inclui a narrativa do canto, do conto oral, da dança e do gesto, que são as principais formas poéticas performáticas. Propagada no vocabulário da dramaturgia por pesquisadores norte-americanos, como Abrams, Ben Amos, Dundee, Lomax e outros (Cf. ZUMTHOR, 2007). A palavra *performance* pertence à língua inglesa, mas é de origem francesa.

<sup>5</sup> A oratura designa literatura oral, criada a partir do saber tradicional. O termo foi abordado na obra de Walter J. Ong (Cf. LEITE, 2012).

portuguesa. Ana Mafalda Leite (2003; 2012) discute as culturas orais na literatura de Moçambique. Mia Couto (2006, 2007, 2005) contribui não apenas como escritor de língua portuguesa, mas também como crítico da história local, por compreender as narrativas orais como parte do processo histórico de Moçambique.

A riqueza da oralidade será analisada a partir das obras de Ana Mafalda Leite (2003), Laura Cavalcante Padilha (2007), Frederico Fernandes (2012) e Maria Fernanda Afonso (2004), que refletem a respeito da relevância das narrativas orais a partir dos contextos sociais. O venezuelano Carlos Pacheco enriquece os estudos (1992) com a análise da oralidade regionalista.

Para Paul Zumthor (2007), a *performance* envolve o corpo inserido num contexto espacial, que é um mecanismo que valoriza a teatralidade, pela ação dos gestos performáticos. Um autor pode transformar em ficção o cotidiano, ao deslocar os signos da linguagem numa leitura diferente, semiotizando as narrativas orais na escrita. Há nas narrativas de Chiziane, que são guiadas pelo uso das oralidades e vocalidades, por envolver a *performance*, a ocorrência de toque de tambores, gestos, sons e o canto; assim, estaria na perspectiva zumthoriana (2010).

Consoante os parâmetros filosóficos e antropológicos, podemos elencar a crítica dos teóricos africanos Achille Mbembe (2001), com a crítica contrária à rotulação da identidade; o contexto histórico-filosófico em uma gnose transcendental, do filósofo V. Y. Mudimbe (2013), Ariane Djossou (2012) e Albert Memmi (2007), que propõem o estudo da oralidade a partir dos contextos sociais da própria comunidade.

Ao favorecer pesquisas estético-literárias por meio dos estudos da oralidade, a presente dissertação contribui ainda para as pesquisas dos diversos códigos característicos dos contextos históricos e sociais relacionados aos problemas com o colonialismo e a escravidão vivenciados em Moçambique.

A análise das oralidades no Capítulo II é realizada a partir de obras de autores especialistas em teoria oral, que compõem a fortuna crítica de Paulina Chiziane. Os críticos analisam as narrativas orais populares presentes na expressividade da autora. Os costumes e a história de Moçambique são transportados para a narrativa escrita em *Balada de amor ao vento*.

A escritora, por meio da expressividade textual no enredo, constrói um texto poético em *Balada de amor ao vento*. Clama pela valorização da cultura e, ao mesmo tempo, denuncia as formas de imposição patriarcal no seio social, destacadamente quanto às práticas tradicionais poligâmicas e o lobolo.

No Capítulo II, abordamos outros textos críticos cujo objeto também é a obra de Paulina Chiziane, a escritora moçambicana que grita por um lugar nas literaturas de língua portuguesa. A sua obra é vista no contexto da crítica da história literária oral com a preocupação do griô de deixar registrada a história das guerras aos descendentes. Podemos elencar Terezinha Taborda Moreira (2005), Carmem Lúcia Tindó Secco (2013, 2014), Maria do Carmo Ferraz Tedesco (2008), Francisco Noa (2008), Tereza Noronha (2013) e Hillary Owen (2014).

Ainda no Capítulo II, analisamos o poético e o controle do imaginário ligado ao mítico e aos elementos da natureza, que, por si sós, evocam simbologias ao imaginário, consoante a teoria de Ana Mafalda Leite (2012). Maria Fernanda Afonso (2004) assevera que os mitos propagam formas de comportamentos que sustentam os rituais. Irene A. Machado (1995) analisa o discurso do imaginário, a existência do discurso indireto em Bakhtin, que libera fantasias próprias da oralidade, e estuda como a linguagem oral ganha relevância para se adequar ao contexto da escritura.

No Capítulo III, analisamos as representações da oralidade em *Balada de amor ao vento*: os provérbios, os mitos, os contos, os diálogos, os cantos e os rituais no enredo mítico. Estudamos também a estrutura narrativa da balada a partir do estudo da *performance*: com o conto oral, a dança e o ritual, que são as principais formas poéticas performáticas (ZUMTHOR, 1993; 2007; 2010). Ao analisarmos a construção sintática em Chiziane, pensaremos o oral ligado ao gestual na perspectiva zumthoriana. Abordamos também a evidência do cronotopo mítico, carnavalização, heteroglossia, polifonia e dialogismo no contexto das práticas culturais, conforme Mikhail Bakhtin (2013, 2011, 2010). Analisamos Irene A. Machado (1995) na perspectiva das análises bakhtinianas e o imaginário textual poético em Ana Mafalda Leite (2012).

As análises das narrativas históricas são feitas segundo teorias de György Lukács (2009, 2011) e Linda Hutcheon (1991). E o porquê de uma construção da identidade em Edvaldo Bergamo (2014); Stuart Hall (2002); Achille Mbembe (2001) e Maria Fernanda Afonso (2014). Esses teóricos discutem a representação da identidade, como forma de composição da memória histórica.

## CAPÍTULO I

### LITERATURA E ORALIDADES

Paulina Chiziane em *Balada de amor ao vento* clama para que todo o planeta Terra a ouça. A escritora moçambicana necessita gritar ao mundo as dores do seu povo, e mostrar, por meio das vozes em polifonia, as cicatrizes deixadas pela História. As marcas da escravidão dos ancestrais, as guerras, a prática milenar do lobolo e a humilhação de ser mulher num país ainda dominado pelo sistema patriarcal e poligâmico. Para fazer valer a sua voz, Chiziane guia-se por fios condutores de conhecimentos orais milenares para narrar a sua prosa, busca esse passado e o confronta com o presente, imbrica a historiografia memorialística dos costumes ao imaginário popular.

A diversidade cultural predominante na África, por motivos de comércio e de colonização, deixa o continente com um novo pluriculturalismo<sup>6</sup>, por intermédio das manifestações culturais advindas dos povos de diferentes nações no continente, tais como: os semitas, árabes, indianos e europeus. Por causa disso, em Moçambique há uma imensa diversidade cultural e artistas nacionais contemporâneos lançam ideias de resgates das oralidades tradicionais.

Além de Chiziane, vários teóricos e escritores contemporâneos, num movimento de valorização da cultura da tradição oral, pensam em uma forma de estruturação de narrativas literárias para o resgate das culturas moçambicanas, aquelas que foram silenciadas pelos colonizadores.

As formas narrativas orais, anteriormente vistas como primitivas, no terceiro milênio têm sido resgatadas e valorizadas por historiadores, críticos literários e escritores. Assim, Paulina Chiziane faz parte de uma geração que pretende resgatar as oralidades moçambicanas, como forma de comunicar ao mundo ocidental sua autonomia ao escrever a própria história e criar sua própria literatura.

Chiziane transporta para a escrita a forma teatral da *performance* dos rituais comunitários, que de acordo com o conceito zumthoriano, envolve o som, o ritmo, a voz, a presença corporal, o gesto e o movimento.

Ao escrever os costumes, a autora em questão busca a identidade moçambicana, em contexto com os países africanos de língua portuguesa, aqueles que foram antigas colônias de Portugal e passaram por semelhantes problemáticas. Chiziane escreve *Balada de amor ao*

---

<sup>6</sup> O termo “pluriculturalismo” designa a presença de diferentes culturas numa mesma região.

*vento* na língua oficial portuguesa e em paralelo com outros escritores lusófonos, que também transportam a tradição oral para a obra literária.

### 1.1 Uma breve história das oralidades

O Comitê Científico Internacional da UNESCO para redação da História Geral da África, em 2010, ao pesquisar as fontes históricas na África, procurou por pesquisas de campo, enquanto compilou informações sobre a tradição oral e a criação de centros regionais para documentação dos dados obtidos sobre o assunto. Seus pesquisadores buscaram também a coleta de manuscritos em árabe e ajami.<sup>7</sup> Para M. Amadou Mahtar M’Bow, diretor geral da UNESCO, um dos problemas enfrentados durante a historiografia foi o racismo: “Outro fenômeno que grandes danos causaram ao estudo objetivo do passado africano foi o aparecimento, com o tráfico negreiro e a colonização, de estereótipos raciais criadores de desprezo e incompreensão” (2010, p.21). M’Bow acrescenta que esses fatores foram profundamente consolidados e prejudicaram os conceitos da historiografia na África.

Henri Alexandre Junod, na obra *A vida de uma tribo sul-africana* (1917), comenta sobre a imensa capacidade de memória das tribos do sul da África - passados em torno de cinco ou dez minutos após ouvir uma história, duas ou três vezes, são capazes de repeti-la. Quando repetem alguma história sobre o passado e as origens da história, estas estão imbuídas de caráter mítico e falam de tradições lendárias em torno das migrações de famílias, que incluem as genealogias da família real. Junod acrescenta que os fatos ouvidos começam no século XIX, e passam ideia de verdade e que as histórias orais dos *tsongas* relatam fatos ocorridos a partir de cem anos antes, em torno de 1817 (JUNOD, 1917, p.20).

A forma de buscar pela memória para contar histórias geralmente está relacionada à comunidade oral, especificamente de uma fase sem a escrita. É o caso dos relatos do malês Amadou Hampâté Bâ, mestre em transmissão oral, particularmente das Savanas ao Sul do Saara, região localizada no atual Mali. Para o estudioso, na sua obra autobiográfica, *Amkoullel, o menino fula*, a narrativa da obra perfaz o contexto das memórias orais africanas:

Muitos amigos que leram o manuscrito mostraram-se surpresos. Como é que a memória de um homem de mais de oitenta anos é capaz de reconstituir tantas coisas e principalmente, com tal minúcia de detalhes? É que a memória das pessoas de minha geração, sobretudo a dos povos da tradição

---

<sup>7</sup> Ajami (línguas africanas escritas em caracteres árabes).

oral, que não podiam apoiar-se na escrita, é de uma fidelidade e de uma precisão prodigiosas (BÂ, 2013, p.11).

Sobre essa dicotomia em torno do oral e da escritura, Ana Mafalda Leite (2014, p.14), no artigo “Empréstimos da oralidade na produção e crítica literárias africanas”, reflete sobre as literaturas dos países africanos de língua portuguesa, em sua busca de uma literatura própria, independente das literaturas europeias, fora das propostas coloniais. A oralidade como afirmação e valorização do espaço próprio africano levou africanistas, teóricos e escritores a considerarem essa prática como fundamento dos textos literários. Leite, ao refutar a tese geralmente aceita de que a escrita teria chegado à África com os europeus, afirma que a escrita na África existe desde o século treze na região da Etiópia e em outras regiões do continente. Ao buscar compreender a relação entre os textos orais e os escritos, Leite acrescenta que, por isso, não se deve inferir que a literatura escrita exista na África apenas após a chegada do europeu.

As oralidades moçambicanas na obra *Balada de amor ao vento* estão inseridas no contexto histórico de algumas influências literárias a partir do contexto africano. Nataniel Ngomane (2008), no posfácio do livro *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, condena o estudo simplesmente linear da História da África, sem inserir o dinamismo necessário, sem acrescentar a importância das ligações das sociedades africanas entre si. Porém, para Amadou Hampâté Bâ (2013, p. 12), as culturas na África são muito variadas nas diversas etnias, cada qual tem o seu próprio costume e admite que exista no seio africano o sagrado, com destaque para a crença na estreita ligação entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

Durante a Antiguidade na África, nas sociedades orais, algumas pessoas se especializavam como “guardiões dos códices reais” (GOURHAN *apud* LE GOFF, 1994, p. 207), ou seja, historiadores tradicionalistas eram identificados como portadores de memória da sociedade. Podiam ser chefes de família, pessoas idosas ou sacerdotes. Segundo Le Goff, o líder guardião da história cumpria a missão de manter a coesão do grupo. O teórico ao estudar o mito do Bagre da etnia Lodagaas, da região norte do Gana, constatou que as versões das narrativas dos contos variavam bastante. A construção da narrativa se dá através de uma reconstrução generativa, isto é, sem uma memorização mecânica das palavras decoradas, mas a relevância é dada à narrativa cronológica, de forma que há uma imensa variação na forma de contar a história. E a principal manifestação desse tipo de narrativa é o canto, que possui a função de contar histórias oralmente.

O ancião, depositário de todos os saberes da comunidade, predominava como Deus vivo nos reinos e Impérios tribais, antes da chegada dos colonizadores, na época pré-colonial na África. Ante o exposto, a figura do griô estaria responsável por preservar a memória coletiva do grupo, como um agente historiográfico fazia a ligação entre a comunidade tribal e o narrador oral. Assim, o griô mantinha um elo entre o indivíduo e o grupo, com o objetivo de preservar a memória coletiva. Esse guardião tinha uma importância crucial nas narrativas de contos e mitos de origem, e também outras histórias destinadas às explicações sucintas das tradições comunitárias.

Os rituais de passagens ou de iniciação na África, geralmente são acompanhados de entoação de cantos. Paul Zumthor (2010), ao estudar os Azendés da África Central, revela que em algumas comunidades africanas, o canto se manifesta de maneira imutável, fixo e de maneira precisa, frequentemente, entoado por especialistas nas tradições, no entanto, o canto também pode ser improvisado para algum evento, a pedido de alguma pessoa em particular, ou para algum outro local específico. O conto oral inserido no canto, por exemplo, revela a tendência narrativa da comunidade ao procurar preservar a memória cultural da etnia (ZUMTHOR, 2010 p.166).

De conformidade com Zumthor (2010, p.167), sobre o tempo de execução da narrativa dos cantos, geralmente a extensão e a maneira de entoação estão relacionadas à imposição dos costumes. Os longos panegíricos dos povos, da etnia zulu de Moçambique, são entoados por uma voz rápida e ininterrupta. Desse conceito destacamos a importância do canto como elemento relevante às oralidades em Moçambique. Geralmente o canto está relacionado a alguma prática tradicional, ou seja, inserida nas raízes ancestrais, em narrativas orais.

Para Maria Fernanda Afonso (2004) e Júlio Silva (1994), Moçambique foi influenciada pela cultura árabe. Em *Amkoulleul, o menino fula* (2013), Bâ confirma o domínio do islamismo que se propagou por vários Estados africanos, e ele relata como recebera essa influência. “Quase todas as lendas e tradições orais dos *fulas* mencionam uma origem oriental muito antiga. Mas dependendo da versão, esta origem é às vezes árabe, iemenita ou palestina; às vezes hebráica e, às vezes, ainda mais longínqua, buscando sua fonte na Índia”(BÂ, 2013, p.20). De acordo com os teóricos acima e com relação à dispersão de várias etnias no continente, podemos inferir que as culturas de Moçambique receberam essa pluralidade cultural.

Ao evidenciar as contradições nos costumes, Chiziane mostra que as práticas orais da comunidade moçambicana influenciaram na narrativa por intermédio das manifestações religiosas, como o rito de passagem durante a circuncisão dos rapazes.

A autora também mostra as influências do multiculturalismo religioso em Moçambique, tanto a crença nos ancestrais, quanto no cristianismo, enquanto a historiografia de Junod revela também a influência da cultura semita entre as famílias do norte da África, que se expandiu por vários outros Estados do sul.

Junod pontua que durante uma das três séries de ritos de circuncisão, o toque de tambores, acompanhado por uma cantiga e sons de trombetas de chavelhos de antílopes, marca bem o rito de separação, ao qual são submetidos os adolescentes do sexo masculino, após frequentarem a escola de circuncisão. Para Junod, os povos rongas e os zulus não praticam a circuncisão desde aproximadamente 1817.<sup>8</sup> Por motivo de saúde física durante os combates, essas etnias teriam abandonado as práticas. Porém, o *ngoma*<sup>9</sup>, que fora inserido na cultura dos *tsongas* pela etnia balemba, continuou sendo praticado por esses povos.

Junod encontrou muitas semelhanças entre os balembas e os povos judeus. “Sem chefe, sem unidade nacional, mas com costumes característicos assimilados de geração em geração... Parecem com os judeus pelo fato de não comerem carne, a não ser que o sangue tenha sido removido dela cuidadosamente” (JUNOD, 1917, p. 69). Outras semelhanças encontradas por Junod, entre as culturas tradicionais bantas e a cultura judaica, foram as introduções na cultura moçambicana da metalurgia e a criação de aves domésticas pelos balembas.

Segundo Júlio Silva, credenciado pelo Ministério da Cultura em Moçambique como pesquisador, o toque de tambores é um evento nativo, que anuncia o ritual e está relacionado às danças. Os principais ritos de iniciação e de passagem como o nascimento, a passagem da infância para adolescência, o casamento e a morte são praticados por diferentes etnias, sobretudo na zona rural de Moçambique. Há danças como o “Mapiko muito dançada pela etnia Makonde, Tufo e N’sope, que se originou do Tufo, Lingundumbwe, dança Tahura e outras” (SILVA, 1994, p.01). O autor pondera que há também as influências árabes e portuguesas em algumas delas, como exemplo a dança Tufo que é de origem árabe.

Silva informa ainda que a dança Mapiko faz parte do ritual de passagem masculino da etnia Makonde, envolve o uso de máscaras de madeira, dança e coreografia, e os trajes dos dançarinos são cobertos por objetos sonoros. A dança está relacionada ao religioso, cerimonial e mítico; representa o imaginário das fantasias sobrenaturais. Os dançarinos cantam em coro e proferem letras relacionadas ao espiritual.

---

<sup>8</sup> O texto de Junod, editado em 1917, refere que há cem anos a circuncisão não era mais praticada entre os rongas e os zulus.

<sup>9</sup> Ritual africano acompanhado de toque de tambores, realizado durante a prática da circuncisão de rapazes.

Já Lingundumbwe é uma dança de iniciação feminina, versão do Mapiko, em que as mulheres trajam-se com muitos tecidos e usam uma capulana<sup>10</sup> para favorecer movimento ao gingado. A dança Tahura, por sua vez, pode ser praticada por homens e mulheres, todos juntos. Geralmente é dançada à noite, em cerimônias de funerais, em ritos de iniciação e durante o período de colheita. As letras das canções entoadas durante a dança também narram oralmente o cotidiano e a vida social relacionada à economia local do grupo comunitário.

A dança Tufo, conhecida inicialmente pelos nomes de *Ad-duff e Adufo*, palavras de origem árabe, se propagou por várias etnias com influências islâmicas, até chegar à Ilha de Moçambique. Com toques de tambores de madeiras cobertos com pele de animal, a música perfaz nas melodias misturas dos ritmos de cadências árabes e moçambicanas. As letras do Tufo narram a beleza da vida no cotidiano e o lado poético das habitações de seus povos.

A dança Tamadune, de origem Makonde, também é acompanhada de canções que falam de fatos importantes da comunidade, como acontecimentos históricos passados, um deles, ligados à Luta de Libertação Nacional, como exemplo, o Massacre de Mueda (1960), guerra de resistência dos moçambicanos contra a ocupação portuguesa, liderada pela FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique.

Maria Fernanda Afonso, que elabora estudos sobre a narrativa curta moçambicana, no livro *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*, perfaz suas análises com o foco nas narrativas orais tradicionais de alguns autores moçambicanos. A respeito do multiculturalismo em Moçambique:

A situação geográfica desse país permitiu-lhe muito cedo entrar em contacto com diferentes povos, comerciantes chineses, e principalmente árabes. Na realidade, até a chegada dos portugueses, a costa oriental africana é arabizada e islamizada, com um mercado local muito activo, onde se encontram produtos ainda desconhecidos no continente africano: arroz, cana-de-açúcar, laranjas, limões e tecidos de algodões indianos (JOUANNEAU apud AFONSO, 2004, p. 14).

Podemos observar por meio dos teóricos Junod, Silva, Afonso e Bâ, que Moçambique sofre influências de vários outros povos, além dos bantos. Houve a influência semita, mais antiga, e uma predominância árabe e indiana antes da chegada dos portugueses. Dessa forma, o pluriculturalismo torna-se predominante no solo africano austral.

---

<sup>10</sup> A capulana é um tipo de tecido estampado, muito usado pelas mulheres de Moçambique. Uma espécie de lenço que geralmente pode ter usos variados, como turbante para os cabelos, para adornar o corpo como saia, como véu nas diferentes danças e também como esteira para a mulher se deitar durante passeios no campo ou na cidade (Cf. CHIZIANE, 2003).

Chiziane, por intermédio do romance *Balada de amor ao vento*, procura construir parte da memória coletiva de Moçambique veiculada pelas narrativas orais. Dessa forma, estabelece uma ligação das suas narrativas com a do seu país, assim, procura o resgate da memória coletiva dos costumes locais.

## **1.2 A oralidade moçambicana em contexto colonial**

Jonuel Gonçalves destaca que Angola manteve um centro de distribuição de escravos para outros continentes. “Com a fundação de Luanda em 1576, Angola foi considerada o eixo central da escravatura transatlântica, por quase três séculos” (2010, p.76). Durante o período do tráfico negreiro da África para a América, e da África para a Europa, Angola e outras nações africanas, tais como a atual República Democrática do Congo, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Moçambique, sofreram as atrocidades causadas pela escravidão.

José Capela, ainda em 1944, em Moçambique, elabora um ideário para publicação no jornal *Voz africana*, influenciado pelo pensamento francês de libertação da Argélia. Analisou a obra de Emmanuel Mounier, enquanto destinou o texto aos moçambicanos para discussão dos problemas sociais e políticos, e, desde então, já observara outros movimentos que já atuavam para a completa libertação de Moçambique (CAPELA, 2010, p.166).

Gonçalves e Capela abordam os problemas enfrentados, resultantes do período colonial. Já o ensaísta francês Albert Memmi, na obra *O retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*, refere-se à colonização e aos colonizados nas terras africanas. O ensaio de Memmi foi escrito antes da Independência da Argélia. O autor critica a opressão causada pelos colonizadores aos colonizados nas terras africanas. E assevera que os colonizadores oprimiram de forma violenta muitos povos, levando a explorá-los e a excluí-los da participação de vida cidadã; critica a falta de nacionalização própria dos colonizados, que não têm suas festas, seus heróis e culturas próprias (2007, p.144).

Outros críticos também pensam numa forma de resgate das festas e das próprias culturas, como forma de propor a sua própria organização nacional. Laura Cavalcante Padilha, no livro *Entre voz e letra, o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*, pensa as narrativas orais na literatura, como forma de construir um encontro entre o velho e o novo nas narrativas literárias. Uma procura para encontrar aquilo que havia sido deixado de lado durante a colonização, em meio à hegemonia cultural. Padilha pondera que começa a surgir um movimento literário pela tradição africana: “Dá-se, pois, um movimento de

descolonização, e a tradição oral é repensada como forma de gritar a própria alteridade” (PADILHA, 2007, p 21).

Padilha aborda a oralidade angolana nas obras de tradições orais e fala da narração oral pelo griô, aquele que conta os missossos<sup>11</sup>, que são grupos de histórias populares. As histórias são contadas como forma de manutenção do grupo comunitário, pelos contos orais e a importância das práticas ritualísticas na arte de contar. Analisa ainda as histórias de narrativas curtas de autores angolanos, tais como, Luandino Vieira, Pepetela, Manuel Rui, Boaventura Cardoso, Jofre Rocha, Antônio Jacinto e outros (PADILHA, 2007, p. 36).

O historiador José Capela, em *Moçambique pela sua história*, comenta que a colonização de Moçambique não aconteceu no espaço territorial como conhecemos hoje a atual Moçambique; nem com a atual Zambézia, mas no espaço geográfico “Do Rio Búzi, ao sul do Zambeze, ao norte, por parcelas do litoral situadas à volta dos portos de Inhambane, e da Ilha de Moçambique, a norte, assim como pelas Ilhas de Cabo Delgado. Em toda essa área incidiu uma ação colonizadora uniforme.” (CAPELA, 2010, p. 110). Segundo Capela, a Zambézia seria a área principal dos territórios da Coroa portuguesa:

[...] Vale do Zambeze desde a foz até acima do antigo presídio do zumbo (decreto de 4 de fevereiro de 1958). Quando o estado colonial moderno estendeu a soberania efectiva de Portugal ao território que é hoje o de Moçambique passaram a atribuir-se à Zambézia as características de uma colonização que incidira em áreas que estavam para além do vale do Zambeze (CAPELA, 2010, p. 111).

Capela acrescenta que a miscigenação cultural e física na Zambézia, província no centro de Moçambique foi mais preponderante do que em outras regiões de Moçambique, pelas razões históricas da colonização portuguesa. Segundo Maria Fernanda Afonso, de acordo com a historiografia de Antônio Luís Ferronha, Portugal manteve o domínio do território ultramarino de Moçambique com a Índia, cujo domínio, antes da chegada dos colonizadores, era dos árabes e dos suahilis:

Após a chegada de Vasco da Gama à Ilha de Moçambique, em 1498, os árabes e os suahilis perderam o controle do comércio no Oceano Índico, especialmente com a Índia, estabelecendo os portugueses, em Moçambique, duas importantes zonas de ação comercial: uma implantada ao longo do Zambeze, destinada ao comércio com o reino de Monomotapa; a outra, situada na Ilha de Moçambique que tinha uma posição estratégica importante (FERRONHA apud AFONSO, 2004, p. 14).

---

<sup>11</sup> Os missossos são grupos de estórias populares contados em Angola, circularam durante séculos, geralmente contados pelo griô (Cf. PADILHA, 2007, p.36).

Maria Fernanda Afonso fala do domínio de outras culturas antes da chegada dos portugueses em Moçambique por motivos de comércio. Ademais, considera que a Ilha de Moçambique foi a capital da colônia portuguesa até 1894 e conseguiu conciliar a variada tradição que convivia na região. A partir das construções arquitetônicas portuguesas, islâmicas e indianas, além dos suahilis; podemos observar o predomínio do interculturalismo na região.

Ante o exposto, podemos inferir que tanto na Zambézia, quanto na Ilha de Moçambique houve o predomínio de múltiplas culturas, devido às presenças de outras culturas nessas regiões, que atualmente fazem parte do território de Moçambique.

O escritor moçambicano Mia Couto (2006), no romance ficcional *O outro pé da sereia*, narra o período colonial e o pós-colonial, aborda a história do Império de Monomotapa que era composto pela atual Moçambique e o Zimbábue.

Mia Couto insere o Realismo mágico<sup>12</sup> na obra ficcional e evidencia a narrativa histórica imbricada às oralidades por meio de questionamentos e debates. Dessa forma, além de Paulina Chiziane, outros escritores buscam representar a história em seus textos literários, como é o caso de Mia Couto, ao tratar do período colonial no Império de Monomotapa.

Na obra *O outro pé da sereia*, a história começa no século XVI, com a expansão marítima da Companhia de Jesus para as colônias de Moçambique e da Índia. Couto aborda o Século XX até 1975 com a problemática do colonialismo. E por fim a independência. No Século XXI, o pós-colonialismo em Moçambique. Mia Couto expressa via literatura o debate sobre o passado e o presente; discute a construção da identidade nacional moçambicana ao incorporar o mito no romance histórico contemporâneo.

A história de Moçambique contemporânea em *O outro pé da sereia*, que acontece em 2002, mostra personagens moçambicanas relacionadas com outras indianas vindas de Goa, como as figuras do padrasto, da mãe, do tio e do marido estão presentes no discurso oral inseridos na temática dos mitos, contados pelos antepassados como forma de inseri-los no contexto histórico da pós-independência, mas com o objetivo de discutir o colonialismo historiográfico.

Em *O outro pé da sereia*, ao procurar caracterizar as personagens, Mia Couto identifica-as de acordo com o discurso imbricado às oralidades, isto é, usa a fala para representar as pessoas que acreditam em mitos e falam usando termos proverbiais. Couto

---

<sup>12</sup> O termo Realismo mágico foi criado na América Latina, posteriormente, usado também nos países africanos de língua portuguesa (Cf. AFONSO, 2011). As narrativas, consoante o estilo, envolvem fantasias, como em uma realidade maravilhosa. O termo faz parte da História da América (Cf. LABORDE, 2011).

entrelaça o oral e a história. Elabora elos entre a velha história em 1560 e a situação geral vivenciada pela comunidade em 2002.

Mia Couto insere paratextos da história de 1560, sobre a missão jesuítica, por intermédio de epígrafes históricas, tal como, da Carta do missionário cristão, D. Gonçalo da Silveira, aos Irmãos da Companhia de Jesus que estavam na Índia. Podemos observar na epígrafe abaixo, uma relação entre o mito e a religiosidade cristã, durante a época da colonização.

Dizem- me que pode muito o demónio  
 Com seus enganos naquellas partes  
 E que não só leva aos miseráveis Cafres ao Inferno,  
 senão que por todos os caminhos se mostra cruel  
 Contra os que elles trata a causa de Deos,  
 E que procura enganillos com seus embustes e maldades (In: COUTO, 2006, p.50).

O mito é evidenciado por meio da crença e do receio de D. Gonçalo da Silveira, de que o Império de Monomotapa era um local, acreditava o jesuíta, que era habitado por demônios, seres sobrenaturais e nativos cruéis, que matavam e tomavam sangue humano. O autor evidencia a lenda da sereia, Nzuzu, numa forma de resgate e valorização das oralidades moçambicanas, sem deixar de colocar em foco, a história ocorrida a partir da colonização em 1560. Couto problematiza os contextos vividos no passado, por meio dos diálogos das personagens vividas em 2002. A evidência do diálogo, em *O outro pé da sereia* se faz presente entre a história e as narrativas orais.

O autor aborda a expansão da Companhia de Jesus para as colônias da Índia e Império de Monomotapa, em debate com o pós-colonialismo em Moçambique. Confronta o passado e o presente para o debate. Mia Couto, com uma estilística própria, tenta estabelecer uma ruptura com as referências da literatura colonial portuguesa, ao criar um estilo próprio de Moçambique.

Após o período da colonização do Império de Monomotapa em Moçambique no século XVI, os séculos XVIII e XIX foram períodos em que o tráfico de escravos cresceu substancialmente, junto com as expansões do ultramar, e do próprio comércio dentro do território africano.

Durante o período colonial e a propagação das guerras étnicas, podemos nos referir ao canto de guerra como uma forma de narrativa oral encontrada em Moçambique. Segundo Junod, os exércitos de Maputo executam uma antífona muito antiga, que geralmente muda de menor para maior, produzindo um efeito verdadeiramente grandioso.

– Ao romper d'alva – canta o solista...  
 – Quem foi que te coroou, oh Muwai, rei do Maputo? – Respondem os guerreiros.

Ao alvorecer – ao alvorecer  
 Quem foi que te coroou, oh Muwai?  
 Muwai, rei do Maputo! Muwai, rei do Maputo.  
 Quem foi que te coroou? (JUNOD, 1917, p. 412).

Segundo Junod, a canção se refere à coroação de Muwai, que é comparado ao sol nascente devido à coroação ter sido realizada ao alvorecer. “Muwai é o trisavô do chefe Mabai, deposto em 1896, que reinou ao declinar do século XVIII, tendo seu filho Makasana sido chefe desde 1800 até 1850” (JUNOD, 1917, p. 412).

Acrescenta que na execução do canto havia um solista e um coro formado pelos guerreiros, que batiam os pés no chão, enquanto tocavam os escudos com as azagaias. Segundo Junod, as narrativas orais via canto estavam relacionadas às guerras durante o período colonial, em Moçambique.

Mudimbe, em *A invenção de África* (2013), ressalta que o colonialismo não era apenas economicamente irracional, mas também ruinoso para os poderes coloniais. Sobre as formas de expressividades próprias, o pensador, após realizar vários estudos sobre a antropologia e as literaturas, acrescenta que as publicações de contos e lendas pelos africanos foram estimuladas pelas publicações dos antropólogos:

[...] depende obviamente de uma perspectiva antropológica, mas não parece seguir sempre a corrente dominante das conclusões do antropólogo. No âmbito da era pós-primitivista, por exemplo, Paul Hazoumé escreveu *Dogwicimi* (1938), uma novela etnológica sobre o tribunal de Abomey. Em 1938, Jomo Kenyatta publicou *Facing Mount Kenya*, que é tanto um estudo da forma de vida Kikuyu, como um manifesto político discreto. Durante aqueles anos desenvolveu-se um tipo de antropologia muito popular. Cada vez mais os africanos publicavam contos e lendas tradicionais (MUDIMBE, 2013, p.105).

Para Mudimbe, a escrita da literatura deve ser na própria língua africana, seja Sotho, Tswana, Xhosa, Zulu, Suaíli, Yourubá, Kikongo ou outra qualquer. “Esta literatura depende profundamente das experiências e locais africanos e pode apresentar outra visão diferente da dos colonizadores e dos antropólogos ocidentais” (MUDIMBE, 2013, p.105).

### 1.3 O pós-colonialismo e as literaturas africanas de língua portuguesa

Abdala Júnior, crítico literário, em âmbito das literaturas dos países de Língua Oficial Portuguesa, elabora análises críticas no ensaio *Literatura, História e Política* (1989) e levanta os problemas da adesão político-social entrelaçados à vida sociocultural nas obras de alguns autores brasileiros, portugueses e outros autores dos países africanos lusófonos: “Particularmente importante, nesse sentido, é o fato de que nos países africanos a língua de alienação venha a tornar-se instrumento de libertação, com a coexistência de línguas e dialetos - o que motiva reflexões político-culturais voltadas para uma estrutura social de hegemonia crioula” (ABDALA JÚNIOR, 1989, p. 14).

O crítico supracitado aborda o estudo das oralidades nos países africanos de língua oficial portuguesa, tais como por Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. Ao estudarmos esse crítico, buscamos um aprofundamento na História das influências africanas em várias literaturas de outras nações, inclusive no Brasil.

Segundo Maria Ignez Novais Ayala algumas práticas afro-brasileiras tiveram influências da cultura oral africana. No artigo, “A cultura popular em uma perspectiva empenhada de análise” (2003), Ayala elabora reflexões e proporciona a compreensão das narrativas orais como a poesia, a música e a dança sobre a cultura popular. Assim como a oralidade africana influenciou o Brasil em sua formação cultural, o Brasil, com autores modernistas, também influenciou autores dos países africanos de língua portuguesa.

Frederico Fernandes e Eudes Fernando Leite, no ensaio *Trânsitos da voz, estudos da oralidade e literatura* (2012), abordam o oral ao evidenciar o estudo do mito e do sagrado. Os teóricos acrescentam que as oralidades possuem aspectos de mudanças contínuas, advindas de mudanças em decorrência dos processos de influências culturais. E ainda acrescenta que o oral e o escrito, como objetos de estudos, perfazem um viés profundamente performático:

Em razão disso, torna-se possível afirmar que os textos de circulação oral habitam um território movediço, marcado pela tensão das fronteiras que eles insistem em transgredir ou pelas inevitáveis mudanças de práticas, atitudes e pensamentos advindos de um processo histórico (FERNANDES; LEITE, 2012, p. 08).

A nação de Angola, descrita pelo narrador-heterodiegético em alguns trechos da obra *Balada de amor ao vento*, vivenciou o período colonial, um pouco antes do pós-colonial passando por constantes Guerras Civis. Dessa forma, fica evidente a influência em Moçambique, de Angola e dos outros países africanos de língua portuguesa como Guiné-

Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, que também buscaram as propostas de libertação, enquanto adotaram como língua oficial o idioma do colonizador. Os escritores dos países que foram colonizados por Portugal buscam caracterizações próprias, por meio da ênfase à cultura local, longe dos padrões europeus.

Carmem Lúcia Tindó Ribeiro, no artigo “As águas míticas da memória e a alegoria do tempo e do saber”, faz uma análise da obra *Parábola do cágado velho*, de Pepetela, que, com a fábula, a alegoria e a parábola; pensa e critica a história do seu país, representando ficcionalmente a discórdia entre as tribos *Soba e* o colonialismo. Secco aponta a presença da oralidade ao mito, num viés de um inconsciente coletivo. Para ela, Pepetela cria um passado para repensar as guerras e relaciona os fatos às oralidades do povo angolano. “Pepetela procura resgatar a identidade cultural angolana através dos conhecimentos tradicionais dos mais velhos” (SECCO, 1998, p.255).

Abdala Júnior e Carmem Lúcia Ribeiro Secco compreendem que os escritores desses países africanos de língua portuguesa buscam a expressividade na escrita via língua do colonizador, enquanto procuram representar na literatura a oralidade e a história.

Segundo Abdala Júnior essa rede de influências parte do *Movimento Modernista Brasileiro* de 1922, com ideias de libertação que acabaram por influenciar autores angolanos, como afirma Carlos Everdosa: “O exemplo desses escritores ajudou a caracterizar a nova poesia e a ficção angolana, mas é, certamente, num fenômeno de convergência cultural que podemos encontrar razões das afinidades das duas literaturas” (apud ABDALA JÚNIOR, 1989, p. 17).

Além da formação do pensamento poético imbricado à convergência cultural nos países de língua portuguesa, na perspectiva de Abdala, será importante refletirmos sobre as propostas de Nitrini, em sua obra *Literatura comparada* (2010), quanto ao problema da narração poética, da imitação e das ideias em diálogos.

A teórica comenta sobre um dos sentidos da imitação, que de acordo com seus estudos, ela não é uma mera reprodução, pois cada autor revela a sua própria característica. Quando Nitrini se refere à mímese, argumenta: “Esta imitação não é a representação de uma ação, mas a idealização de uma experiência geral ou comum, de acordo com a prática dos antigos e com a visão geral do escritor que é própria de seu tempo” (2010, p. 128). Ante o exposto, de acordo com Nitrini, quando alguns poetas ou autores ficcionais numa mesma época fazem parte de uma mesma rede de influências, identificamos neles a presença de expressividades semelhantes, como é o caso das oralidades presentes nas literaturas de língua portuguesa africanas. A oralidade africana, nas obras literárias dos séculos XX e XXI, está

imbricada ao uso dos mecanismos do espírito do tempo histórico do pós-independência nos países de língua portuguesa, como nos casos, de Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde, Angola e São Tomé e Príncipe.

Para Soares Fonseca e Tabora Moreira, Angola adquiriu uma face mais intelectualizada com a publicação da revista *Cultura*, em 1957. A revista participava do movimento contra o colonialismo, e possuía como temática o nacionalismo angolano. E que durante essa época surgiu uma geração de escritores que abordaram os “temas da identidade, da fraternidade angolana como pátria de todos – negros brancos e mestiços” (2013, p.17). Segundo as teóricas, após a independência e guerra de libertação como ficou conhecida na região, Angola experimentou por mais de duas décadas, alguns “pesadelos” causados pela Guerra Civil.

Gonçalves acrescenta que Angola conquistou a Independência em 11 de novembro de 1975. O calendário proposto pelo acordo de independência deixava lacunas, e foi o que deu início à guerra civil pós-colonial. Em abril de 2002 foi assinado um tratado de paz com a UNITA<sup>13</sup>, enquanto o MPLA<sup>14</sup> no governo obteve apoio internacional, ao fato de ter sido legitimamente eleito em 1991 (GONÇALVES, 2008, p. 76).

A transferência ilegal de bens para o exterior e a ocupação selvagem de propriedades por cidadãos angolanos, durante essa época, foram fatores que agravaram a economia do país. José Eduardo Agualusa (2004) descreve uma cena violenta causada pela guerra civil em Angola. Na narrativa, o escritor acrescenta ditos populares das comunidades angolanas do período dos conflitos: “Veio uma tropa fandanga, uma malta de arruaceiros bem armados, muito bebidos, entraram pela casa à força e espancaram toda gente. O comandante quis saber como se chamava a velha” (Agualusa, 2004, p.12). O comandante da tropa, quando ouviu que a velha se chamava Esperança, troçou, dizendo que a Esperança era a última a morrer. O comandante mandou que alinhassem: o dirigente e a família para que os soldados os fuzilassem, e realmente foram fuzilados. Quando, porém, chegou a vez da Esperança, não restava mais bala alguma.

Assim como Agualusa, no período pós-colonial, fora influenciado com a forma de resgate da história nacional, Germano Almeida (1992), em Cabo Verde, reflete por intermédio de alguns trechos de narrativa oral em *O Meu Poeta*, uma maneira de resgatar a cultura do seu povo, por meio da identificação das personagens com as histórias locais. Almeida busca uma forma de reestruturação contra o multiculturalismo gerado pelo domínio europeu, pela

<sup>13</sup> Partido angolano, UNITA - União Nacional para Independência Total de Angola.

<sup>14</sup> Partido político angolano MPLA - Movimento Popular de Libertação de Angola.

globalização e pela guerra que por si torna-se geradora da fragmentação de identidade da população atingida, como foi o caso da prosa *O Meu Poeta*, maior obra representante da literatura cabo-verdiana.

O historiador Daniel Pereira fala da história e da independência de Cabo Verde e dos problemas enfrentados juntamente com Guiné- Bissau, até a completa libertação, após longo combate. “Cabo verde ascendeu à independência nacional em cinco de julho de 1975, depois de um duro e longo combate de libertação, que os limites geográficos impuseram acontecer fora do seu território” (PEREIRA, 2008, p. 01). Em *O Meu Poeta*, Germano Almeida (1992) destaca o período pós-colonial. A obra escrita durante a vigência do PAICV – Partido Africano da Independência de Cabo Verde, foi considerado o primeiro romance criado para representar a nação de forma crítica. O livro foi concluído em agosto de 1989, antes da abertura para democracia, porém, durante o período do pós- independência.

A narrativa oral como forma de identidade cultural para formação da nação está latente em Germano Almeida com as danças. Na obra *O Meu Poeta*: “Aquele morna de 5 de julho é por si só uma festa, um verdadeiro monumento à nação cabo-verdiana. Eu é que sugeri que a pusessem a tocar, como uma espécie de abraço para todos nós” (ALMEIDA, 1992, p 304). A morna é definida como a música representativa de Cabo Verde e, é de gênero musical poético. Além da morna há também a coladera, o funana e o batuque, que completam a representatividade musical das ilhas:

A cultura cabo-verdiana é mestiça, resultado do encontro entre dois povos e suas respectivas culturas: o colonizador português e o escravo africano. Esta dupla influência caracteriza a música crioula. De um lado, a morna e a coladera, cujas melodias denunciam uma ligação europeia, mas também latino-americana extremamente forte, e do outro, o batuque e o finaçon, que conservam uma influência africana notória (PEREIRA, 2008, p. 03).

Ao mencionar que a cultura cabo-verdiana é mestiça, o historiador Daniel Pereira acrescenta que essa miscigenação cultural é resultado do encontro do homem africano com o colonizador português. Ressaltamos que muitos dos cabo-verdianos não eram escravos, havia os comerciantes, administradores, pastores e agricultores que realizavam os seus próprios negócios. Quanto à morna, o historiador pontua que acabou sendo representativa da Ilha, devido ao trabalho artístico da cantora Cesária Évora, cuja voz marcante tornou esse gênero musical conhecido mundialmente.

Ademais, por intermédio da morna, outros escritores cabo-verdianos encontraram um aspecto da identidade nacional. Abdala Júnior, ao estudar a obra literária *O Galo cantou na*

*Bahia*, de Manuel Lopes, observa a estruturação da narrativa do autor. “Há um nivelamento (catalisação) dessas linhas narrativas ao ritmo (balanço) da morna – primeira forma artística associada à identidade nacional de Cabo Verde” (ABDALA JÚNIOR, 1989 p. 176). Para Abdala, os novos cantos africanos buscavam caracterizar o seu país, um clamor do poeta como forma de denunciar e reivindicar para a nação um referente sociocultural próprio.

Para Irene A. Machado, na obra *O romance e a voz*, a paródia se encontra em dialogismo com narrativas orais, num contexto metalinguístico, pois valoriza o verbal e o não verbal; é uma forma de afrouxar “os vínculos entre fala e escritura, mostram a possibilidade de tornar o romance um modelo vivo, criado à luz da poética da oralidade” (MACHADO, 1995, p. 186).

Em Germano Almeida estão presentes na narrativa os provérbios imbricados às questões políticas. O autor elabora a paródia ao representar o personagem Meu Poeta, que é deputado e embaixador itinerante da cultura cabo-verdiana. Cabe ressaltar que no romance a personagem é um tipo caricatural. O diálogo entre o cronista e o secretário com o Meu Poeta, exemplifica a caracterização que o autor pretende explorar:

Quis logo saber o que se passa, dói-te o estômago, comestes alguma coisa contrária, o café caiu-te mal, mal ele levantou os braços, pediu-me que me calasse, não é nada disso, disse, é uma dor interior, e confidenciou-me que a pretensão de ser responsável político de S. Vicente tinha sido recusada. Recusada? Essa gente não tem cabeça, melhor, não tem orelha, já se esqueceram de tudo que te devem? O máximo que me ofereceram foi o lugar de delegado do governo em S. Nicolau e é pegar ou largar. S. Nicolau, Deus do céu, ainda por cima delegado do governo? A justificação é que é tudo embaixada. O embaixador é delegado do presidente da República; o delegado do Governo é embaixador do governo. Assim, pois, mantenho-me dentro da carreira (ALMEIDA, 1992, p.127).

O autor elabora a narrativa, na qual incorpora a crítica política, juntamente com os provérbios locais, enquanto critica a forma de representação caricaturada e irônica da política cabo-verdiana. Jane Tutikian a partir de Linda Hutcheon, elabora menções parodísticas relacionadas ao romance histórico. “A paródia provoca, a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas totalmente definidos (presente e passado), em outras palavras, com o político e o histórico” (HUTCHEON apud TUTIKIAN, 2006, p. 46). Para Tutikian, a paródia é na sua “transcontextualização” ironia, inversão e impõe a crítica.

Assim como Tutikian aborda a paródia para analisar a crítica política no texto literário, Abdala Júnior também se refere à forma paródica para se referir à crítica poética em Baltasar Lopes, cabo-verdiano preocupado com a problemática da sua terra. Observamos um

dialogismo entre a paródia e a narrativa oral dos autores cabo-verdianos Baltasar Lopes e Germano Almeida. Abdala Júnior considera o poema de Baltasar Lopes uma apropriação de Manuel Bandeira, mas considera a forma de intertextualidade explícita como acontece na paródia, e que há um contraponto ao contexto histórico cabo-verdiano com o contexto literário brasileiro. Baltasar Lopes, sob o pseudônimo Osvaldo Alcântara, representa Cabo Verde, o arquipélago sofrido pela história das constantes secas:

Saudade fina de Pasárgada...

Em Pasárgada eu saberia  
Onde é que Deus tinha depositado o meu destino...

E na altura em que tudo morre...  
(cavalinhos de Nosso Senhor correm no céu;  
a vizinha acalenta o sono do filho rezingão;  
Tói Mulato foge a bordo de um vapor;  
O comerciante tirou a menina de casa;  
Os mocinhos da minha rua cantam;  
Indo eu, indo eu  
a caminho de Viseu...)

Na hora em que tudo morre,  
Esta saudade fina de Pasárgada  
é um veneno gostoso dentro do meu coração.  
(ALCÂNTARA apud ABDALA JÚNIOR, 2002, P. 49).

Apesar da procura da construção da nacionalidade dos países de língua portuguesa, não podemos negar as influências da narrativa oral portuguesa nas obras de alguns autores africanos. Segundo Abdala Júnior, o cabo-verdiano Baltasar Lopes, em seu poema *Intinerário de Pasárgada*, expressa influências da cantiga de roda lusitana, tanto a forma poética do brasileiro Manuel Bandeira:

É como se operasse no poema um deslocamento do espaço e do tempo, um continuum associativo entre recorrência brasileira de bandeira e a recorrência à cantiga de roda portuguesa que aponta como referente para a cidade de Viseu (a visão do “eu” sonhado pelo poeta na distante Passárgada/Vis-eu) (ABDALA JÚNIOR, 1989, p.49).

Osvaldo Alcântara representa a figura sonhadora, que no fundo deseja estar em Portugal, em Viseu, com as suas cantigas de rodas; já o pseudônimo representa Cabo Verde, em êxodo, em fuga por uma vida melhor.

Em São Tomé e Príncipe podemos destacar o poeta Francisco da Costa Alegre (1864 - 1890). Em alguns versos de seu poema *Cantares santomenses*, podemos observar a presença da oralidade, como o uso de provérbios:

Quem pode num campo vasto  
O joio apartar dos trigos?  
Quem conhece dentre os falsos  
Os verdadeiros amigos?<sup>15</sup>

Fonseca e Moreira asseveram que Francisco da Costa Alegre elaborou textos poéticos como forma de protestar contra as injustiças sociais em relação às más condições do homem negro na África lusófona. Em São Tomé e Príncipe, vários outros poetas abordaram a exploração colonial e as questões raciais como temática em suas composições artísticas. Como exemplo, citamos Alda do Espírito Santo, Tomaz Medeiros e Marcelo da Veiga (FONSECA e MOREIRA, 2013, p. 12).

Para Abdala Júnior, o processo de independência e a construção da nacionalidade de todos esses países de língua portuguesa se deu em paralelo à Revolução dos Cravos e ao Neo-realismo português, cujos escritores inseridos no movimento também lutavam contra o salazarismo, imposto na década de 70. Logo que aconteceu a deposição do salazarismo pelo povo português, as ex-colônias portuguesas reivindicaram as suas próprias independências e as suas culturas locais. Abdala Júnior discute esses fatos por intermédio das ideias do crítico Alexandre Pinheiro Torres, na obra *Neo-realismo literário português*, e destaca o trabalho marcante do cancionista Francisco José Tenreiro. “O crítico relaciona, portanto, o principal poeta de São Tomé e Príncipe com o núcleo mais vigoroso do Neo-realismo na metrópole. A luta comum acabaria por vetorizar a ideologia da negritude que aparece na poética de Tenreiro” (ABDALA JÚNIOR, 1989 p. 30).

Há uma associação entre Cabo Verde e Guiné-Bissau na prosa *O Meu Poeta*, de Germano Almeida: “Mais importante que tudo era despertar as pessoas para a grande aventura da libertação, porque todos nós de mãos dadas deveríamos criar uma grande e próspera pátria africana na unidade com os nossos irmãos da Guiné-Bissau” (ALMEIDA, 1992, p.26).

A nação de Guiné-Bissau possui como língua oficial também a língua portuguesa. É oportuno ressaltar que sua independência aconteceu em 24 de setembro de 1973. O país

---

<sup>15</sup> Ver Antônio Miranda em *Antologias africanas*. Página publicada em setembro de 2008. Disponível em: <<http://www.antoniomiranda.com.br>>. Acesso em 27 de agosto, 2013.

vivenciara questões semelhantes para a conquista do pós-independência. De conformidade com Maria Fernanda Afonso, somente a partir do século XX guineenses passaram a criar literatura, embora ainda de forma muito tímida. Apesar da nação não possuir ainda um sistema literário consolidado, encontramos nos contadores, uma forma diversificada de criação artística:

Este exemplo de narrativa oral, profundamente enraizado na tradição africana, torna-se o exemplo de uma obra aberta porque, à medida que o auditório introduz novos elementos, questiona a autoridade exclusiva do narrador, favorecendo uma atmosfera permanente de criação e de recriação coletiva em que a história é apenas um simples pretexto para o exercício lúdico de invenção coletiva, de humor e de crítica. Instaure-se uma verdadeira dialética entre a realidade e o imaginário, a palavra do artista e as iniciativas da assembléia (GOMES; CAVACAS *apud* AFONSO, 2004, p. 82).

Não podemos inferir que a Guiné não possua a sua própria história literária. *O Boletim Cultural da Guiné Portuguesa* publicou um conto literário com o título *Amor e trabalho*, de Jaime Pinto Bull. E que se configura como a primeira obra criada por um guineense (AFONSO, 2004, p.83).

Abdulai Sila, outro escritor guineense, já está sendo reconhecido mundialmente. Alfeu Sparenberger realizou um trabalho crítico sobre o primeiro romance de Sila, *Eterna Paixão*, que procura representar o pós-independência numa temática política, mas com contradições próprias do pensamento do país. Para o crítico Carlos Lopes, os habitantes da Guiné se apresentam “despidos dos mitos, cientes das contradições. Preparados para os desafios que farão de nós a geração daqueles que ultrapassaram a utopia” (apud SPARENBERGER, 2003, p. 292). Já o segundo romance de Sila, *A última tragédia*, uma história sobre o período colonial cuja temática discorre sobre narrativas míticas, próprias do contexto das culturas africanas, surge como protagonista um Régulo, personagem que direciona o enredo mítico. No terceiro romance, *Mistida*, segundo Teresa Motenegro, que assina o prefácio do livro, há o imaginário em torno do mito imbricado às questões sociais e políticas. “O recurso ao imaginário mítico e coletivo e ao realismo mágico, assinados pela coexistência de vivos e mortos” (apud SPARENBERGER, 2003, p. 306). Para o crítico Sparenberger, o escritor Abdulai Sila elabora, na narrativa historiográfica, a crítica social contra o esquecimento do colonialismo.

Assim como emerge Abdulai Sila na Guiné-Bissau, atualmente, cada vez mais surgem novos escritores em Moçambique e nos outros países de língua oficial portuguesa. Os

contadores de histórias saem do anonimato oral e aos poucos se iniciam na arte da escrita. Dessa maneira, esses escritores, por meio do conhecimento oral milenar, em intertextualidade com o imaginário coletivo, penetram nos labirintos dos princípios da índole humana e criam obras históricas entrelaçadas a valores próprios da narrativa oral.

#### 1.4 Oralidades e a teoria do romance

Irene Machado, em *O Romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*, menciona os princípios da fala e da escritura, e questiona: “Se fala e escritura são sistemas de linguagem, por que confiná-las em campos opostos? Se romance é realização da língua e fala, por que a rigidez da hierarquia e a prevalência de um sistema sobre o outro?” (MACHADO, 1995, p. 49). Ademais, Machado acrescenta que a estilística do romance dependerá do discurso do outro, ou do que as pessoas dizem sobre a própria vida.

A configuração do diálogo entre a fala e a escritura na prosa representa a voz do autor em relação às pessoas do discurso, por exemplo, a caracterização das personagens com os seus devidos sotaques dependerá da criação estabelecida pelo escritor, por intermédio das vozes em polifonia.

Para estudarmos o conceito de forma mais ampla e aprofundada, recorreremos a Paul Zumthor, para quem a *performance* engloba várias formas de expressividades orais. Há fatos que ocorrem com pessoas que se tornam marcantes para a vida toda, daí a importância da *performance*, que vivifica o momento, tornando-o eterno e único. Apenas com a leitura de um poema ou texto ficcional, a apresentação de uma narrativa oral talvez não ficasse tão marcante como a forma teatral da *performance*, envolvendo o som, o ritmo, a voz, a presença corporal, o gesto e o movimento.

Paul Zumthor comenta em sua obra *Performance, recepção, leitura*: “Passados sessenta anos, pude compreender que desde então, inconscientemente, não cessei de buscar o que ficou em minha vida, daquele prazer que então senti” (ZUMTHOR, 2007, p. 39). O autor relata que nunca se esqueceu de uma apresentação popular a que assistira numa rua de Paris, quando era criança. Conta que se juntavam em grupo ao redor de um cantor de rua, que ao ouvir uma ária, uma melodia muito simples, o que havia chamado a sua atenção era o tipo de espetáculo que prendia pela vibração dos sons das canções populares. Ao ouvir o camelô recitá-las, sentia vontade de comprar aquelas folhas ambulantes. Após esse fato, o interesse de Zumthor pela teoria oral surgiu. A ação de um determinado momento explica a forma de sensibilização do artista pelas formas de dialogação e canto.

O crítico destaca bem as formas performáticas, por envolver a leitura, o som, o gesto, enfim, os sentidos. Em *Balada de amor ao vento*, podemos conferir que o toque de tambores, acompanhados de cantos e contos estão justapostos, de acordo com a teoria zumthoriana.

Paul Zumthor, no ensaio *Introdução à poesia oral* (2010) ao elaborar conceitos sobre as expressões orais ou oralidades e criar a palavra *performance* para discussão, acrescenta que *performance* é uma manifestação lúdica, através do conto oral, da canção, do rito e da dança. No caso do conto, pode ser associado ao mito. A etnologia analisada pelo teórico estuda a linguagem oral no sentido antropológico, cultural e social. “A *performance* é para os etnólogos uma noção central no estudo da comunicação oral” (2010, p.30).

A historicidade da cultura oral é evidenciada para Zumthor e relacionada à retórica, que estabelece e cria o texto. O crítico levanta a ideia de que os provérbios africanos são destacados por seus traços de *performances*. A situação da audição na poesia oral requer a atenção do ouvinte, que estabelece certa comunicação com quem transmite a narrativa oral.

Para Zumthor “As cantoras africanas de lamentação são incapazes de reproduzir seus poemas fora dos funerais autênticos” (2010, p.164); esse tipo de canto está envolvido numa performática, ambientada na tradição poética local. A *performance* implica o conhecimento específico das práticas culturais.

As tradições, regras e figuras de linguagens próprias, que estabelecem as estruturas sintáticas na poesia oral, elaboram por si intertextualidades com o ambiente, o público, e a pessoa que o transmite. No conjunto, tudo isso se refere às “funções globais” que, para Zumthor, não se comporiam de outras maneiras não específicas ao ambiente, dessa forma, o canto relacionado à tradição envolve a *performance*.

Ademais, em vários contextos socioculturais, os participantes verificam-se conscientes das formas de transmissão que provocam, então passam a escolher com cuidado o local, a duração e as pessoas envolvidas na *performance*. Segundo Zumthor, em algumas comunidades étnicas na África é evidente o predomínio e o controle do imaginário pelos mecanismos da poesia oral. “Assim, em muitos casos, na África, a exploração e o controle do imaginário social pelo meio privilegiado da poesia tem, para as sociedades tradicionais, tanto ou mais importância que, para nós, a mais valia econômica” (ZUMTHOR, 2010, p. 165). Na teoria zumthoriana, a manifestação cultural por meio da voz, que às vezes pode envolver ritual e danças, requer uma combinação coletiva para que a *performance* se realize de maneira concreta.

O imaginário revela-se em *Balada de amor ao vento*, na medida em que a autora utiliza-se dele para compor as imagens que lhe teriam sido sugeridas a partir dos contos orais

de uma dada comunidade, da qual ela emerge como representante. Após a leitura de Zumthor, podemos perceber que a *performance* dos contadores de histórias tradicionais africanos, que une narrativa, poesia, canto e dança, está latente na formação de Paulina Chiziane.

Jerusa Pires Ferreira, no artigo “O Universo Conceitual de Paul Zumthor no Brasil” refere-se ao teórico Zumthor, na obra *Performance, recepção, leitura*: “Nesta, como em outras passagens, as dimensões antropológicas, comunicativas, estéticas e cognitivas são trazidas com clareza e acompanhadas de profunda intuição poética” (2007, p.07).

Carlos Pacheco, na obra *La Comarca oral*, um ensaio sobre as narrativas orais na América Latina, favorece a compreensão das narrativas orais populares ficcionais regionalistas dos autores: Juan Rulfo, José Maria Arguedas, João Guimarães Rosa, Augusto Roa Bastos e Gabriel García Márquez. Os autores formam um grupo chave de recursos para a representação literária latino-americana.

Carlos Pacheco elabora estudos que mostram as transformações pelas quais a relação entre oralidade e escritura tem passado, no entendimento dos filósofos, ao longo do tempo, até chegar ao momento atual, em que é valorizada. Havelock, que trata de Platão, mostra que este se distancia da esfera oral e releva o conhecimento formal da filosofia. Platão se posicionava contra a valorização da oralidade, em favor do pensamento lógico. Jacques Derrida, contra o fonocentrismo; para o teórico, a escrita deve ser inteligível. Claude Lévi-Strauss, segundo Rousseau, com povos sem escritura, e os civilizados (Pacheco, 1992, p.32). Para Pacheco, Lévi-Strauss diferencia a oralidade e a escritura, como de diferentes fases do desenvolvimento humano: a oralidade como a fase dos primitivos e a escrita como a fase dos civilizados.

No entanto, Pacheco afirma que o discurso oral tradicional geralmente é uma narração, um relato, no entanto, não é um texto reflexivo, e nem um registro impessoal.

En las narraciones orales, la acción a menudo implica alguna suerte de enfrentamiento contra elementos naturales o antagonistas humanos o animales. Estos adversarios deben ser vencidos por el héroe a fin de franquear el camino hacia su meta (PACHECO, 1992, p. 43).

Ademais, para Pacheco as narrações orais e os relatos possuem as características de uma epopeia, e não abordam fatores psicológicos da personagem, como ocorre no romance contemporâneo, em que os tempos se misturam. O teórico defende a forma própria da fala, dos sotaques regionalistas, dos rituais e o resgate da memória coletiva, por meio das narrativas orais na escrita.

Especificamente na África, em torno desse paradoxo universal entre o oral e a escritura, Achille Mbembe critica as tendências intelectuais que tentam destinar alteridade ao imaginário coletivo africano: “Os africanos podem finalmente narrar suas próprias fábulas em uma linguagem e voz que não podem ser imitadas, porque são verdadeiramente suas” (ZELEZA *apud* MBEMBE, 2001, p.06). Isso mostra que as formas ritualísticas, religiosas, e mnemônicas próprias da cultura oral estão sendo discutidas pelos próprios teóricos africanos. Mbembe pondera que o tema requer reflexões de estudos filosóficos mais aprofundados. Dessa forma, o oral, em tempos passados tido simplesmente como uma linguagem primária, passa a ser evidenciado como um relevante objeto de estudo.

V. Y. Mudimbe está de acordo com as propostas de estudos do mítico e do oral nos seus contextos sociais de filosofia e gnose. O estudioso enfatiza a relevância do estudo dessa linguagem nas narrativas escritas, concomitante com a escritura literária e outras ciências humanas, como a Antropologia, História e Filosofia e até algumas outras Ciências como a psicologia e outras áreas com foco na Epistemologia. *A invenção de África: Gnose, Filosofia e a ordem do conhecimento*, ensaio de sua autoria, perfaz um estudo da África de forma multidisciplinar, visto que, os seus estudos penetram nas áreas de Filosofia, Antropologia e História. Segundo o autor, o livro sintetiza de maneira crítica as “Questões complexas sobre o conhecimento e o poder na África” (2013, p.11). Mudimbe, após analisar algumas obras de Levi Strauss, como por exemplo, *The savage mind* (1962), que trata da Ciência do concreto e ciência do abstrato, acrescenta que a Ciência e a magia devem ser estudadas em conjunto, analisa e contesta a dicotomia que insiste no desenvolvimento histórico em Levi Strauss.

Para Mudimbe “o mito potencializa o sistema ético” (2013, P.51). E ainda acrescenta que no mito estariam presentes os conhecimentos milenares, imbuídos de sabedoria, por isso o mitológico deve ser sempre estudado no contexto epistemológico.

### **1.5 Oralidades na literatura moçambicana**

Moçambique, nação ficcionalizada por Chiziane em *Balada de amor ao vento*, tornou-se independente em 25 de junho de 1975. A nação possui como idioma oficial a língua portuguesa. Maria Fernanda Afonso considera o primeiro presidente de Moçambique, Samora Machel, um incentivador dos estudos da língua portuguesa, por meio de autores moçambicanos: “Samora Machel queria implicar toda a população na construção do país. Atribuindo uma grande importância à emancipação das mulheres, bate-se contra a prostituição

e a poligamia, considerando esta como uma forma de exploração do trabalho feminino” (AFONSO, 2004, p.27).

Para Maria Teresa Salgado Guimarães Silva (2010), no artigo “Um olhar em direção à narrativa contemporânea moçambicana”, autores moçambicanos foram influenciados por autores de narrativas orais da América Latina, como Guimarães Rosa e Gabriel Garcia Marques. “Após entrar em contato com a obra de Luandino Vieira, em 1977, e, posteriormente, com a de Guimarães Rosa, Mia [Couto] sentira que havia necessidade de um trabalho de recriação na literatura moçambicana, como declara em entrevista a Patrick Chabal” (apud SILVA). Segundo a estudiosa, Ungulani Ba Ka Khosa, escritor moçambicano, também trata dos espaços rurais na África, inspirado na forma literária da América Latina.

Não é à toa que a maior parte desses escritores se identifica com o realismo mágico de *Cem anos de solidão* ou com o mundo fantástico, desejado e impossível de Borges. A obra de García Marques, citada por Khosa em todas as suas entrevistas, de certo modo, legitima o espaço fabuloso das tradições culturais africanas e se constrói como epopeia burlesca das lutas frequentes na América Latina (SILVA, 2010, p. 01).

Em *O Rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto* (2010, p.33), Ana Claudia da Silva pondera a respeito da formação da historiografia literária em Moçambique, e afirma que muitos dos autores moçambicanos tiveram como referências obras de autores brasileiros, portugueses e angolanos.

Consoante Silva, com referência à formação de base da história literária moçambicana, podemos lembrar a relevância do escritor Guimarães Rosa, assim como considera o próprio escritor Mia Couto. Em visita à Universidade de Brasília, em abril de 2014, Mia Couto afirmou que fora influenciado pela leitura e observação da fala do próprio povo moçambicano. A livre imaginação poética, com a inserção das narrativas orais na criação de uma obra literária pelo uso de sotaques regionalistas, Couto aponta a relevância da construção textual. Após a luta pela independência e transcorridos os 10 anos de guerra de libertação como ficou conhecida na região, Couto se interessou em transportar para a literatura as histórias da guerra civil, tendo como foco os contos orais do povo sofrido. *Terra sonâmbula* “resulta de um meticuloso trabalho de lapidação poética e confere nobreza artística ao seu material linguístico primordial: as mitologias tribais e os casos que circulam de boca em boca pelos meandros da cultura oral africana” (COUTO, 2007).

A imensa variedade de pessoas abaladas pelos conflitos pós-coloniais, em Moçambique, favorece a expressividade oral em Mia Couto, como forma de preservação dos

mecanismos de sobrevivência e transmissão dos saberes. Suas personagens, por exemplo, estão imbuídas de sentimentos que as ressignificam, principalmente quanto ao resgate das tradições religiosas, os mitos, as credices e as lendas contadas pelos antepassados às novas gerações.

Assim como Chiziane em *Balada de amor ao vento*, em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto também busca a estruturação das oralidades na expressividade da narrativa textual, por exemplo, relaciona os mitos moçambicanos com as tradições rememoradas pelas personagens, como um momento de reivindicação e de denúncia pela independência inacabada. Apesar do fim da dependência de Portugal, a nacionalidade em Moçambique continuou a ser negada ao seu povo, por meio de constantes combates organizados pelos movimentos de libertação, dispersando as populações rurais e urbanas (COUTO, 2007).

A instigante oralidade em Mia Couto passa para a narrativa literária enriquecendo a sintaxe do texto, com o uso de neologismos, provérbios e contos orais. O escritor, ao narrar Moçambique durante os dez anos de guerra, em *Terra Sonâmbula*, aborda o sofrimento, porém, a inserção da oralidade é uma forma de mostrar a atrocidade das guerras de uma maneira mais amena e ao mesmo tempo buscar uma maneira de organização do conhecimento das tradições locais para a formação da história nacional.

A respeito da questão do multiculturalismo, Stuart Hall (2002, p.07) argumenta que a identidade cultural na pós-modernidade reflete a respeito da crise por qual passam diversas culturas mundiais, e se essa forma de identidade estaria sendo fragmentada. Hall percebe a importância do encontro da pessoa no seu grupo comunitário. O declínio das culturas tradicionais, das culturas étnicas, e as suas relações com a linguística e a religião são evidentes.

Hall pontua os deslocamentos causados pela globalização, que se encontram num labirinto multifacetado e contraditório. No entanto, o autor sugere que a unificação cultural esteja sendo dominada pelo Ocidente. Paulina Chiziane, preocupada com esses desenraizamentos culturais, tenta reestabelecer um reencontro com as narrativas orais tradicionais, em *Balada de amor ao vento*.

Mia Couto (2006), na obra *O outro pé da sereia*, também segue esse percurso para representar a literatura pós-colonial; preocupa-se com a história e com a persistência dos vestígios do colonialismo do passado ainda a reviver na mentalidade das personagens que vivem em Moçambique. Couto expressa através da literatura o discurso de construção da identidade nacional moçambicana, por intermédio da composição de textos ricos, ao narrar a tradição oral desses povos. O escritor, atualmente conhecido por representar a literatura

moçambicana por meio de um conteúdo rico em tradições orais, elabora análises críticas a respeito da constituição da nação. O país foi mergulhado numa fragmentação causada pelo hibridismo<sup>16</sup> cultural e pela ausência de uma nacionalidade própria, por causa da imposição da política lusitana nessa ex-colônia portuguesa.

O legado deixado pela cultura ancestral está em foco no imaginário de Mia Couto. Personagens como as figuras do pai, da mãe e da sogra estão presentes no discurso oral, como forma de transmitir aos descendentes os mitos contados pelos antepassados, de forma a inseri-los no contexto histórico do pós-independência.

Ana Mafalda Leite no ensaio, *Oralidades e escritas pós-coloniais* (2012), destaca que os textos perfazem um panorama contemporâneo das literaturas que incorporam as narrativas orais nos textos poéticos e ficcionais de Angola e Moçambique. Leite, a respeito das literaturas africanas língua portuguesa, elabora a crítica em torno das nações pós-coloniais:

Com efeito, as literaturas africanas, como resultado da combinatória com narrativas orais, oferecem alternativas à maneira de conceber a estrutura narrativa ao incluírem muitas formas de arte performática, como provérbio, o canto e a dramatização; criam uma discussão transcultural acerca das estruturas das formas (LEITE, 2003, p.27).

Segundo Ana Mafalda Leite, Paulina Chiziane está inserida numa época em que as narrativas orais estão presentes em outras obras de escritores dos países africanos de língua portuguesa. Ademais, em Moçambique, destacamos os autores José Craveirinha, Suleiman Cassamo, Luis Bernardo Honwana, Ungulani Ba Ka Khosa e Mia Couto.

*Balada de Amor ao vento* é narrada de acordo com as práticas culturais locais. As oralidades e a literatura se encontram para a construção de um estilo próprio. Vários teóricos, como Ana Mafalda Leite, Terezinha Taborda Moreira, Maria Fernanda Afonso e os escritores, como Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa deram importante contribuição para a valorização das tradições orais na formação da literatura nacional moçambicana.

Para Ana Mafalda Leite (2003), na obra *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, muitos escritores recorrem às poéticas locais como formas de modelos básicos para a composição do texto artístico, como fonte de inspiração e criação de um novo estilo. A crítica acrescenta que as literaturas africanas são originárias de espaços culturais próprios e o material fornecido é o que vem da própria comunidade. Leite acrescenta que estudar uma

---

<sup>16</sup> Hibridismo, consoante vários dicionários, é a junção de distintos radicais para a formação de novas palavras na língua portuguesa. De acordo com Homi K Bhabha, o hibridismo também pode ser conceituado como diferenças culturais harmoniosas ou quanto conflituosas e que podem confundir as definições de tradição e modernidade (Cf. BHABHA, 2013, p. 21).

literatura africana implica entender a forma como cânones ocidentais literários foram rompidos, enquanto se estabeleceu um novo estilo próprio do africano, ao incorporar nos textos um diálogo entre diferentes etnias.

Segundo Ana Mafalda Leite, em muitos textos das literaturas pós-modernas foram narradas culturas transmitidas oralmente. Os escritores José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa sentiram a necessidade de afirmação de uma identidade da própria cultura local. Elaboraram obras de ruptura com as referências da literatura portuguesa. Ainda consoante os estudos realizados por Leite (2003), a literatura moçambicana gerada na tradição portuguesa e em contexto colonial passa por mudanças, e a oralidade passa a estar ligada à construção social.

Os escritores moçambicanos Mia Couto, Paulina Chiziane e Ungulani Ba Kha Khosa, em suas obras ficcionais, tratam de questões semelhantes quanto à narrativa oral a partir do contexto de o período pós-independência.

Para Terezinha Taborda Moreira, no livro de poemas *Hamina e outros contos*, de José Craveirinha, o poeta descreve a forma de contar e cantar a linguagem do tambor por meio de “aliteraões, assonâncias e onomatopeias” (2005, p.162), lembra o ritmo real do tambor com as linguagens próprias dos rituais, envolvendo a música e a dança.

[...] Armando e seus irmãos cantavam e levantando os pés e sacudindo os braços, dançavam. A terra fremia, os corpos fremiam. As mulheres e as crianças tinham *txa-txa* nas mãos e faziam o ritmo [...] Vibrantes, as vozes pairam na copa dos eucaliptos de mãos entrelaçadas no som do *txa-txa* das crianças e das mulheres de xicatauanas frementes como pombas inquietas a querer voar. Armando e seus companheiros dançam e a terra é chibugo e o chibugo soa como voz de gente. Mas voz de gente forte. E zangada. Os negros dançam, mulheres mexem os quadris [...] (In MOREIRA, 2005, p.164).

Já Maria Fernanda Afonso recupera estudos de Gilberto Matusse e considera José Craveirinha a voz que mais se aproxima do homem negro, enquanto recupera os valores mais característicos da cultura nacional. “[...] é um griô que se apropria das formas encantatórias das narrativas da tradição oral – *Karingana ua Karingana*, o título do seu primeiro livro, significa na língua ronga era uma vez” (MATUSSE apud AFONSO 2004, p.128).

O artigo “Os sete sapatos sujos”, de Mia Couto (2005, p. 01), refere-se ao corpo social da África contemporânea, exemplifica a Zâmbia, mas a finalidade é mergulhar pelos labirintos políticos e os desafios de mudanças na nação moçambicana. Neste texto, Couto atua como um crítico, por conhecer de perto a problemática social em Moçambique. Comenta sobre os rituais de iniciação, aqueles que ainda são praticados na pós-modernidade e critica

também alguns rituais de passagens, como o casamento e outras manifestações tradicionais, que segundo o autor, são cópias de um modelo colonial.

Paulina Chiziane em *Balada de amor ao vento* perfaz o caminho semelhante ao de Mia Couto e outros escritores africanos de língua portuguesa, enquanto critica alguns costumes, porém prefere representar a voz feminina: a figura da mulher submissa, ainda tentando fugir do sistema patriarcal e emergindo para a pós-modernidade.

## CAPÍTULO II

### A EMERGÊNCIA NA VOZ MOÇAMBICANA

Paulina Chiziane, por intermédio, sobretudo, da narradora-protagonista Sarnau, em *Balada de amor ao vento*, reflete sobre a organização e relação social das narrativas orais com as narrativas tradicionais. Podemos analisar a presença de memórias que surgem nas oralidades como em contos, relatos, mitos, crenças, orações, canções e em toques de tambores, enquanto dialogam com o passado e o presente para a transmissão oral. O romance trata de levar em conta projeções míticas nas narrativas, na figura respeitável de um curandeiro, assim, Chiziane elabora uma imensa parte da sua obra.

Em *Balada de amor ao vento* as tradições orais próprias das zonas rurais constituem os saberes e as crenças locais, enquanto refletem a organização e relação social com a formação da nação de Moçambique.

A narrativa de Paulina Chiziane aborda a ficção do período colonial. No entanto, elabora a narrativa num viés pós-colonial, tendo em vista a conciliação entre oralidades e fatos históricos dos costumes tradicionais. A forma de contar histórias tem como objetivo a reestruturação dos aspectos orais e históricos da nação moçambicana, que sofrera com o colonialismo; logo, com a continuidade dos problemas gerados. A narradora-protagonista participa da história para contribuir com a tentativa de denunciar a problemática sofrida pelo povo moçambicano. E, assim, participa na construção de uma narrativa crítica aos costumes vividos pela nação.

Chiziane imbrica as oralidades ao imaginário para contar os pequenos contos orais inseridos na narrativa. Ao conceder voz às personagens, contesta a problemática vigência do sistema patriarcal e da poligamia; a escritora, por meio da narradora-protagonista Sarnau, critica as tradições que supervalorizam o homem e subjugam a mulher no âmbito das relações estabelecidas na comunidade.

A escritora supramencionada releva a tradição oral por meio dos ditos orais, orações e narrativas lendárias para clamar por uma nação em que a mulher tenha a sua voz. A polifonia bakhtiniana se faz presente em *Balada de amor ao vento*, por intermédio das diversas vozes, não apenas a feminina, pois a narradora fala também consoante à voz do homem, aquele sem recursos financeiros, que não pode lobolar uma mulher e também sofre pela imposição dos costumes tradicionais.

## 2.1 Autocríticas de Chiziane

Foi guiada pela crença nos antepassados, nos adivinhos e nos rituais direcionados pelo religioso e o mítico que Paulina Chiziane tece os fios condutores da narrativa oral em *Balada de amor ao vento*, tendo em vista a ideia arcaica do mito em contraste com a narrativa contemporânea. Marilena Chauí, no ensaio filosófico *Mito fundador e sociedade autoritária* (2000), elabora conceitos a respeito do mito fundador e explica a forma como o mito pode ser praticado ou tido como verdade:

Ao falarmos em mito, nós o tomamos não apenas no sentido etimológico de narração pública de feitos lendários da comunidade (isto é, no sentido grego da palavra *mythos*), mas também no sentido antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade. Se também dizemos mito fundador é porque, à maneira de toda *fundatio* esse mito impõe um vínculo com o passado, com a origem (CHAUÍ, 2000, p.09).

Para Marilena Chauí esse passado continuaria atuando na realidade presente; seria atemporal, no sentido dos seus efeitos continuarem vigentes no presente. Chauí refere-se ao mito de acordo com a concepção psicanalítica de algo imaginário, distanciado da realidade, procura a expressão em novas linguagens, novas ideias, de acordo com os valores presentes na comunidade. Quanto ao mito, Mudimbe e Memmi discutiram a presença da gnose num sentido privilegiado, em que os valores morais e éticos estariam imbricados ao mito fundacional.

Ademais, Ariane Djossou acrescenta que “é necessário admitir a unidade religiosa de cada povo, fundada sobre os seus mitos, e dar especial atenção a cada aspecto dos relatos míticos” (DJOSSOU, 2012, p.214). Em consonância à teoria, os mitos são referenciados em todas as sociedades e geralmente são os membros das comunidades que passam a aderir a eles. Já para Maria Fernanda Afonso, geralmente as narrativas literárias pós-modernas em Moçambique se desenvolvem “explorando o místico<sup>17</sup> e o maravilhoso que encontramos nos mitos tradicionais africanos” (AFONSO, 2004, p.351).

No sentido da crítica literária, no antropológico e no etnológico, geralmente o mito é visto como parâmetro de concepção moral própria de cada comunidade, como são os casos dos valores elencados por Chiziane:

---

<sup>17</sup> A palavra místico representa um certo realismo mágico, em torno de crenças misteriosas e incompreensíveis, enquanto o mito representa algo não real, mitológico e divino.

Eu sou uma pessoa que percebe um pouco das raízes, da identidade e, portanto, acompanho esse conflito que existe entre o pensamento ocidental e o pensamento africano. Gosto de comparar os dois universos e acabei descobrindo que há muitos valores nossos, africanos, que estão a desaparecer, pois as pessoas que detêm esse conhecimento não têm o domínio da leitura/escrita. E então decidi, sobretudo com esse curandeiro, emprestar a minha escrita para alguém contar a sua história. Se for olhar para o livro, da maneira que está formado, é uma biografia dele, a sua visão de mundo, mas escrito por mim. “É uma experiência” (CHIZIANE, 2014, p.01).

E foi projetando suas narrativas em torno da própria tradição, na figura de um curandeiro respeitado pelos moçambicanos, que Chiziane elabora uma imensa parte da sua obra. Em *Balada de amor ao vento*, uma das sogras de Sarnau condena alguém por lhe fazer um feitiço: “Os meus defuntos protegem-me e os nhamussoros já pressagiaram o meu futuro. Eu só morrerei de velhice. Aqui o que há de mais é feitiço. Todas essas sogras são grandes feiticeiras. Foi a doença que me fez feia e velhota” (CHIZIANE, 2003, p.53). A narradora se refere ao nhamussoro<sup>18</sup>, um tipo de adivinho, pessoa que faz ligações entre os dois mundos, o espiritual e o físico:

As pessoas de Moçambique não conhecem o curandeiro. O que se sabe e se lê sobre eles, foi escrito por antropólogos e sociólogos no tempo colonial. É a visão eurocêntrica falando sobre um africano. Depois surgiram alguns outros livros um pouco melhores sobre esse tema, mas ainda são textos de academias ocidentais, com uma série de estereótipos para descrever esses indivíduos (CHIZIANE, 2014).

De acordo com a entrevista de Chiziane, podemos observar a admiração da escritora por essa figura que tanto ocupa o cargo de guia espiritual, quanto exerce a medicina alternativa. Ao comentar sobre o tabu existente em Moçambique e acerca da influência estrangeira a respeito das crenças sobrenaturais no curandeiro, acrescenta:

Para mim, começou com a influência do ocidente. E essa pressão continua! E continua em um país independente, através daqueles que se julgam conhecedores do saber científico. Então, quem faz maior pressão hoje são os próprios moçambicanos, e não o colonialismo que já foi. O colonialismo já se foi há quase 40 anos, mas ainda não tivemos “tempo” para termos uma conversa um pouco mais aberta sobre a nossa própria identidade. Nesse momento, as grandes pressões partem das Igrejas, que, para mim, são centros de superstição, mas também são centros de tabus, porque são elas que trazem com muita força essa ideia do diabólico, do satânico. Claro que nas nossas tradições também temos o medo do feitiço, dos feiticeiros. Nós já possuímos

---

<sup>18</sup> O nhamussoro, além de curandeiro e adivinho, pode ser também um personagem lendário.

essas superstições nefastas, por que as igrejas têm que trazer mais? (CHIZIANE, 2014).

Há diferenças entre o adivinho e um curandeiro; este possui habilidades de curas por intermédio de orações e de ervas medicinais. Na falta de médicos, seria um profissional alternativo, divino para os africanos. Por sua vez, o adivinho pode ser um indivíduo respeitado pelos africanos pelos poderes sobrenaturais, que podem ser verdadeiros, porém, para a cultura ocidental, esses curandeiros podem ser falsos.

Chiziane critica essas influências ocidentais em Moçambique, mas admite que o seu povo já não queira mais viver sob o regime simplesmente tradicional, de forma prejudicial à ciência, em favor do curandeirismo. A escritora defende, enfim, a valorização da história das origens étnicas para resgate da identidade moçambicana. Por meio da obra *Balada de amor ao vento*, Chiziane aborda as crenças que formam forças impositivas contraditórias: o cristianismo e a tradição mítica. Ainda de acordo com a entrevista à *Revista Fórum*, a escritora trata do antagonismo entre a ausência de instituições públicas nas zonas rurais e as práticas tradicionais:

Nas zonas rurais a tradição é muito mais poderosa. É impressionante viajar para o campo e descobrir que o meu país tem outro país dentro dele. Até parece que é uma legislação para as cidades e outra para o campo. É claro que a questão das guerras, a questão da pobreza influencia bastante porque os serviços públicos não conseguem chegar a essas localidades. As pessoas vivem de acordo com as regras dos seus ancestrais, que é uma coisa horrível (CHIZIANE, 2014).

Mas é justamente a partir das tradições ancestrais que Chiziane tece os fios de suas míticas narrativas. A escritora nos diz: “Escrevo livros com muitas histórias, estórias grandes e pequenas. Inspiro-me nos contos à volta da fogueira, minha primeira escola de arte.” (CHIZIANE, 2003, 3ª capa). E foi por meio do conhecimento da tradição oral de sua comunidade, como nas orações de família, nos rituais acompanhados de toques de tambores, nas lendas e nos contos orais populares relacionados às questões femininas, que Chiziane cria os seus outros romances de costumes – *O Alegre canto da perdiz* (1999), *Ventos do apocalipse* (1999), *O sétimo juramento* (2000) e *Niketche, uma história de poligamia* (2004).

Paulina Chiziane se inspira nos antepassados para dar vida e movimentação às personagens de suas obras. A escritora aborda as histórias vivenciadas no passado e elabora relatos relacionados às oralidades, enquanto transmite conteúdo de valor histórico e cultural de Moçambique. Chiziane admite que não é uma escritora acadêmica, uma vez escreve histórias do seu povo, das famílias moçambicanas.

Numa entrevista concedida a *Sapo vídeos*, Paulina relata como ganhou o mundo com a literatura. Sua inspiração vem da vida, vem justamente das histórias ouvidas no contexto da Aldeia de Gaza, lugar que tem histórias sem fim. A moçambicana assevera que fora humilhada durante várias vezes em salas de aulas, porque professores mostravam erros (Paulina Chiziane não pontua quais erros) em seus livros, mas por outro lado, várias pessoas atribuíam valores à sua obra. Com referência à magia, comenta que os curandeiros têm funções muito importantes nas sociedades africanas, que o continente fora escravizado, maltratado e roubado (CHIZIANE, 2014, p. 01).

Mesmo escrevendo em uma linguagem não erudita, fora da norma padrão da língua portuguesa, a moçambicana procura representar a cultura do seu povo: “A língua portuguesa não é patrimônio de ninguém e cada um expressa-se como pode e como deve. Eu até dizia, na altura [em que comecei a escrever]: se eu esperar até conseguir o domínio da língua como Camões, morrerei sem escrever uma palavra” (CHIZIANE, 2014). Sua voz que clama por ser ouvida e mostra uma problemática histórica que não deve ser esquecida: as guerras, a fome, a poligamia – e o indivíduo – esmagado sob o peso das tradições.

Chiziane entra em conflito entre a tradição e a imposição cultural, de um lado, e a força jovem que pretende mudanças, de outro. Ao conceder uma entrevista a Patrick Chabal, aborda a questão feminina em Moçambique: “Como em qualquer parte da África, a condição da mulher, a sua situação, o tipo de oportunidades que tem na sociedade, o estatuto que tem dentro da família, é algo que de facto merece ser visto. Porque as leis da tradição são muito pesadas para a mulher” (CHIZIANE, 1994, p. 298).

Chiziane, por meio da personagem-protagonista Sarnau, em *Balada de amor ao vento*, contesta a problemática da poligamia, e critica a tradição imposta no grupo social de homens quanto às relações estabelecidas no seio tribal.

Que entendem eles da vida e do amor? Vivem nos abismos da cegueira, adorando as trevas, os mortos e os feiticeiros. Camponeses sem história vieram ao mundo apenas para cultivar, reproduzir-se e morrer. Como podem humilhá-lo, a ele civilizado, erudito, cristianizado? (CHIZIANE, 2003, p. 66).

Nas culturas rurais, o homem afirma que a mulher deve obedecer ao homem, enquanto este pode ter mais de uma mulher, e se o homem não consegue ter mais mulheres, não tem valor. Chiziane recorre a provérbios locais, a fim de narrar a prática tradicional da imposição masculina: “Homem que teima em viver com uma só mulher, ainda por cima preguiçosa, não é digno de ser chamado homem. O galo que não consegue galar todas as frangas é eliminado,

não presta” (CHIZIANE, 2003, p.66). É conhecendo as narrativas tradicionais, usadas no cotidiano, que Chiziane acolhe esse tipo de provérbio para incorporar no texto, e dizer além da narrativa comum.

## 2.2 Fortuna crítica

Inúmeros estudantes universitários brasileiros sentem atração pelos romances da escritora Paulina Chiziane. Por intermédio de dissertações e teses, em departamentos de Letras, História, Antropologia e Sociologia, pode-se perceber a procura incessante para os estudos da romancista<sup>19</sup>. Os textos ficcionais da escritora são vistos com os mais variados objetivos literários, educacionais e científicos.

As narrativas de tradições orais, em Chiziane, são formas de resgate da oralidade popular para construção da nação moçambicana e a junção da adaptação das histórias orais comuns para a literatura crítico-interpretativo. O legado deixado pela escritora insere algo novo na forma de contar histórias, enquanto favorece formas de preservação da memória cultural do povo moçambicano. A representação escrita da oralidade como forma de trabalho específico para a literatura dessa autora está reconhecida mundialmente na literatura contemporânea.

Geralmente, as obras críticas encontradas sobre a obra de Chiziane versam sobre a crença no sobrenatural, relacionada à cultura ancestral, incorporadas às narrativas orais. Teresa Noronha (2013), no artigo *Paulina Chiziane Entre a tradição e a modernidade*, comenta sobre a adoção da língua portuguesa como conflitante para as questões identitárias da autora:

A sua língua materna é o chope, vista por ela como língua da resistência ao colonialismo e a língua portuguesa esteve conotada na sua infância com aqueles que tinham levado a sua família para o trabalho forçado. Foi criada numa atmosfera anti-branca muito acentuada. No entanto, sendo a escolarização feita em português, a língua dos brancos, a sua adaptação a ela e a sua adoção como língua de comunicação não foi fácil. Até porque o contacto entre brancos e negros era, segundo ela, quase inexistente. E talvez por isso, agora, a forma de não trair os seus seja reivindicar nessa língua alheia, um lugar para o seu universo de infância (NORONHA, 2013, p. 01).

---

<sup>19</sup> Até janeiro de 2015, o banco da Capes registrava sete teses e várias dissertações sobre a obra de Paulina Chiziane (Cf. CAPES, 2015). O sistema de buscas Google Acadêmico, por sua vez, relacionava na mesma época, cerca de setenta e duas publicações científicas (artigos, teses e dissertações) sobre a obra da autora (Cf. GOOGLE ACADÊMICO, 2015).

Terezinha Taborda Moreira e Maria Nazareth Soares Fonseca, no artigo “Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa”, comentam a respeito do tratamento dado à temática guerra, abordada na poesia de Luís Carlos Petraquim, Eduardo White e Paulina Chiziane. Esses autores recorrem ao relato para narrarem as tragédias das guerras civis em Moçambique. Moreira e Fonseca acrescentam que Chiziane fora a primeira mulher a se enveredar no campo da literatura e que *Balada de amor ao vento* foi o primeiro romance da autora. As críticas literárias citam a obra *Ventos do apocalipse* (1999) com a temática da guerra civil, que narra a crueldade sofrida pelos povos das aldeias moçambicanas:

Dentre eles é importante citar Paulina Chiziane, a primeira mulher moçambicana a escrever um romance – *Balada de amor ao vento* (1990). Além desse romance inicial, uma balada de amor que envolve as personagens Sarnau e Mwando, foram publicados *Ventos do apocalipse* (1999), que assume a crueza da guerra civil e a penúria dos que tentam dela se salvar, *O sétimo juramento* (2000) e *Niketche, uma história de poligamia* (2004) (MOREIRA; FONSECA, 2013, p. 37).

Maria do Carmo Ferraz Tedesco, na tese de doutorado *Os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional*, recorre à literatura moçambicana para elaborar estudos sobre os períodos históricos de Moçambique. Menciona a formação da identidade nacional nas narrativas de Paulina Chiziane e Mia Couto. Tedesco aborda Chiziane como uma escritora que trata da situação da mulher nas obras *Ventos do Apocalipse*, *Baladas de Amor ao vento*, *O sétimo juramento* e *Niketche*:

Paulina Chiziane, apesar de recusar o epíteto de feminista, desenvolve todas as narrativas a partir de um olhar feminino. Em seu primeiro romance, *Balada de amor ao vento*, ambientado no tempo colonial, narra o cotidiano de uma aldeia e a maneira como costumes ocidentais, entre eles a religiosidade cristã se cruza com práticas tradicionais, tanto de natureza religiosa como comportamentais. Narra, ainda as circunstâncias em que tais práticas são questionadas e muitas vezes, reconstruídas (TEDESCO, 2008, p. 71).

Segundo Tedesco, Chiziane desenvolve o enredo a partir do período colonial, de acordo com a visão feminina, enquanto mostra a mulher ainda sujeita às práticas tradicionalistas do *lobolo*, uma forma da família da noiva obter rendimentos, isto é, a família do noivo faz doação de uma quantia de gado à família da noiva. A partir da prática do *lobolo*, em *Balada de amor ao vento*, surge o paradoxo religioso, que divide o casal Mwando e Sarnau. Mwando, cristão, inserido na cultura ocidental, mais tarde se vê obrigado pela família tradicional moçambicana a se casar de acordo com os costumes dos povos bantos.

Para Tedesco (2008, p.73), as narrativas de Chiziane falam do modo de vida da mulher moçambicana, aquela da zona rural, mas se estende até às mulheres das zonas urbanas, com a submissão à prática do *lobolo* e da poligamia. Essas práticas aconteciam desde antes do período colonial, e continuaram a ser praticadas no pós-colonial. “Essa prática, acompanhada da poligamia, faz parte da vida da mulher moçambicana, antes e depois da colonização, permanecendo mesmo depois da Independência” (TEDESCO, 2008, p. 72).

Segundo Thomas Huffman (2010, p. 779) na coletânea de textos *História geral da África*, os períodos históricos e culturais da África meridional ao sul do Zambeze, durante a Idade Média, dos séculos VII ao XI, a África austral foi ocupada por povos *bantófonos*, falantes da Língua Banta. Esses povos meridionais já acreditavam nos poderes espirituais dos antepassados e a partir dessa época já havia a prática das sociedades bantas patrilineares trocarem gado por mulheres. Dessa forma, o *lobolo* tratado em *Balada de amor ao vento* faz parte da história dos povos bantos e das suas práticas culturais (2010, p.785).

As tradições do *lobolo*, em Chiziane, estão estreitamente ligadas às narrativas orais, por meio dos costumes inseridos no contexto moçambicano da herança banta. Ana Mafalda Leite não nega que as narrativas da escritora apresentam formas de abordagens entre o passado e o presente.

Ana Mafalda Leite identifica nas histórias de Chiziane a intencionalidade na transmissão da gnose, do conhecimento esotérico e oculto, da tradição religiosa e cultural: práticas de magia, feitiçaria, rituais de morte e de viuvez, rituais de iniciação sexual, relatos das normas e tabus existentes nas relações familiares e entre homem e mulher. A crítica reconhece, ainda, formas específicas de narração oral<sup>20</sup>, em que são apresentadas histórias exemplares que ilustram o passado e o presente (TEDESCO, 2008, p. 76).

Apesar de Ana Mafalda Leite se referir à obra de Chiziane como imbuída de magia e feitiçaria, podemos observar, além da crítica proposta por Leite, outras análises de Chiziane, como a ênfase na expressão poética, e nos relatos das crueldades que a etnia chope sofrera com as guerras civis em Moçambique, conforme Moreira e Fonseca.

Entretanto, Ana Mafalda Leite (2012) atribui relevância às formas de narrativas orais propostas por Chiziane. Na obra *Oralidade e escritas pós-coloniais, estudos sobre literaturas africanas*, Leite aborda Paulina Chiziane nos romances de costumes *Niketche, uma história de poligamia* (2002) e *O sétimo Juramento* (2000). Ao narrar histórias de uma sociedade patriarcal, a romancista recorre às narrativas orais como forma de procurar

<sup>20</sup> O conto, o provérbio e o mito são algumas das formas de narração oral apontadas por Leite (2012).

conhecer as histórias que os mais velhos contam, como meio de traduzir a moral de maneira didática:

A narrativa desenvolve o provérbio, ou a canção, que abrem o sentido como um incipit e ilustra com uma história principal (que tem outras dentro, encaixadas, como veremos) a argumentação necessária para a demonstração das sugestões avançadas pelo mote (LEITE, 2012, p.201).

De acordo com entrevistas da escritora, estudadas por Leite, Chiziane afirma que não escreve romance, mas sim conta histórias, baseadas na infância, quando conviveu de perto com as pessoas da zona rural.

Eu acho que romancista é qualquer coisa muito acadêmica. Tem muito a ver com a tradição da escrita. Sinceramente falando, acho que os meus livros têm muito a ver com a oralidade. Faço questão de praticar a oralidade dentro da escrita. [...] São histórias e ponto final (*apud*. LEITE, 2012, p.201).

Para Leite, a recorrência à moral, às práticas comunitárias e sociais na narrativa, exemplifica as características da oralidade. Os contos, as fábulas e os mitos são relatos que foram vividos de fato pela comunidade social.

Semelhante à crítica de Leite, Francisco Noa (2008), em uma comunicação apresentada ao Simpósio “Interpenetração da língua e culturas em língua portuguesa”, na Comunidade dos Países de Língua Portuguesa - CPLP, em São Vicente, Cabo Verde, aborda os estudos da diegese nos textos africanos lusófonos e elabora a crítica aos escritores moçambicanos, Paulina Chiziane e o contista Aldino Muianga.

Paulina, programaticamente, define temas em que o resgate cultural é pronunciado, mesmo quando posto em questão. Tais são, entre outros, os casos da poligamia, do lobolo, da feitiçaria, etc. Basta, para comprová-lo, seguir o curso da sua criação romanesca com obras como *Balada de Amor ao Vento*, *Sétimo Juramento* e *Niketche*. E na representação das oralidades (rurais, urbanas e suburbanas), o que estes e outros autores moçambicanos acabam por projectar são, muitas vezes, as tensões e as contradições entre a modernidade e a tradição, o passado e o presente, o local e o global (NOA, 2008, p. 02).

Noa destaca que, atualmente há tendências de escritores ligados às questões globais desenvolverem a consciência da sua realidade local, das contradições existentes nos seus meios sociais, e do paradoxo entre o moderno e o antigo, fatos passados e os acontecimentos presentes. Os escritores moçambicanos Aldino Muianga e Paulina Chiziane são exemplares nesse contexto.

Paulina Chiziane narra em *Ventos do apocalipse*, os sofrimentos pelos quais passaram algumas etnias, mediante os combates durante as épocas colonial e pós-colonial. Terezinha Taborda Moreira ressalta (2005, p.182), no ensaio, *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*, que as narrativas orais, em Chiziane, estão relacionadas às questões históricas, principalmente o sofrimento ancestral durante as guerras. Acrescenta a respeito dos mitos contados na narrativa de Chiziane, ao projetar os eventos passados sobre a saga da personagem Minosse, em *Ventos do apocalipse*.

Terezinha Taborda Moreira analisa a obra de Chiziane, quanto às narrativas orais em diálogo com as guerras étnicas. Moreira confirma que o relato na obra de Chiziane é retomado como forma de distanciamento necessário para as narrativas dos fatos.

Essa narrativa faz dos textos registros de costumes, ideias, mentalidades, decisões, julgamentos. Na técnica de exposição não há pormenor nem a paisagem demora a narrativa. Esta se sustenta exclusivamente pela ação da plenitude da intensidade dramática (MOREIRA, 2005, p.188).

Chiziane transfere para a narrativa a objetividade do relato, enquanto narra a crueldade da guerra em contexto com a história. Durante o relato há sempre a presença das narrativas orais em *Ventos do apocalipse*, como é o caso da lenda da sereia e a prática do *mbelele*<sup>21</sup>.

Na tradição chope, surge a lenda da sereia - Massupai<sup>22</sup>, uma bela mulher cativa do general Maxaxela, pela qual ele se apaixona. Segundo Chiziane, a sua beleza seduzia os guerreiros. E é assim que Massupai se torna a principal esposa do general do Império de Gaza. Com a ambição de dominar todos os povos do *Save* até o Limpopo, o general usa a sua bela esposa para seduzir os inimigos e assim obter informações sobre Muzila, o mais poderoso da região. O general prometera à Massupai que se conseguisse organizar o seu império, tal conquista se reverteria em cumprimento do pedido da mulher, de que ela seria sua única esposa. Enfim, Massupai conquista alguns chopos, enquanto obtivera informações preciosas, assim, o conflito entre as etnias chopos e ngunis<sup>23</sup> fora travado. Logo, começa a grande revolução civil. Quando o poderoso Muzila fica sabendo de tal conspiração, manda matar o general Maxaxela, e anuncia que: “sem a inteligência e a beleza dessa louca, os poderosos chopos jamais seriam abalados” (CHIZIANE, 1999, p. 22). A lenda de Massupai, muito

<sup>21</sup> Cerimônia da chuva ou ritual da chuva, praticado para pedir chuva, envolve a busca de ossos em sepulturas e toque de tambores (Cf. CHIZIANE, 1999).

<sup>22</sup> A lenda da sereia existe em Moçambique, mas o nome da personagem Massupai é fictício em *Ventos do apocalipse*.

<sup>23</sup> Tribo do histórico Império de Gaza, em Moçambique.

contada entre as famílias chopes, mais especificamente por pessoas idosas, narra o sofrimento por qual passara a mulher, após perder os seus filhos durante a guerra:

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 gritos: sou a rainha! Sou mãe desde o Save até ao Limpopo (CHIZIANE, 1999, p. 22).

Débora Leite David, na tese de doutorado *O desencantamento utópico ou o juízo final: um estudo comparado entre A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge, e Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane*, ao analisar a obra *Ventos do apocalipse* no contexto moçambicano, recorre às reflexões em torno das narrativas orais inseridas na escrita, quanto à relevância da representação da memória tradicional da coletividade:

Assim encontramos copiosamente nos contos e romances moçambicanos a citação de provérbios, ritos, cerimônias, repetições, mitos e epígrafes que, para além de estabelecer uma transgressão entre oralidade e a escrita, encerra a memória da coletividade. A cristalização de uma memória que antes ficava somente a cargo dos mais velhos (DAVID, 2010, p.139).

Chiziane, em *Ventos do apocalipse*, coaduna a representação da memória dos mais velhos à narrativa ficcional, numa forma de favorecer o não desaparecimento da história nacional. Na verdade, a lenda de Massupai narra um período conflitante durante as guerras civis em Moçambique.

Além da lenda de Massupai, a prática do *mbelele*, ritual da chuva, seria outra forma de narrativa oral, tendo em vista que a cerimônia abordada em *Ventos do apocalipse* inclui a arte performática, como o toque de tambores, danças e súplicas pela chuva. Chiziane também mostra as contradições culturais sobre esse ritual, considerado pagão por uma parte da população da época colonial.

Mulheres rebeldes; por que não responderam ao chamado quando o tribunal as convocou?

– Eu não posso participar do mbelele, o meu marido não me deixa.

–Eu também não posso, sou professora. Com que respeito o povo me confiará a educação dos filhos, depois de me ver nua a cantar, a correr como louca e a revolver sepulturas?

–Para mim é uma questão de fé. Que a seca é um castigo supremo, isso sim, mas a chuva é uma acção de graças da Divina Providência. O mbelele é contra os princípios da fé cristã (CHIZIANE, 1999, p. 93).

Como Chiziane recebeu a educação cristã, em suas obras, podemos observar o contraponto feito pela autora entre a cultura religiosa cristã e a religiosa moçambicana, relacionada às práticas dos antepassados. Assim como em *Ventos do Apocalipse*, podemos perceber essa contradição, também em *Balada de amor ao vento*, quando no capítulo VII há uma mudança nas vozes do discurso narrativo. A narradora-protagonista Sarnau concede voz a Mwando, por intermédio do narrador-heterodiegético, assim, em meio as vozes em polifonia, surge o narrador para reclamar a tradição vigente, representando a voz masculina.

Mwando, que fora educado no cristianismo, rebela-se contra as práticas tradicionais, ao sofrer com a perda da esposa e do filho. A situação da poligamia não é ruim apenas para as mulheres, mas também para os homens pobres, porque em algumas etnias, ter várias mulheres se torna símbolo de poder. E aquele homem sem recursos, acaba por perder a mulher para algum outro poderoso ou com maior poder aquisitivo.

Quando o jovem casal, Mwando e Sumbi, perdeu o primeiro filho, os mais velhos afirmaram que Mwando tinha sido vítima de feitiço. Algum tempo depois, a esposa de Mwando encontra um marido rico e resolve sair de casa. Enquanto Mwando sofria muito com a separação e a morte do filho, contesta as práticas tradicionais: “Mas o que é que andam a fazer estes velhos desgraçados? O que pensam que ainda fazem neste mundo? Os males da terra são causados pelos mais velhos, guardiões das antigas tradições” (CHIZIANE, 1999, p. 68). Mwando, educado de acordo com os padrões religiosos cristãos, espera viver na tradição da monogamia, enquanto os seus pais e avós pretendem a continuidade da poligamia.

Esse tipo de contradição é sempre colocado em foco na obra de Paulina Chiziane, que penetra nas profundidades das tradições locais, contesta-as e ao mesmo tempo, defende as práticas cristãs da monogamia em alguns pontos. Como exemplo, discute o amor e a amizade que deve existir entre o casal no casamento, e a relevância na constituição e preservação da família.

Chiziane discute na obra a busca em contestar os pensamentos vigentes pela tradição, como o caso do impedimento da relação entre os dois jovens que se amam, como Sarnau e Mwando. As personagens protagonistas são sempre separadas durante o enredo, pela imposição das práticas tradicionais. Dessa forma, a separação de cônjuges pode acontecer por motivo de poligamia ou porque o grupo social atribui a culpabilidade a um deles pela morte do primeiro filho.

Maria Teresa Salgado Guimarães Silva (2010), no artigo “Um olhar em direção à narrativa contemporânea moçambicana”, elabora análises de alguns escritores relevantes pelas

ideias inovadoras, que penetram nas entranhas do mítico e do sobrenatural, e ao mesmo tempo constroem a crítica de uma história de Moçambique por meio da literatura:

Diante da quantidade de escritores representativos, torna-se necessário eger alguns nomes para essa abordagem. Ao lado de Mia Couto, cuja obra se destaca como uma das mais inovadoras e conhecidas da ficção moçambicana, escolhemos, aqui as obras de Ba Ka Khosa, Chiziane e Momplé, em função da repercussão que elas vêm provocando ( SILVA, 2010, p. 01).

As obras dos escritores, Ba Ka Khosa, Chiziane e Momplé, repercutem pelo motivo que segundo Silva, a afirmação da identidade é um elemento central de reflexão para esses autores, porque discutem as questões como a etnia, a religião e o gênero.

Já na abordagem dada à obra de Chiziane, em *O sétimo juramento*, Silva acrescenta que várias vezes os rituais anímico-religiosos de Moçambique foram relacionados ou mesclados aos cultos do catolicismo. Para Silva, os valores e tradições em foco no romance são justapostos com os valores ocidentais e africanos. Analisa os momentos em que a narrativa traz as histórias e lendas tradicionais de Moçambique harmonizadas aos contos de fadas europeus, ou mais especificamente com as fábulas de La Fontaine.

Como Mia Couto, Paulina Chiziane, Ba Ka Khosa e Lília Momplé se deram conta da importância de se valorizarem as múltiplas vozes e cruzamentos culturais que fazem parte do universo moçambicano. Diante do dirigismo que atingiu a produção literária no pós-independência, esses escritores também buscaram novos caminhos e experiências ficcionais. A necessidade de ferir e atingir a língua do colonizador não era mais a primeira preocupação dos escritores. Entretanto, a afirmação identitária permaneceu como um ponto central na discussão de todos esses autores, articulando-se as questões como etnia, religião, regionalismo e gênero (*idem*).

De acordo com a crítica de Silva (2010), Chiziane intenta abordar a identidade moçambicana para reestabelecer um encontro com as tradições locais. O multiculturalismo presente em Moçambique, por referenciar o sincretismo<sup>24</sup> cultural, mais uma vez é contestado. Por meio dessa análise constatamos também, que a procura da identidade para outros autores do pós- independência, assim como para Chiziane, passa a ser um ponto fundamental para a temática de suas obras. Esse tipo de enfoque não é diferente em *Balada de amor ao vento*, em que Chiziane critica a cultura tradicional, constrói a narrativa associada ao cristianismo, mas ao mesmo tempo o contesta.

---

<sup>24</sup> Sincretismo é a fusão entre diferentes tradições culturais (Cf. HALL, 2006, p. 91).

Em busca de representar a memória coletiva da comunidade, por meio de intertextos, a escritora contribui com uma possível identidade própria da moçambicana, ao incluir os provérbios, orações, contos, cantos e danças ritualísticas no texto literário. No entanto, há um destaque para o sincretismo religioso.

Ao elaborar críticas de *Niketche*, Silva comenta sobre o seu receio de que a obra de Chiziane não fosse construída dentro dos padrões estilísticos tidos como corretos para o mundo acadêmico, pelas características de melodrama e folhetim. Mas mesmo com certa refutação ao estilo da escritora, Silva passa a se impressionar pela narrativa oral da romancista moçambicana. Silva, assim como Ana Mafalda Leite, elabora análises da obra de Chiziane como objetivo didático e comenta sobre a constituição da narrativa oral, de maneira a enfatizar o moralizante, inseridos nos seus romances.

Em Moçambique, podemos encontrar narrativas épicas e trágicas, com ênfase na moral, como os mitos fundadores. A partir dessas narrativas, Chiziane cria uma narrativa artística, na qual aparecem os mitos de sua nação. Para Ana Mafalda Leite (2012), nas interrupções das narrativas de Chiziane, prevalece o elemento didático-moral, como é o caso do contador de histórias, que procura manter viva a crítica durante a arte de contar, o que faz de forma educativa. Essa didática é importante para a comunicação com a comunidade, pois, por meio do griô, o imaginário coletivo é estruturado, visando à formação das comunidades moçambicanas.

Inocência Mata, no artigo “O sétimo juramento, de Paulina Chiziane - uma alegoria sobre o preço do poder” (2001), acrescenta a alegoria feita na obra *O sétimo juramento*, em que a personagem David concede a sua própria família à feiticeira, para obter poderes. Mata compara essa personagem com o personagem europeu, Fausto, do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe. “Tal como Fausto faz um pacto com o Diabo, David faz um pacto com Makhulu Mamba, seu mestre, senhor do império das trevas” (MATA 2001, p.03). Consoante às narrativas de *O sétimo juramento*, esse é um espírito do mal, personagem lendário de terror das histórias míticas dos *tsongas*<sup>25</sup>.

A figura feminina está sempre presente em sua obra, com uma voz que reivindica pelos seus direitos, revendo o passado e discutindo a possibilidade de ser mulher em um mundo contemporâneo. A escritora fala em nome das mulheres do passado e do presente, de uma forma questionadora, tudo isso, resultado da escrita literária feminina. Para Tânia Macêdo e Vera Maquea (2007), em *Literaturas de língua portuguesa: Marcos e Marcas*: “O

---

<sup>25</sup> Etnia do sul de Moçambique.

reconhecimento da escrita de Paulina Chiziane é paradigmático do que afirmamos sobre o papel da crítica na visibilidade da produção literária feminina” (MACÊDO e MAQUEA, 2007, p. 75). As autoras destacam a obra de Chiziane, como criação de uma ótica feminina, modelo para os estudos a respeito da crítica do reconhecimento da mulher na sociedade.

Ao se referir aos relatos de Chiziane, em *Ventos do apocalipse*, as autoras acrescentam a importância do momento da reunião na beira da fogueira, pois ali são transmitidos os conhecimentos históricos. E que a participação de dois narradores, um idoso e uma criança, favorece nos contos orais, a produção do discurso de forma democrática, enquanto discutem os problemas já passados, a guerra e a fome:

Esses parágrafos iniciais de *Ventos do apocalipse* situam o texto no universo da oralidade moçambicana, em que o contar histórias durante a noite, depois de um dia de trabalho, à volta da fogueira, é a maneira privilegiada de comunicar conhecimentos. Dessa forma, os dois atores principais desse momento, o mais velho, griot, e a criança que absorve a informação, são apresentados e há um convite ao leitor para que ele se inclua no círculo de um outro saber – ancestral, que se abre agora aos seus olhos ( *ibidem*, p.80).

Tânia Macêdo e Vera Maquea perfazem a crítica da obra de Paulina Chiziane voltada não apenas para os costumes e as tradições orais relacionadas às etnias, mas esses inseridos nas narrativas históricas, tais como as guerras, que fazem parte da temática de Chiziane. Na obra *Ventos do apocalipse* a guerra é retratada para falar do período dos conflitos civis nos anos 80. As estudiosas comparam a obra de Chiziane com Ungulani Ba Ka Khosa, escritor moçambicano que também utilizou a temática das revoluções em suas obras. Enquanto em *Ventos do apocalipse* há uma temática voltada para os relatos da guerra civil, em *Ualalapi* há narrativas do século XIX:

Conhecido como leão de Gaza, Ngungunhane , foi o último imperador do Império de Gaza, e reinou de 1884 a 1895. No dia 28 de dezembro desse ano, Ngungunhane foi preso pelo português Joaquim Mouzinho de Albuquerque; condenado ao exílio, foi para Lisboa em companhia de sete mulheres e de um filho e, após curta estada na capital portuguesa foi desterrado para os Açores, tendo permanecido prisioneiro. Em 1906, onze anos mais tarde – tempo equivalente ao que esteve à frente do governo dos Ngunis– Ngungunhane morreu. Era o fim do último grande império (*ibidem*, p. 86).

Além de Macêdo e Maquea, que elaboram a comparação entre Chiziane e Ba Ka Khosa, Terezinha Taborda Moreira (2005), ao discorrer sobre as narrativas da obra *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa, fala de um velho que tinha por tradição contar histórias sobre Ngungunhane. Quando esse contador morre, sua voz é emitida da sepultura. A história,

contada pelo neto que se encontra também já velho, é registrada pelo narrador. Eram histórias sobre as guerras do Império de Gaza e, descreviam escudos, lanças e guerreiros. Esses tipos de histórias tradicionais sobre as guerras são muito contadas em Moçambique, passadas às gerações seguintes pelos griôs. “Nas palavras de ambos, a voz cultural que faz a história de Ngungunhane passar entre bocas e gerações, se deixa ouvir semelhante a um eco” (2005, p.56).

Segundo Maria Fernanda Afonso, Ngungunhane, o último imperador de Gaza, foi considerado um herói e tornou-se um personagem lendário nas narrativas orais históricas para os portugueses e moçambicanos, a partir da história da resistência no final do século XIX. “O Império de Gaza, que junta várias etnias, shona, tshongas, chope – representa no total mais de um milhão de habitantes que se opunham à ocupação estrangeira” (AFONSO, 2004, p. 20).

Há divergências sobre a concepção de Ngungunhane como um herói, os próprios escritores Ba Ka Khosa e Paulina Chiziane revertem essa ideologia. Durante o período em que Ngungunhane imperou, um dos maiores problemas foi a fome, tratada também em *Balada de amor ao vento* como um conto oral. Para falar da fome e do canibalismo durante as guerras no Império de Gaza, no século XIX, Chiziane relata uma pequena história da miséria pela qual passaram os seus ancestrais, embora de maneira breve, insere na narrativa um acréscimo de certo realismo mágico. O imaginário está entrelaçado à história, visto que, a fome realmente aconteceu. Quanto ao canibalismo, pode ter existido pela falta de recursos alimentícios e o grande número de mortes no Império de Gaza. Já quanto a ficarem loucos, continuarem comendo carne humana e da própria família, seria parte das lendas contadas pelos mais velhos:

Contam os avós que durante o período de ocupação dos ngunis, o povo deslocava-se de um lado para o outro fugindo dos invasores, os alimentos escasseavam muito, os cadáveres eram tantos que alguns não tiveram outro remédio senão comer carne humana para sobreviver. Todos que comeram carne de gente ficaram loucos e nunca mais deixaram de comê-la. Mesmo depois de terminada a guerra continuaram canibais, comendo as esposas, os filhos e até os vizinhos ( CHIZIANE, 2003,p. 83).

A crueldade da qual foram vítimas os ancestrais de Chiziane, da etnia chope, é narrada em *Balada de amor ao vento*, justaposta aos contos que são passados de boca em boca para que a história não morra. Hodiernamente, com a escrita, muitos escritores recorrem às narrativas orais para narrarem os fatos e construírem a própria história local, como é o caso de Paulina Chiziane e Ungulani Ba Ka Khosa.

Vanessa Ribeiro Teixeira, no artigo “Ungulani, Paulina e as várias faces de Ngungunhane”, pondera que Chiziane procurou por personagens emblemáticas na história nacional para compor as narrativas na coletânea de contos *As andorinhas*. Dessa forma, Chiziane resolve falar de Ngungunhane, considerado poderoso Imperador de Gaza pela história de Moçambique. Além de Ba Ka Khosa, Chiziane desmistifica a idealização de grande herói, de forma que a história oficial conta alguns fatos, enquanto o povo chope conta outra versão, geralmente coadunada ao imaginário popular.

Através de uma escrita irônica e questionadora, Paulina também se propõe a descortinar o universo mítico que circunda a figura do último imperador de Gaza. Já foi mencionado que o grande soberano da etnia nguni e temido dominador de outros povos vizinhos fora alçado à condição de herói mítico da resistência local contra as investidas do invasor de além-mar. No entanto, a recriação do “Leão de Gaza” se dá a partir das lembranças e histórias que se contavam no seio da etnia chope, da qual Paulina descende, o que garante uma conotação singular à narrativa, tendo em vista a conhecida aversão do imperador por este povo. Como não poderia deixar de ser, muitas das histórias contadas pelos chopos acerca do soberano contribuíram mais para dessacralizar sua personalidade mítica do que para parafraseá-la (TEIXEIRA, 2013, p. 06).

Teixeira, ao analisar o conto de Chiziane “Quem manda aqui?” (2009), assevera a respeito da carnavalização em torno do soberano nas narrativas de Chiziane, que esta menciona o Imperador de Gaza, como alguém superior ao próprio povo. A teórica ressalta: “O discurso esse semelhante àquele revelado pelo texto de Ba Ka Khosa, no que se refere à forma de lidar com o outro. No entanto, o conto “Quem manda aqui?” demonstra um excesso de altivez e segurança quanto ao poder imperial que chega a beirar os limites do risível” (*idem*).

O que acontece geralmente com os grandes imperadores, num sistema de governo absolutista, é o fato de se considerarem deuses e cometerem atrocidades contra o próprio povo local, por força impositiva do poder de comando. De um lado, a etnia nguni, representada pelo Imperador Ngungunhane e de outro, a etnia chope, sem uma liderança forte; ainda de outro lado os portugueses, que tentam formas de dominação dentro do território moçambicano.

Nataniel Ngomane (2008), teórico moçambicano, escreve o posfácio do livro *O alegre canto da perdiz*. Após estudar o texto *Novas bases para o ensino da História da África no Brasil*, de Carlos Moore, elabora a crítica de Chiziane e acrescenta que o quadro da África atual seria de estudos sem detalhamento dos problemas sociais, assim, há um predomínio simplesmente de questões individuais ligadas às esferas do poder, como algumas pessoas e governantes preocupados apenas com a ascensão social.

Para Ngomane deve existir um tratamento no contexto da interação entre o conjunto social, e mostrar a exploração e a dominação, enquanto deve-se revelar o paradoxo existente nas várias formas de interesses. Ngomane elabora um texto crítico abordando o conflito de interesses em Moçambique:

No essencial parece ser esse o caminho escolhido por Paulina Chiziane para construir este seu mais recente romance, *O alegre canto da perdiz*, que leva o leitor a confrontar-se com algumas dessas questões ao visitar os mais diversos mitos de origem matrilinear africanos, as perversas relações entre dominados e dominadores, os conflitos intra e inter-étnicos, junto com mecanismos asquerosos de sustentação e reprodução, até à repulsa da dominação, coerção e exploração, movidos, precisamente, por conflitos decorrentes de choques de interesses (NGOMANE, 2008, p. 340).

Ngomane, ao mencionar os conflitos de interesses preponderantes em Moçambique, não deixa de se referir aos problemas das várias guerras civis, que culminaram em mortes de uma boa parte da população: as guerras coloniais, tanto como as guerras civis, proporcionaram reflexões no eixo temático de Chiziane. Ngomane também se refere ao universo preponderantemente masculino, ainda em vigor na atualidade.

Chiziane, por meio das narrativas orais em *Balada de amor ao vento*, além de questionar os costumes, penetra na história local para perfazer as narrativas da escritura literária, enquanto narra a religião cristã que entra em conflito com a tradicional poligamia.

- Eu aceito ser a sua segunda mulher, ou a terceira, como quiseres. Se tivesses dez mulheres eu seria a décima primeira. Mesmo que tivesses cem, eu seria a centésima primeira. O que eu quero é estar ao seu lado.  
 - Sarnau, o teu desejo não pode ser realizado. Nunca serás minha mulher, nem segunda, nem terceira, nem centésima primeira. Eu sou cristão e não aceito a poligamia (CHIZIANE, 2003, p.29).

A personagem Sarnau pensa que seria feliz convivendo com Mwando na poligamia, mas, quando o casamento não dá certo, ela casa-se com Nguila, que é polígamo e possui mais seis esposas: “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 da mulher de quem não gosta diz logo que não tem sal, que não tem gosto [...]” (CHIZIANE, 2003, p. 29). Sarnau reflete sobre as contradições que é conviver com a poligamia. Decepciona-se com o sistema de casamento, em que prevalece a escravidão feminina, porque, no sistema da poligamia e do lobolo, a mulher é obrigada a trabalhar para o homem.

Ao evidenciar as contradições existentes nos costumes religiosos cristãos e nos costumes moçambicanos, Chiziane deixa claro que os costumes de sua terra influenciaram sua narrativa, que relata as ações de pessoas que praticam a poligamia por imposição da família. Em entrevista concedida à pesquisadora Maria Geralda de Miranda, a escritora afirma: “A opinião da maioria das mulheres em Moçambique é contrária à poligamia; elas são obrigadas a aceitar. Portanto, a tradição moçambicana e a religião islâmica tornam a poligamia mais forte” (CHIZIANE, 2013, p. 352). E acrescenta que, em Moçambique, foi aprovada uma lei da família que não inclui a poligamia, a conquista foi resultado de movimentos femininos.

Henri Alexandre Junod, na obra *A vida de uma tribo sul-africana* (1917), analisa a prática da poligamia entre os povos bantos e confirma que a tradição teria ainda resquícios de casamentos realizados em grupo, como era a poliandria, em que um grupo de homens de uma tribo tomava o grupo de mulheres de outra tribo como suas esposas. Mas com a evolução da família permaneceu apenas a prática da poligamia. O estudioso supõe que a monogamia tenha precedido a poligamia, e que esta existe entre os bantos pelos motivos de guerras entre as etnias, quando os homens de uma determinada tribo matavam os homens da tribo inimiga e capturavam as mulheres para serem escravas ou esposas.

De fato a poligamia era muito mais fortalecida pelas guerras do Gungunhana, durante o período histórico. Todos os anos o chefe Ngoni planeava expedições na costa contra os Ba-Chopi, seus inimigos da boca do Limpopo. Os homens eram mortos e as mulheres escravizadas tornando-se cada uma delas, mulher do seu captor (JUNOD, 1917, p. 256).

A partir desses fatos, Junod acusa as guerras do Ngungunhane como provocadoras do tráfico de mulheres; além de serem levadas como esposas dos captores, ainda foram comercializadas nos arredores de Lourenço Marques, antes da abolição da escravatura.

Já Hilary Owen (2010), no artigo “As mulheres à beira de um Império nervoso na obra de Paulina Chiziane e Ungulani Ba Ka Khosa”, elabora estudos das narrativas de *Ualalapi* e, aborda a personagem de Ngungunhane: “Imperador de Gaza, do século XIX, derrotado e capturado pelos portugueses durante a campanha conhecida como a Pacificação de Gaza, que fez do General português Mouzinho de Albuquerque um herói colonial” (OWEN, 2010, p.02. *Grifo da autora*).

Para Owen, Chiziane busca por novos heróis para contar as histórias de Moçambique, como são os casos da trilogia de contos no livro *As Andorinhas* (2008), na qual Chiziane explora as imagens míticas de Eduardo Mondlane, o fundador da FRELIMO- Frente de

Libertação de Moçambique, e Ngungunhane, o Imperador de Gaza. Owen assevera que Chiziane aborda a história de maneira crítica em *As andorinhas*:

A decisão de Chiziane de sobrepor a história de Eduardo Mondlane com a de Ngungunhane é em si mesmo testemunho do questionar do legado de Ngungunhane, precisamente por aqueles cujos antepassados haviam sido, conforme exposto por Banks, acima, subjugados por Ngungunhane. Tanto Eduardo Mondlane quanto a própria Paulina Chiziane pertencem ao grupo étnico chope, que em tempos foi oprimido pelos guerreiros de Ngungunhane (OWEN, 2010, p.03).

De acordo com as análises dos estudiosos Afonso, Macêdo e Maquea, Teixeira, Junod e Owen muitos dos contos orais em Moçambique estão entrelaçados à história nacional, com referência ao que realmente ocorreu no passado. A população rural, ainda isenta da alfabetização, narra oralmente, porque a maioria não sabe se expressar na escrita. De acordo com as pesquisas e os resultados obtidos sobre a história, não podemos isolar a obra de Chiziane simplesmente como apenas originária do imaginário na cultura popular, mas essa imaginação encontra raízes na própria história de Moçambique.

Adelto Gonçalves, no artigo “O feminismo negro de Paulina Chiziane”, acrescenta que o romance *Niketche* tem como temática a dança, numa forma de ritual de iniciação feminina, relacionada à sexualidade. A dança é tradicionalmente usada em Zambézia e Nampula, muito evidenciada por Chiziane na narrativa. E tem predomínio na etnia macua, na Ilha de Moçambique, a primeira capital das possessões portuguesas, “local de desterro do poeta Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), por onde passaram também, em épocas diversas, os poetas Luís de Camões (1524-1580) e Manuel Maria de Barbosa du Bocage (1765-1805)”( GONÇALVES, 2014, p. 05).

Para Gonçalves, na Zambézia de Chiziane, durante os anos 30 e 50, o *muhito* era muito praticado na região, ritual ligado à puberdade feminina muito propagada em Lomués, região da etnia macua. O ritual tinha por finalidade preparar a jovem à submissão do homem, tanto sexual, como no preparo do alimento que viria a servi-lo.

Gonçalves destaca ainda que, em *Balada de amor ao vento*, Chiziane elabora na narrativa um trabalho de duplo resgate das histórias dos rongas e dos chopos; os contos orais que ouvira dos avós, quando era criança, transformam-se em matéria prima para as suas narrativas. Para Gonçalves, os povos rongas chegaram a Maputo por volta do ano 1314, vindos da Província de Gaza. A etnia chope veio de Gaza, mas também da província de *Inhambane*, enquanto falavam a Língua Banta. Quando os portugueses chegaram em 1502,

em Maputo, esses povos já se encontravam na região. O colonizador Luís Fernandes estava numa nau que acompanhava o comboio dos outros colonizadores, em direção às Índias e, estava perdido do restante, quando chegou a Moçambique (GONÇALVES, 2014, p. 07). Assim, a partir da colonização, já começa a miscigenação cultural em Moçambique.

### 2.3 O imaginário poético na obra de Paulina Chiziane

Os valores familiares tribais estão em foco na obra *Balada de amor ao vento* e em outros romances, de maneira geral. Há certo ecletismo nas manifestações de práticas místicas nas formas de narrativas orais, que possuem poderes para iludir os leitores num mundo de fantasia. As histórias orais em Chiziane proporcionam imagens mentais ao excitar o imaginário artístico no leitor. Ana Mafalda Leite, ao estudar Janheinz Jahn, teórico das literaturas africanas, trata do movimento da negritude jahniana, da poesia presente nas oralidades:

A implicação idealista destes pressupostos faz jus ao discurso negritudiano (compreensível no seu enquadramento histórico) acerca da poesia africana, por exemplo, em que se defende também esta essencialidade do oral. A poesia é encarada como perfeitamente compatível com a categoria de «oral», que conota espontaneidade, afinidade simpática com o ser e a espiritualidade (JAHN *apud* LEITE, 2014, p.01).

As narrativas em Chiziane abarcam o oral e o poético, enquanto conduzem o leitor num mundo metafórico. No romance *O alegre canto da perdiz*, Chiziane retrata a história da mulher no contexto social moçambicano; para buscar o fantástico, cria uma personagem, a metafórica Delfina, para representar a mulher na história de submissão e escravidão. A esposa do régulo, uma mulher idosa, ao contar histórias, revela o verdadeiro motivo da presença da lendária mulher nua no lago e acrescenta: “Uma mulher nua do lado dos homens? Ó gente, ela veio de um reino antigo para resgatar o nosso poder usurpado” (CHIZIANE, 2008, p. 22). Chiziane, por meio dessa personagem, Delfina, busca o ideal da mulher, de acordo com as suas reivindicações femininas:

A velha senhora era uma exímia contadora de histórias. Ela sabe as circunstâncias exactas em que se deve usar uma imagem e outra. O que deve ser omitido e o que deve ser dito. Os momentos que marcam e os momentos de pausa. A beleza da história depende da tonalidade da voz, dos gestos da contadora. Contar uma história significa levar as mentes no voo da imaginação e trazê-las de volta ao mundo da reflexão. Por isso impõe uma pausa. E suspense (CHIZIANE, 2008, p.21).

A mulher do régulo atua como uma narradora oral, que conhece a história tradicional moçambicana no contexto africano, também sabe sobre a luta da mulher e do sistema patriarcal vigente. Chiziane concede voz à narradora performática para questionar a verdadeira história, unindo a lenda de Delfina à simbologia da mulher inserida no contexto das guerras, da pobreza, no qual várias outras mulheres padecem. Delfina caracteriza-se como uma metafórica figura feminina, que nasce do imaginário de Chiziane e revela a expressividade poética na narrativa.

Já em *Balada de amor ao vento*, desde as primeiras linhas podemos conferir a poética na narrativa mítica. As referências ao fantástico mundo moçambicano e o texto carregado de poesia marcam o enredo, com frases personificadas. E Chiziane confere voz aos animais:

O insólito acontece na floresta. Todos os seres escutam os segredos da natureza e estão a operar maravilhas. As corujas cantam ao sol; os gatos pretos miam intensamente à lua cheia. Todas estas vozes unem-se num compasso do vento, que espalha pelo mundo uma mensagem de paz. Os leões e os vitelos, acasalados, rugem e mugem num coro de fraternidade. As hienas e as cabras abraçam-se, perdoam-se, reconciliam-se, as aves vestem plumagens coloridas (CHIZIANE, 2003, p. 19).

O imaginário de Chiziane estaria operando ao favorecer aos animais, além das vozes, sentimentos de perdão. Para Ana Mafalda Leite, no imaginário moçambicano estão entranhados alguns elementos da natureza, matéria prima para a poesia de alguns autores moçambicanos. Os fios condutores das narrativas guiam-se por percursos que levaram alguns escritores a produzirem variados conceitos sobre nação. “Os elementos, como água e o ar, a terra e o fogo, se revelam fundamentais para a constituição de imagens evocadoras e simbolizadoras de conceitos em expansão” (2012, p.297).

As figuras de pássaros e animais estão presentes na narrativa de Chiziane, em *Balada de amor ao vento*. A prosa poética da escritora confere voz ao canto de pássaros e aos sons de outros animais, como uma eterna expressão da natureza. A personificação dos seres por Chiziane destina linguagem aos animais, que se tornam músicos, dotados de sentidos e são capazes de espalharem mensagens ao mundo.

Leite refere-se ao ar e às aves, numa reflexão quanto à poesia do imaginário, por representar algo abstrato, que são os sentimentos como espírito, sonhos, transcendência e onirismo. “As aves, consideradas a personificação do ar, têm a leveza de todas as imagens aéreas que simbolizam, essencialmente, a desmaterialização e a libertação da alma, o sonho e o espírito, transcendência da condição humana, viagem onírica do voo” (LEITE, 2012, p. 303).

Quando Chiziane confere voz aos animais, especificamente aos pássaros, estabelece essa ligação dos seres humanos com o elemento da natureza, ar. O poético surge numa espécie de reforço à narrativa oral no texto.

O elemento água surge quando a narradora descreve o Rio *Save*, cenário poético para o encontro entre Mwando e Sarnau. “As águas corriam tranquilas, os peixinhos banhavam-se, os canaviais assobiavam embalando a minha tristeza. Sentia a cabeça transtornada e fiquei algum tempo sem conseguir falar” (CHIZIANE, 2003, p. 16). Além do elemento água, surge o elemento terra, ao favorecer a personificação do canavial, enquanto Chiziane concede voz à planta no som do assobio.

Irene A. Machado elabora estudos sobre o discurso do imaginário, a partir do discurso indireto livre em Volochinov e Bakhtin (1895-1975). As pesquisas sobre a linguística em Volochinov vêm a acrescentar que “o discurso indireto livre é, assim, um discurso de representação, o discurso vivo do imaginário e, por isso mesmo, o discurso literário por excelência da prosa moderna” (apud MACHADO, 1995, p. 128).

Irene A. Machado fala sobre o discurso do imaginário, da existência do discurso indireto em Bakhtin, que no “discurso indireto livre a paisagem do imaginário ganha uma corporeidade” (MACHADO, 1995, p.129). Segundo Machado, neste tipo de discurso não há formalidades e nem fronteiras que possam impedir a livre comunicação de um monólogo interior. Esse tipo de discurso é específico da escritura, não existe na fala, porém, pode ser nela inspirado, seria uma forma de se referir à voz e superar o foco apenas no discurso direto. Esse tipo de discurso seria uma forma de estímulo ao imaginário do leitor, ao despertá-lo para imagens da própria fala oral.

Segundo Maria Fernanda Afonso, “[...] a poesia e a narrativa organizam-se em África como metáforas de países que procuram a sua identidade, contribuindo para a instauração de um sentimento colectivo nacional” (AFONSO, 2004, p. 120). Essa busca da identidade da representação das culturas autóctones, em *Balada de amor ao vento*, tenta ser expressa na possibilidade de o leitor moçambicano detectar a verdadeira história dos costumes de seus ancestrais em Moçambique. O conhecimento da verdadeira história pelo leitor e cidadão é que supostamente poderá conferir o sentimento de pertencimento à nação, logo de identidade.

O imaginário em Chiziane está relacionado à história de Moçambique. Carmem Lúcia Tindó Secco e Maria Geralda de Miranda, no ensaio *Vozes e rostos femininos de Moçambique* citam essa ligação entre as narrativas orais, o imaginário do leitor e a história da nação moçambicana:

As estórias narradas por Chiziane mexem com o inconsciente de quem as lê, constituindo-se como viagens de escrita não apenas ao mundo feminino e às tradições orais moçambicanas, mas à história de Moçambique e ao universo existencial de cada leitor (MIRANDA; SECCO, 2013, p. 14).

As narrativas orais, consoante os conceitos das autoras, sugerem o trabalho de imaginação do leitor que opera um processo de dialogismo ao envolver múltiplas interpretações do texto literário, da prosa com elementos poéticos, em Chiziane.

A forma crítico-interpretativo atua ao encontro da identidade do escritor, e do leitor como cidadão, por envolver o seu reconhecimento na história de Moçambique. Com isso, podemos verificar os efeitos mais relevantes da poesia na narrativa oral, a catarse, em virtude da criação da poesia no texto ficcional, que é onde se encontra o cerne da expressividade literária. Após sua verbalização ou representação na escrita, o discurso oral torna-se revelado simbolicamente. No trecho abaixo, a narradora-protagonista narra um conto oral moçambicano, imbuído de fantasia ao inserir o fantástico ao enredo:

Conta-se que aqui em Mambone, há muitos anos, um homem se enforcou numa mangueira quando a mulher estava grávida. Depois do funeral, a mulher angustiada sentou-se diante da árvore durante muitos dias e muitas noites contemplando-a, até que um dia o seu ventre rompeu, e de lá saiu uma criatura com corpo de gente, cabeça de manga, mas manga verdadeira. Também houve casos de mulheres que dos seus ventres nasceram cobras, lagartixas, peixes e até ovos de avestruz [...]. O meu caso não é inédito; o meu filho tem a cor da mulher que detesto (CHIZIANE, 2003, p. 93).

A narradora explora um conto oral para comparar a alguns sentimentos contidos no enredo de *Balada de amor ao vento*. Após ganhar um de seus filhos, Sarnau observa que o menino de nome Zucula nascera mais claro do que o esperado, e se parece com Phati; sua rival, uma das mulheres do seu marido Nguila, a quem Sarnau odiava. Sarnau, então, já sabia que o Zucula era realmente filho de Mwando. O amante andava frustrado por não poder raptar a criança e sugere que fugissem para viverem juntos, porém, Sarnau pensa que no dia seguinte dará adeus às fantasias de fuga com Mwando e ficará vivendo com Nguila mesmo, a decisão foi por amor à família.

A lenda, no romance, proporcionada pela narradora, por meio do conto oral, funciona como um mecanismo para atenuar o sofrimento de Sarnau, que além de ser escravizada pela poligamia, sofria com a convivência das outras mulheres do Rei Nguila e com a distância do homem a quem amava.

## 2.4 O clamor da voz de Chiziane em *Balada de Amor ao vento*

O grito de Chiziane nos diz que Moçambique necessita de mudanças, quanto à relação da mulher na sociedade, porém, a escritora entra num paradoxo entre apoiar a causa feminina, que requer avanços e, de outro lado, a tradição que deve ser reclamada. *Balada de Amor ao vento*, como foi o primeiro romance ficcional lançado pela autora, nasceu no contexto da liberdade vivida no período pós-colonial e durante a procura pela democracia, que devia conceder espaço para novas expressões.

Chiziane critica a cultura local, dos costumes masculinos em relação ao universo feminino, no caso da poligamia, a narrativa dos contos orais estimula ora a consciência feminina em relação ao homem, ora a busca do resgate cultural, por meio da crítica da natureza poligâmica no seio de Moçambique.

A voz feminina pede mudança, quanto à imposição cultural arcaica propagada há séculos nas comunidades patriarcais de Moçambique. A polifonia bakhtiniana se faz presente através da narradora- protagonista que reivindica o seu espaço, aquele perdido pela mulher, aquela que fora submetida ao regime de leis poligâmicas, reivindica os seus direitos legítimos à liberdade de escolha do marido e a liberdade econômica, fora da prática tradicional do lobolo.

Se os homens sofreram com a escravidão, imaginem as mulheres, que em muitas etnias foram comercializadas e vendidas ainda adolescentes. O narrador fala por intermédio das diferentes vozes femininas e ainda masculinas, ao discutir o fato de homens mais pobres também serem vítimas do sistema, onde prevalece a força dominante masculina, que detém um maior poder econômico.

Paulina Chiziane procura representar a história e a própria cultura moçambicana ao abordar alguns problemas das oralidades tradicionais; a escritora denuncia os fatos que oprimiram o seu povo durante a colonização, os ancestrais e as suas famílias, com imensa perseguição às mulheres. A correspondência entre as obras durante o período contemporâneo foi realizada por intermédio da historicidade e da cultura oral, com a forma utilizada na sintaxe e as figuras de linguagens próprias da narrativa oral, que serviram de inspiração para a autora. A preferência pela cultura oral está presente na caracterização das personagens por meio de seus ditos populares, nos próprios relatos, como nos contos dos sonhos, rituais e danças.

*Balada de amor ao vento* está inserida em conjunto com a construção da literatura de Moçambique. Elga Laborde declara que: “Os mais renomados romances, que se definem entre

a épica, os mitos e as utopias têm todos, como pano de fundo, as garras mais afiliadas da política e a necessidade de gritar pela libertação e pelo retorno das democracias” (2011, p.157).

Chiziane reivindica pela liberdade feminina na contemporaneidade, em Moçambique. Apesar do tempo decorrido e do sistema democrático prevalecer no mundo todo, a voz de Chiziane ainda soa abafada pela própria sociedade moçambicana, composta por homens, que ainda tentam dominar a mulher como um ser mais frágil. Ainda necessitam impor o poder econômico e patriarcal sobre a mulher.

Macêdo e Maquea conferem uma estreita ligação da obra literária de Mia Couto e Paulina Chiziane e, comentam sobre a ligação com a “cosmogonia africana” (2007, p. 39). Segundo as teóricas, Paulina Chiziane elabora um retrato da cor local das regiões interioranas de Moçambique, “constituindo seus romances um mergulho em costumes, lendas, e perspectivas de populações distantes do litoral e, portanto, com um maior afastamento da cultura ocidental que predomina em cidades como a capital, Maputo” (MACÊDO; MAQUEA, 2007, p.40). A obra de Chiziane está relacionada aos costumes ancestrais dessa zona interiorana, distante de Maputo; nessas regiões, o lobolo e a poligamia ainda são muito praticados e impostos aos jovens. Segundo Macêdo e Maquea, o discurso literário até então negado à figura feminina, finalmente, em Chiziane passa ter a possibilidade de ser ouvido:

Em razão desse projeto de focalização da tradição, vemos personagens femininas profundamente vinculadas ao “antigamente” sofrendo-lhes as consequências (como é o caso do costume ancestral do lobolo ou da poligamia), mas obtendo, a partir da narrativa, a possibilidade de fazerem audível uma fala que muitas vezes lhes é negada (MACÊDO E MAQUEA, 2007, p.40. *Grifo do autor*).

O sofrimento pelo qual a mulher ainda passa nas regiões mais distantes da capital é denunciado pela voz da narradora. Numa busca de espaço próprio feminino, Sarnau reivindica a modernização e discute o relevante papel da mulher no seio familiar. Ao procurar, por meio da escrita, discutir a situação da submissão da mulher em Moçambique, Chiziane finalmente se destaca por representar a voz da mulher. “O reconhecimento da escrita de Paulina Chiziane é paradigmático do que afirmamos sobre o papel da crítica na visibilidade da produção literária feminina” (MACÊDO; MAQUEA, 2007, p. 75). Em *Balada de amor ao vento*, essa crítica surge nas narrativas de orações que mostram as tradições preponderantes do lobolo e da poligamia. Quando Sarnau foi lobolada, a sua família declamou a oração em louvor aos

espíritos e agradeceu, como se fosse algo maravilhoso, a moça ser lobolada pelo futuro rei de Mambone:

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

Aos mais velhos da família, tais como, tios e avós, é destinada a declamação das orações imbuídas de provérbios, como forma de agradecimento aos espíritos e assim continuam com as tradições.

Inegavelmente Chiziane representa a literatura feminina contemporânea em Moçambique, visto que grita ao mundo as questões problemáticas mais profundas do que é ser mulher em seu país. A procura por narrar a tradição não significa apenas o resgate dos mitos antigos, mas a discussão do que exatamente significam esses mitos para o século XX. Dessa forma, a literatura está diante de uma nova proposta de sociedade, de nação reivindicada pela figura feminina. Inocência Mata comenta sobre o processo rememorativo no romance *Balada de amor ao vento*, em que a protagonista Sarnau, a moça se encontra no contexto tradicional moçambicano e busca pela memória para relatar as histórias dos costumes e a sua insatisfação com o sistema vigente. “Ambos os romances intentam a revitalização identitária: individual, da jovem Sarnau, em *Balada de amor ao vento*, e coletiva, das gentes da aldeia do Monte, em *Ventos do apocalipse*” (MATA 2001, p. 02). Mata comenta sobre o desenvolvimento da temática em torno do feminino nas duas obras de Chiziane.

Iris Zavala (1991), numa visão ocidental, discorre sobre o mito para discutir o antagonismo existente entre o velho e o novo. O mito tradicional e a aceitação dos pressupostos pelos jovens narradores:

Examinado el conjunto, jóvenes o viejos no remite necesariamente a cronologias o taxonomías biográficas, sino al principal elemento del narrativa histórica. Los jóvenes modernos, en su pluralidad, toman conciencia del conflicto, y sus textos culturales proyectan en lo que antes he llamado imaginario social, o fantasia ideológica una formación discursiva emancipatória, una narrativa de liberacion. Los discursos sociales de los

jóvenes aspiran a entablar un diálogo con el auditorio social con vistas a transformar el texto de la história; es un discurso de deslegitimación contra las mitologías que esclavizan para legitimar sus reglas de juego (ZAVALA, 1991, p. 21).

Consoante à crítica de Zavala, os jovens procuram não legitimar o mito, para não favorecerem a continuidade da tradição. A crítica literária perfaz o caminho quanto ao imaginário social utilizado pelos escritores contemporâneos para a emancipação dos mais novos, uma forma de contestar os valores antigos. A sugestão de Zavala é que os escritores jovens gritam ao mundo suas vontades de emancipação.

Para Chiziane, valorizar as tradições por meio das narrativas literárias não significa a continuidade do desrespeito contra a figura feminina, mas a conciliação entre algumas tradições e a emancipação social, tanto da mulher, quanto do homem que ainda é rejeitado por não usufruir do poderio econômico.

As narrativas da autora, geralmente, procuram refletir a respeito das práticas da poligamia e do lobolo, como eram no sistema colonial e como são atualmente, principalmente sobre aquelas ainda existentes nas zonas rurais de Moçambique e que ainda se propagam nas zonas urbanas. Bons exemplos são as obras *O sétimo juramento* e *Niketche*, cujas narrativas compõem situações vividas atualmente. Já na obra *Balada de amor ao vento*, a reflexão é em torno do período colonial.

O mito e a identidade são confrontados em Chiziane, logo, surge o debate em torno dessa dualidade: valorizar o mundo mítico tradicional ou propor mudanças significativas. Consoante à fortuna crítica encontrada, a escritora recorre ao imaginário social, como forma de criticar a cultura tradicional e repensar a sua aceitação pelos mais jovens.

### CAPÍTULO III

## REPRESENTAÇÕES DA ORALIDADE EM *BALADA DE AMOR AO VENTO*

O romance, que possui a estrutura narrativa de canto, apresentada pela narradora-protagonista em *Balada de amor ao vento*, Sarnau revela o amor a Mwando e a crença no poder dos espíritos dos antepassados. Chiziane elabora uma espécie de canção ritmada pela poesia oral, como uma espécie de balada.

A narradora-protagonista Sarnau começa a tecer os fios narrativos de *Balada de amor ao vento* ao procurar por sua memória individual, em busca das lembranças que vivenciara na aldeia Mambone. Nessa procura da memória individual, surge, por intertextos, a representação da memória coletiva, geralmente por meio de cantos, contos e provérbios das tradições de Moçambique.

Na estilística de *Balada de amor ao vento* há o predomínio das figurações próprias das narrativas orais, tais como polissemia, com palavras dotadas de sentido além do original, metáfora, personificação e semantização, que enriquecem o vocabulário da língua portuguesa.

Analisaremos *Balada de amor ao vento* no contexto da nação moçambicana, partindo do estudo do enredo mítico e do enredo performático, que são acompanhados da manifestação das linguagens existentes no ritual. O tempo e o espaço são dimensionados de acordo com o cronotopo mítico. Assim, a história de amor absorve o mito, à medida que a narradora-protagonista tece os fios condutores dos principais acontecimentos. O encontro e os desencontros de Mwando e Sarnau direcionam o enredo sempre com uma pitada de mito ou crenças religiosas sagradas. O adivinho entra para intermediar uma espécie de encontro entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

Nos últimos capítulos, surge um narrador-heterodiegético, que relata a história dos degredados de Moçambique e de outros países africanos de língua portuguesa. Como guardião, procura coadunar períodos históricos da colonização com narrativas de cantos e panegíricos do seio de Moçambique, Angola, Cabo Verde e Guiné-Bissau.

Paulina Chiziane mostra Moçambique, em *Balada de amor ao vento*, como um país fantástico pela riqueza cultural presente nas variadas manifestações ritualísticas e, mediante as ações que enriquecem suas tradições, aparece, em destaque, o uso da voz acompanhado do movimento corporal, que são partes relevantes do ato performático.

### 3.1 O cronotopo mítico na balada

Consoante conceito zumthoriano, a balada está associada ao canto heroico e a outras cantigas do período medieval, como a cantiga de amigo. No mundo ocidental, é visto como importante objeto de estudo para a crítica literária. Já o romance está estruturado em narrativa curta, como uma variedade da epopeia.

De acordo com Paul Zumthor, após participar de um colóquio na Dinamarca que tratava do assunto: “A balada era desigualmente poderosa, mas revelava em sua sombra a marca de múltiplas e muitas antigas tradições orais entrecruzadas” (1993, p. 24).

*Balada de amor ao vento* é classificada como pertencendo a uma fase de oralidade segunda, já que a produção literária de Chiziane está numa fase em que convivem o oral e o escrito. Consoante Paul Zumthor, as oralidades podem ser classificadas como primária: fase apenas oral, sem a escritura, própria de uma comunidade em que prevalece apenas o analfabetismo; mista, aquela que envolve o oral e a escrita, mas ainda atrasada; e segunda, que é a combinação do oral e do escrito, como é o caso de *Balada de amor ao vento*.

Zumthor elabora estudos a respeito de alguns conceitos de *performance*, que envolve a produção, a comunicação, a recepção, a conservação e a repetição. Esses processos são realizados por meio dos sentidos auditivos, uma vez que em uso da oralidade. Assim, quando há *performance*, geralmente é porque ocorre a comunicação e a recepção, assim como a produção (ZUMTHOR, 1993, p. 18).

A narradora-protagonista Sarnau, ao relatar os acontecimentos de sua vida amorosa, atenua os eventos dramáticos próprios do relato, inserindo os intertextos míticos na história, tais como histórias lendárias, mitos e contos orais. O que realmente compõe a narrativa mítica são esses intertextos que acompanham o enredo. A história das personagens faz parte da cronologia de acontecimentos que envolvem o namoro, o lobolo, o casamento, a poligamia, a insatisfação com o casamento no contexto da poligamia, a escravidão e o reencontro amoroso.

A história de amor toma proporções no mito ao se referir à força do destino, por intermédio do tempo também mítico, no enredo prevalece o tempo futuro, justamente pelo temor da personagem Sarnau, sempre guiada pelo medo do tempo vindouro, aquele antevisto pelos adivinhos.

Os encontros e os desencontros de Mwando e Sarnau direcionam o enredo. A história começa com o elemento água, que favorece o imaginário poético de Sarnau, por intermédio das recordações do rio Save. O enredo tem início no Save, em Mambone, e o término nas águas da chuva de Mafalala. Em Mambone, zona rural de Moçambique, Sarnau conhece

Mwando, por quem se apaixona e com quem vive uma história de amor entre proibições de namoro e empecilhos ao casamento:

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

Mafalala, descrita por Sarnau, é um bairro histórico, marcado pela imigração do homem do campo para a cidade, em busca de melhores condições de vida.

A personagem Sarnau, após se divorciar, resolve trabalhar em Lourenço Marques. Prostitui-se e, depois de algum tempo, decide comercializar hortaliças no subúrbio, no bairro de Mafalala, hoje considerado local turístico e cultural para a história de Maputo. “Não obstante, Mafalala é um dos locais históricos de Maputo e do país, por ser um dos primeiros bairros suburbanos a ser habitado por populações consideradas indígenas durante o período colonial” (GIL, 2014, p. 1). Tendo em vista que a história de *Balada de amor ao vento* narra o período colonial, podemos entender os costumes inseridos nesses locais de trânsito, espaços marcados pela história da própria nação moçambicana.

Sarnau sempre se lembra de sua vida em Mambone, onde viveu a infância, a adolescência e teve os primeiros encontros amorosos. O rio Save surge em *Balada de amor ao vento* como um tipo de representação, que se direciona, por via de metáforas, para além da compreensão de uma simples ocupação territorial. O Save, na balada, surge como o fluxo da vida, o tear, um espaço de proteção e de morada eterna. A poesia se une ao tempo e ao espaço na valorização da natureza para a concepção do cronotopo mítico. O rio adquire imenso valor histórico, cultural, mítico e religioso e, por conseguinte, sagrado.

Quanto ao mítico no tempo e no espaço, podemos identificá-lo na personagem Phati, a quinta esposa do rei Nguila, que continua presente na vida de Sarnau, ainda que esteja morta. Após consultar uma curandeira, Sarnau é levada a construir um santuário para Phati, com o objetivo de apaziguar o espírito maligno da rival, que estava morando num lugar horrível, nas trevas. A construção do santuário em seu próprio quintal, em Mafalala, aquietaria a alma de Phati e traria paz à vida de Sarnau. As personagens semântico-axiológicas de Chiziane são partes do cronotopo mítico, caracterizadas por aspectos axiológicos, que as imbuem de valores próprios da cultura representada por Chiziane. O tempo mítico é estruturado pela religiosidade tradicional, baseado nas crenças dos antepassados, nos curandeiros e em outros

valores presentes na comunidade. Assim fazendo, Chiziane resgata, na sua narrativa, a cultura local, que outorga múltiplas dimensões míticas e religiosas ao texto.

Na obra em análise, observamos que os aspectos axiológicos conferem valores amplos às personagens. Elas continuam atuando e passando seus valores mesmo após a morte. Bakhtin pontua que geralmente o tempo mitológico possui noção específica, normalmente de futuro, sendo repensado de acordo com o passado e o presente. “[...] Mas as superestruturas do além preferem o atemporal e o eterno a esse passado, como se eles já existissem, como se fossem contemporâneos” (Bakhtin, 2010, p. 265).

Quando Sarnau resolveu construir o santuário para Phati ao lado do seu barraco, no bairro Mafalala, em Lourenço Marques, estava preocupada com o próprio futuro, que havia sido previsto pela adivinha. A personagem temia pela vida da filha doente e a previsão de que iria enterrar todos os filhos. Ela acreditava em tudo que os oráculos diziam à vidente. Ao construir o santuário e renomear a filha com o nome de Phati, enfim o espírito da rival teria sossego. Depois de realizar todos os pedidos da vidente, a vida de Sarnau seria aprumada. E foi realmente o que aconteceu na história: a filha ficou curada e, como comerciante na feira de legumes, voltou a prosperar, a vender mais tomates.

O estilo romanesco épico em Chiziane miscigena a transmissão oral homérica grega e as práticas tradicionais africanas. Os termos “feiticeiro”, “vidente” ou “curandeiro”, na verdade, não constituem apenas uma gramática local, mas um vocabulário milenar, desde o templo oracular de Apolo. Na narrativa épica em *Balada de amor ao vento*, quando Chiziane usa a palavra “horáculo”, parte de fontes da cultura ocidental grega.

A balada de Chiziane está em conformidade com a teoria de Paul Zumthor (1993) porque carrega o caráter do gênero épico e entra em confronto com a tradição cristã, pois resgata tradições condenadas pela Igreja, vistas como pagãs, tais como lendas orais arraigadas na epopeia. No entanto, se analisarmos o romance *Balada de amor ao vento*, sob a perspectiva lukácsiana, veremos que traz em sua estrutura narrativa semelhanças com a epopeia clássica.

György Lukács, na obra *A teoria do romance* (2009, p. 55) não se limita ao estudo da linguagem da tragédia. O que o autor faz é recorrer às antigas epopeias clássicas gregas para provar que evoluíram para o romance moderno. Embora a epopeia tenha sido escrita em versos, o autor analisa o fundo narrativo desse gênero e utiliza-o como o princípio para a compreensão do romance moderno.

A partir da análise de *A teoria do romance*, podemos perceber também, em *Balada de amor ao vento*, a prosa poética que compõe a estrutura narrativa, o que nos dá mais um motivo para comparar a balada de Chiziane às formas épicas gregas.

No início da história, podemos perceber as narrativas míticas, que remontam a mitos consagrados do Antigo Testamento. Chiziane procura relacionar os mitos moçambicanos às histórias da Bíblia ocidental. Sarnau surge comparada a Eva, e o seminarista Mwando, uma alegoria de Adão no paraíso, às margens do rio Save. A ambientação da ação no rio confere beleza e cor local, propícias à ideia de paraíso imaginado por Chiziane:

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

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

O pesquisador Antônio Manuel Ferreira (2013, p. 94), após analisar *Balada de amor ao vento*, discorre sobre o mitológico e o religioso presentes na obra de Chiziane como sendo de origem milenar, baseados no texto genesíaco. Mwando, ao ser tentado, é comparado a Adão, e Sarnau, como já estava apaixonada por Mwando, representa a tentação, a serpente para o futuro padre.

“Em todo o universo há um momento de reflexão, de paz e confraternização: chegou a época do amor” (*idem*). Já neste trecho da narrativa, surgem as origens do texto messiânico de Isaías. No texto bíblico, o profeta elabora uma parábola poética, por acreditar que a paz um dia poderia ser possível entre os homens. Relata que “um dia o lobo habitará com o cordeiro e o leão se deitará ao pé do cabrito” (ISAIAS, 11, 6-7). A partir da comparação, podemos inferir que Chiziane elaborou o enredo de *Balada de amor ao vento* entrelaçando relatos bíblicos ocidentais ao mito moçambicano.

Segundo Ferreira (2013, p. 95), Chiziane faz uma “ressemantização de palavras e expressões”. Chiziane confere qualidades às cores: “as ervas e as árvores avolumam-se num verde-ímpar” (*idem*). O crítico apresenta a autora como enriquecedora da gramática da língua portuguesa.

As oralidades presentes na narrativa de *Balada de amor ao vento* oferecem à obra inúmeras ilustrações da apoteose dessa forma de contar histórias. Paralelamente à imaginação da *performance*, surgem as lendas orais, que são exploradas na arte de contar histórias. As narrativas, que deveriam ter efeito demasiadamente dramático, são atenuadas pela inserção da

narrativa oral. A história realmente começa quando Sarnau, que ama tanto Mwando, já no início do namoro, é rejeitada, porque Mwando estava prometido a outra mulher:

[...] Cantei a melodia dos desesperados sobre as cinzas e os escombros dos meus sonhos. Uma cobra espreita-nos e ergue a cabeça pronta para o ataque.  
 – Sarnau, mamba!  
 Arrancou-me rapidamente do chão, protegendo-me num abraço frenético.  
 – Escapamos de morte certa. O que significa isso neste preciso momento? Os teus defuntos estão contra mim, mandaram esta cobra para me aniquilar, o que significa isto? (CHIZIANE, 2003, p.30).

A cobra mamba<sup>26</sup>, que surge muito próxima do casal naquele momento, significa para Sarnau sua maior perda: o homem da sua vida. O animal peçonhento simboliza mau presságio, segundo o mito, porque os defuntos de Mwando a haviam enviado para desfazer o relacionamento dos namorados que se amam. Como nesse trecho da narrativa e no exemplificado acima, Chiziane aproxima as raízes lendárias moçambicanas ao mito genesíaco.

Chiziane, por meio da ênfase às caracterizações semântico-axiológicas das personagens, as imbuí de crenças e destaca a presença da ação dos defuntos na vida dos vivos, ao relatar os mitos das tradições locais. A personagem Sarnau mostra a cultura moçambicana, como a religiosidade das crendices, que foram contadas pelos seus antepassados às novas gerações. Em *Balada de amor ao vento*, essa oralidade aparece também quando Sarnau, após se recuperar da tentativa de suicídio, resolve procurar uma curandeira, que prevê o seu futuro.

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

A consulta à vidente constitui parte do enredo mítico. O pequeno conto oral evidencia as práticas dos costumes locais, mais especificamente os das zonas rurais de Moçambique. Dessa forma, a personagem Sarnau passa a confiar no destino previsto pela curandeira. Sarnau, que já não queria mais viver, reanima-se a continuar a vida com a certeza de que tudo daria certo.

Quando o casamento de Sarnau e Nguila, futuro rei de Mambone, fica acertado, Sarnau agradece aos defuntos e admite que eles realmente existem e que a protegem.

---

<sup>26</sup> Cobra *mamba* = cobra negra venenosa (Cf. CHIZIANE, 2008).

A personagem Sarnau conta que a sorte havia caído sobre ela. Quando a família de Nguila resolve procurar uma noiva para o futuro rei, várias moças na região de Mambone vão em busca dos adivinhos, os *ndunas*, que cobram caro pelos serviços: “Nem calculam a fortuna que os curandeiros fizeram na altura. As conselheiras recebiam subornos; os *ndunas* cobravam dinheiros” (CHIZIANE, 2003, p. 37).

As personagens de *Balada de amor ao vento* são originárias do imaginário popular de Moçambique, entrelaçadas ao sócio-histórico-contextual. De acordo com algumas teorias bakhtinianas na obra *Estética da criação verbal*, quando analisamos certas narrativas míticas, podemos observar o todo semântico das personagens, num contexto social, caracterizadas por aspectos axiológicos que as imbuem de valores que vão além das caracterizações físicas, históricas e psicológicas: “Cumpre observar que o todo espacial, o temporal e o semântico não existem isoladamente: como na arte o corpo é animado pela alma (ainda que ela esteja morta nas representações mortuárias)” (BAKHTIN, 2011, p. 127).

Em *Balada de amor ao vento*, as personagens são caracterizadas pelo aspecto religioso, mítico, tradicional e por outros valores presentes na sociedade, de acordo com a crença nos espíritos dos antepassados. Dessa forma, no sentido bakhtiniano, essas personagens e suas almas se integram: “[...] A alma também não pode ser percebida descartando-se a posição semântico-axiológica que ocupa, fora de sua especificação como caráter, tipo e posição” (*Idem*).

A análise do enredo mítico deixa ver a miscigenação cultural na narrativa mitológica, por envolver o mito moçambicano, o mito genesíaco e as origens da épica clássica. *Balada de amor ao vento* está estruturada em forma de balada medieval, originária do contexto dos cancioneros medievais, não obstante traz, em sua estrutura, o cronotopo mítico. Assim, poderíamos dizer que é um romance dramático, por envolver várias formas de conflito; lírico, por incluir a poesia oral; e épico, por abarcar o enredo mítico.

### **3.2 A força persuasiva do provérbio com a heteroglossia e a carnavalização**

Em *Balada de amor ao vento*, a heteroglossia se manifesta na mistura de palavras bantas com o léxico da língua portuguesa de Moçambique. Observamos que a cultura, na narrativa, passa pela épica grega, pela gênese bíblica e pela cultura moçambicana, logo a narrativa da balada está caracterizada por miscigenação cultural.

A elite moçambicana detém o domínio do sistema político monárquico, cujo chefe estabelece parâmetros de vida comunitária em conformidade com as tradições da cultura rural.

Ao analisarmos o romance *Balada de amor ao vento* na perspectiva bakhtiniana (2003, p. 1), podemos observar que outro fato que direciona a narrativa é a morfologia, com a presença de palavras de outras línguas de diferentes etnias bantas no texto narrativo, como “nhamussoro”, “suruma”, “makwayel”, “muzimos”<sup>27</sup> e os nomes próprios “Mwalo”, “Sarnau”, “Rindau” e “Phati”. Várias palavras bantas foram integradas à língua portuguesa em *Balada de amor ao vento*.

A escritura de Chiziane faz uso da linguagem popular da etnia chope, através do registo oral das pessoas, tais como agricultores e pastores da zona rural de Moçambique. A escritora constrói uma linguagem adaptada ao vocabulário regionalista, ao contribuir com variações linguísticas, além das regras gramaticais da língua erudita. Não obstante, mostra as personagens no contexto de uma sociedade à procura de novas palavras. Os ditos populares, as palavras bantas incorporadas à língua portuguesa e os sotaques da fala popular criam uma gramática própria no mundo de *Balada de amor ao vento*.

A escritora penetra o miolo do idioma banto, numa espécie de resgate, a partir do qual refaz, a seu modo, o caminho para uma nova expressão, inventando uma linguagem capaz de conduzir as narrativas míticas. Assim fazendo, revela a alta tensão na obra ficcional de costumes bantos, no qual Paulina Chiziane enriquece a gramática da língua portuguesa ao incorporar novas palavras ao seu uso. No capítulo XI, surge, no texto, a palavra “Kenguelekezêêê”, durante a narrativa do ritual do nascimento:

– Kenguelekezêêê!...

Braços negros erguem-se no ar, mergulhando os dedos enfileirados no prateado leitoso que embacia o céu, partindo do coração da lua.

– Kenguelekezêêê!... Eis aqui o herdeiro da coroa! [...]

[...] Com o menino erguido no ar, as madrinhas dançavam à volta da fogueira sagrada. A seguir administraram fumos e drogas purificantes para afugentar feitiços e maus-olhados. Prepararam-lhe vacinas e amuletos, colares de pele de leão para ter a coragem e a audácia do rei da selva (CHIZIANE, 2003, p. 91).

O termo “Kenguelekezêêê”, proferido pelas parteiras no momento do nascimento do filho do rei, assinala um dos atos primeiros do ritual de iniciação. A vocalidade do termo remete à boa recepção da criança ao mundo externo, para que ela chegue forte, com boa saúde e cresça enfrentando os percalços da vida. O ritual do nascimento também é seguido de danças, que completa o ato performático ao incluir declamações e cantos.

<sup>27</sup> Suruma é o mesmo que maconha ou cannabis. Makwayel é um ritual que envolve o canto e a dança, as canções indicam o tipo de conduta que a comunidade deve seguir. Muzimos é um ritual de culto aos mortos (Cf. CHIZIANE, 2003).

Chiziane, tal qual o escritor Rabelais, o preferido de Mikhail Bakhtin (2013), utiliza os provérbios para dar especial sentido à narrativa oral. A atenção dada aos provérbios propõe o estudo dos pequenos textos vocalizados pela tradição oral e direcionados à escritura. Esses textos, que dependem da percepção do sentido da audição são dotados de sabedoria milenar. O provérbio traz um tipo de memória às vezes rejeitada por alguns teóricos, enquanto outros insistem em trazê-los para a escrita narrativa, de numa forma expressiva, ao fazer ressoar a língua falada no texto escrito.

Em *Balada de amor ao vento*, encontramos textos proverbiais. Quando o padre descobre que Mwando escreveu uma carta de amor para Sarnau, resolve ficar de vigília para que toda a verdade sobre o relacionamento do casal fosse revelada. Pensava que haveria de descobrir o segredo do rapaz. No provérbio abaixo, podemos observar a revelação da sabedoria popular nas afirmativas:

O padre pôs-se de atalaia. Várias vezes ouvira mexericos sobre o comportamento dos rapazes, mas não se deixara dominar pelas línguas de serpente, mas aquela carta, aquela carta! Havia de descobrir a verdade. A cobra deixa rasto por onde passa, diz o povo, não há fumo sem fogo (CHIZIANE, 2003, p. 22).

“A cobra deixa rasto por onde passa” significa que a personagem Mwando haveria de deixar pistas sobre o que realmente estava acontecendo. “Não há fumo sem fogo”: geralmente o fumo vem do tabaco e, para se fumar, é necessário o fogo. A palavra fumo possui plurissignificados, podendo simbolizar imensa variedade de coisas. Revela que ele fez o que o padre suspeita. Podemos perceber aí a sabedoria contida no texto proverbial moçambicano.

Américo Correia de Oliveira, no artigo *Texto proverbial e adivinhatório angolano: morte e memória*, analisa alguns textos proverbiais e adivinhatórios de Angola: “Os provérbios e as adivinhas, simples ou não – a simplicidade poderá configurar o máximo de complexidade – pelo seu caráter repetitivo e formular, pertencem, sem dúvida, às formas de texto mais antigas da Humanidade” (OLIVEIRA, 2006, p. 21). Para Oliveira, o ritmo e o paralelismo são evidentes na composição desse tipo de texto oral e muitos deles estão relacionados à crença no espírito ancestral.

A narradora, já no segundo capítulo de *Balada de amor ao vento*, revela seu interesse pelas milenares formas proverbiais quando se refere a Mwando:

Cerrava os olhos para sonhar, como o galo que canta de olhos fechados, saboreando com delícia a sua própria voz. Mesmo assim, os colegas perseguiam-no dirigindo-lhe provocações. – Bravo, Mwando, canta, canta, o galo canta para a galinha cacarejar (CHIZIANE, 2003, p. 20).

O provérbio, aqui analisado como uma das formas narrativas orais, pode ser considerado uma forma de arte. Recorremos à teórica Ruth Finnegan, que questiona se a arte oral pode ser considerada literatura ou não, enquanto se remete aos conceitos básicos. Para essa estudiosa de culturas orais, não se pode afirmar o que é ou não literatura, recorrendo aos princípios aristotélicos. O mestre grego afirma que “A literatura é uma representação da realidade” (ARISTÓTELES apud FINNEGAN, 2006, p.70), mas, para a teórica, essa afirmação não é um conceito.

A pesquisadora não afirma que povos cuja cultura seja apenas oral sejam incapazes de produzir literatura. Para Finnegan, estudos feitos sobre o que tem sido chamado de literatura oral em comunidades ágrafas mostram que não se justifica que esses povos não produzam literatura. “Tudo o que diz respeito ao que vem a ser ‘literatura’ é, com certeza, assunto controverso e inacabado que, evidentemente, não pode ser coberto aqui em sua totalidade” (FINNEGAN, 2006, p. 70).

Sumbi, a primeira esposa de Mwando, não queria trabalhar para o marido e a família como mandavam os costumes locais. O conselho da aldeia, então, se reúne para discutir o casamento e acaba reafirmando que a mulher lobolada tem obrigação de trabalhar para o homem. Se ela não está oferecendo lucro e trabalho, deve ser devolvida à família. Os provérbios surgem como conselhos dos anciãos da aldeia onde Mwando morava:

- Será com orgulho que colherei os espinhos por mim semeados. Surpreende-me apenas o fato de os meus censores não terem uma conduta melhor que a minha. Por favor, se ocupem dos vossos problemas.
- Pobre Mwando, para quê tanto orgulho em possuir a sabedoria do céu se o céu não te pertence? Estás a rir-te da dentição falha do crocodilo antes de atravessar o rio. Se a mulher não presta, porque não te separas dela? (CHIZIANE, 2003, p. 66).

Mwando segue a religião católica, mas é africano, enquanto a aldeia, os princípios das tradições de Mambone. Para ele, os provérbios significam que assumirá todos os riscos com gosto, porque já não suporta aquela vida dentro das tradições, ao passo que o conselho dos anciãos é uma crítica à religiosidade cristã. O texto proverbial dos conselheiros da aldeia é carregado de ironia e o objetivo é satirizar e lançar dúvidas sobre as convicções de Mwando.

No provérbio: “Para quê tanto orgulho em possuir a sabedoria do céu se o céu não te pertence?” (*idem*), o texto passa a ideia de que o Mwando acredita na religiosidade cristã, no entanto, os conselheiros da aldeia, não acreditam, por motivo de suas próprias crenças tradicionais. O que para Mwando era fé, para os conselheiros, consistia em falta de sabedoria.

Percebemos aí as divergências entre a cultura cristã e a tradição local. Já no segundo provérbio: “Estás a rir-te da dentição falha do crocodilo antes de atravessar o rio”, há a ideia de que Mwando não está acreditando no perigo por que passa ao transgredir os princípios da aldeia.

Podemos comparar a forma narrativa dos provérbios à *paródia sacra*, que imitava as liturgias, hinos, salmos e orações no final da Idade Média, na Europa, sobretudo durante a realização das tradicionais festas populares: o carnaval que poderia durar até três meses. Bakhtin menciona a paródia e a carnavalização dos textos medievais. De acordo com essas teorias, a paródia insistia no rebaixamento daquilo que era elevado e dogmático. Os provérbios, em *Balada de amor ao vento*, coadunam-se ao entendimento do teórico quanto ao caráter da linguagem familiar, mas, ao mesmo tempo, à carnavalização e ao grotesco, que são próprios desse tipo de linguagem. No entanto, para o teórico, esse tipo de texto constitui um “caráter mágico e encantatório” (BAKHTIN, 2013, p. 15).

Segundo Bakhtin, os provérbios que foram muito usados durante o período do carnaval tornaram-se familiares, porque eram proibidos na comunicação oficial. Essas formas de expressão foram incorporadas ao ambiente das famílias de maneira informal. “A linguagem familiar converteu-se, de certa forma, em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial” (*idem*). De acordo com Bakhtin, apesar da heterogeneidade original, os termos se assemelham ao carnavalesco, adquirindo tons cômicos, típicos do carnaval. Na Idade Média, os termos eram usados como forma de renovação do mundo.

Referimo-nos ao texto proverbial, aquele próprio da linguagem informal, mas que enriquece a memória coletiva de um povo. Mais do que a memória individual, Chiziane contribui para o resgate da cultura tradicional, a memória de Moçambique. Carlos Pacheco comenta as narrativas orais na obra *La Comarca oral* (1992) e propõe a organização desse tipo de narrativa não apenas no romance ficcional, mas como forma de representar as crenças míticas, contos orais na figura do griô, hábitos e costumes no seio de comunidades. Chiziane cria uma obra relevante ao investigar a vida rural, os costumes, as crenças, as músicas e os textos proverbiais de Moçambique.

### 3.3 O enredo performático

Além do enredo mítico, temos o enredo performático, guiado por relatos de entoação de cantos, toques de tambores e movimentos corporais, os quais descrevem os rituais presentes na cultura moçambicana.

O que o trabalho crítico-literário de Zumthor evidencia são as interações que ocorrem nas tradições coletivas. Esse relato do crítico a respeito da *performance* elucida a importância da vocalidade na narrativa literária ao incluir na sintaxe do texto as tendências estruturais da oralidade.

Ao tratarmos da oralidade moçambicana em Chiziane, podemos perceber a dimensão dessas linguagens, que envolvem a *performance* ligada à cultura popular. A passagem da linguagem oral para a escrita é relevante, pois verificamos que a narradora descreve os gestos teatrais e as vozes no texto escrito.

A transposição do oral para o escrito implica, necessariamente, alguma adaptação. A narrativa oral, com ênfase na *performance*, como o uso da mímica, é acompanhada por outros tipos de linguagem, como movimentos corporais e a vocalidade, de acordo com o contador de histórias. Outro fato é que o público presente como espectador do conto oral interage com a narrativa por meio de perguntas e comentários como já dito. Na conversão da oralidade em obra ficcional, Chiziane não representa a oralidade na integralidade da *performance*, mas, através da escrita, pode fazer com que a tradição oral seja catalogada para o futuro da memória cultural da nação.

Podemos inferir que Chiziane destaca as artes orais: o conto oral, a dança e o ritual, que são formas poéticas performáticas. Ao pensarmos a cultura popular em Chiziane, percebemos como afirma Zumthor, que é algo que se refere, de modo imediato, a um acontecimento envolvendo, ao mesmo tempo, o oral e o gestual. Para o teórico, deve haver a presença de corpos em movimento.

A noção de *performance* se cristaliza nos relatos da lembrança marcante, por envolver os sentidos, não apenas da presença de um corpo, mas de elementos que o envolvem como seus ritmos e gestos. Como elementos do ato performático estão, por exemplo, a entoação de uma canção, as pulsações do corpo, assim como a presença de outros corpos como espectadores do ato. A soma de tudo isso é que originaria uma energia significativa de onde emana o poético na escrita.

Sob a influência literária do conto oral, *Balada de amor ao vento* contribui para a releitura estética da tradição oral moçambicana. As histórias contadas pela personagem

Sarnau, por exemplo, quando narra as vozes do passado, referem-se aos sons dos tambores e aos cantos e aclamação como forma de prenúncio dos ritos de iniciação dos rapazes. A narrativa oralizada, própria da tradição moçambicana, está presente nas histórias contadas e vividas pela personagem. A presença dos sons dos tambores nos rituais em que descreve a personagem Mwando é, na verdade, a lembrança de uma manifestação performática que a personagem vivenciara na juventude:

Os tambores rufaram ao sinal do velho Mwalo, erguendo-se cânticos e aclamações. A porta da palhota abriu-se deixando sair cerca de vinte rapazes com aspecto pálido e doentio, provocado pelas duras provas dos ritos de iniciação. Os rapazes já tornados homens passavam entre elas como heróis. As velhotas aclamavam espalhando flores, dinheiro e grãos de milho que as galinhas se apressavam a debicar. Eu assistia ao espetáculo maravilhada, quando descobri entre os rapazes um novo rosto (CHIZIANE, 2003, p. 13).

O rito de iniciação dos rapazes é um momento marcante na narrativa. Os corpos e sons envolvidos na manifestação performática torna o contexto sociocultural oral latente no texto. Já durante a festa de casamento, Sarnau relata o ritual de passagem de acordo com as tradições locais ao incluir a dança.

O relato de uma *performance* se dá pela presença de palmas, pelo toque de instrumentos musicais, como o tantã, uma espécie de tambor africano, e o atabaque, que é outro tipo de tambor, feito com pele de animal esticada sobre um suporte de madeira. Nesse trecho, podemos perceber o intertexto performático:

O sol caminhava rápido para o leito animado pelo ritmo dos atabaques. O tantã embriagava ainda mais gentes já inebriadas pelo álcool, e as mulheres, agrupadas num círculo, moviam-se extasiadas, batendo palmas, aumentando o delírio com vozes roufenhas, descompassadas, e, no centro da roda, outras tantas anestesiavam-se na dança, ausentando-se da vida e do mundo. A alegria já ultrapassava o auge quando a minha tia ordenou uma pausa (CHIZIANE, 2003, p. 45).

A frase personificada “o sol caminhava rápido” (*idem*) faz lembrar o ritmo acelerado do tambor e da *performance* grupal. Chiziane, na tentativa de construir as linguagens próprias da poética oral, introduz a música, a dança e os gestos por intermédio da personificação, ao conceder vida aos instrumentos: “o tantã embriagava ainda mais as gentes” (*idem*). A sintaxe estabelece o poético por intermédio da figuração, na própria ação, do ser inanimado: o sol, o instrumento.

Ao ler a descrição de um ato performático, os sentidos do leitor entram em operação para compreender o tipo de ritual. Dessa forma, a *performance* envolve o leitor na procura da

compreensão, o que permite percebermos o dialogismo bakhtiniano na relação entre o oral e o antropológico.

Henri-Alexandre Junod, em *Cantos e contos dos rongas*, trata do conglomerado de clãs, subclãs e linhagens dos povos rongas, que primeiramente ocuparam, na África meridional, as áreas entre os rios Limpopo, Save e Zambeze. Para Junod, a influência da cultura portuguesa na vida desses povos é percebida a partir de 1856. “A Guerra de 1894-1895 teve como resultado tornar mais completa a submissão da região às autoridades portuguesas” (JUNOD, 1975, p. 9). Junod pondera que foram encontradas evidências da cultura europeia nas manifestações do folclore das tribos. São vizinhos dos rongas – ao sul, os zulus e, ao norte, os chopes, que são mais musicais do que os rongas e que se apropriaram das melodias dos zulus, de onde veio a criação da poesia lírica mais variada.

Junod assevera que, para esses povos, a música não se dissociava da palavra. “Tudo se canta e, acrescentaríamos quase todas as canções são dançadas! Estes três elementos – música, poesia e dança – encontram-se, pois, intimamente ligados” (JUNOD, 1975, p. 9). Segundo Junod, na cultura oral dos rongas, há cantos que estão ligados às tradições do casamento, como os cantos de núpcias, que são cantados pelas mulheres amigas, mães e mulheres de idade madura, que acompanham a noiva e lamentam o tipo de tratamento dos sogros que terá de enfrentar. Abaixo um tipo comum de canto encontrado em Moçambique:

Onde vais mulher, onde vais?  
 Vão trazer-te sextos de milho para pilar, mulher!  
 Quando acabares trazem-te mais, mulher!  
 Quando tiveres varrido a palhota fazem-te recomeçar, mulher!  
 Quando acabares de cobrir o chão mandam-te cobri-lo novamente, mulher  
 (In JUNOD, 1975, p. 24)!

Nos versos acima, podemos observar o tipo de tratamento ao qual a mulher era submetida no período colonial, em Moçambique. Sob o modelo patriarcal, a presença da narrativa oral revela, através do ritmo, com a repetição da palavra “mulher”, a submissão da figura feminina. Podemos perceber a existência do modelo dominante masculino relacionado à poligamia e à escravidão da mulher nas letras musicais.

Por intermédio do canto, sempre dançado, em Moçambique, a vocalidade do texto encontrado por Junod, produz ênfase à escravidão feminina, que se relaciona à forma de obrigação imposta pelo sistema patriarcal. Além de que, o canto de núpcias está incorporado ao ritual performático, por envolver o ritmo, a dança, os gestos e o toque de tambores.

### 3.4 Dezesesseis elementos relevantes em *Balada de amor ao vento*

O romance *Balada de amor ao vento* ora ganha aspecto religioso, ora ambiental, justaposto às narrativas orais. De acordo com esses dimensionamentos da obra, procuramos pontuar dezesseis elementos relevantes, mediante os quais Chiziane aborda a oralidade consoante as práticas culturais locais e ocidentais.

1. **O amor** fundamenta todo o enredo da balada no decorrer da vida das personagens protagonistas. Sarnau e Mwando são guiados por esse princípio fundamental de vida, destacado por Paulina Chiziane. Por intermédio de uma epígrafe, que marca a abertura da obra, podemos perceber a principal temática da narrativa:

*Amor*

*És o tear*

*Em que fabrico a vida...*

Leite Vasconcelos (In: CHIZIANE, 2003, p. 10).

O amor, que une sob a força de destino dois seres que se amam, direciona a narrativa como um elemento de destaque, de sobrevivência das personagens.

2. **O elemento água** compõe a circularidade da narrativa, pois a história começa com os relatos dos acontecimentos às margens do rio Save e termina com a descrição das chuvas do subúrbio de Maputo, em Mafalala. Chiziane trata a água como elemento relevante, e a associa ao amor como o princípio da existência humana.

3. **A natureza** nas margens do rio Save estabelece ligação entre o ar e a terra e favorece o poético no romance. Ana Mafalda Leite (2012, p. 299) assevera que existe a junção de dualidades na literatura moçambicana como elementos simbólicos. Dessa forma, encontramos em Chiziane um elo com a teoria de Ana Mafalda Leite a respeito dessa dualidade terra/ar, que pressupõe a pátria entrelaçada à ideia de universalidade e liberdade, que sugere um diálogo entre as culturas de Moçambique.

4. **O rio Save** é visto como um espaço físico, metafórico e sagrado em *Balada de amor ao vento*, um local de trânsito e vida, de onde emergem o poético e o mítico, em que a autora estabelece os mistérios e o poder da religiosidade.

5. **As árvores centenárias** sugerem o respeito que devemos ter com a vida na natureza: “Quem me dera voltar aos matagais da minha infância, galgar as árvores centenárias como os gala-galas e comer frutas silvestres na frescura e liberdade da planície verde”

(CHIZIANE, 2003, p.11). Além de evidenciar o poético no texto ficcional, Chiziane considera o elemento “árvores centenárias” como algo sagrado. Consoante as narrativas de Chiziane (2003) e Mia Couto (2006), a floresta é tida como habitação dos espíritos nobres, concebida como espaço sagrado.

6. **O griô** é uma figura humana respeitada como ilustre representante da tradição oral, do ato performático, destacado ser em Chiziane. O contador de histórias possui uma didática própria e confere à obra a preocupação em preservar o passado. Para Ana Mafalda Leite, nas interrupções das narrativas de Chiziane prevalece “[...] o componente didático-moral, como compete a um contador de histórias, cujo papel consiste em manter vivo o espírito crítico e educativo, necessários para alertar e conscientizar a comunidade” (LEITE, 2012 p. 210). Por meio do griô, o imaginário coletivo é estruturado, em busca de criar histórias maravilhosas para a formação da comunidade moçambicana.

7. **O imaginário coletivo** no romance tenta preservar a memória do grupo comunitário para a representação das tradições locais, como contos orais históricos, lendas e fábulas. À imaginação são conferidas formas didáticas nas estruturas narrativas. Segundo Leite (2012, p. 226), a criação romanesca, a partir do conto oral, retira o imaginário cultural do anonimato e o traz para dentro da narrativa por meio da representação do intemporal, relacionado ao mito e, ao mesmo tempo, aborda um mundo fantástico. A realidade e a imaginação entrelaçam-se para despertar o interesse do leitor como expectador da história ficcional e do conto oral.

8. **O mito** na estrutura de *Balada de amor ao vento* proporciona formas de contar pequenas histórias relacionadas à imaginação, mas com o objetivo de construir a moral e a ética. Chiziane toma-o como tradicional, mas, em alguns momentos, contesta a preservação de mitos tidos como absurdos para a época contemporânea.

9. **A curandeira** estabelece uma ligação sagrada entre o mundo dos vivos e o dos mortos e cumpre a função de guia espiritual. Chiziane ao usar a palavra “curandeiro” no feminino, concede poder à mulher do século XX, aquela que deveria possuir os mesmos direitos aos cargos masculinos.

10. **As práticas ritualísticas** proporcionam alegria e religiosidade às festividades tradicionais, como o nascimento, a passagem da adolescência para a juventude, o casamento, a iniciação sexual e, enfim, a morte.

11. **A crença nos poderes dos antepassados** guia o enredo mítico em Chiziane, no qual podemos conferir a força da religiosidade latente de Moçambique. O respeito aos espíritos ancestrais e a crença nos seus poderes para guiar o ser humano na terra são considerados elementos relevantes no romance.

12. **O nascimento de uma criança** é outra forma de mostrar o ritual de passagem, presente em *Balada de amor ao vento*, pois, ao nascer, o recém-nascido recebe um tratamento especial, próprios para a ocasião, para crescer forte e livre das doenças.

13. **A religiosidade** - Chiziane foi educada de acordo com os princípios cristãos, mas se divide entre a crença nos espíritos ancestrais, em Dumezulu e no cristianismo. No decorrer da narrativa, percebemos as influências cristãs sendo aceitas e convivendo com a religiosidade local. Segundo a narradora-protagonista, o padre Mwando, o amado de Sarnau, é um exemplo de um personagem cristão culto, educado segundo os princípios cristãos.

14. **O casamento** é muito discutido na narrativa. A escritora destaca esse tipo de ritual de passagem, juntamente com o lobolo e a poligamia no matrimônio, como temáticas centrais do discurso romanesco.

15. **O enterro**, para as pessoas dos países africanos de língua portuguesa, é sagrado, assim como é para o cristianismo. O corpo do morto não pode ser deixado ao relento. Chiziane aborda o assunto, por meio de um conto oral, no capítulo XVII. O griô, no velório, relata a história dos condenados que morrem e não são enterrados, como o cabo-verdiano José, que pede ao colono, antes de morrer, para enterrá-lo debaixo de uma figueira. Como o pedido não foi cumprido, José transforma-se em um fantasma.

16. **O respeito à liberdade do indivíduo** como princípio fundamental da existência humana é destacado no romance e narrado nos capítulos IV, XV, XVI e XVII. Chiziane posiciona-se contra a escravidão continuada em Moçambique, como a escravidão masculina no campo dos condenados e sobretudo a feminina pela poligamia, sistema em que a mulher deve trabalhar para o marido, para a sogra e para toda a família, sem distribuição de tarefas. Paulina Chiziane aborda como sagrada a liberdade das pessoas. “Sarnau, em breve partirás para a escravatura. Chamar-te-ão preguiçosa, estúpida, feiticeira, enquanto o teu sangue pare felicidade para eles, enquanto o teu coração fermenta de miséria e sofrimento” (CHIZIANE, 2003, p. 35). Em *Balada de amor ao vento*, a mulher lobolada tem a obrigação de trabalhar para o marido sem nenhuma forma de remuneração. Já o homem, escravizado nos campos rurais ou em minas de extração de minerais, é tratado de forma desumana e não tem direito a salário, em uma época em que a escravidão já havia acabado em Moçambique, mas o tráfico de escravos e a exploração nos campos favoreciam a continuidade dessa sujeição.

### 3.5 A narrativa do canto e do conto oral no contexto histórico de Moçambique

Podemos elencar algumas características de *Balada de amor ao vento* num viés histórico, quando surge na narrativa a problematização de alguns fatos que ocorreram na zona rural de Moçambique e em Angola, na época da colonização dos países africanos de língua portuguesa.

O narrador-heterodieético, que surge em alguns capítulos, relata, durante o decorrer da narrativa, o que ocorreu no passado de Moçambique. A história é reconstituída de maneira informal na ficção. O narrador surge como Castro Alves em *O navio negreiro* e mostra os sofrimentos pelos quais passaram os escravos nos navios. Em meio à polifonia, desenvolve a intertextualidade para protestar contra o sofrimento dos escravos e das mulheres durante o período colonial.

A passagem da linguagem oral para a escrita em intertextualidade com a história é relevante na narrativa, pois o narrador-heterodieético relata a situação vivenciada pelas comunidades. A nação, que foi explorada pela colonização, ganha voz em *Balada de amor ao vento*.

A narrativa dramática originada no ritual em *Balada de amor ao vento*, estudada sob a perspectiva da *performance* zumthoriana, pode ser comparada a algumas manifestações da tragédia grega, como o uso do orador e do coro, que, em sua origem, era acompanhada de uma lírica acentuada pela situação dramática ao exprimir a história dos destinos. A tragédia, em sua dramaticidade encenada, era acompanhada por outros tipos de linguagens, como os movimentos corporais. Lukács, em *A teoria do romance* (2009, p. 39), pondera que o gênero tragédia possui um sentido artístico originado no coro grego e pontua que sua essência está além da vida, representada em sua plenitude.

O espetáculo grego prendia a atenção pela vibração dos sons das canções populares do coro num jogo sensorial. A *performance*, na obra *Balada de amor ao vento*, dialoga com a tragédia clássica: a exaltação do herói, a dimensão religiosa e o caráter representativo da vida. Podemos, portanto, comparar algumas práticas ritualísticas de caráter laudatório de Angola e Moçambique com o panegírico ou canto de lamentação que existiu durante o período medieval na Europa, que remonta ao período da antiguidade grega (ZUMTHOR, 1993, p. 50).

Quando Paulina Chiziane dá voz a Sarnau, mostrando uma personagem que sofre por causa dos costumes locais, evidencia que essa ação guarda sintonia com uma das propostas da concepção do herói mediano de Lukács e, num contexto contemporâneo, com as ideias de

Linda Hutcheon (1991). Outro fato importante na obra é a representação da figura feminina como protagonista. Sarnau surge como uma heroína ao problematizar o passado no presente.

Consoante Lukács (2011, p. 60), o herói relaciona-se com o passado e com o presente, o que percebemos pela relevância que o autor dá à inserção do herói mediano na coletividade. O herói lukhacsiano surge em Chiziane e tem em Sarnau o herói problemático, tudo isso porque a heroína faz uma reflexão sobre sua existência no seio da sociedade colonial.

Não podemos afirmar que *Balada de amor ao vento* seja um romance histórico contemporâneo, mas nele há certa metaficção historiográfica pela representação de costumes: “[...] A metaficção historiográfica não pretende reproduzir acontecimentos, mas, em vez disso, orientar-nos para os fatos, ou para novas direções a tomar, para que pensemos sobre os acontecimentos” (HUTCHEON, 1991, p. 198). Podemos analisar *Balada de amor ao vento*, na parte historicista, em conformidade com alguns pontos do pensamento da metaficção de Hutcheon. Guiada pela autorreflexão, a narradora, ao resgatar lembranças passadas, estabelece ligação entre o passado e o presente, de forma que o passado deve ser discutido no contexto contemporâneo:

[...] Estou dispersa: uma parte de mim ficou no Save, outra está aqui nesta Mafalala suja e triste, outra paira no ar, aguardando surpresas que a vida me reserva. Para quê recordar o passado se o presente está presente e o futuro é uma esperança? Espero que me acreditem, mas o passado é que faz o presente, e o presente o futuro. O passado persegue-nos e vive conosco cada presente. Eu tenho um passado, esta história que quero contar (CHIZIANE, 2003, p. 12).

Nos capítulos XV, XVI e XVII, a narradora-protagonista concede voz a Mwando e aos condenados de Moçambique por meio do narrador-heterodiegético, momento em que percebemos a polifonia presente na obra. Chiziane faz o canto dialogar com a história do sofrimento pelo qual passaram os prisioneiros.

A história que esse tipo de narrador pretende contar não é apenas ficcional, é também a história da colonização de Moçambique. Quando Mwando é preso por não portar a caderneta de indígena, o narrador revela bem o período colonialista, quando os prisioneiros eram submetidos ao trabalho forçado no campo. Na voz do narrador-heterodiegético, os colonos conseguiam justificar a prisão, por esse motivo ou por outro qualquer, para levar homens e mulheres como escravos.

Mesmo após a abolição oficial da escravatura, as pessoas ainda continuavam sendo escravizadas pelo sistema colonial vigente. Os prazos da coroa<sup>28</sup> evidenciam que a continuidade da exploração das riquezas em Moçambique favorecia os desmandos e a exploração dos indígenas. Maria Fernanda Afonso (2004, p. 17) assevera que, em 1854, foi decretado o fim dos prazos pelo Estado português, com a finalidade de suprimir a escravatura em Moçambique. No entanto, os colonos, que já mantinham o domínio de terras na região, continuaram escravizando e mantendo o tráfico de escravos. Chiziane consegue coadunar o canto à história do sofrimento pelo qual passaram os prisioneiros do período colonial:

[...] Em vozes belas e suaves, os condenados entoaram a canção de despedida à vida, clamando pelos muzimos no fundo da terra e do mar, fazendo coro à sinfonia da valsa do diabo.

Adeus, adeus, meus irmãos.  
Talvez nos encontremos no céu.

Um vagalhão enorme atacou furiosamente o barco e as vozes suspenderam-se no ar, atentas à fúria tenebrosa do mar. Por instantes as águas serenaram e as vozes reanimaram-se devagarinho.

Adeus, adeus, meus irmãos.  
Peço a Deus que me ajude.  
Em terras desconhecidas vou morrer (CHIZIANE, 2003, p. 117).

A obrigatoriedade do porte da caderneta pelos indígenas realmente ocorreu na história de Moçambique. Maria Fernanda Afonso (2004, p. 23) confirma que os indígenas não eram considerados cidadãos de fato. Em 1930, Salazar estabeleceu os princípios das relações entre Portugal e as colônias ultramarinas com a promulgação da Lei do *Acto Colonial*, cujo objetivo era civilizar os indígenas. A lei fazia distinção entre indígena e não indígena. A falta da caderneta era punida com graves penalidades, tais como o trabalho forçado em minas, na zona rural ou em outros lugares.

O Estado Novo, instituído pelo salazarismo, contou com o apoio da Igreja, que estendeu a alfabetização a parte do território moçambicano. Os missionários em contato com os indígenas, anos mais tarde, acabaram denunciando os desmandos dos colonos:

No fim dos anos 60, alguns padres e missionários elevaram a sua voz para atrair a atenção do mundo sobre os infortúnios dos moçambicanos,

---

<sup>28</sup> Os prazos da coroa eram formas de extensão do tempo concedido aos colonos pela Coroa portuguesa. Os portugueses, indianos e alguns moçambicanos recebiam terras dentro do território de Moçambique, a fim de que continuassem a exploração das riquezas locais com a autorização do rei. Os prazos podiam ser outorgados para as mulheres viúvas e órfãs (Cf. AFONSO, 2004, p.16).

elaborando os primeiros relatórios pormenorizados sobre as práticas de tortura e de extermínio praticadas pelas autoridades portuguesas (MELO *apud* AFONSO, 2004, p. 24).

Linda Hutcheon declara que o romance pós-moderno pode apresentar intertextualidade com representações fictícias e históricas, ao se confrontar os fatos do presente com os fatos ocorridos no passado e representar acontecimentos advindos da história geral. Apesar da oposição entre ficção e história, “[...] O romance pós-moderno fez o mesmo, e também o inverso. Ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictício-histórica, do particular/geral e do presente/passado” (HUTCHEON, 1991, p. 142).

As existências, na narrativa, de fatos históricos impedem-nos de afirmar que *Balada de amor ao vento* seja uma obra apenas ficcional, fruto do imaginário de Chiziane. O ficcional está justaposto à história de Moçambique. O que realmente aconteceu no período colonial é ficcionalizado no texto de Chiziane como denúncia do que muitas pessoas vivenciaram no solo moçambicano como consequência da colonização portuguesa.

Ainda no capítulo XV, na voz do narrador-heterodiegético, quando finalmente o navio chega ao destino, após longa viagem, os condenados são postos em fila para se dirigirem, mais tarde, aos campos de trabalho, enquanto os colonos festejam o sucesso da viagem. As mulheres foram destinadas ao cultivo de tabaco, e os homens, ao plantio de café, aos canaviais e à produção de açúcar.

No capítulo XVII, o narrador-heterodiegético cria relatos históricos ligados à oralidade. A canção entoada em *Balada de amor ao vento* tem como finalidade denunciar os maus tratos sofridos pelos trabalhadores em condições forçadas. Como exemplo: “Em Angola há um pedaço de terra adubado de sangue. Por baixo de cada sombra reside o corpo de um preto anónimo, confirmam os mais velhos” (CHIZIANE, 2003, p. 125). O conto oral e a canção denunciam as mortes causadas pelo sistema colonial:

O sol ultrapassara o meio dia. Na açucareira, os condenados e contratados cantavam a música do coração, acompanhando o rodopiar do engenho de açúcar e o colono, satisfeito, balançava a mente sobre o ouro que estava a ser transformado pelas mãos negras. Escutava com delícia essa música que o vento espalhava, fazendo dançar os braços do canavial. A canção é a alma do negro. Quando sofre, canta, quando ri, canta, quando trabalha, canta. Até parece que a canção desperta no fundo do ser a força secular de todos os antepassados.

As vozes, o canavial balança, a máquina gira. De repente ouve-se um grito e o trabalho pára. Um homem deixou o braço ser arrastado pelas roldanas,

puxando-o para a máquina, e... crás! A cabeça esmigalhou-se como um coco (CHIZIANE, 2003, p. 125).

Após o relato da morte de um condenado, o narrador mostra o padre Moçambique, o Mwando, que finalmente passa a exercer o trabalho de missionário para não ser mais um no trabalho forçado imposto pelos colonos.

As orações declamadas em estilo de texto laudatório, em *Balada de amor ao vento*, são feitas por dirigentes espirituais, que podem ser um feiticeiro, responsável pelo ritual, com o objetivo de encomendar a alma do morto, ou por um sacerdote, no romance, o padre Mwando:

O padre Moçambique iniciou as orações que repetiam em coro.  
 – Deus abençoe esta alma. Que durma em paz!  
 – Ámen!

Mwando leu as orações num latim tão perfeito que nem o melhor pároco, dando mais solenidade ao acto. Apesar do trabalho forçado, encontrou felicidade no degredo. Finalmente conseguira satisfazer a ambição de usar batina branca, baptizar, cristianizar (CHIZIANE, 2003, p. 126).

Chiziane discorre sobre o período colonial mantendo fidelidade aos acontecimentos vivenciados pelos condenados moçambicanos, guineenses e cabo-verdianos, que eram enviados para os campos rurais de Angola. Quando um condenado morria pelas más condições, havia a celebração do ritual, seguido de panegíricos:

Largou os pombos que voaram no céu cinzento. Aquele ritual singelo comoveu os corações dos homens que choraram silenciosamente lágrimas de prata na noite de prata. O galo e a galinha foram sacrificados e o sangue jorrou sobre a campa. Regressaram a casa, assaram a carne e, como não podia deixar de ser, o padre e o curandeiro comeram os melhores pedaços. Veio mais cachaça, com danças e tudo, para acompanhar a alma do morto às profundezas da terra (CHIZIANE, 2003, p. 128).

Podemos observar que os rituais de passagens são acompanhados de danças ao final da celebração, consoante o conceito zumthoriano de *performance*, por incluir o canto, o conto oral, o gesto, a música e a dança. Mas o imaginário coletivo revelado em *Balada de amor ao vento* não exclui a história do colonialismo e do sofrimento com as mortes dos condenados. Ainda no capítulo XVII, surge um pequeno conto, como intertexto, para relatar histórias de velórios durante o período colonial:

Contou-se a história do cabo-verdiano José que antes de morrer ditou ao colono as últimas vontades. Queria ser enterrado debaixo da figueira como todos os seus antepassados e no dia do funeral não se podia trabalhar para que a sua alma sossegasse. O colono ouviu aquilo, riu-se, dizendo que os

fantasmas dos pretos não lhe metiam medo. Foi enterrado na roça dos crucifixos como todos os outros. O fantasma do homem aparecia por todo lado, e um dia entrou em casa do patrão, partiu toda a loiça e esbofeteou toda a gente. No oitavo dia, o corpo apareceu na porta do patrão, tão fresco como se tivesse acabado de morrer. O colono convenceu-se: o espírito do negro é duro a valer. Foi enterrado de novo debaixo da figueira conforme o seu desejo e houve oito dias de férias para todos, o colono não queria que voltassem a acontecer feitiçarias daquelas (CHIZIANE, 2003, p. 129).

Esse é um tipo de conto que surge durante os velórios, em que os presentes bebem cachaça enquanto contam as mais variadas lendas. Como é típico do conto relatado pelo griô, há um entrelaçamento da história passada com o imaginário coletivo. Dessa maneira, o narrador oral do conto tenta resgatar a história como meio de propagar o conhecimento histórico.

Outros tipos de contos orais encontrados em velórios são acompanhados de rituais que favorecem a vocalidade, por meio de orações ou panegíricos. De conformidade com Paul Zumthor (2010, p. 167), algumas execuções dependem da imposição dos costumes locais. Abaixo, podemos analisar uma espécie de oração encontrada em *Balada de amor ao vento*, que também pode ser classificada como panegírico:

O corpo desceu ao coval estreito e sem geometria, as canções acompanhavam-no, a lua substituía o sol. Benzeram-se dizendo em coro:  
-Santíssimo, santíssimo, salve-nos!  
O angolano Januário proferiu a sua oração.  
Irmão Agostinho. Partiste finalmente para a Guiné e invejamos-te esta sorte suprema. Neste momento estás entre os teus antepassados que te recebem calorosamente, a quem contarás as tuas mágoas que eles chorarão, dando-te todo o conforto. Disseste-nos ainda em vida: quando eu morrer, não chorem por mim. Façam um nó, um juramento de luta por uma vida de esperança. Mas como podemos cantar a vida se também estamos mortos, irmão Agostinho? Nesta noite choramos lágrimas de sangue, por ti, por nós, Agostinho, cada dia tem a sua história, o sol nasce com cores diferentes. A alegria virá um dia, nós sabemos disso (CHIZIANE, 2003, p. 128).

Ao analisarmos esse tipo de ritual existente em Angola e Moçambique, podemos associar a oração ou panegírico ao canto de lamentação que surgiu durante o período medieval na Europa, que remonta ao período da Antiguidade grega. Segundo Paul Zumthor, um exemplo são os manuscritos de Pluteus, publicados entre 1180 e 1285. Geralmente a escritura das dezenas de lamentos de Pluteus traziam histórias de personalidades eclesiásticas que desapareceram durante o período nos territórios da França, Inglaterra e Espanha, fato que se prolongou até o final da Idade Média (1993, p. 50).

Em *Balada de amor ao vento*, as orações declamadas em enterros são práticas tradicionais, parte de um ato performático, por envolver declamação e gestos, tais como a soltura de pombos no momento do enterro:

Januário ajoelhou-se, tirou dois pombos da sacola de trapo e disse: Ide; atravessai os montes, os planaltos e os mares do sol-poente. Penetrai as terras da Guiné e acompanhai a alma do irmão Agostinho até o interior da floresta onde residem os seus antepassados. Levai a essas terras a nossa mensagem de dor, informai que o filho querido morreu e não deixa descendentes (CHIZIANE, 2003, p. 128).

Dessa maneira, por meio da descrição do ato performático, Chiziane se adentra nos meandros das crenças religiosas de Guiné-Bissau no final do período colonial, para esmiuçar as origens de histórias das comunidades indígenas, ora esquecidas pela história dos países africanos de língua portuguesa. A sofrida personagem-protagonista Sarnau, de forma verossímil, guia o enredo pelos relatos dos costumes, mas concede voz a outro tipo de narrador, para, enfim, dizer um pouco dos costumes entrelaçados à história.

### 3.6 A tentativa de representação da identidade em *Balada de amor ao vento*

A necessidade de o moçambicano se sentir inserido em sua história como agente construtor da consciência fez com que os escritores moçambicanos buscassem o caminho da construção da identidade local a partir do contexto dos países africanos de língua portuguesa.

*Balada de amor ao vento* não é uma obra apenas épica, porque Chiziane se adentra nos costumes e na própria história de Moçambique para narrar as formas de vida dos seus antepassados e também para questionar as práticas culturais tradicionais vivenciadas pelas famílias. Nessa busca de Chiziane, certamente está presente a tentativa de construção da identidade moçambicana.

A história de Moçambique evidencia sua problemática: uma nação empobrecida pelo colonialismo, pela escravidão e por constantes guerras civis no período colonial. Na contemporaneidade, vários outros autores usam a literatura oral em suas obras e buscam resgatar esses costumes.

Segundo Maria Fernanda Afonso, a África foi vista inúmeras vezes pelo Ocidente de forma simplista, sem a devida originalidade na análise de sua construção histórica. “Identidade e representação são dois conceitos fundamentais dentro do pós-colonialismo, desde Edward Said, que denunciou como o ocidente, criando a imagem de um ser efeminado, representou o oriente de forma estereotipada” (AFONSO, 2004, p. 178). Afonso aborda a

rejeição dos escritores moçambicanos aos mitos impostos pelo Ocidente. Sabem do valor da troca cultural e dos valores que receberam de outros povos, porém procuram, nas entranhas das culturas locais, as raízes das tradições culturais a partir do próprio contexto:

Naturalmente, o tema da construção da identidade, de que o escritor moçambicano se faz porta-voz, atravessa toda produção narrativa do país, desafiando as certezas do outro, cimentando sociedades que buscam a recuperação dos mitos fundadores. Procurando a forma caótica do Homem novo (AFONSO, 2004, p. 179).

As narrativas de Chiziane em *Balada de amor ao vento* estão no centro dessa literatura que busca representar o novo ser moçambicano. Independentemente dos cânones europeus, ao resgatar os rituais usados em Moçambique, a escritora procura representar as culturas da própria nação como forma de construir a memória coletiva do seu povo.

Ao analisarmos a narrativa de *Balada de amor ao vento*, observamos que Chiziane tenta construir parte da memória nacional. Quando a escritora aborda a história dos degredados de Moçambique, promove um reencontro com os outros países de língua portuguesa que passaram pelo mesmo degredo durante o período colonial. O narrador-heterodiegético, no capítulo 17, menciona personagens, tais como o cabo-verdiano José e o escravo guineense Agostinho, que morrem no campo dos condenados; o feiticeiro angolano, que mostra as manifestações ritualísticas dos costumes; e o protagonista Mwando, que se torna padre para não ser mais um condenado à escravatura. Observamos que o objetivo de Chiziane é mostrar as questões coloniais em comum, de países como Angola, Moçambique, Cabo Verde e Guiné-Bissau, entrelaçando o enredo mítico à história. Sua intenção é construir a memória coletiva de forma crítica. A história deve ser criticada por intermédio de múltiplas visões, como expediente para não esquecermos o passado, embora ele pese sobre os ombros dos governantes do período colonial.

Ao abordarmos o mito, temos nele referências de memória da nação, e não apenas a representação do *self* do sujeito. A composição da identidade, portanto, é uma forma de construir essa memória histórica mediante o pensamento local, ou seja, como Moçambique se vê no contexto dos países de língua portuguesa.

No entanto, ao tratarmos da identidade consoante a construção de um Estado-nação, encontramos vários paradoxos, como o existente entre nacionalização e alteridade. O pesquisador Edvaldo Bergamo (2013) aborda o assunto no artigo “Nação e imagi(nação): A ficção de José Luandino Vieira e de José Agualusa”. Bergamo analisa o processo de formação de uma pátria nos moldes do encontro de um herói para a nação angolana, como no caso da

obra de Luandino Vieira, que procura representar o mártir Domingos Xavier no livro *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. Como espaço mostra o rio Kuanza como metáfora: “[...] símbolo de integração nacional em marcha” (BERGAMO, 2013, p. 172).

Ao analisar o livro *Estação das chuvas* de José Eduardo Agualusa, Bergamo encontra na narrativa a crítica aos períodos da independência e pós-independência. Os escritores tratados na obra abordam mitos e costumes na tentativa de reescrever a história de Angola. Bergamo pontua que a literatura e a história dialogam em Agualusa sob o discurso romanesco: “Uma das formas para que um povo se reconheça como nação é também por intermédio da representação literária” (*Ibidem*, p. 175). Edvaldo Bergamo discorre a respeito da formação de uma consciência de luta contra formas de fragmentação produzidas pelo Estado, como, por exemplo, as forças impositivas de globalização.

Após estudarmos alguns escritores dos países africanos de língua portuguesa, constatamos que, para essas nações recentemente independentes, torna-se relevante a teoria da construção da nacionalidade, tendo em vista a formação das suas próprias histórias.

O griô, que dominava apenas a linguagem oral, cada vez mais, está se inserindo nas práticas da escritura. Ao deixar o anonimato das histórias da fogueira, parte para as narrativas históricas, literárias ou filosóficas, numa corrida para a composição da própria história, longe dos padrões europeus, em busca da formação da própria identidade. Erivelto da R. Carvalho elabora estudos a respeito do escritor angolano Artur Arriscado em suas narrativas orais na escritura: “O autor veste inicialmente a máscara do contador de estórias, ou do griot moderno que é capaz de apresentar pequenas estórias não só do universo caluanda, mas também do interior de Angola” (CARVALHO, 2013, p. 2).

Artur Arriscado preocupou-se em deixar a história de Angola à população, e contribuiu para a formação da identidade nacional, por intermédio da escrita.

Vários teóricos que se posicionam contra a defesa do nacionalismo, certamente o fazem por causa de pensamentos xenofóbicos gerados durante guerras passadas. No entanto, é preciso haver equidade no tratamento do tema, tendo em vista a relevância da organização de um país como nação para a própria independência e para obtenção de respeito por parte de outros Estados.

Hodiernamente a globalização avança, porém, torna-se necessário o diálogo entre as nações visando tratados internacionais não impositivos, dentro dos padrões democráticos. A tentativa da construção da alteridade de uma nação, tendo em vista o imaginário coletivo, muitas vezes é contestada por alguns teóricos, entretanto é vista como positiva por outros pensadores.

Os Críticos como Achille Mbembe, Edvaldo Bergamo, Maria Fernanda Afonso e, Mudimbe, mencionado no capítulo I desta dissertação, e Elga Laborde, que aborda a identidade latino-americana e é citada no segundo capítulo, analisam a construção da identidade com diferentes pontos de vista. Logicamente é necessário ter cuidado com a abordagem do tema, pois os teóricos pensam diferentemente.

Constatamos que mais importante do que a formação da identidade é a construção da própria memória nacional. E bem mais relevante é a crítica a um Estado, em que as pessoas não sejam conhecidas apenas por sua etnia, mas por pertencerem a um país, aquele bem organizado e estabelecido socialmente, em que o povo receba educação de qualidade e participe da vida em comunidade, de forma que haja união entre as pessoas para as práticas culturais.

Um dos aspectos que Chiziane aborda em *Balada de amor ao vento* é a necessidade de consciência por parte dos governantes de Moçambique, que devem zelar pelo povo, não deixando que forças impositivas de grupos étnicos e separatistas ou até mesmo que outros Estados mantenham o domínio territorial e político sobre determinada região. Um Estado enfraquecido, sem representatividade política, deixa sua população sem ideologias construtivas, sem propostas positivas e coloca a população sob o risco da miséria.

Há a necessidade de diálogo entre as várias nações para obtenção de tratados internacionais, cujo objetivo seja a ajuda recíproca. Contemporaneamente uma das formas de um país ser representado, admirado e visto com respeito é através da sua literatura, por meio de um trabalho afetivo, por intermédio da consciência da vida do outro.

A memória coletiva local faz parte da história, que não deve ser esquecida, deve ser relembada, ainda que seja pela necessidade de cada cidadão cobrar o seu verdadeiro direito ao conhecimento da própria cultura. Paulina Chiziane trilha esse caminho para a construção da memória de Moçambique de forma crítica, isenta de forças impositivas dominantes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chiziane relata, em suas obras, a existência do politeísmo em Moçambique, tais como a crença em Dumezulu,<sup>29</sup> nos espíritos ancestrais e em Jesus Cristo consoante o catolicismo. A escritora apresenta os moçambicanos como pessoas que defendem a própria cultura e relativiza que os antepassados tenham poderes sobre suas vidas, logo, muito das oralidades em Moçambique se originam dessa crença religiosa.

Os problemas sociais, políticos e históricos na obra de Chiziane relacionam-se com os mitos. No entanto, a escritora admite a multiplicidade cultural existente no país. *Balada de amor ao vento* emerge das próprias fontes de informação em Moçambique. A oralidade do saber popular surge como matéria-prima para a construção do texto de Paulina Chiziane.

Em *Balada de amor ao vento*, levamos em conta as tradições de um povo constituídas em comunidades de diferentes etnias, ricas em transmissões orais. Consideramos a organização e a relação social de Moçambique como sendo de extrema riqueza. Quando abordamos as narrativas orais, concluímos que elas não se limitam ao campo da oralidade, antes evidenciam a cultura popular em geral presente nos rituais performáticos.

A tradição cultural entrelaçada à oralidade, no contexto de uma nação que procura novos caminhos para a expressividade literária, está presente no texto de Chiziane, ademais em outras obras de autores da mesma geração da escritora.

Entre os autores africanos de língua oficial portuguesa que narram oralidades em suas obras, alguns se destacam. Em Moçambique, Paulina Chiziane, Mia Couto, Ungulani B. Khosa e José Craveirinha; em Angola, temos Pepetela e José Eduardo Agualusa; em Cabo Verde, Baltasar Lopes e Germano Almeida; em Guiné-Bissau, Abdulai Sila, e, em São Tomé e Príncipe, o poeta Francisco da Costa Alegre.

O Neo-Realismo português influenciou esses escritores nas questões sociais ideológicas de libertação, logo essas mudanças advindas desse período, anos mais tarde, vieram a influenciar Chiziane.

Como durante a escrita de *Balada de amor ao vento*, a literatura oral já estava valorizada nesses países, Chiziane procurou a oralidade como material expressivo, tendo sua obra ficcional nascida sob a perspectiva da mímese.

A escritora Paulina Chiziane, ao descrever as formas de identidades moçambicanas a partir do contexto dos países africanos de língua portuguesa, estabelece a narrativa ficcional,

---

<sup>29</sup> Dumezulu, o deus do trovão, narrado por Paulina Chiziane no romance *O Sétimo Juramento* (Cf. CHIZIANE, 2000, p. 25).

que contribui para a formação da memória coletiva, por meio dos costumes locais. A presença dessas memórias orais no texto escrito, tais como contos, relatos, mitos, crenças, orações, canções e toques de tambores, dialoga com o passado e o presente para a transmissão oral. O resultado desse diálogo é a reflexão a respeito das narrativas orais tradicionais na escritura.

O romance *Balada de amor ao vento* insere-se no contexto da ficção do século XX, quando os países africanos de língua portuguesa usam a tradição oral, para representar, pela literatura, a história do final do período colonial e da independência dos países africanos de língua portuguesa. Muitos dos trabalhos literários que foram realizados durante esse período, apresentam essa mesma característica, geralmente devido à procura do ideal libertário da independência, ou seja, a construção da própria nação fora dos padrões literários lusitanos. Como no caso, alguns autores de Moçambique, mas também de Angola, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, passaram pela luta de independência na mesma época.

A imensa variedade de pessoas abaladas pelos conflitos coloniais e pós-coloniais, nesses países africanos de língua portuguesa, favorece a expressividade oral como forma de preservação dos mecanismos de sobrevivência e transmissão dos saberes próprios do contexto local. A ocasião de encontro pela literatura se dá por intermédio das oralidades, que se transformam em relato humanizado, numa tentativa de reunir, através das tradições, os diferentes grupos étnicos dispersos pelas dificuldades de sobrevivência, causada pelas constantes guerras civis nesses países.

O teórico africano Mudimbe afirma que se deve esquecer a colonização e favorecer o progresso dentro do próprio continente. Em *A invenção de África* (2013), pondera que suas pesquisas levam à reflexão sobre o colonialismo numa visão mais epistemológica, isto é, a história deve ser estudada consoante outras áreas de conhecimento.

A história jamais deve ser esquecida, porque faz parte da construção do conhecimento. O colonialismo e a escravidão não devem ser apagados da memória coletiva, pois, a partir desses estudos históricos, os próprios governantes poderão buscar alternativas para a construção de um futuro melhor.

O romance *Balada de amor ao vento* procura expressar a presença das tradições da poligamia e do lobolo e as manifestações populares, não obstante reflete a problemática da escravidão continuada em que se encontrava Moçambique no período entre 1930 e 1975, época em que esse tipo de exploração humana já não devia mais existir.

O griô tradicional mantinha o domínio da narrativa oral e sempre interagia com o público, que geralmente intervinha com perguntas e comentários. O conto oral, por exemplo,

revela a tendência narrativa de uma comunidade ao procurar preservar a memória histórica da nação.

Durante o decorrer da análise da presente narrativa, percebemos que os fatos vivenciados pelas personagens em *Balada de amor ao vento*, no contexto de Moçambique, estão entrelaçados com as narrativas tradicionais. Podemos inferir que, no campo da linguagem oral, incluindo o ritual performático e a cultura popular, as intertextualidades da literatura escrita devem ser consideradas, pois há extrema relevância no enredo performático com a descrição visual. Podemos observar a valorização que Chiziane imprimiu aos estudos da cultura popular do cotidiano em *Balada de amor ao vento*, seja nas práticas ritualísticas, seja na narrativa oral das comunidades.

A oralidade foi analisada como ideal de valor na construção da identidade, e não como proposta de continuidade de um sistema dominado pelo patriarcado. Na verdade, a oralidade na escritura, vista de forma reflexiva, deve levar as comunidades orais a não continuarem como unicamente orais, acompanhando apenas a tradição sem contestar o sistema vigente. A escrita é fundamental para o crescimento do povo moçambicano. O resultado é a comunidade respeitada e valorizada. Percebemos a relevância do conhecimento da própria história tradicional moçambicana por intermédio dessas narrativas orais.

A crítica de Chiziane favorece a compreensão histórica e cultural dos costumes de sua nação pelo resgate das fontes orais; o oral abordado como a riqueza do saber popular.

A criação literária de Chiziane possibilita a narrativa das emoções, mas justaposta à crença religiosa. Ao trilharmos o caminho em busca de conferir os objetivos propostos nessa dissertação, constatamos que a exegese, a partir do cronotopo mítico bakhtiniano, elucida a análise das personagens, que emergem a partir dos conceitos semântico-axiológicos. A adivinha, Sarnau e Phati possuem personalidades próprias do mundo mítico, nos quais os sentimentos representados no tempo e no espaço estão ligados às crenças religiosas. Esses valores se entrelaçam com a fé no espírito dos antepassados, conforme Chiziane deixa ver no enredo mítico, no qual o tempo estabelecido é o futuro e se dá por meio de circunstâncias que denotam temor de um tempo vindouro, visto sempre de forma mítica por um adivinho.

A escritora, por meio das narrativas de práticas sociais comunitárias, em face da pluralidade cultural em Moçambique, discute os valores que se traduzem nas narrativas orais, ao incluir as práticas ritualísticas no texto literário. Assim fazendo, Chiziane oferece ao leitor intertextos advindos da tradição, para trazer, na escritura, uma obra dotada de intenso valor poético.

O mais relevante, no entanto, no mundo literário de Paulina Chiziane, é a sua estilística própria do universo mítico que, há vários anos, motiva vários pesquisadores brasileiros e de outros países a tentar compreender a sua criação literária.

O ritual, que se traduz na *performance*, por intermédio de gestos teatrais e vocalidades, transforma-se em símbolos literários representados por meio de figurações. Isso porque geralmente a *performance* está acompanhada por outros tipos de linguagens não verbais, como movimentos corporais, sons e ritmo no contar ou cantar na arte da escrita. Dessa maneira, os costumes tradicionais orais materializam-se simbolicamente por meio dos códigos próprios das oralidades no texto, tais como a metáfora e a personificação da narrativa por meio do enredo performático. Já o paralelismo, a paródia e a ironia são encontrados nos provérbios. Desse modo constrói Chiziane a estilística da obra.

Ante o exposto, de acordo com os objetivos propostos, ao identificarmos que as oralidades tradicionais aparecem na escrita, foi possível detectar a tentativa de construir a identidade moçambicana pela constante presença das práticas comunitárias.

A respeito da hipótese levantada quanto à representação identitária, por meio das narrativas orais, em face da pluralidade cultural, em Moçambique, concluímos, que, mais importante do que a formação da identidade é a construção da própria memória nacional. Dessa forma, o conhecimento das práticas tradicionais locais é relevante para a formação do conhecimento.

Muito importante é a ideia de pertencimento a um Estado, em que as pessoas conheçam a verdade sobre a sua história. E bem mais relevante é a crítica, em relação ao qual se deseja que as pessoas não sejam conhecidas apenas por sua etnia, mas por pertencerem a um país bem organizado e estabelecido socialmente, em que o povo receba educação de qualidade e participe da vida em comunidade, de forma que haja união entre as pessoas. No entanto, torna-se impossível, atualmente com o processo de globalização, excluir outras práticas culturais de outros países no solo Moçambicano. Conforme a análise feita, o que ocorre, geralmente é a revelação do sincretismo nas práticas culturais, sobretudo nas danças e nos rituais religiosos. Assim sendo, torna-se relevante a discussão da alteridade.

Ao analisarmos *Balada de amor ao vento*, percebemos que os valores que devem ser exercidos pelo grupo, como o respeito à mulher, às pessoas mais carentes e à liberdade do indivíduo, dependerão da aceitação daquilo que é proposto e a seguir convalidado pela própria comunidade local. Logicamente que a literatura, proposta por Chiziane, contribui para essa aceitação, justamente pela representação da oralidade como memória dos costumes na escritura.

## Referências

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: SENAC, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Literatura, História e Política*. São Paulo: Ática, 1989.
- AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- AGUALUSA, José Eduardo. *O Vendedor de Passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2011.
- ALMEIDA, Germano. *O meu poeta*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.
- ANDERSON, Elaine K.; BRAKENRIDGE, G.R. Dartmouth flood observatory USA: Copyright, 2007. Disponível em:  
<<http://www.dartmouth.edu/~floods/images/2007238Save.jpg>>. Acesso em: 5 dez.2014.
- AYALA, Maria Inez Novais. A cultura popular em uma perspectiva empenhada de análise. In: FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (Org.). *Oralidade e Literatura I*. Londrina: EDUEL, 2003.
- BÂ, Amadou Hampâté. *Amkoullel: o menino fula*. São Paulo: Palas Athena, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Introdução e tradução de Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 6. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- BERGAMO, Edvaldo. Nação e imagi(nação): A ficção de José Luandino Vieira e de José Agualusa. In: PANTOJA, Selma; THOMPSON, Estevan C. (organizadores). *Em torno de Angola: narrativas, identidades e as conexões atlânticas*. São Paulo: Intermeios, 2014.
- BHABHA, Homi K. Introdução. In: *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2. Ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- CAPELA, José. *Moçambique pela sua história*. Portugal: Centro de Estudos Africanos, Universidade do Porto: Húmus, 2010.
- CARVALHO, Erivelto da Rocha. A arte da fuga em Artur Arriscado: da autobiografia como transfiguração. Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: <<http://www.ileel2.ufu.br>>. Acesso em: 08 dez. 2014.

- CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Veja, 1994.
- CHAUÍ, Marilena. *Mito fundador e sociedade autoritária*. 1ª ed. In: One Drive, 2000. Disponível em:  
<<https://onedrive.live.com/view.aspx?cid=94C074DDA4D0BFED&resid=94C074DDA4D0BFED!2637&app=WordPdf>>. Acesso em: 08 jul. 2014.
- CHIZIANE, Paulina. *As andorinhas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Balada de amor ao vento*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Nikette: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O alegre canto da perdiz*. Portugal: Editorial Caminho, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O sétimo juramento*. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Ventos do apocalipse*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- \_\_\_\_\_. Não estou para cumprir ordens. *Sapo Vídeos*. Lisboa: Universidade de Letras, jun. 2014. Disponível em: <<http://v2.videos.sapo.mz/OaPwHwc4rhiMAQ5LLQjS>>. Acesso em: 22 jul. 2014.
- COUTO, Mia. Encontro com o escritor. Brasília: Universidade de Brasília, Cátedra Agostinho da Silva e Departamento de Artes Cênicas. 16 de abr. 2014.
- \_\_\_\_\_. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. Os sete sapatos sujos. Originalmente publicado em Vertical n° 781, 782 e 783 de Mar. 2005. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/mukanda/os-sete-sapatos-sujos>>. Acesso em: 17 mar. 2014.
- \_\_\_\_\_. *Terra Sonâmbula*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DAVID, Débora Leite. *O desencantamento utópico ou o juízo final: um estudo comparado entre A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge, e Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane*. São Paulo: USP, 2010.
- DJOSSOU, Ariane. Culturas africanas e maternidade: sobre alguns mitos fundadores em países Nago. In HOUNTONDJI, Paulin J. *O antigo e o moderno: a produção do saber na África contemporânea*. Tradução: Manuel F. Ferreira, Glória Sousa, Pedro M. Patacho e Ana Medeiros. Portugal: Edições Pedagogo, 2012.
- FERREIRA, Antônio Manuel. Paulina Chiziane: a poesia da prosa. In: MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmém Lucia Tindó (Organizadoras). *Vozes e rostos femininos de Moçambique*. Curitiba: Ed. Appris, 2013.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Paul Zumthor`s conceptual universe in Brazil. Revista do ieb n° 45 p. 141-152, set 2007. Disponível em: [www.revistas.usp.br/rieb/article/download/34586/37324](http://www.revistas.usp.br/rieb/article/download/34586/37324). Acesso em: 06 maio, 2014.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (Org.). *Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina: EDUEL, 2007.

\_\_\_\_\_; LEITE, Eudes Fernandes (Organizadores). *Trânsitos da voz: estudos da oralidade e literatura*. Londrina: EDUEL, 2012.

FREITAS, Douglas; HAILER, Marcelo. O ato de colonizar está na mente. Entrevista com Paulina Chiziane. *Revista Fórum*. Brasil: Mar. 2014. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/blog/2014/03/o-ato-de-colonizar-esta-na-mente/>>. Acesso: em 01 jul. 2014.

GIL, Fernandes. Massacre de Mueda: uma das mentiras da FRELIMO. In: *Moçambique para todos*. Maputo: macua.blogs. Set. 2014. Disponível em: <[http://macua.blogs.com/moambique\\_para\\_todos/massacre\\_mueda\\_16061960/](http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/massacre_mueda_16061960/)>. Acesso em: 28 out. 2014.

GOOGLE MAPAS. Disponível em:

<<https://www.google.com.br/search?q=mapa+de+Mambone>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

GONÇALVES, Adolto. O feminismo negro de Paulina Chiziane. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (organizadoras). *Passagens para o Índico: encontros brasileiros com a literatura moçambicana*, Maputo: Marimbique, 2012, pp. 33-41. Disponível em <<http://arquivo.geledes.org.br/areas-de-atuacao/questoes-de-genero/265-generos-em-noticias/16623-o-feminismo-negro-de-paulina-chiziane>>. Acesso em: 04 set. 2014.

GONÇALVES, Jonuel. *A Economia de Angola: da independência à crise mundial de 2008*. Brasília: IPEA, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HUFFMAN, Thomas N. A África Meridional ao Sul do Zambeze. In: *História geral da África, do século VII ao XI*. Editado por Mohammed El Fasi. – Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em: < <https://docs.google.com/file/d/0B8gMgzOsF043cVJiQI9SUThkSVk/edit>>. Acesso em: 24 jan. 2014.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editorial, 1991.

JUNOD, Henri-Alexandre. *A vida de uma tribo sul-africana*. Tradução de Carlos Bivar. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, 1917.

\_\_\_\_\_. *Cantos e contos dos rongas*. Trad. e notas de Leonor Correia de Matos. Maputo: Memórias do Instituto de Investigação Científica de Moçambique, 1975.

LABORDE, Elga Pérez (Org.). *Identidades em contato*. UNTERBAUMEN, Enrique Huelva; CAVALCANTE NUTO, João Vianey; CYNTRÃO, Sylvia Helena (seleção). São Paulo: Pontes Editores, 2011.

LAUESTEVES. Mapa da Zambézia. BLOG. Publicada por Lauesteves. Etiquetas de Moçambique: domingo, 08 abr. 2012.

Disponível em: <<http://denourapromundo.blogspot.com.br/2012/04/gurue.html>>. Acesso em: 05 dez.2014.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: Unicamp, 1994.

LEITE, Ana Mafalda. “Empréstimos da oralidade na produção e crítica literárias africanas”. In: *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012. Disponível em: <<http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/206-empr%C3%A9stimos-da-oralidade-na-produ%C3%A7%C3%A3o-e-cr%C3%ADtica-liter%C3%A1rias-africanas.html?tmpl=component&print=1>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

\_\_\_\_\_. *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. Trad. Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MACÊDO, Tânia; MAQUÊA, Vera. In: SANTILLI, Maria Aparecida; FLORY, Suely Fadul Villibor. A narrativa contemporânea moçambicana. In: *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas*. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago. São Paulo: FAPESP, 1995.

MATA, Inocência. O sétimo juramento, de Paulina Chiziane - uma alegoria sobre o preço do poder. *Revista Scripta*. Belo Horizonte, v. 04 n. 08, p. 187- 191. 1º sem. 2001. Disponível em: <[http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas\\_Scripta/Scripta08/Conteudo/N08\\_Parte03\\_art02.pdf](http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta08/Conteudo/N08_Parte03_art02.pdf)>. Acesso em: 30 jul. 2014.

MBEMBE, Achille. As Formas Africanas de Auto-Inscrição. Tradução de Patrícia Farias. *Revista Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 23, nº 1, 2001, pp. 171-209. Disponível em <https://drive.google.com/?tab=mo&authuser=0#activity>>. Acesso em: 18 de mar. 2014.

M'BOW, Amadou Mahtar. Prefácio. In: *História geral da África, III: África do século VII ao XI*. Brasília : UNESCO, 2010. Disponível em:

< <https://docs.google.com/file/d/0B8gMgzOsF043cVJiQI9SUThkSVk/edit>>. Acesso em: 24 Jan. 2014.

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

MIGUEL, Amâncio. *Posfácio*. In: *As andorinhas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

MIRANDA, Antônio. *Antologias africanas*. Página publicada em set. 2008. Disponível em: <<http://www.antoniomiranda.com.br>>. Acesso em: 27 ago. 2013.

MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmém Lucia Tindó (Organizadoras). *Vozes e rostos femininos de Moçambique*. Curitiba: Ed. Appris, 2013.

MOREIRA, Terezinha Taborda; FONSECA, Maria Nazareth Soares. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUC, 2013. Disponível em: <[http://www.ich.pucminas.br/posletras/Nazareth\\_panorama.pdf](http://www.ich.pucminas.br/posletras/Nazareth_panorama.pdf)>. Acesso em: 18 de jun.2013.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Edições Horta Grande Ltda. 2005.

MUDIMBE, V.Y. *A invenção de África: Gnose, Filosofia e a ordem do conhecimento*. Tradução Ana Medeiros. Portugal: Universidade Agostinho Neto, Pedagogo, 2013.

NGOMANE, Nataniel. *Posfácio*. In CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Portugal: Editorial Caminho, 2008.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

NOA, Francisco. SIMPÓSIO INTERPENETRAÇÃO DA LÍNGUA E CULTURAS DE /EM LÍNGUA PORTUGUESA NA CPLP. A criação literária e a incontornabilidade da cultura. São Vicente [Comunicação apresentada]. Cabo Verde: *Jornal de notícias 3*, mar. 2008. <<http://carmoeditora.blogspot.com.br/p/artigo-3.html> >. Acesso em: 21 mar. 2014.

NORONHA, Teresa. Artigos sobre Paulina Chiziane (Jornal de Notícias 1) Paulina Chiziane: entre a tradição e a modernidade, 2013. Disponível em: <<http://carmoeditora.blogspot.com.br/p/paulina-chiziane-entre-tradicao-e.html>>. Acesso em: 08 jul. 2014.

OLIVEIRA, Américo Correia. Texto proverbial e Adivinhatório Angolano: Morte e Memória In: PANTOJA, Selma (org.). *Identidades, Memórias e Histórias em Terras Africanas*. Brasília: LGE Ed. Luanda: Nzila, 2006.

OWEN, Hilary. As mulheres à beira de um Império nervoso na obra de Paulina Chiziane e Ungulani Ba Ka Khosa. *Revista Via Atlântica - USP*. São Paulo, n. 17, jun. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50532/54648>>. Acesso em: 18 set. 2014.

- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2. ed. Niterói: Pallas Editora, 2007.
- PACHECO, Carlos. *La Comarca oral*. 1ª ed. Caracas: Ed. La Casa bello, Mercedes a Luneta. 1992.
- PANTOJA, Selma (org.) *Identidades, memórias e histórias, em terras africanas*. Brasília: LGE editora, Luanda: Nzila, 2006.
- PEREIRA, Daniel. Celebração Nacional em 05/07/2010. Brasília: Embaixada da República de Cabo Verde no Brasil, jul. 2008. Disponível em:  
< <http://www.embcv.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=1184> >. Acesso em: 24 de mar. 2014.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. As águas míticas da memória e a alegoria do tempo e do saber. *Scripta*. Belo Horizonte, n.º 2, vol. 1. Parte V. 1998.
- SHAW, Thurstan. A zona guineana: situação geral. In: *História geral da África*, do século VII ao XI. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em:  
< <https://docs.google.com/file/d/0B8gMgzOsF043cVJiQ19SUThkSVk/edit>>. Acesso em: 24 jan. 2014.
- SILVA, Ana Claudia. *O Rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2010.
- SILVA, Júlio. Ritos de iniciação femininos e danças moçambicanas. Maputo: Ed. Moçambique tradicional, 1994. Disponível em: <<http://www.mozambique-tradicional.com/Dan%C3%A7as-de-Mo%C3%A7ambique.php>>. Acesso em: 03 jun. 2014.
- SILVA, Maria Teresa Salgado Guimarães. Um olhar em direção à narrativa contemporânea moçambicana. *Revista Mulemba*. Nº3. Rio de Janeiro: UFRJ./Brasil/dezembro/2010. Disponível em: <[http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo\\_3\\_7.php](http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_3_7.php)>. Acesso em: 29 jul. 2014.
- SPARENBERGER, Alfeu. *A singularidade da literatura guineense no contexto com as literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: USP, 2003.
- TEDESCO, Maria do Carmo Ferraz. *Os romances de paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional*. Brasília: Departamento de História, UNB, 2008.
- TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. Ungulani, Paulina e as várias faces de Ngungunhane. In: *Revista Mulemba*. Nº8. UFRJ – Rio de Janeiro, jun. 2013. Disponível em:  
<[http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo\\_8\\_10.php](http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_8_10.php)>. Acesso em: 06 ago. 2014.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: O pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

ZAVALA, Iris, M. *Unamuno y el pensamiento dialógico: M. de Unamuno y M. Batjin*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1991.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## APÊNDICES

Este apêndice compõe-se de três tabelas, cujos quadros explicativos representam os resultados da compreensão dos capítulos I, II e III. Os autores estudados e os resultados operados nas pesquisas e na obra *Balada de amor ao vento* estão especificados nas figuras, acrescentadas de acordo com as necessidades do dialogismo operado no texto e relacionado com os dados das teorias analisadas.

A tabela A explicita os resultados das pesquisas do capítulo I: as oralidades moçambicanas que foram utilizadas como intertexto em *Balada de amor ao vento*. A finalidade é exemplificar o ritual performático por meio das danças encontradas em Moçambique, tais como, o mapiko, o ngoma, os cantos, os panegíricos e as antífonas como elementos extratextuais. A religiosidade e o mito são revelados nos provérbios, lendas, na crença no espírito ancestral e nas orações, objetiva a moral e a ética. Já a paródia opera no texto a sátira e a carnavalização por meio de provérbios. O imaginário social revela-se nos mitos, cantos, contos, missossos, lendas e fábulas das tradições orais. Na crítica literária dos países de língua portuguesa encontramos os teóricos que abordam o griô, o colonialismo e o pós-colonialismo.

A tabela B exhibe os resultados das pesquisas do capítulo II. A fortuna crítica na obra de Paulina Chiziane, na perspectiva das tradições. Encontramos na obra da escritora, as histórias das guerras do Império de Gaza com o herói nacional, o Imperador Ngungunhane, que liderou entre os Ngunis e Chopes. A preocupação do griô em deixar a história das guerras aos descendentes, o colonialismo, a escravidão, o pós-colonialismo e a Guerra civil liderada pela FRELIMO. O imaginário social foi encontrado na arte de contar histórias lendárias, são exemplificadas: a sereia Massupai, esposa do general Maxaxela, as lendas de Mambone: a manga. O discurso indireto livre é operado no texto de Chiziane. Os costumes são evidenciados no contexto tradicional da poligamia e do lobolo. A temática feminina protesta contra o sistema patriarcal das tradições bantas.

A tabela C explica os resultados das pesquisas do capítulo III. A exegese em *Balada de amor ao vento* penetra nos estudos de representações das oralidades no romance de costumes. Expõe os resultados das oralidades na escritura, tais como, miscigenação cultural, carnavalização, polifonia, cronotopo mítico e finalmente a estética da obra e o trabalho artístico de Paulina Chiziane finalizado.

## APÊNDICE A - RESULTADOS OBTIDOS NO CAPÍTULO I

<b>Oralidades moçambicanas em <i>Balada de amor ao vento</i></b>			
<i>Performance/ Ritual</i>	Religiosidade Mito	Imaginário Coletivo	Principais escritores africanos de língua portuguesa que narram oralidades
Paul Zumthor Henri A. Junod Terezinha T. Moreira Mikhail Bakhtin	Ana M. Leite Marilena Chauí Maria F. Afonso Iris Zapata Ariane Djossou	Paul Zumthor Ana M. Leite Irene Machado Mikhail Bakhtin	Paulina Chiziane Mia Couto Ungulani B. Khosa José Craveirinha Pepetela José Eduardo Agualusa Germano Almeida Baltasar Lopes Abdulai Sila
Dança/ mapiko	Provérbios	Mito	Griô
Música/ngoma	Lendas	Cantos	Contos orais
Som	A crença no espírito ancestral	Missossos/contos	O colonialismo e o pós-colonialismo Histórias de guerras
Cantos/ panegíricos e antífonas	Orações	Fábulas	Histórias lendárias
Conto oral	Rituais	Lendas	A preocupação em preservar o passado
Elementos extratextuais	A paródia, a moral e a ética	A tradição oral	Intertextualidade

## APÊNDICE B - RESULTADOS OBTIDOS NO CAPÍTULO II

A FORTUNA CRÍTICA NA PERSPECTIVA DAS TRADIÇÕES DE MOÇAMBIQUE			
Ana M. Leite; Carmem T. Secco; Francisco Noa; Hillary Owen; Irene Machado; Maria do Carmo F. Tedesco; Terezinha T. Moreira.			
HISTÓRIA DAS GUERRAS	IMAGINÁRIO SOCIAL E POÉTICO	COSTUMES	A MEMÓRIA COLETIVA
Império de Gaza Ngungunhane	A arte de contar histórias	A mulher no contexto tradicional da poligamia e do lobolo	Os costumes
Guerra civil  FRELIMO  <i>Em Balada de amor ao vento: os Ngunis X Chopes</i>	As lendas:  A sereia Massupai: esposa do general Maxaxela  Lendas de Mambone: A manga	A temática feminina nas obras de Paulina Chiziane	Resgate da memória coletiva
Preocupação do griô em deixar a história das guerras aos descendentes.	Os elementos da natureza	Chiziane protesta contra o sistema patriarcal	A construção da nacionalidade
O colonialismo e o Pós-colonialismo	O discurso indireto livre	Tradições bantas	A identidade

### APÊNDICE C - RESULTADOS OBTIDOS NO CAPÍTULO III

<i>A exegese em <b>Balada de amor ao vento</b></i>				
<b>Enredo mítico e os elementos relevantes em Chiziane</b>	<b>Enredo performático</b>	<b>Personagens</b>	<b>A narrativa histórica</b>	<b>Tempo e espaço míticos</b>
Mikhail Bakhtin e Ana M. Leite	Paul Zumthor	Mikhail Bakhtin	Linda Hutcheon e György Lukács	Mikhail Bakhtin
O mito e a fábula genesíaco/grego/africano	Personificação e semantização	A personagem Sarnau é guiada pela crença nos antepassados	A narradora-protagonista nos costumes	Passado/presente e futuro  O feitiço e o misterioso destino
O feitiço e o adivinho	Costumes moçambicanos/Rituais	Sarnau como heroína	Narrador-heterodieético	O atemporal: o rio Save e o elemento água
O mau presságio da cobra mamba	O ritual de iniciação ngoma	Sarnau e Phati direcionam o enredo mítico	Sarnau concede a voz a Mwando e à história dos condenados	O santuário; Phati reverbera na vida de Sarnau
A miscigenação Cultural	Carnavalização	O personagem semântico-axiológico	Polifonia	O cronotopo mítico e a metáfora

## ANEXOS

### MAPAS DE MOÇAMBIQUE

Estes anexos compõem-se de três figuras, cujas imagens representam os resultados das pesquisas. As fotos dos mapas complementam a compreensão das narrativas orais de Moçambique em *Balada de amor ao vento*. O anexo é composto por figuras, acrescentadas de acordo com as necessidades de um estudo minucioso dos assuntos abordados, tendo em vista, o diálogo operado no texto.

O anexo A explicita a região vista historicamente no capítulo I, e culturalmente como espaço da obra no capítulo III. O rio Save, em Mambone, é representado como espaço metafórico e mítico em *Balada de amor ao vento*.

O anexo B tem por finalidade o estudo da ocupação ao longo do rio Zambeze. Aborda a província chamada Zambézia, que foi construída ao longo do rio. Na atual província de Moçambique há o predomínio de uma imensa miscigenação cultural, devido a uma maior ocupação portuguesa durante o período da colonização. O mapa objetiva mostrar a presença da diversidade cultural que se espalhou mais intensamente nessa região.

O anexo C mostra a região de Mambone, onde prevalece, na obra, a vida rural e muito da cultura tradicional. Mais tarde, várias pessoas, dessa região, migrarão para os arredores de Lourenço Marques, no subúrbio de Mafalala.

**ANEXO A: O RIO SAVE COMO METÁFORA E ESPAÇO MÍTICO EM  
*BALADA DE AMOR AO VENTO***



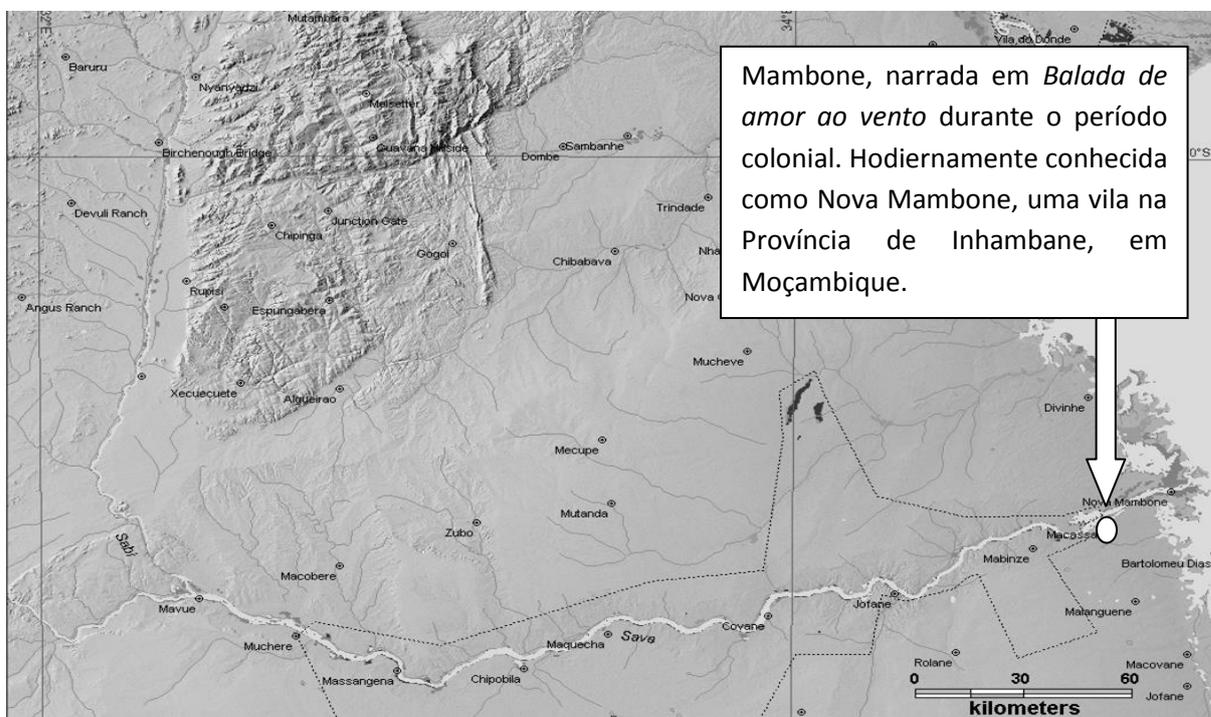
(Cf.LAUESTEVES, 2012)

## ANEXO B: PROVÍNCIA DA ZAMBÉZIA, EM MOÇAMBIQUE



(Cf.LAUESTEVES, 2012)

**ANEXO C: MAMBONE: ESPAÇO EM *BALADA DE AMOR AO VENTO***



(Cf. ANDERSON; BRAKENRIDGE, 2007)