



VENTOS DO APOCALIPSE:
AS FORMAS DA ORALIDADE NA NARRATIVA ESCRITA¹

Rosilene Silva da Costa²

Resumo: As discussões sobre a oralidade têm tomado vulto no meio acadêmico, de forma que hoje os estudos avançaram muito, principalmente nos estudos literários, visto que a Literatura muito se alimenta da oralidade. Ao mesmo tempo, avançou-se muito nas pesquisas sobre as Literaturas Africanas, que hoje são vistas como inovadoras e portadoras de características próprias, embora ainda impere algum preconceito em relação a elas. Neste texto objetivo analisar a obra *Ventos do Apocalipse* de Paulina Chiziane observando quais são os usos das formas próprias da oralidade que a autora emprega e como este emprego é feito a fim de que o narrador se aproxime do contador de histórias - *griot*. O embasamento teórico do trabalho será feito principalmente a partir dos conceitos de oralidade propostos por Paul Zumthor (1997), os apontamentos sobre as Literaturas Africanas de Laura Padilha (1995) e as reflexões de Homi Bhabha (2007) sobre o pós-colonialismo.

Palavras-chave: oralidade, pós-colonialismo, Literaturas Africanas, romance.

ABSTRACT: Discussions about orality have taken shape in academia, so that today studies advanced greatly, especially in literary studies since the very Literature feeds orality. At the same time, much progress was made in research on African literature, which today are seen as innovative and bearers of characteristics, while still prevails some prejudice about them. This text analyzes the work *Winds of Revelation* Paulina Chiziane observing what are the uses of forms of orality that the author employs and how this job is done in order that the narrator approaches the storyteller - *griot*. The theoretical work will be done mostly from the concepts of orality proposed by Paul Zumthor (1997), the notes on the African Literature Laura Padilla (1995) and the reflections of Homi Bhabha (2007) on post-colonialism.

1 Este texto foi adaptado da Dissertação *Ventos do Apocalipse: ventos de mudança em tempos de pós*, defendida em agosto de 2009 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

2 Doutoranda de Estudos Literários da Universidade de Brasília. Linha de Pesquisa: Representação na Literatura Contemporânea. E-mail: lenecostas@hotmail.com

KEYWORDS: orality, postcolonialism, African Literature, romance.

Uma das grandes perguntas do ser humano tem sido a origem do universo, a origem da vida. Muitos têm se debruçado sobre estas questões e formulado mil teorias ou idéias sobre esta origem. O pensamento judaico-cristão atribui a origem do universo à ação da palavra de Deus. Segundo o livro de Gênesis, todas as coisas foram criadas pela palavra de Jeová, sendo apenas o homem obra de suas mãos. O relato bíblico, narra ainda que nos primórdios da criação do mundo o homem mantinha uma relação estreita e pessoal com o divino, a ponto de Deus – o grande criador – vir encontrar-se e conversar com este homem diariamente no Jardim do Éden. Percebemos o relato bíblico repleto de expressões que remetem à voz, à palavra, ao oral. A palavra, na visão judaico-cristã, está na essência do homem, lhe é imanente. É pela palavra que conseguimos significar nosso cotidiano, seja no momento em que ocorrem as ações, seja no momento em que as contamos. O ato de falar tem um caráter ritual, no sentido de conseguir transformar a experiência do vivido. E quando tomo a palavra, estou pensando nas múltiplas possibilidades que ela tem de ocorrer. A palavra consegue ultrapassar os limites do ser humano: é além da voz – é comunicação. Comunicação esta que envolve todas as gerações: seja o avô, contador de histórias, seja o neto, usuário de programas virtuais de conversação. A palavra nas suas diversas formas de ocorrer institui alguns rituais, nos quais os homens se baseiam para organizar suas vidas.

Como expressão artística, a palavra vem sendo remodelada no decorrer dos tempos. Uma destas formas remodeladas da palavra é a narrativa, que é o discurso que necessita de um alguém que conte algo para outrem, ou seja, é imprescindível a figura de um contador, de um ouvinte e de uma história seja ela verídica ou fictícia. Roland Barthes, em *Análise Estrutural da Narrativa* (1972), ressalta um conceito generalista de narrativa, que podemos convencionar, no domínio da expressão literária como a representação de um acontecimento, real ou fictício, por meio da linguagem. Segundo ele, a narrativa:

está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com própria história da humanidade; não há em parte alguma povo sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí como a vida. (BARTHES, 1972, p. 19-20)

A narrativa tem existência em diversas áreas: História, Direito, Psicologia, Literatura, entre outras, no entanto, em cada área ela recebe um tratamento diferente. Em algumas há um compromisso maior com a realidade do que em outras, de forma que “a história e a ficção só concretizam cada uma sua respectiva intencionalidade tomando empréstimos da intencionalidade da outra” (RICOEUR, 1997, p.316). Seguindo ainda a concepção do filósofo francês, o que distingue uma narrativa de uma simples enumeração de frases de ação é o emprego de traços discursivos ou sintáticos (RICOEUR, 1997). Estas compreensões teóricas atualizam os papéis da narrativa literária e da narrativa histórica no cenário cultural, sugerindo que ambos são discursos construídos a fim de atribuir existência aos acontecimentos. Contudo, essa existência se define na pena do autor, que a materializa por meio do tratamento linguístico dispensado ao objeto abordado ou fato contado. Neste sentido, a narrativa segue também a linha de performance, entendida como sendo “sempre constitutiva da forma” (ZUMTHOR, 2000, p 34).

Estabelecido o lugar de fala e o alinhamento teórico que se seguirá neste texto, quero aprofundar meu olhar e reflexão sobre o a importância da oralidade no romance *Ventos do Apocalipse* da escritora moçambicana Paulina Chiziane. Deterei o olhar nas diversas formas orais que são manifestas neste texto, tendo em vista a singularidade da narrativa. Focarei aspectos relevantes da estrutura narrativa oral que a autora emprega no romance, entendendo isto como elaboração estética. Além disso, ater-me-ei na figura do narrador, elemento central da narrativa, em quem a autora inscreve traços do contador de histórias – o *griot* africano.

Ventos do Apocalipse e suas epígrafes

O romance é apresentado em três sequências: prólogo e duas sequências de capítulos, que somadas totalizam vinte e cinco capítulos. Sendo que tanto o prólogo quanto as duas sequências de capítulos são precedidas por epígrafes. A presença das epígrafes insere o texto de Chiziane numa tradição da Literatura Moçambicana, apontada por Maria Fernanda Afonso: “a obra inscreve no seu paratexto o que a caracteriza enquanto narrativa africana: uma estética própria do universo cultural africano” (AFONSO, 2004, p. 263).

No Prólogo, temos a *epígrafe* “Vinde todos e ouvi / Vinde todos com as vossas mulheres / e ouvi a chamada / Não quereis a nova música de timbila / que me vem do coração?” (CHIZIANE, 1999, p. 13). Esta epígrafe registra o prólogo do romance na tradição oral, já que este é carregado de elementos da oralidade, no sentido de contação de histórias. A epígrafe, que é a letra de uma canção, acaba por convocar a audiência para dar ouvidos ao contador. Ao mesmo tempo inscreve o texto numa voz ancestral, pois a canção é datada de 1943 e atribuída a autoria a Gomucomu. Isso demonstra que há uma relação intertextual e cultural do texto da escritora com a cultura de seu país. Intertextualidade esta que ela usa tanto como característica estética da sua escrita, quanto para chamar o leitor para o mundo mítico da contação de histórias. Desta forma, a autora evidencia um diálogo com a cultura do país, ao mesmo tempo em que marca o seu texto não como uma experiência individual e subjetiva - própria do romance contemporâneo - mas como experiência coletiva - como é próprio das narrativas orais - nas quais a preocupação com o individual abre espaço para a preocupação com o coletivo. Segundo Bhabha, essa é uma escolha típica da literatura pós-colonial, onde “o topos da narrativa não é nem a idéia transcendental e pedagógica da História, nem a instituição do Estado, mas uma estranha temporalidade da repetição do um no outro – um movimento oscilante no presente governante da autoridade cultural” (BHABHA, 2007, p. 221). Assim, parece que esta literatura faz uma convocação para que a experiência individual da leitura seja abandonada em detrimento da participação no coletivo de uma roda de histórias.

A Parte I tem como epígrafe um provérbio tsonga: “Maxwela ku hanya! U ta sala u psi vona (Nascestes tarde! Verás o que eu não vi)” (CHIZIANE, 1999, p. 23). A voz ancestral está presente nesta epígrafe no sentido de termos a voz do ancião dizendo ao jovem que pelo momento do seu nascimento presenciara coisas que ele não pode ver. Ao mesmo tempo temos a presença dos mortos, pois esta voz que não pode ver coisas do presente ou do futuro deste jovem é uma voz que já não está neste mundo. A tradição moçambicana mantém esta estreita relação entre mortos e vivos – uma relação transcendental, que vai além das concepções religiosas ocidentais. Os mortos estão presentes em todos os momentos da vida, não apenas em um ou outro culto, eles estão ali para orientar os vivos. A epígrafe desta primeira parte do livro vem fazer referência a isto, na medida em que o diálogo entre mortos e vivos se estabelece logo na abertura da

sequência, a qual terá como principal tema a feitura do *mbelele* (ritual para os espíritos enviarem chuva).

A parte II recebe como epígrafe uma canção popular changane: “A siku ni siko li ni psa lona (Cada dia tem a sua história)” (CHIZIANE, 1999, p. 143). E aqui, além de prefaciar os momentos bons e maus desta parte do romance, ela liga-se ao que Zumthor propõe a respeito da canção e da poesia em África: “as civilizações africanas consideram a palavra ritmada e cantada como poder de vida e de morte, lugar de emergência de toda invenção: o nome faz ser, a existência se concebe em termos de ritmo” (ZUMTHOR, 1997, p.275-276). E este ritmo e canção serão essenciais nesta parte do romance, pois em cada dia teremos uma história diferente, marcada por momentos de alegrias e tristezas e um final inesperado, que será caracterizado tanto pelo político, quanto pelo ritual. Ainda pode-se dizer que a canção profética instaura este ritmo de vida e de morte, que emergirá em cada dia, em cada etapa da história.

As epígrafes, além de carregarem este índices apontados, inscrevem o romance na tradição bantu, onde o contador antes de começar uma história, faz referência a pequenos contos e provérbios. É com a introdução de elementos ancestrais, que o narrador estabelece uma relação entre passado e presente, entre a tradição e a modernidade, apontando para uma circularidade da vida e das histórias, pois “A terra gira e gira, a vida é uma roda, chegou a hora, a história repete-se, KARINGANA WA KARINGANA” (CHIZIANE, 1999, p. 22).

***Ventos do Apocalipse* um romance de encaixes**

Ventos do Apocalipse é também construído a partir do encaixe de duas formas tradicionais: provérbios e contos, os quais vão se justapondo e sendo trabalhados pelo narrador que constrói o romance. Através do encaixe destas formas tradicionais Chiziane vai recontando a história da guerra civil por meio de uma narrativa repleta de detalhes que demonstram a dureza e crueldade daquele momento, colocando o leitor diante do indizível, da narração insuportável (GAGNEBIN, 1994). Contudo, em algumas partes, a autora imprime uma leveza na narrativa que a torna o “poeta-filósofo” de Calvino. Esta narrativa marcada por oscilações que ora nos coloca em lugar confortável, ora em lugar incômodo é

muita própria da oralidade, onde o contador consegue suavizar ou enfatizar o que é contado, conforme as reações do seu público. Assim, a “literatura tem sua raiz na oralidade” (LEITE, 2003, p. 43) e a palavra tradicional motiva a construção da obra, enriquecendo-a através do valor estético do romance, e registrando o horror da guerra civil.

Se classificarmos as formas orais, perceberemos que o provérbio representa o tipo de texto que, apesar de sua autonomia, tem seu uso intimamente ligado a outras formas, ou seja, os provérbios não ocorrem sozinhos, eles ocorrem dentro de outro sistema de textos. Eles constituem uma categoria que inclui ditados e máximas e que se caracteriza pela brevidade, sendo associados a uma estética de transmissão de pensamentos, de crenças, de idéias, de valores e de sentimentos. Quanto à estrutura, o provérbio é um texto sintético e carregado de grande densidade semântica. Um provérbio normalmente é dotado de dois sentidos – literal e conotativo. A passagem do primeiro ao segundo significado constitui o núcleo de sua beleza, justificando assim o esforço de interpretação que ele exige do ouvinte. Os provérbios geralmente têm estrutura bipartida: apresentam suas premissas em duas partes ou duas orações, numa configuração aparentemente silogística. Além do sentido literal e do sentido conotativo, é necessário também pensar o ensinamento que dele advém, o qual é subjacente ao significado das palavras. Assim, eles têm uma função pedagógica, visto que nos utilizamos deles para exprimir algo que diz respeito aos diferentes aspectos da vida, sobre o que não temos um discurso próprio.

Se a vida social pode ser interpretada como um texto, muitas vezes é o provérbio ou a expressão trivial que fornece as pistas para essa leitura. Assim, para os historiadores preocupados com significados e mentalidades, os provérbios são uma fonte privilegiada, um ponto de entrada no domínio mais amplo do oral e das fórmulas. E para todos nós, imersos em material impresso (e expresso), superexpostos a livros, textos, escritos e escrituras, eles são o corretivo clássico: podemos lembrar-nos de que os provérbios "existiram antes dos livros" e "não são os livros, mas os velhos dizeres, que regulam a conduta humana" (OBELKEVICH, 1997 p.74).

Ao longo do romance *Ventos do Apocalipse*, o narrador nos faz trilhar um caminho repleto de provérbios e ditados. Ele usa estas formas tradicionais para explicar os fatos ocorridos, para exemplificar ou para introduzir uma nova história. O prólogo já apresenta uma história da tradição oral que é contada a partir de um provérbio: “Mata que amanhã faremos outro”, provérbio que será reiterado diversas vezes durante o romance, quando as mães precisarão silenciar os filhos, ou abandoná-los à própria sorte – já que a presença das crianças traz insegurança para os pais e para o grupo de aldeões.

Doane verte todo o pote de lágrimas dentro dele. Os grandes olhos avermelham-se com uma névoa de sangue. Fulmina a esposa com olhos loucos derramando sobre ela um ódio mortal, porque o nascimento daquele filho pode significar a sua morte caso o inimigo deambule por aquelas paragens. Move as mãos nervosamente. Os dedos tremem de desejo intolerável de se enterrar no pescoço magro da mulher que geme, até o corpo sucumbir à força dos dedos estranguladores na no tapete de relva. E a maldita criança sucumbiria no ventre da mãe. Depois fugiria para o Monte onde iria construir uma nova família, e talvez até se casasse com uma mulher mais bonita e mais nova do que aquela. Esboça um sorriso louco, pavoroso, enquanto o suor lhe alaga a fronte, o peito, o cabelo. Os gestos urgentes das matronas despertam-no do sonho diabólico. Ergue os olhos para o céu suplicando a misericórdia divina, ele é ainda demasiado jovem para morrer. Quanto à criança que está quase a nascer, que morra, porque amanhã ele poderá fazer outra com uma mulher mais linda e mais gostosa. (CHIZIANE, 1999, p.160)

O uso dos provérbios inscreve o narrador numa tradição ancestral, pois ele, em *Ventos do Apocalipse*, faz uso dos provérbios na tentativa de afirmar sua narração dentro da tradição. Em outras palavras, os provérbios servem para confirmar a voz deste narrador e de alguma forma vêm reiterar o que já havia sido posto no prólogo do romance, que diz que a “história repete-se” (*ibidem*, p.22). Alguns provérbios sobre a fome, assunto retomado ao longo do romance, acabam por justificar as atitudes das pessoas em determinadas situações. Quando se deparam com coisas que não servem como alimento o ditado é “aquilo que não te come, come-o tu” (*ibidem*, p. 27) fazendo referência ao fato dos meninos caçarem corvos para comer: animais sujos e de mau agouro. Ainda sobre a fome têm-se os registros da fala de Minosse que, na tentativa de explicar ao marido a falta de alimentos, diz: “chegou o tempo de comermos as crostas de nossa lepra” (*ibidem*, p. 27). Esse diálogo desemboca no narrador, que perscruta os pensamentos de Minosse, quando esta se enfurece quando o marido lhe pede que venda o corpo em troca de alimento: “onde a desgraça penetra a honestidade é expulsa” (*ibidem*, p. 27). Ao longo do texto, outros ditados, provérbios e comparações surgem a respeito da fome e todos desembocam num só sentido, que é dado pelo ditado “estômago vazio produz rufadas de tambor oco” (*ibidem*, p.244).

Para Laura Padilha, essa prática narrativa configura-se num “exercício de sabedoria” (PADILHA, 1995 p. 15), que é compartilhado entre contador e ouvintes. Já Terezinha Tabora entende que o provérbio fixa o discurso no tempo:

o provérbio sempre marcaria, no desenvolvimento textual, um lugar estratégico: inserido na cadeia linear, não a romperia, pois possuiria em comum com os elementos que o precedesse e o seguisse uma estrutura de frase, mas estancaria o discurso, fixá-lo-ia e, pelo jogo de espelhamento que aí se instauraria, remetê-lo-ia circularmente a si próprio. (TABORDA, 2003, p.176)

Essa forma condensada do saber popular é colocada no interior do texto literário ou das histórias orais, para em algumas vezes questionar as verdades cristalizadas ou que não podem ser expressas de outra forma. É o que vemos quando o narrador usa o ditado “nem tudo o que vive no mar é peixe” (CHIZIANE, 1999, p. 238). Com este ditado ele questiona a atitude do povo na hora de receber ajuda, pois simplesmente fica no aguardo de ganhar sem preocupar-se com o trabalho e com as tradições. As pessoas acabam conformadas com aquilo que vem de fora. Este ditado vem nos mostrar que o narrador se calca na tradição para expressar a sua inquietação diante da atitude do povo. Numa sociedade dinâmica, onde as mudanças são permanentes, o uso de provérbios poderia parecer uma atitude de conformismo, de imobilidade, porém percebemos que o narrador subverte este uso, pois ele usa a forma cristalizada para questionar a atitude de resignação do povo de Mananga.

Ventos do Apocalipse: histórias encaixadas

Tzvetan Todorov entende que a “a narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte” (TODOROV, 1970, p. 128), e Benjamin diz que “na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito” (BENJAMIN, 1996, p. 74). As palavras de Walter Benjamin e de Tzvetan Todorov são reveladoras de uma força vital do ato de narrar, que Paulina Chiziane parece recriar em seus romances. Lourenço do Rosário afirma em seus estudos que:

na sociedade africana, em particular a campesina, onde a tradição oral é o veículo fundamental de todos os valores, (...) as narrativas são a mais importante engrenagem na transmissão desses valores. (...) é nas narrativas que se encontram veiculadas as regras e interdições que determinam o bom funcionamento da comunidade e previnem as transgressões (ROSÁRIO, 1986, p. 47).

Sabemos que as narrativas orais assumem uma grande importância neste contexto, tendo em vista a sua marcante presença nas relações interpessoais e comunitárias. Percebe-se isto no romance *Ventos do Apocalipse*, quando em vários momentos o narrador se cala e dá voz a uma das personagens que conta uma história, sendo esta encaixada no romance. No desenvolver do livro sempre há uma história dentro de outra, e estas de alguma forma

remetem ao prólogo profético do contador. Ocorre uma repetição circular, em cadeia, com contínuos encaixes, no sentido proposto por Tzvetan Todorov:

a importância do encaixe se encontra indicada pelas dimensões das histórias encaixadas. Pode-se falar de digressões quando essas são mais longas que a história da qual se afastam? (...) O mesmo acontece no manuscrito: enquanto a história de base parecia ser a de Alphonse, é o loquaz Avadoro que finalmente recobre com suas narrativas mais de três quartos do livro. Mas qual é a significação interna do encaixe, por que todos esses meios se encontram reunidos para lhe dar importância? A estrutura da narrativa nos fornece a resposta: o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois **a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma;** a narrativa é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente (TODOROV, 1970, p.126 – grifo meu).

Quando Paulina Chiziane opta pela construção de um texto que usa abundantemente deste recurso, não apenas para retomar a mesma história, mas também para concretizar a transmissão do saber ancestral, ela deseja que o seu público goze do prazer da narração sem perder o caráter didático que esta possui. O processo que se instala no leitor é o mesmo que se instala nas personagens, no sentido de interação. Há um diálogo contínuo que permite que os interlocutores possam imaginar e tirar suas próprias conclusões. Vemos isto no capítulo 11, quando o velho Simonhane passa a contar histórias para os meninos. Temos o romance em si, que é uma segunda narrativa encaixada na profecia do contador do prólogo. E aí passamos para uma terceira narrativa, a história que Simonhane conta das guerras antigas. A narrativa de Simonhane é introduzida com o uso de aspas, marcando, desta forma, que não se trata de um diálogo da personagem, mas de uma história que está sendo contada.

Há mais de um século, houve uma grande disputa entre os dois filhos do chefe. Quando dois irmãos se batem, há fantasma de mulher minando a amizade e a fraternidade. Ora o que aconteceu na verdade é que Nhabanga, o mais novo, conseguira desposar uma jovem tão bela como jamais se viu igual nas terras de Mananga. O mais velho cobiçou a sorte do outro embora também fosse casado o que não constituía problema pois a poligamia é direito natural do homem forte. (CHIZIANE, 1999, p 135)

Dentro desta história de Simonhane ocorrerá uma verdadeira aula de História para os meninos, pois o velho explicará mais adiante toda a dinâmica da guerra e a maneira como os homens lutavam naquele tempo. Verificamos assim que a existência destes encaixes narrativos serve como recurso pedagógico para o grupo que ao serem inseridos no corpo do romance reconstróem a tradição, uma vez que introduzem, metaforicamente, práticas ancestrais como a contação das histórias feita por um velho (que na tradição é detentor de um saber ancestral). Ao contar mais esta história, o velho narrador manifesta-

se como o porta-voz das tradições e acaba por perpetuar o ato de narrar, o que ocorre em outros momentos do romance e com outras personagens.

As narrativas orais e as formas como elas são contadas ou repassadas, além de permitirem o entendimento de uma determinada sociedade numa determinada época (uma vez que se constituem numa forma popular de cultura), possibilitam também entender como essa sociedade se relaciona com as transformações históricas.

Toda a narrativa deve tornar explícito o seu processo de enunciação; mas para isso é necessário que apareça uma nova narrativa em que esse processo de enunciação seja apenas uma parte do enunciado. Assim, a história que conta torna-se também e sempre uma história contada, na qual a nova história se reflete e encontra a sua própria imagem. Por outro lado, toda a narrativa deve criar novas narrativas: dentro de si, para que seus personagens possam viver; e fora, para que o suplemento que ela inevitavelmente comporta, possa ser utilizado. (TODOROV, 1970, p.93)

Ventos do Apocalipse: expressões em língua local e a presença do glossário

A questão da língua é uma das mais problemáticas em Moçambique. O país adota como língua oficial a Língua Portuguesa, porém, para a maior parte da população, as línguas do tronco bantu constituem suas línguas maternas e, evidentemente, são utilizadas nas atividades diárias. Lourenço do Rosário diz-nos que:

as línguas nacionais integram um mundo de que fazem parte todos os outros instrumentos que permitiram e permitem a sobrevivência do povo moçambicano, e que o torna distinto dos seus vizinhos, muitos falando a mesma língua ou sendo de uma mesma origem étnica, mas que estão fora de nosso território, este sim, fruto do colonialismo europeu. (ROSÁRIO, 2007, p.111)

Ao nos dispormos a pensar as questões de oralidade num texto literário não podemos abrir mão de discutir a questão da Língua Portuguesa versus as Línguas Locais, tendo em vista que a primeira, como é sabido de todos, é a língua do colonizador. Todavia, concordamos com José Luandino Vieira, escritor angolano que “declarou que a língua portuguesa era um “troféu de guerra”, pelo qual milhares de angolanos morreram durante a guerra de libertação” (VIEIRA apud HAMILTON, 1999 p. 17). Pensamos ainda na palavra como concepção ideológica, conforme proposto por Bakhtin:

A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. Na realidade toda palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não seja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social. (BAKHTIN, 1988, p. 36)

Neste sentido, quando nos defrontamos com o registro de palavras nas línguas locais nos textos africanos, não temos apenas o registro estilístico, encontramos também uma resistência a toda imposição européia, bem como uma forma de resgatar ou conservar aquilo que faz parte de um legado cultural. No texto de Paulina Chiziane, percebemos um processo que Ana Mafalda Leite (1998) chama de intersecção, pois a autora constrói as frases usando palavras de diferentes línguas. Apesar de eleger a norma padrão da Língua Portuguesa em sua escrita, a autora insere ao longo das frases expressões nas línguas locais, além de em alguns momentos usar segmentos completos nestas línguas.

Percebe-se também que ao inserir rezas e orações tradicionais, a escritora opta pelo registro nas línguas locais, tal qual ocorre na sociedade, conforme vemos quando Sianga oferece, logo na abertura do romance, uma oferenda aos espíritos. O antigo régulo lhes fala em uma das línguas bantu: “gugudja, ndirikuza Mambo, ndirikuza!” (CHIZIANE, 1999, p. 26). O leitor pode fazer uma interpretação dedutiva, tendo em vista que isso ocorre primeiramente em uma frase isolada, mas tem uma segunda ocorrência como um segmento de frase em língua portuguesa, além disso, são palavras que constam no glossário que a autora insere ao fim do romance.

Essa opção pelo registro das falas rituais em língua local encontra-se com a dimensão do sagrado, pois a língua portuguesa não parece ser capaz de fazer a comunicação com os defuntos – sendo necessário recorrer à língua dos antepassados, ou à língua da tradição. Ana Mafalda Leite (1998) postula que a língua é um instrumento de mediação para “recuperar a mundividência mítica, as marcas culturais da oralidade da sociedade tradicional, o onirismo e a simbólica a ela ligados, numa palavra, a relação empática entre o homem, a natureza, e a comunidade”. (LEITE, 1998, p. 41).

Essa dimensão do sagrado pelas palavras é dada mais uma vez no momento em que ocorre o *mbelele*; quando ao som dos tambores o povo canta e dança pedindo pela chuva. O registro da canção é bilíngue, mas o contexto nos faz inferir que a cantoria ocorre apenas na língua bantu:

A wu nguene moya/Que venha o espírito

He moya/ Oh, espírito
Namutla ku ni moya/ Hoje chegou o espírito
He moya/ Oh, espírito

(...) E encarnam-se nos corpos dos seus protegidos, que entram em transe, uivam, gritam, rugem e falam numa língua que não se entende, linguagem dos deuses de Mananga e de todos os heróis adormecidos no Império de Gaza. As vozes continuam crescentes na música quente.

Wa nguena moya/ Está a entrar o espírito
He moya/ Oh, espírito
Namutla ku ni moya/ Hoje chegou o espírito
He moya/ Oh, espírito
(CHIZIANE, 1999, p.102-103)

Nguenha, o adivinho vigarista, ao fazer seu discurso usa palavras de outros idiomas: como sua fala é falsa, insere entre as palavras proferidas em bantu, vocábulos em inglês, que foram aprendidos nos trabalhos realizados fora da aldeia. Neste momento temos um tom irônico no romance, pois é muito claro para todos que o discurso do adivinho é mentiroso, porém acabam se conformando, porque o vigarista tem o apoio do régulo e, de alguma forma, suas falsas palavras proféticas trazem alguma esperança:

Lança os ossos. Num gesto cerimonioso pega na varinha mágica e apontando inicia o discurso espetacular.

- A coisa vai mal, danger, danger. Olha aqui: um monstro enorme. É uma velha feiticeira com cabeça de serpente de assas largas e braços muito compridos. A coisa está feia, a coisa está feia, maiwê, be careful. Cobra aqui, cobra acolá, very bad! Pata de vaca aqui, hiena atrás, siabamba, ah, sim, siabamba.

O discurso do Nguenha é rápido como a marcha do vento; exhibe tonalidades ondulantes intercaladas de assobios, espirros, grunhidos, suspiros. Serpenteia a cabeça ao ritmo do seu discurso numa algarviada de idiomas adocicada por palavras estrangeiras que de certa forma aprendidas nos subterrâneos do Rand. Faz uma pausa, move o tronco magro aconchegando o traseiro ao chão. O rosto exhibe uma expressão de loucura absoluta.

Os membros do conselho franzem as testas, entreolham-se na procura de uma explicação. Não entendiam nada daquela geringonça. (CHIZIANE, 1999, p.90)

Chiziane registra ainda uma série de expressões ao longo do texto que fazem essa intersecção com a Língua Portuguesa. Percebemos nisto uma estratégia linguística, que visa africanizar ou moçambicanizar a Língua Portuguesa, pois existem sentimentos e coisas que não são possíveis de expressar na língua do colonizador. O escritor neste momento “tenta dar conta da complexidade do mundo cultural africano, criando um discurso polifônico que testemunha uma profunda consciência linguística” (AFONSO, 2004, p. 104).

Nesta tentativa de dar conta desta complexidade linguística e mesmo conceitual, uma das alternativas encontradas pelos escritores tem sido o uso de glossários. Em *Ventos do Apocalipse*, o glossário ocupa duas páginas e é composto por cinquenta e uma palavras; destas, três estão ligadas diretamente ao uso ritual, sendo usadas nas canções e preces

rituais: *gugudja* (abre-me), *ndirikuze* (escuta-me) e *siavuma* (amém). As demais palavras são nomenclaturas de objetos, coisas e seres registrados ao longo do romance.

A criação literária proporciona o encontro de várias línguas do tronco bantu com a Língua Portuguesa; sendo cada uma delas responsável por uma tarefa diferente da outra. Este registro escrito das tensões linguísticas diárias vem revelar que os escritores, mesmo escrevendo na língua do colonizador, não abrem mão de sua origem, mas buscam uma maneira harmônica de escrever a nação num espaço polifônico, pois entendem que “nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá a validade, a menos que se apóie nessa herança de conhecimentos de toda a espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” (Hampaté Ba, 1982, p.181).

Considerações finais

Ventos do Apocalipse é um romance que narra uma história ocorrida no período da guerra civil. No prólogo é chamada claramente a figura do contador de histórias, um velho que conta três histórias da literatura oral, as quais prenunciarão o que ocorrerá com o povo de Mananga. Este contador se denomina destino e se propõe a contar histórias que falam do passado e do presente, dando a idéia de circularidade do tempo:

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

O contador começa por resgatar as histórias do acervo oral e ao mesmo tempo seduz a sua platéia para ouvir aquilo que é referente ao futuro. Fica perceptível nisso um duplo movimento: ora manifesta toda uma performance narrativa (necessária para estimular a imaginação de seus ouvintes); ora resgata a tradição oral da sociedade (necessária para entender a cosmovisão africana). Laura Cavalcanti Padilha entende que

do ponto de vista da produção cultural, a arte de contar é uma prática ritualística, um ato de iniciação ao universo da africanidade, e tal prática e ato são, sobretudo, um gesto de prazer pelo qual o mundo real dá lugar ao momento do meramente possível que, feito voz, desengrena a realidade e desata a fantasia” (PADILHA, 1995, p.15).

De alguma forma, o escritor precisa estar inscrito na tradição para ter seu discurso legitimado. O uso de estratégias narrativas próprias da oralidade, que são repassadas de geração a geração e que têm uma função didática, acabam por validar o que é escrito no romance, bem como inseri-lo neste tempo cíclico, conforme propõem o contador.

Essas estratégias narrativas próprias da oralidade têm sido muito usadas pelos escritores contemporâneos que vêm buscando uma nova configuração para as suas culturas, num processo de recriação cultural, que vinculamos ao processo de hibridismo cultural. Este hibridismo cultural assume diversas formas, dentre elas está a produção textual que se transforma no espaço apropriado para a pluralidade de sentidos (BHABHA, 2007). Isto possibilita que a literatura moçambicana incorpore elementos das culturas européias, mais especificamente da portuguesa, e da literatura brasileira, com quem estabelece constante diálogo; sem que necessariamente a produção literária local abdique das suas próprias características, ou seja, de sua identidade cultural advinda das narrativas orais.

A escrita pressupõe um ambiente solitário, tanto para quem escreve, quanto para quem lê. Nas obras onde se imbricam a oralidade e a escrita, ou seja, onde há um processo de recriação da linguagem oral pela escrita, temos não mais o processo solitário, pois o narrador nos convida a partilhar de seu mundo. O narrador de *Ventos do Apocalipse* insere no texto um jeito simples de contar que o aproxima do contador-profeta do prólogo. Assim, ele busca, tal qual o contador tradicional, ensinar às novas gerações a tradição abandonada para passar de geração a geração aquilo que é importante para a sociedade, indo além das fronteiras de seu país ou das páginas frias de um livro.

REFERÊNCIAS:

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereria. 2ª ed. São Paulo: Martins Fonte, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. In. *Análise estrutural da narrativa*. Antonio Sergio Lima Mendonça & Luis Felipe Baeta neves (orgs). Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

BENJAMIM, Walter. *O narrador* In: Walter Benjamin – *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BHABHA, Homi. *O local da Cultura*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima, Myriam Ávila e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMPATÉ BA, A. *A tradição viva*. In *História Geral da África: I. Metodologia Pré-Histórica da África*. J. Ki-Zerbo (org). Tradução de Beatriz Turqueti... et al . São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982.

LEÃO, Angela Vaz (Org.), *Contatos e Ressonâncias: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Belo Horizonte*: Editora PUCMINAS, 2003

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*, Lisboa: Colibri, 2003.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa: Colibri, 1998.

OBELKEVICH, J. *Provérbios e história social*. Em P. Burke e R. Porter (Orgs.). *História social da linguagem* São Paulo: Unesp, 1997.

- ONG, Walter. *Oralidade e escrita: a tecnologia da palavra*. Campinas: Papiros, 1998.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos Pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. (Coleção Memória de Letras)
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papiros, 1997. (v. 3)
- ROSÁRIO, Lourenço do. *A narrativa Africana de expressão oral*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Luanda:Angolê-Artes e Letras, 1986.
- ROSÁRIO, Lourenço do. *Singularidades II*. Maputo: Texto Editores, 2007.
- TABORDA, Terezinha. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: PUCMINAS, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti. São Paulo: Martins Fonte, 1970.
- TODOROV, Tzvetan. *Os homens-narrativa*. In: ____ *As estruturas narrativas*. Tradução de Lúcia Pessoa da Silveira. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- VANSINA, J. *A tradição oral e sua metodologia*. In *História Geral da África: I. Metodologia Pré-Histórica da África*. J. Ki-Zerbo (org). Tradução de Beatriz Turqueti... et al . São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.