

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Márcia Cristina dos Santos

**História e histórias entrelaçadas pela voz: a narrativa performática em
O Alegre Canto da Perdiz, de Paulina Chiziane**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO
2010**

MÁRCIA CRISTINA DOS SANTOS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Profa. Dra. Maria José Pereira Gordo Palo.

São Paulo

2010

Banca Examinadora:

.....

.....

.....

À minha mãe, a quem amo incondicionalmente.

Agradecimentos

À minha orientadora, Maria José P. Gordo Palo, pela objetividade, paciência e compreensão.

A todos os professores do Programa de Literatura e Crítica Literária, em especial à Profa. Maria Aparecida Junqueira, pelas contribuições dadas na qualificação.

À Profa. Tania Macêdo pelos preciosos apontamentos realizados.

Aos meus eternos professores do UNIFIEO - Centro Universitário FIEO, pelo apoio e dedicação dispensados durante minha Graduação e Especialização.

Ao meu marido, Wilson: um verdadeiro anjo que Deus colocou em minha vida.

À Beth, pelo carinho e apoio dispensados ao longo da minha vida acadêmica.

À Margareth e Isabel, pelos momentos de descontração.

À Angélica, pelo companheirismo e apoio dispensados.

À Adriana, profissional incontestável, em quem busco me espelhar.

Ao Governo do Estado de São Paulo, pela Bolsa de Estudo concedida.

Aos meus alunos, com os quais sempre aprendo.

“A palavra é um pacto com o tempo. Mesmo que seja um tempo fissurado entre realidade e sonho, entre vivido e por viver, entre ruído e silêncio.” (Paula Tavares)

RESUMO

SANTOS, M. C. História e histórias entrelaçadas pela voz: a narrativa performática em **O Alegre Canto da Perdiz**, de Paulina Chiziane. 2010. 103 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Lit., PUC, São Paulo, 2010.

O objetivo desta dissertação é refletir sobre a escritura híbrida do romance africano **O Alegre Canto da Perdiz (2008)**, de autoria de Paulina Chiziane. A investida da leitura desse romance moçambicano situou-se nos limites da oralidade e da *performance* narrativa, resultante da interseção entre voz e letra, concordantes com as origens míticas de sua cultura. Os objetos de nossa investigação são inter-relacionados com os aspectos simbólicos do mito, fenômeno que traz a problemática da relação tradição e modernidade e suas insurgências na realidade social da Zambézia, principalmente, em relação à mulher negra como voz gritante em busca de autonomia, *status social* e liberdade individual. À luz dessa questão sócio-cultural, concluímos que a mudança e o esvaziamento de lugares sociais ocupados pela mulher na intriga geram uma escritura ex-cêntrica pelo dialogismo comunicante da palavra com a oralidade, método responsável pela fusão de duas ou mais vozes na representação do discurso híbrido do romance. O efeito é a mobilidade constante e descontínua da narradora e seu acento ideológico no tratamento da intriga passional e libertária da voz da mulher negra no contexto daquela sociedade patriarcal, como vozes enlaçadas à voz autoral.

Palavras-chave: romance contemporâneo; oralidade; escritura ex-cêntrica; narrativa performática; cultura popular e erudita; literatura moçambicana.

ABSTRACT

SANTOS, M. C. **Story And Stories Linked By Voice: The Performance Narrative In The Happy Partridge's Song, of Paulina Chiziane.** 2010. 103 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Lit., PUC, São Paulo, 2010.

The aim of this dissertation is to think about the hybrid writing of the African novel **The Happy Partridge's Song** (2008) of the authorship of Paulina Chiziane. The research of this reading of the Mozambican novel pointed out in the orality, boundaries and narrative performance, consequent of the intersection between voice and letter, in agreement with the mythical origins of its culture. The items of the our research are inter-related with the figurative sights of the questions between relation tradition and modernity and their insurgencies in the social reality of Zambezia, especially, in relation to black woman while loud voice looking for autonomy, social status and individual freedom. The light of this culture social question, bring us as a result that change and the emptying of social positions occupied by woman in troubles bring up a eccentric writing by the communicated dialogism of the word with the orality, responsible method by the fusion of two or more voices in the representation of hybrid speech of the novel. The effect is the constant and invariable mobility of the narrator and her ideological eminence in the handling passionate and libertarian trouble of the black woman voice in the context of the patriarchal society, like voices linked authorial.

Key-words: contemporary novel, orality, eccentric writing, performance narrative, popular and scholar culture, Mozambican literature.

SUMÁRIO

Introdução	10
Cap. I	Espaços de confluência entre o Presente e o Passado da Zambézia..... 14
1.1.	A oralidade no gesto da contadora..... 24
1.2.	O solilóquio entre o leitor e a personagem..... 35
1.3.	O narrar em espiral pela via do monólogo..... 39
Cap. II	Lugares e não lugares da história: ontem e hoje..... 46
2.1.	A nova lógica temporal: a resistência emocional feminina..... 55
2.2.	A história da Mãe negra de mãos e lugares vazios..... 58
2.3.	Vozes do mito da paixão na criação da vida..... 63
Cap. III	A escritura ex-cêntrica no diálogo da oralidade..... 69
3.1.	Distanciamento entre a autora e a representação..... 75
3.2.	A representação em curva: fusão de duas ou mais vozes..... 81
3.3.	Por uma escrita que se faz voz e voz que se faz presença..... 89
Considerações Finais	94
Referências	97

INTRODUÇÃO

O romance **O Alegre Canto da Perdiz** (2008), de Paulina Chiziane, destoa dos princípios que norteiam a tradicional definição do gênero romance. Só a título de exemplo, basta citar que a tradição oral não só constitui a essência do romance estudado, como provém dessa essência, pois como é sabido, Chiziane faz a recolha de suas “estórias” dentro da tradição e nas conversas que mantém com suas fontes: as mulheres moçambicanas.

O aspecto transgressor de que são revestidas as literaturas africanas¹ - que devem ser consideradas na sua multiplicidade, assim como o uso do plural sugere - não se resume à questão do gênero literário. Muitos são os pontos combatidos por críticos de orientação essencialmente eurocêntrica, principalmente, no que se refere à preservação do cânone ocidental e ao uso da literatura como espaço de expressão e reivindicação artística das chamadas “minorias”.

Mas, assim como Padilha (2002), acreditamos que seja

[...] fundamental interrogar o cânone para tentar ouvir a voz dos que foram compulsivamente nele silenciados pelos aparatos de dominação. No caso presente: o negro e a mulher. Quem sabe seja esta a única forma de se chegar à terceira margem, lá mesmo onde é possível ouvir-se o grito da diferença e, através dele, a fala dos excluídos dos rituais canônicos. (PADILHA, 2002, p. 169).

Evidente que a questão do cânone e de sua defesa suscita discussões das mais profícuas entre os estudiosos da literatura, sobretudo quando nos lembramos de nomes como o de Harold Bloom (1995), nos EUA; e de Leyla Perrone-Moisés (2009), no Brasil.

¹ Dada a amplitude a que expressões generalistas podem remeter, sempre que empregarmos termos como “literaturas africanas”, “oralidade africana” ou “culturas africanas” trataremos, notadamente, dos povos africanos de língua portuguesa em toda sua multiplicidade.

No entanto, esse tema não será objeto central de estudo desta dissertação, ainda que referências a ele sejam inevitáveis, haja vista o *corpus* escolhido, que em tudo transgride os preceitos do cânone ocidental.

Dentre as inúmeras possibilidades de investigação que a obra de Chiziane nos ofereceu, privilegamos o estudo da tradição oral moçambicana, vinculando-a aos processos narrativos desenvolvidos no romance *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), buscando, em nosso percurso, apontar para a existência de uma narrativa performática construída a partir da interseção entre letra e voz.

Vários são os motivos que tornam o estudo da oralidade africana terreno bastante complexo para a pesquisa. Ainda mais porque diversos autores já se debruçaram sobre o assunto, mas nem sempre chegaram a perspectivas convergentes sobre o tema que, via de regra, aparece, visceralmente, vinculado a questões de ordem extra-literária.

Por isso, para adotar um discurso crítico adequado à complexidade de que é revestida a tradição oral moçambicana é essencial para validar nossos estudos sobre o *corpus* selecionado. Assim, buscaremos como nossas principais referências autores como Ana Mafalda Leite, Tania Macêdo, Rita Chaves, Laura Padilha, entre outros.

Discutiremos que, no jogo dialético que se forma entre o lembrar e o esquecer, a narração recuperada pela memória propicia ao ouvinte/leitor a sensação de que ele está presentificando, por meio do ato narrativo, dois tempos e dois espaços entrecruzados: o ontem e o hoje. Tal transgressão do espaço-tempo se dará pela recuperação da memória das personagens, as quais mais do que contar suas histórias, irão (re)vivê-las. Os estudos sobre a memória desenvolvidos por Bérghson (2006) e recuperados por Bosi (2009) também foram essenciais para nossa pesquisa.

Ao tomar como *corpus* um romance moçambicano, nossa maior preocupação voltou-se para a maneira como se articula a multiplicidade do universo moçambicano no romance *O Alegre Canto da Perdiz*. Porque, fazemos coro com Antonio Candido (1980), que a análise crítica deva submeter os elementos sociais a uma avaliação cuidadosa para verificar se esses elementos aparecem somente como “pano de fundo” à trama ou se foram assimilados como fator de arte. Portanto,

aspectos como o conflito entre tradição e modernidade; colonialismo; guerra; racismo; e o lugar da mulher negra na sociedade moçambicana foram estudados a partir da dimensão que ganham na imanência da obra.

Nesse sentido, é necessário advertir que a oralidade será tratada nesta dissertação como um recurso inerente à composição narrativa de Chiziane, não sendo, portanto, objetivo fazer uma defesa da oralidade em detrimento da escrita, tampouco, defender uma possível primazia literária da última sobre a primeira. Mas, sim, apontar para o fato de que, no romance estudado, há uma confluência entre voz e letra alcançada por meio de uma “narração performática”. (Moreira, 2005).

Conforme apontaremos, a autora Chiziane, mais do que incorporar, na escrita, a oralidade autóctone, consegue submeter a letra à força da voz (PADILHA, 2007), por meio de uma linguagem de caráter performático, literariamente construído, levando o leitor/ouvinte a realizar o caminho inverso ao que ela percorreu, ou seja, fazendo-o converter letra em voz. Naquilo que se refere à performance, os estudos de Zumthor (2007; 2005; 2001; 1997); Martins (2002; 2000; 1997) e Moreira (2005), entre outros, serviram de base para nossos argumentos.

Exploraremos a existência de uma voz feminina matriarcal responsável por unir, em espiral, todas as outras vozes do discurso, confirmando que os fatos narrados preexistem à narrativa, pela via da memória, sendo, por meio do narrar performático, que se libertam para se abrirem a outras possíveis interpretações. Assim, a memória será o lugar da ruptura do espaço-tempo ao privilegiar, por meio do recordar/contar, um tempo que se faz sempre presente.

Vinculado à questão da memória, discutiremos também o mito e suas manifestações dentro do romance, dando ênfase aos aspectos simbólicos que servem como base para a narração em *O Alegre Canto da Perdiz*, no qual a Zambézia figura como o espaço de força genesíaca, trazendo em si a simbologia de um “Mundo Novo”, um mundo híbrido de confluência de povos e culturas. Abordaremos, à luz dos eventos narrativos, o projeto autoral de Chiziane, colocando em destaque a entonação crítico-social presente na fatura do romance, a qual mostra a intersecção entre obra, contexto e sociedade moçambicana.

Seguindo os propósitos elencados, dividimos nossa dissertação em três capítulos. O primeiro, **Espaços de confluência entre o Presente e o Passado da**

Zambézia, tem como propósito discutir a oralidade autóctone frente às questões de cunho ético e estético que permeiam o tema. O segundo, **Lugares e não lugares da história: ontem e hoje**, faz uma interface dos acontecimentos históricos ocorridos em Moçambique, relacionando-os aos narrados no romance, que apontam para os fatos que levaram à perda gradativa da representação feminina, sobretudo, na Zambézia. No terceiro capítulo, **A escritura ex-cêntrica no diálogo da oralidade**, consideramos questões acerca do distanciamento entre a autora e a representação, e assinalamos para a existência de uma representação em curva, responsável por fundir duas ou mais vozes narrativas. Para as **Considerações Finais** mostramos que a leitura do romance aponta para um projeto autoral ligado às questões identitárias moçambicanas e a existência de um labor estético, que constrói, a partir da confluência entre letra e voz, uma narrativa performática.

CAPÍTULO I - Espaços de confluência entre o Presente e o Passado da Zambézia

Fomos invadidos pelos árabes. Guerreados pelos holandeses, portugueses. Lutamos. As guerras dos portugueses foram mais fortes e corremos de um lado para outro, enquanto os barcos negreiros transportavam escravos para os quatro cantos do mundo. Vieram novas guerras. De pretos contra brancos, e pretos contra pretos. [...] As mulheres violadas choravam as dores do infortúnio com sementes no ventre, e deram à luz uma nova nação. Os invasores destruíram os nossos templos, nossos deuses, nossa língua. Mas com eles construímos uma nova língua, uma nova raça. Essa raça somos nós. (CHIZIANE, 2008, p. 23-24)

Traçaremos um breve quadro da polêmica que envolve a oralidade africana, em geral, particularizando a de Moçambique, sobretudo quando esta oralidade aparece vinculada à literatura produzida naquele país. Esclarecemos que não é nosso objetivo um aprofundamento no assunto, ou ainda, nos alinharmos com a perspectiva de uma ou de outra corrente crítica. Para tanto, recorreremos a nomes que, de alguma maneira, fomentam a discussão acadêmica sobre o tema, seja na tentativa de impor seu ponto de vista, seja na tentativa de encontrar um sinal de convergência entre perspectivas tão distintas entre si.

Durante e após o processo de descolonização, os escritores africanos, sobretudo aqueles que concordavam que a língua do colonizador era marca de dominação ideológica, dividiram-se, essencialmente, em dois grupos; um, que se negou a escrever na língua do colonizador e passou a escrever na sua língua de origem e; outro, que optou por converter o ícone de opressão em marca identitária por meio da utilização subversiva deste mesmo ícone. O romancista queniano Ngugi wa Thiong'o é um exemplo daqueles que pertencem ao primeiro grupo, já que toda sua produção literária é escrita em sua língua materna – kikuyu – e não em inglês - língua do colonizador. Por outro lado, podemos citar o crítico e romancista nigeriano Chinua Achebe, autor de **Quando tudo se desmorona**, escrito em 1958, e de várias outras obras críticas e ficcionais, que defende posição oposta.

É ao segundo grupo que se juntam escritores moçambicanos como Luís Bernardo Honwana, Mia Couto, Paulina Chiziane, entre outros. Necessário pontuar

que, no caso de Moçambique, a adoção da língua nativa para produzir literatura, em grande medida, impediria que a Literatura desse país fosse reconhecida como representativa do seu povo, como nação, já que optar por uma das inúmeras línguas existentes dentro do país equivale a excluir, pelo menos, outras dezenove línguas nacionais².

Leite (1998, p. 22-23), ao falar sobre o viés ideológico que permeia a questão da oralidade africana, como exemplo de resistência e marca de nacionalidade, pontua:

Se por um lado a questão lingüística é um dos problemas ideologicamente cruciais da fixação do discurso colonial e anticolonial no âmbito das literaturas africanas, por outro é reveladora, ainda, das preocupações relacionadas com a idéia de uma estética, uma visão do mundo, africanas, de que as tradições orais fazem naturalmente parte.

E segue esclarecendo

A língua oficial tem contribuído, na maioria dos casos, para realização de uma coesão nacional nestes países pluriétnicos. No que respeita à literatura, ela tem-se desenvolvido, enquadrada dentro desta diversidade lingüística. É ainda um princípio nostálgico idealista e essencialista, pensar em termos estáticos na recuperação de uma mundividência pré-colonial, não levando em linha de conta as transformações sofridas nestas sociedades com o colonialismo, as independências e a modernização. (idem, ibidem, p. 23)

No entanto, pensar o efeito benéfico de que resultou o uso da língua do colonizador como idioma oficial e sublinhar que a literatura conseguiu converter um ícone de opressão em marca identitária não são argumentos suficientes para que a adoção da língua do colonizador seja aceita e vista como capaz de expressar o que vai à alma do povo africano. Por isso, alguns estudiosos africanos são resistentes à ideia de que ela seja capaz de abarcar a essência da cultura africana e, por

²cicopi, cinyanja, cinyungwe, cisenga, cishona, ciyao, echuwabo, ekoti, elomwe, gitonga, maconde (ou shimakonde), kimwani, macua (ou emakhuwa), memane, suaíli (ou kiswahili), suazi (ou swazi), xichangana, xironga, xitswa e zulu. Disponível em:<<http://www.portaldogoverno.gov.mz/Mozambique>>. Acesso em: 18 jun. 2009.

consequente, postulam que a literatura efetivamente africana seja aquela escrita na língua de origem.

A esse respeito, Abiola Irele, pesquisadora nigeriana, em um ensaio intitulado “A literatura africana e a questão da língua” (2006), aponta que a associação entre literatura e língua, em África, é marcada por uma

anomalia radical na qual a íntima associação entre, de um lado, a expressão literária como criação individual e como fato social e cultural e, de outro, o fator da língua, parece não apenas ter sido rompida, mas, de fato, ter perdido seu significado. (p.26)

E segue esclarecendo que existem duas grandes áreas nas quais a anomalia entre literatura e língua pode ser observada. A primeira delas seria “a divergência que caracteriza a relação entre o conteúdo e as referências da literatura produzida por africanos nas línguas européias e o meio através do qual essa literatura é expressada” (IRELE, 2006, p. 26) e a segunda refere-se à posição e ao papel das literaturas tradicionais africanas. Isso porque a autora acredita que as verdadeiras literaturas africanas estão sendo relegadas a posições marginais em quase todas as comunidades africanas contemporâneas em detrimento da adoção de um fazer literário vinculado às línguas e expectativas europeias.

A anomalia da qual falamos reside no fato de que esse vínculo de nossa literatura moderna com as línguas européias está em desacordo com os fatos da vida africana atual, pois a verdade é que não se pode dizer que nenhuma dessas línguas, fora de círculos restritos, acompanhe totalmente a realidade da experiência africana atual, e a nova literatura que vem sendo expressada nelas, por todo seu valor e significado, deve ser vista, do ponto de vista africano, como estando em uma situação ambígua, para não dizer precária. (idem, ibidem, p. 27)

Acerca desse problema, Antonio Candido, em “Literatura e Subdesenvolvimento”, afirma que:

[...] os países latino-americanos estejam mais próximos das condições virtuais das antigas metrópoles do que, em relação às suas, os países subdesenvolvidos da África e da Ásia, *que falam idiomas diferentes dos falados pelo colonizador e enfrentam o grave problema de escolher o idioma em que deve manifestar-se a criação literária*. Os escritores africanos de língua europeia (francesa, como Léopold Sédar Senghor, ou inglesa, como Chinua Achebe) se afastam duplamente dos seus públicos virtuais; e se amarram, ou aos públicos metropolitanos, distantes em todos os sentidos, ou a um público local incrivelmente reduzido. (CANDIDO, 2003, p. 144, grifo nosso)³

A respeito do impasse de se escrever na língua do colonizador sobre o que vai à alma do povo africano, Irele (2006) não faz concessões, pois para ela há um

[...] divórcio entre a escrita africana em línguas europeias e o público africano. Grande parte dessa escrita não é acessível ao público africano, mesmo o escolarizado. Qualquer estudo sério de literatura africana nas escolas é dificultado pelo problema da língua. [...] Assim, no momento, nossos escritores estão percebendo que seu público se encontra num lugar diferente daquele onde estão as raízes do seu pensamento. (p. 34-35)

Luís Bernardo Honwana, em artigo intitulado “Literatura e o conceito de africanidade” traz para o centro das discussões propostas pelo livro *Marcas da diferença* (CHAVES & MACEDO, 2006, p. 17-25) o fato de a globalização proporcionar, para além dos seus aspectos positivos, uma progressiva dominação cultural e, por conseguinte, um progressivo apagamento das diversas línguas e culturas coexistentes em Moçambique:

³ Mia Couto, durante entrevista concedida à revista **Língua Portuguesa** (2008), ressalta a importância que a língua do colonizador teve e tem na difusão das obras africanas, pontuando que produzir obras somente em uma das diversas línguas nacionais de cada país, seria econômica e literariamente inviável. Para exemplificar tal situação, cita o caso de dois livros que foram escritos em tsonga – uma das diversas línguas nacionais - e que não chegaram a vender dez exemplares cada.

O efeito indesejado da democratização do acesso aos meios de comunicação é o favorecimento dos países com maior capacidade de produzir mensagens e produtos culturais. São eles que acabam por povoar o imaginário colectivo, de uma audiência internacional cada vez mais ampla, com os seus mitos e as suas estórias, e é a sua língua que gradualmente se universaliza – com prejuízo e em detrimento de todas as outras línguas. A excessiva presença de produtos culturais alienígenas nos meios de comunicação social tem um inegável efeito constrangedor no desenvolvimento normal das nossas indústrias culturais e, no limite, na própria identidade nacional.

Assim como Irele (2006), Honwana (2006) aponta para o fato de a língua do colonizador ser acessível somente a uma pequena parcela da população⁴. Mas não vê como algo negativo o fato de a literatura do país ser escrita na língua do colonizador. Ainda que reconheça a necessidade de se abrir espaços de diálogos para que escritores de outros universos linguísticos tenham a oportunidade de produzir literatura em qualquer uma das diversas línguas que integram o mosaico linguístico/cultural moçambicano.

Contudo, não ocorrerá a ninguém, tenho certeza, pôr em causa a legitimidade do uso da língua portuguesa pelos nossos escritores ou a africanidade da literatura que, em língua portuguesa, é produzida nos nossos países. Podemos com orgulho dizer que temos sabido realizar, na nossa prática, a dimensão nacional que permite que os nossos concidadãos se reconheçam nas nossas criações. (IRELE, 2006, p. 23)

Martinho (2001) elege como fundamental ao debate sobre língua e literatura em África a herança em mediação pela língua, no caso, oral, ao afirmar que

[...] a dupla consciência, por parte do autor, de quem tem uma herança a transmitir, e de que tem um público africano e ocidental, é sintomática da necessidade de mediar essa relação por meio de um veículo que se apresente como não contraditório para qualquer dos mundos. (p. 317)

⁴ Em recenseamento realizado pelo governo moçambicano, em 1997, constatou-se que cerca de 40% da população total do país fala, compreende e/ou escreve português. No entanto, apenas 6,5% da população declararam o Português como língua materna. Também digno de nota é o fato de a maioria dos falantes de língua portuguesa concentrar-se nos centros urbanos.

Os diálogos que estabelecemos entre pontos, aparentemente, divergentes sobre o tema, convertem-se em um curioso paradoxo: a língua do colonizador entre os países africanos representa, a um só tempo, voz e silêncio. Voz, porque é por meio dela que esses países se fizeram ouvir no restante do mundo, reivindicando seu espaço e esclarecendo enganos sedimentados por vozes alheias à essência multicultural das sociedades africanas. E silêncio, porque a língua do colonizador ainda não passou pelo completo processo de apropriação por parte dos habitantes de cada um desses países, para que eles se façam ouvir sem intermediários.

Também bastante polêmica é a adoção de uma perspectiva essencialmente etnocêntrica ao se produzir literatura, pois existe o risco de se alimentar visões de mundo calcadas na intolerância. A esse respeito, Bernd acredita que:

Uma literatura que se atribui a missão de articular o projeto nacional, de fazer emergir os mitos fundadores de uma comunidade e de recuperar sua memória coletiva, passa a exercer somente a função sacralizante, unificadora, tendendo ao mesmo, ao monologismo, ou seja, à construção de uma identidade do tipo etnocêntrico, que circunscreve a realidade a um único quadro de referências. (2003, p. 19, grifo do autor)

A busca imperativa por uma literatura identitária é tão forte entre os países africanos no processo de pós-colonização que leva alguns escritores e críticos a rejeitarem termos que já estavam sedimentados pelo uso do colonizador. Exemplar, nesse sentido, é a preferência pela designação “Literaturas africanas de língua portuguesa” em lugar da designação clássica de “Literaturas africanas de expressão portuguesa”, pois, de acordo com Alfredo Margarido (1980) citado por Leite (1998, p. 13), “Não se trata de escrever em língua portuguesa, mas de se manter fiel à expressão portuguesa, o que seria contraditório com a substância nacional da escrita”.

Ainda sobre esse aspecto, vale continuar citando LEITE, quando diz

Cada literatura nacional africana tem as suas características próprias e desenvolve-se segundo moldes estéticos e lingüísticos, cuja distintividade resulta não só das diferenças culturais étnicas de base, mas também das diferenças culturais que a colonização lhes acrescentou. (idem, ibidem, p. 27)

Conforme o exposto, entendemos que essa questão exige do pesquisador conhecimento e posicionamento crítico a respeito da história e das culturas dos povos africanos para quem a oralidade reflete o que é ser africano. Rosário (1989) pontua, com muita propriedade, qual é o espaço que a tradição oral ocupa entre o povo moçambicano quando diz:

Tal é o peso da Tradição Oral nas actividades culturais e artísticas do povo de Moçambique que para chegarmos à compreensão do sentido da escrita teremos necessariamente que passar pela oralidade. Quer isto dizer que, na actualidade, a literatura escrita só toma o seu sentido de moçambicanidade, na medida em que não se ignorar essa realidade. E, ainda dentro desta linha, há a considerar que a compreensão do comportamento social das comunidades que, no seu conjunto, constituem o povo moçambicano, perante a conjuntura política actual, passa necessariamente pelo estudo prioritário daquilo que constitui o património predominante; a oralidade e seus valores subsequentes. (p. 9)

Por isso, há que se entender o poder da tradição oral entre povos que ainda buscam unidade como nação, afinal são diversas as etnias, línguas e costumes que compõem Moçambique. Nesse contexto, os mitos são primordiais para a transmissão e preservação dos valores de um povo ou de uma região. Sensíveis a essa questão, Ungulani Ba ka Khosa, Mia Couto e Paulina Chiziane despontaram como representantes promissores de uma prosa romanesca essencialmente moçambicana.

Em comum, os autores produzem uma prosa à margem do cânone europeu e destacam, em maior ou menor grau, a oralidade, buscando captar a essência da palavra vocalizada, em toda a sua gama de significações, ao convertê-la para o discurso escrito. Tal preocupação fundamenta-se na primazia que estes povos africanos dão à voz, em relação ao registro escrito.

Isso se deve ao fato de que, para os africanos, a fala não é apenas um meio de comunicação, trata-se de um elo, até mesmo religioso, entre o mundo real e o mundo dos mistérios. Nesse contexto, pensamento e palavra têm o mesmo referencial, não existe separação entre um e outro. A palavra, quando vocalizada, carrega o sagrado em si, configurando-se como uma forma de recuperar a ancestralidade, de preservar e acessar memórias culturais.

Nas tradições africanas, a palavra falada, além do seu valor moral fundamental, possui caráter sagrado, que a associa com uma origem divina e com as forças ocultas nela depositadas. [...] Segundo a tradição africana, a palavra pode retirar do sagrado o seu poder criador e operacional, encontrando-se em relação direta tanto com a manutenção quanto com a ruptura da harmonia, seja do homem, seja do mundo que o cerca. Isso porque os humanos, uma vez constituindo suporte privilegiado da força vital que anima a palavra, tornam compreensíveis os contextos mágico, religioso e social no qual se situa o respeito pela palavra nas sociedades de tradição oral. (SERRANO & WALDMAN, 2007, p. 146)

Para o povo moçambicano, o conceito de religião e religiosidade é bastante diverso daquele adotado pelos europeus. Leite (2003) contempla o fato de ser intrínseco a esse povo adotar uma visão mágica do mundo:

O mundo do feitiço e dos mitos esteve sempre ligado ao comportamento sócio-cultural da maior parte dos intervenientes activos na nova estória social de Moçambique, ricos ou pobres, urbanos ou camponeses, instruídos ou analfabetos, o moçambicano, de uma forma ou de outra, conhece-o e envolve-se nele (p. 101)

Constatamos que o romance *O Alegre Canto da Perdiz* é permeado por esses mitos que nos falam, principalmente, sobre a origem do mundo e sobre a luta pelo poder empreendida, desde sempre, entre homens e mulheres.

No princípio dos princípios, o mundo era só de mulheres. Elas lavavam, caçavam, construía e a vida florescia. [...] Um dia, uma das mulheres caçou um ser estranho. Parecia gente, mas não tinha mamas. Tinha cabelo no queixo e, contrariamente aos outros bichos, tinha uma cauda curta à frente e não atrás. [...] O animal tinha magia. Só o olhar dele provocava umas massagens concêntricas no coração, no peito, na mente. [...] A rainha estremeceu e rendeu-se. [...] Os homens vieram, colonizaram todas as mulheres e instalaram-se como senhores. Foi assim que surgiu o primeiro amor e o primeiro ódio. (CHIZIANE, 2008, p. 270-271)

A autora afirma priorizar, em seus romances, contos da tradição oral e mitos da tradição matrilinear, preterindo aqueles que reforçam a tradição do patriarcado e

dos valores que levam à anulação do feminino. Nesse contexto, a escolha pela Zambézia, região originalmente de tradição matrilinear, justifica-se como espaço em que se desenvolverá o romance.

Essa seleção dos elementos compositivos do romance já se configura como uma recuperação do passado mítico da Zambézia que, por sua localização estratégica - uma vez que é banhada tanto pelas águas dos rios quanto pelas águas do mar - recebeu povos de diversos lugares do planeta⁵. Para Chiziane (2008), não há algo novo para ser dito, pois em sua concepção de vida “tudo já está pronto”, tudo que existe tem raízes num tempo imemorial, basta que saibamos recriá-lo. Por isso, sua escritura se reporta sempre ao passado, com o propósito de recriá-lo no presente para, de alguma maneira, operar mudanças no aqui-agora criado na narrativa.

É em Queliname – cidade da província da Zambézia – que conhecemos Delfina e José dos Montes. Ela, a mulher nativa que se prostitui no cais para sobreviver. Ele, o visitante que é arrebatado por ela e que tem a vida devastada pelo mito da paixão.

Delfina é a própria Zambézia, ela é a metáfora do mito da criação, pois foi devastada, assim com a Zambézia também foi. Mas Delfina não desistiu sem antes lutar, mesmo após ser levada pelas mãos maternas para participar de uma espécie de rito de passagem, que serviu não só para acabar com seus sonhos, como também para mostrar-lhe qual o seu lugar dentro da ordem social ali estabelecida, “onde a cultura dita normas sobre homens e mulheres. Onde o dinheiro vale mais que a vida. Onde o mulato vale mais que o negro e o branco vale mais que todos eles”. (CHIZIANE, 2008, p. 27)

No romance *O Alegre Canto da Perdiz*, a Zambézia configura-se como a força primordial da qual se originou a criação e a expansão do universo. Portanto, é o espaço de força genesíaca capaz de propiciar uma reencenação do passado. A Zambézia não tem fronteiras de tempo ou espaço, ela se configura como o centro do cosmos. Ratificando a ideia da terra como símbolo sagrado de fertilidade e prosperidade, no romance, “Todo o planeta terra se chama Zambézia. Os Montes Namuli são o ventre do mundo, o umbigo do céu” (CHIZIANE, 2008, p. 41).

⁵ A Zambézia foi um ponto de rota de navegação onde o comércio foi bastante intenso. Sua localização privilegiou trocas comerciais e intercâmbios culturais entre as suas populações: Chwabo e Makwas-Lomwè com árabes e persas, seguindo-se os portugueses e indianos.

Ou ainda, como nos confere Eliade (2008)

O simbolismo do regresso ao ventre tem sempre uma valência cosmológica. É o mundo inteiro que, simbolicamente, regressa com o neófito à Noite cósmica para poder ser criado de novo, regenerado. Conforme vimos, recita-se o mito cosmológico com fins terapêuticos. Para curar o doente, é preciso fazê-lo nascer mais uma vez, e o modelo arquétipo do nascimento é a cosmogonia. É preciso abolir a obra do Tempo, restabelecer o instante autoral de antes da Criação; no plano humano, isto equivale a dizer que é preciso retornar à “página branca” da existência, ao começo quando nada estava ainda estragado. Penetrar no ventre do monstro – ou ser simbolicamente “enterrado” ou fechado na cabana iniciática – equivale a uma regressão ao indistinto primordial, à Noite cósmica. (p.159)

A obra de Chiziane também aponta para a forte representatividade da água. Primeiro, pelo forte simbolismo que encerra. E mais uma vez chamamos Eliade para dar apoio ao que acreditamos.

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades: são fons et origo, o reservatório de todas as possibilidades de existência; precedem toda a forma e sustentam toda criação. Uma das imagens exemplares da Criação é a Ilha que subitamente se “manifesta” no meio das vagas. Em contrapartida, a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento. O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida de ‘um novo nascimento’; por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida. (2008, p.110)

Segundo, por ser latente no romance, o pensamento mágico-religioso no qual a água possui um simbolismo relacionado à renovação, transformação e potencialização da vida, propiciado por um rito de purificação do qual, participam alguns personagens do romance. Novamente, buscamos apoio em Eliade.

Na água tudo é solvido, toda a forma é demolida, tudo o que aconteceu deixa de existir, nada do que era antes perdura depois da imersão na água, nem um contorno, nem um sinal, nem um evento. A imersão é o equivalente, no nível humano, da morte; no nível cósmico, do cataclismo, o dilúvio que, periodicamente, dissolve o mundo no oceano. Quebrando todas as formas, destruindo o passado, a água possui esse poder de purificação, de regeneração, de dar novo nascimento. A água purifica e regenera porque anula o passado e restaura – mesmo se por um momento – a integridade da Aurora das coisas. (1998, p. 158 -159)

O romance se abre com a voz do povo a gritar sobre a existência de “uma mulher nua nas margens do rio Licungo. Do lado dos homens.” (CHIZIANE, 2008, p. 11). É na água que Maria das Dores “nasce” para o leitor/ouvinte. É a sua presença de mulher enigma que exorta a curiosidade de todos, inclusive a dos leitores que se tornam atentos ouvintes. Afinal, de onde surgira aquela mulher-escultura? Que história ela teria para contar?

Em resposta a essas perguntas, Maria das Dores mergulha em suas memórias, assim como o fizera nas águas do rio Licungo, e é por meio desse “mergulho” que passamos a conhecer “Anos de memórias [que] confluem na sua mente. Em pequenos pedaços como gotas de água formando um rio.” (Chiziane, 2008, p. 26)

1.1. A oralidade no gesto da contadora

“karingana ua karingana”

Na tradição oral africana, “o contar” é altamente performático. Ele é envolto por certos rituais de abertura e de encerramento que mais do que marcar o início e o fim da narrativa, servem para envolver o ouvinte e trazê-lo para “dentro” da história.

A aparição do intérprete, do narrador, constitui um gesto inaugural que fixa as coordenadas de seu discurso, segundo as quais vão articular-se participantes, tempos e lugares, tanto de seu relato, se há um, quanto de sua performance. Outro espaço se abre; desperta uma espécie de consciência: eis-nos aqui imersos em poesia ou em verdade. (ZUMTHOR, 2001, p. 228)

Neste contexto, a entonação, o gestual, as pausas e até mesmo o olhar são determinantes para a construção de uma atmosfera propícia para o ato de contar. Assim, é imprescindível que se estabeleça um vínculo entre quem conta e quem ouve, e esse vínculo se dará por meio da performance narrativa. O contar é universal, mas entre as culturas africanas ele é revestido de todo um simbolismo mágico, pois como nos conta Munanga (2007)

Pelo uso da palavra e gesto, o homem pretende apropriar-se de uma parte importante da força que irriga o universo e utiliza essa força para suas próprias finalidades. [...] A palavra, na África, pode curar como pode matar, porque é carregada de uma força vital importante. (p.12)

O gestus, de acordo com Zumthor (2001, p. 242), refere-se a um todo corporal no qual se inclui o “riso, lágrimas, ‘espasmos’”. Trata-se de um comportamento necessário à performance narrativa. Postula ainda a existência de “um laço funcional que liga de fato à voz o gesto: como a voz, ele projeta o corpo no espaço da performance e visa conquistá-lo, saturá-lo de seu movimento” (p. 243-244).

Leda Martins em seu artigo Performances do tempo espiralar (2002) amplia os apontamentos de Zumthor (2001) e diz que

O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. (2002, p. 72)

A performance, mais do que exigir uma audiência, pressupõe a existência de uma, seja ela física, ou virtual. Por isso, uma narração que se proponha performática deve trabalhar com a escrita explorando suas possibilidades de vocalização, pois assim como postulado por Zumthor (2001)

A voz é o Outro da escritura; para fundar sua legitimidade, assegurar a longo prazo sua hegemonia, a escritura não deve reprimir de cara esse outro, mas primeiro demonstrar curiosidade por ele, requerer seu desejo manifestando uma incerteza a seu respeito: saber mais dele, aproximar-se até os limites marcados por um censor invisível. (p. 121)

Moreira (2005) em seu estudo sobre o narrador na ficção moçambicana aponta a noção de *gestus* como fundamental para entendermos “a narração performática em sua condição de espaço de comunicação e o narrador em sua situação de ser de diálogo e em diálogo”. (p. 26)

No excerto abaixo, depreendemos que a narradora do romance destaca didaticamente, na sua construção narrativa, a performance realizada pela mulher do régulo⁶ no momento de contar a história:

A velha senhora [mulher do régulo] 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 vôo da imaginação e trazê-las de volta ao mundo da reflexão. Por isso impõe uma pausa. E suspense. - Por que olham para mim? O que querem de mim? Que me ponha aqui a dizer indecências na presença das crianças que trazem nas costas? Não, não digo mais nada, de resto, vocês já sabem o que vem a seguir. Agora, voltem para casa, para cuidar das crianças. Voltem! As mulheres riem-se, a tranquilidade já foi conquistada. Aquela história encerra dentro de si mundos maravilhosos. Por isso querem ouvir aquilo que já sabem há dezenas de anos. As cenas de amor e traição. Da liberdade e luta. De atracção e rejeição. Absorver a doçura das palavras que emanam daquela boca e sonhar como as crianças. (CHIZIANE, 2008, p. 21-22)

⁶De acordo com Cabaço (2009, p. 79-80, grifos do autor), os régulos ou regedores eram uma extensão da administração pública colonial, por isso tinham “obrigações legais com o Governo da colónia e funções tradicionais para com as populações da sua *regedoria*”, representando, “contemporaneamente, o último escalão do aparelho administrativo e o primeiro escalão da sociedade *indígena*.”

Acerca da questão performática da qual está revestido o ato do contar, Estermann (1983) citado por Macêdo & Chaves (2007) faz uma descrição que se aproxima, em riqueza de detalhes, àquela fornecida pela narradora do romance:

Se o conto popular tirado do seu ambiente natural, que é o de ser contado e ouvido, perde muito de sua espontaneidade e frescura, isto é duplamente verdade quando se trata do conto africano [...]. Para narrar um conto, destaca-se um indivíduo que, em geral, fica em pé. Pouco a pouco ele vai-se animando, modula a voz segundo os vários atores que intervêm na recitação, intercala interjeições [...]. Gesticula não só com os braços, mas conforme as exigências da narrativa, com o corpo todo. O auditório toma parte ativa [...]. Manifesta de onde a onde, ruidosamente, aprovação ou desaprovação, sublinha as partes hilariantes com risos estrepitosos e reage entendidamente às frases sarcásticas. (p. 23)

O “era uma vez” – forma clássica de iniciar um conto – é utilizado não só para marcar o início do contar como também para avisar ao ouvinte que, a partir daquele momento, ele será transportado para uma dimensão na qual a memória será o espaço privilegiado.

Discutir a oralidade dentro das culturas africanas é, no mais das vezes, apontar para essa modalidade que é o principal meio de preservação e propagação de uma dada cultura. É pela vocalização que a palavra é sensorializada, é por meio da vocalização que ela nos toca e penetra nossos sentidos exigindo uma resposta imediata. A presença da voz é o que Zumthor afirmava ser estruturante, sobretudo, nas culturas ditas primitivas, de oralidade primária – sem escrita – já que é pela voz, que os indivíduos dessas culturas ligam-se aos mitos de origem.

No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e *performance*, índice de sabedoria. Esse saber torna-se acontecimento não porque se cristalizou nos arquivos da memória, mas, principalmente, por ser reeditado na *performance* do cantador/narrador e na resposta coletiva. (MARTINS, 1997, p. 146)

Até as mais diferentes culturas trazem em si um ponto de convergência: todos os dogmas que as permeiam têm origem na palavra. A palavra é a matéria-

prima da oralidade e marca a cosmologia de um povo. Por isso, a oralidade tem caráter sagrado e fundacional e a memória passa a ser o espaço privilegiado para a preservação e seleção dos elementos básicos a cada cultura, já que é no espaço da memória que se conserva o que se julga importante de ser transmitido aos seus descendentes.

Simbolicamente, o romance *O Alegre Canto da Perdiz* sinaliza para a existência dessa seleção dentro de seus elementos compositivos, uma vez que está repleto de mitos de origem matriarcal, ou seja, ao escolher a cultura do matriarcado como base para o romance, já fica claro o que, aos olhos da autora, é digno de ser (re)conhecido, atualizado e transmitido às mulheres, seu público por excelência.

A Zambézia – originalmente, espaço de tradição matrilinear – foi sofrendo um apagamento dessa tradição devido à influência e/ou imposição da cultura islâmica e de outras culturas de tradição patrilinear. Nas tradições patriarcais, cabe às mulheres submeterem-se à mesma tradição do marido e criar os filhos de acordo com essa tradição. Por isso, com o passar do tempo, as tradições matrilineares sucumbiram à força da tradição oficial.⁷

Ao surgir nua nas margens do rio Licungo, Maria das Dores “nasce” para o leitor/ouvinte que – assim como as mulheres do lugar - sente a necessidade de desvendar o mistério que encerra aquela mulher-escultura. O romance tem início com a alternância das vozes narrativas.

As vozes das mulheres buscam descobrir quem é a mulher-enigma que se atreve a usufruir de um espaço reservado aos homens e ficam indignadas com a nudez de Maria das Dores, pois, como bem nos aponta a contadora da história “a nudez de Maria era o regresso ao estado de pureza. Da transparência. As mulheres ficam escandalizadas, porque o nu de uma se reflete no corpo da outra” (CHIZIANE, 2008, p. 33). Afinal, os zambezianos haviam aberto mão do direito de andarem nus para vestirem-se como os europeus. Mas de que adiantava adotar certas marcas

⁷Tradição oficial deve ser entendida como aquela que interessa ao poder oficial estabelecido e Tradição privada como aquela decorrente de uma escolha individual, particular. Leite (2003) aponta para o fato de que mesmo após a independência de Moçambique, a FRELIMO imputou ao povo moçambicano, principalmente durante os primeiros anos da pós-independência, um tratamento semelhante àquele dado pelos europeus quando estavam na posição de colonizador: “[...] ‘apagamento’ das tradições religiosas animistas, e a ocidentalização dos costumes, levou por um lado, ao seu recrudescimento clandestino, por outro, à incapacidade de defesa, e compreensão comportamental, por desconhecimento dessas mesmas práticas e tradições antigas”. (LEITE, 2003 p. 75)

“civilizatórias” se na essência continuam o que sempre foram: seres essencialmente conduzidos por mitos e superstições.

Para aquele que vive e se orienta a partir da perspectiva mítica, qualquer sintoma que rompa a normalidade da sua rotina, assume uma dimensão arrebatadora, pois logo buscará no mito uma explicação para aquele episódio. A manifestação arrebatadora do sagrado assume caráter de verdade absoluta.

O mundo do mito é dramático – de ações, forças e poderes conflitantes. Em todo fenômeno da natureza nada mais vê que o embate desses poderes. A percepção mítica está sempre impregnada destas qualidades emocionais: o que se vê ou se sente é cercado de uma atmosfera especial – de alegria ou tristeza, angústia, excitação, exaltação ou depressão. [...] Todos os objetos são benignos ou malignos, amigos ou inimigos, familiares ou sobrenaturais, encantadores e fascinantes, repelentes ou ameaçadores. (CASSIRER, 1972, p. 128)

Daí, as mulheres do local buscarem nos mitos uma explicação para aquele episódio. Verifica-se que a mulher moçambicana traz arraigada a si tradições que levam à sua própria anulação como indivíduo. Ela se torna, a um só tempo, vítima e algoz da mentalidade falocrática que ela própria ajuda a reproduzir e a consolidar por meio de um discurso impregnado pelos valores patriarcais, como o que destacamos a seguir:

- O que houve? O que vos traz aqui? - Senhora que conhece os segredos deste e de outro mundo, os caminhos do além, os detalhes do mistério do horizonte, acuda-nos. - Por quê? - Aquela mulher nua nas margens do rio. Parecia uma deusa, ou um demônio! - Qual mulher? - Uma desconhecida - grita uma delas como uma possessa. Porque é que ela veio e se alojou exactamente do lado dos homens? Ela é leve, ela nada como um peixe. Será humana? Sereia? Ninfa? Fantasma? A senhora que vê tudo, diga-nos que desgraça vem a ser esta: *haverá chuva? Seca? Doenças nos rebanhos? Conflitos piores que a guerra?* (CHIZIANE, 2008, p. 18-19, grifo nosso)

Diante disso, o discurso sobre o feminino ganha uma dimensão negativa, pois a própria mulher vê na representação feminina, o negativo. No episódio

transcrito, coube à mulher do régulo (voz da tradição matriarcal) redimensionar a representação feminina chamando as mulheres à razão.

- Calma, criaturas. Não houve presságio nenhum na guerra que foi, mas morreu gente. Não houve anúncio na seca que findou, mas houve tormenta. Não houve profecias misteriosas antes da praga de gafanhotos que dizimou os campos e nos matou de fome. A voz da mulher do régulo era chuva fresca. Tinha o poder de serenar multidões. Era o poder das ondas mansas embalando as embarcações na valsa da brisa. (CHIZIANE, 2008, p.19-20)

No romance, a mulher do régulo não tem nome – marca de identificação e individualidade - apesar de seu conhecimento e evidente importância dentro da comunidade, ela é identificada como uma extensão do marido. Como alguém que pertence a ele: mulher do régulo. Mas também pode ser vista como um exemplo de resistência, já que, mesmo dentro de uma comunidade patriarcal⁸, ela fala para as mulheres sobre um tempo em que elas – as mulheres – dominavam o mundo.

A multidão se espanta e a mulher do régulo sorri. Da boca adocicada ela solta os melhores acordes. Dos braços pequenos abre-se um manto confortável como as asas de uma águia, onde a multidão de mulheres se aninha como rebentos de pássaros. Do seu peito solta-se um sopro de coragem que a brisa transporta para cada um. A multidão ouve sua voz a penetrar. O sorriso a desabrochar. A mente a vadiar na paisagem dos princípios. O medo a escapar. Os ânimos se acalmando. O espírito a serenar. A princípio a voz ouvia-se perto. Depois longe. Mais longe ainda como alguém falando de amor no mais profundo dos sonhos. Era uma canção que recordava às mais novas todas as coisas antigas, dos princípios dos princípios, *no conto do matriarcado*. Era uma vez... (CHIZIANE, 2008, p. 20-21, grifo nosso)

⁸Com o advento da administração colonial e a implantação dos regulados, o poder das genearcas (mulheres fundadoras de grupos familiares) foi enfraquecido, pois as novas estruturas do poder tradicional impostas passaram a transmitir os seus cargos políticos e posições sociais aos seus próprios filhos, contrariando as regras costumeiras de transferência de poder e riqueza. (SERRÃO & MARQUES (2001) citado por CABAÇO, 2009, p. 76)

A mulher do régulo aponta para a perda do poder dado pela tradição⁹, mas não a perda da voz, da palavra. Ela é a figura responsável por transmitir às demais mulheres da comunidade, as histórias dos mitos que explicam a origem do mundo e a quebra das tradições matrilineares que acabaram por originar a opressão do feminino. É na performance, que ela se converte em livro vivo ao qual recorrem as mulheres em busca de conhecerem a si mesmas e ao mundo em que estão situadas. Assim, as mulheres do vilarejo legitimam a autoridade da mulher do régulo por considerá-la portadora de conhecimentos que fundamentam a vida da comunidade.

- De onde viemos nós? - aguarda a resposta que não vem, e afirma: - Éramos de Monomotapa, de Changamire, de Makombe, de Kupula, nas velhas auroras. O poder era nosso. Lembram-se desses tempos, minha gente? Não, não conhecem, ninguém se lembrou de vos contar, vocês são jovens ainda. Unimo-nos aos changanes, aos ngunis, aos ndaus, nhanjas, senas. Guerreámo-nos e reconcialiámo-nos. (CHIZIANE, 2008, p. 23)

As tradições são atualizadas por meio da relação passado/presente que se forma no processo de recuperação da memória e por meio do contar, pois é por meio do contar que o passado é resgatado a fim de servir ao presente e ao futuro.

O texto oral, devido a seu modo de conservação, é menos apropriável que o escrito; ele constitui um bem comum no grupo social em que é produzido. Nesse sentido, ele é mais concreto que o escrito: os fragmentos discursivos pré-fabricados que ele veicula são, ao mesmo tempo, mais numerosos e semanticamente mais estáveis. (ZUMTHOR, 1997, p. 258)

No jogo dialético que se forma entre o lembrar e o esquecer, o passado e o presente, ficamos entre dois tempos e dois espaços entrecruzados: o hoje e o ontem. Essa transgressão do espaço-tempo se dará pela recuperação da memória das personagens. Falar em memória equivale a falar do passado que sobrevive ao e no presente. A memória é o espaço de (des)realização porque ela traz o tempo do

⁹ No norte de Moçambique, onde predominava a estrutura matrilinear, foram atribuídas funções de liderança comunitária a chefes de outras comunidades ou a homens da própria comunidade, de diferentes linhagens – com desrespeito pelo princípio da matrilinearidade que legitima o exercício do poder pelos irmãos da mãe - abalando os fundamentos da vida social. (CABAÇO, 2009, p. 76)

além, é nela que há o encontro entre a tradição, sua continuidade e sua transformação.

É pelo contar que o passado chega ao presente e projeta um futuro espacial com melhores expectativas. Assim, Goff (2003, p. 213) aponta que

O passado não é só passado, é também, no seu funcionamento textual, anterior a toda a exegese, portador de valores religiosos, morais, civis etc... É o passado fabuloso do conto “Era uma vez...”, ou de “Naquele tempo...”, ou o passado sacralizado dos Evangelhos.

O nome de Amadou Hampatê Bâ frequentemente é citado quando se quer retificar o engano, ainda corrente, sobre a existência de uma equiparação da escrita ao conhecimento, como se eles fossem unos, o que de fato, não são. A esse respeito Tierno Bokar (s/d) citado por Bâ (1982, p. 181) pontua com propriedade que “A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si”. Na África, por exemplo, os anciões são os responsáveis pela preservação e transmissão do conhecimento e das práticas privadas da tradição, são verdadeiros livros vivos.

Ou então, Bâ (1982) admite que

É, pois nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido com ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. “A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra [...] Nas tradições africanas [...] a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de “forças etéreas”, não era utilizada sem prudência. (p. 182)

Decorre daí o importante papel exercido pela memória como a guardiã do conhecimento dentro das culturas africanas. Goody (1977) citado por Goff (2003, p. 426) realizou estudos sobre a memória em culturas orais sem escrita e constatou que a memorização nessas sociedades não é decorrente de um processo mecânico de reprodução de palavra por palavra. A partir de sua constatação, afirma “[...] a

reprodução mnemônica palavra por palavra estaria ligada à escrita, as sociedades sem escrita, [...] atribuem à memória mais liberdade e mais possibilidades criativas”.

No espaço da memória, é possível selecionar e redimensionar os acontecimentos e isso se faz por meio de técnicas narrativas conscientes – como aquelas que encontramos na arquitetura do romance – ou inconscientes – como a que empregamos frequentemente em nossas vidas. Bosi (2009) ao recuperar os estudos de Bérghson sobre a memória afirma que:

[...] começa-se a atribuir à memória uma função decisiva no processo psicológico total: a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (p. 46-47)

É exatamente isso que faz o ato de contar: ele nos transporta, com ou sem nosso consentimento, para percursos já realizados, e redimensiona a cada lembrança o valor que tiveram na vida das personagens, fazendo-nos participar de seu percurso e refletir sobre o nosso próprio percurso. Como nos diz Zumthor (2007, p. 84), “Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte.”

Ou ainda, Chiziane (2008)

O pensamento colectivo viaja para o longe, para lá onde não se pode voltar nunca mais. Para o tempo das lutas sangrentas, tempo de sofrimento. [...] Cada um recorda o seu próprio percurso. As pedras do caminho. Percursos alegres, tristes, desesperados, espinhosos. E começam a pensar na louca do rio com brandura. (p. 24)

A mulher do régulo procura Maria das Dores a fim de desvendar-lhe o enigma e, a exemplo do que acontecera anteriormente, encontra-a nua às margens do rio Licungo. A velha senhora usa de sua sabedoria para aproximar-se de Maria das Dores e conhecer sua história, contudo frente à resistência inicial de Maria das

Dores, a velha senhora passa a fazer uma “leitura” do seu corpo e do seu comportamento a fim de descobrir-lhe a origem.

- Tens lindas tatuagens no ventre. Posso vê-las? Quem as fez? A velha arqueou as sobrancelhas olhando para o ventre de Maria com interesse redobrado. As tatuagens belas, geométricas, pareciam uma teia, malha, cinto e renda bordada à mão, cobrindo apenas o ventre. Analisa os relevos. As saliências. Reentrâncias. Decifra a mensagem de cada símbolo e reconhece as origens de Maria. São tatuagens lómwè. Ela é oriunda das montanhas e naquelas veias corre o sangue sagrado das pedras. (CHIZIANE, 2008, p. 31)

Conforme constatado no excerto citado, o corpo é visto como marca de identificação, de pertencimento a uma dada cultura, por isso, portador de uma grande variedade de práticas culturais. Mas para saber interpretá-las é necessário ter conhecimento sobre a cultura a que pertence a outra pessoa.

A figura da velha senhora está associada à memória de seu povo e no intuito de fazer com que essa seja preservada e passada adiante ela não se furta de contá-la, ainda que seus ouvintes mostrem dificuldades em apreender o real significado daquilo que ouvem.

- Senhora esposa do nosso régulo, mãe de todas as mães, que conhece a história deste povo desde a criação do mundo, diz-nos algo sobre estes jovens [Benedito e Fernando]. De onde vieram eles? - Outra vez a mesma pergunta? Não entenderam a minha explicação? Querem saber de onde eles vêm? E nós, de onde viemos? Está bem, mais uma vez vos digo. É aqui, nos Montes Namuli, o berço da Zambézia inteira. Eles vieram, sim, para nos lembrar tempos em que a terra era nossa e as montanhas pariam vida. Embora muitos digam que nascemos num éden distante e de um casal estrangeiro, vieram estes para nos lembrar a morte lenta dos nossos mitos. Dos tempos em que não havia fome, quando o paraíso original vivia no ventre do nosso monte e era aqui o berço da humanidade e de todas as espécies do planeta. Vieram para nos fazer renascer. Para nos reunir em comunhão com o grande espírito e repousarem no solo sagrado dos montes, porque aqui tudo começa e tudo termina. Zambézia tem fronteiras? Não, porque aqui é o centro do cosmos. Todo o planeta terra se chama Zambézia. Os Montes Namuli são o ventre do mundo, o umbigo do céu. (idem, ibidem, p. 41)

1.2. O solilóquio entre o leitor e a personagem

Na sua solidão, o leitor do romance apodera-se da sua matéria muito mais egoisticamente do que qualquer outro. Está disposto a apropriar-se inteiramente dessa matéria; de certo modo, a devorá-la. Sim, ele aniquila, devora a matéria, como o fogo devora a lenha na lareira. A tensão que percorre o romance assemelha-se muito ao sopro de ar que alimenta a chama e estimula a sua dança. É uma matéria seca, da qual se alimenta o interesse ardente do leitor. (BENJAMIN, 1992, p. 46-47)

A citação de Benjamin acerca do leitor do romance coaduna com o assunto que trataremos a seguir: a relação que se estabelece entre o leitor/ouvinte e as personagens do romance. Postulamos que, no decorrer da narração, tornamo-nos ouvintes-confidentes das personagens. É por nosso processo de escuta/leitura que resgatamos no tempo – o agora construído pela leitura - e no espaço - a nossa própria memória - as histórias que constituem o romance e que estavam enclausuradas na memória das personagens, histórias das quais nos apropriamos. Zumthor (2007) fala de semelhante processo que ocorre no texto poético, mas que nos remete nesse momento ao subjetivismo que envolve o processo de apropriação do texto do Outro pela leitura.

[...] a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página. (p. 87)

Ocorre, pois, uma espécie de ajuste da consciência do leitor à consciência da personagem que, por meio do monólogo interior, “sintoniza a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado” (NUNES, 1995, p. 64), equiparando palavra e pensamento. E passamos a “dialogar” com as personagens que se utilizam da nossa leitura/escuta para dar vazão ao seu passado.

Assim, os inúmeros monólogos a que temos acesso graças à onisciência da narradora, convertem-se para um silêncio feito de palavras que repousam na mente das personagens e que são alçadas verbalmente ao leitor/ouvinte. Tal recurso torna-se essencial na composição narrativa do romance, pois a trajetória das personagens

aponta para a busca do auto-conhecimento. Evidencia-se a ideia de que envelhecer representa uma avaliação sobre o tempo vivido das transformações e trajetórias de vida e muda a perspectiva de futuro, assim como nos diz Zumthor (2007, p. 87) “ouvindo-me, eu me autocomunico. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos - embora de uma maneira diferente – que ao outro.”

Ao voltar os olhos para o passado, capturamos algo que antes não tinha sido visto. Por isso, o processo de recordar é um trabalho de reconstrução de fatos da memória e da linguagem. A cada vez que nos remetemos a uma dada lembrança, o fazemos com a possibilidade de fazer emergir novos significados sobre um mesmo acontecimento, assim como outros sentimentos e sensações a ele atrelados.

A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 2009, p. 55)

O monólogo é um modo de oferecer ao olhar do outro, no caso, o leitor, detalhes sobre a vida, de abrir espaço para criar e criar-se; uma vez que é uma prática profundamente conectada ao “eu”, ao íntimo, à subjetividade, a ponto de os traços neles contidos poderem ser considerados marcas da existência. Trata-se, pois, do silêncio como espaço de reflexão.

Assim, o monólogo, por excelência, converte-se em um espécie de narrativa autobiográfica possibilitando a reconstrução da experiência mediante um processo reflexivo com o qual a personagem (re)constrói significados sobre o vivido. É uma forma específica de discurso organizado em torno de um propósito: (re)produzir a trama vivencial do sujeito que narra e dos demais com os quais ele se relaciona. Ao contar a própria história, a personagem torna-se narradora de si mesma, com isso, seu discurso e representações são constitutivos dela própria, vindo a ser por meio do discurso, encapsulado pelo espaço da memória, no qual ela produz sentido para

suas ações e as apresenta para os leitores que acabam por auxiliarem na construção da interioridade da personagem.

Observamos, aqui, o entrelaçamento entre a arte de narrar e a arte de escutar. Toda palavra enunciada é constituída por um movimento encadeado na fala das personagens e da narradora que nos conta suas histórias para serem recontadas e perpetuadas por outras vozes. Tanto a narradora quanto as personagens precisam do ouvinte, de alguém interessado em mergulhar em suas histórias para por meio da escuta também fazer parte delas, comprometido como está com a sua perpetuação. O que nos leva a refletir sobre a narrativa como o lugar da produção de conhecimento, de si e do Outro. Ao escutar a história do Outro, refletimos sobre a nossa própria história. Ou como quer Zumthor (2007, p. 86) “a voz é uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo”.

A obra *O Alegre Canto da Perdiz* tem uma trama narrativa bastante complexa que reivindica o lugar de leitor/ouvinte dentro do espaço narrativo, pois, como prioriza Bakhtin (1988), o outro entrecruza o discurso do eu, constituindo-o. Nesse sentido, a relação decorre da interação verbal que se estabelece entre o enunciador, no caso, as personagens e narradora, e o enunciatário: o leitor/ouvinte.

É o leitor, em seu processo de “escuta” que – simbolicamente - dá a palavra à personagem para que ela (re)conte suas histórias. A autora Chiziane utilizou-se não só da escrita, mas também de imagens criadas a partir da narração, procurando representar a performance das personagens, seus gestos, seus olhares, seus sentimentos.

Eu tinha uma filha. Ou tenho, já não sei. Era uma menina, linda. Nasceu em 1953, mas parece que ainda ontem brincava de mamã cuidando dos irmãos mais novos como bonecas. Partiu em 1974, como uma nuvem, e se esfumou no imenso palmar, já não a encontro. Procurei-a de palmo a palmo. Conferi as multidões, uma a uma.

Ah, Maria das Dores, procurei-te, No dorso das ondas. Nas colinas e ilhas celestes vagueando na atmosfera. Nos grãos de areia. Não te encontrei. Foste-me arrebatada pelo bico de uma cegonha, para o alto dos montes, não te encontro. Hoje, véspera do novo século, ainda estou aqui, chamando por ti.

Quero saber de ti. Para onde partiste. Há vinte e cinco anos que sonho contigo e te vejo em toda a gente que passa. Vejo-te a brincar. A crescer. Com fardamento escolar. Lembro-me dos dias em que olhavas para a lua, enquanto penteavas os teus cabelos fartos como novelos de seda. (CHIZIANE, 2008, p. 43)

Na configuração de sua escritura, entre imagens textuais e visuais, a contadora nos proporciona uma imersão nas histórias das personagens que acabam por compor a memória coletiva do povo moçambicano.

A sobrevivência do passado das personagens assim como do legado cultural que se depreende de suas memórias, dependem de lembranças que, na maior parte das vezes, são despertadas quando provocadas por outrem, em situações nas quais a personagem é chamada a contar a sua história. Nessa espiral, a memória sempre se reordena, levando o passado a se atualizar e a se presentificar, projetando sua influência em acontecimentos futuros.

Como bem nos adverte Bosi (2009), ao rememorar um fato, não o fazemos da e com a mesma perspectiva que tínhamos quando o vivenciamos, por isso “deve-se duvidar da sobrevivência do passado, ‘tal como foi’”, já que “a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição” (p. 55).

Tratando-se, pois, de um romance calcado na oralidade e, por conseguinte, na performance, privilegia-se o diálogo entre sujeitos considerando suas memórias, identidades e narrativas. A partir das inter-relações estabelecidas entre personagem-narradora, personagem-personagem e personagem-leitor/ouvinte ocorre a construção de narrativas apoiadas na experiência das personagens e em sua mundividência.

A memória, recuperada pelo tempo presente, revela lembranças e esquecimentos em múltiplas dimensões. A narradora busca organizar e registrar as inúmeras memórias individuais de modo a tecer a teia narrativa. As memórias das personagens ganham sentido quando se inserem no conjunto das demais memórias projetadas na imaginação e materializadas na representação verbal.

As narrativas calcadas na oralidade são ternárias, ou seja, são compostas por três categorias: tempo, espaço e causalidade. Assim, as narrativas orais têm o poder de contar tudo no presente, seu tempo é circular, pois o contar sai do homem e regressa ao homem. O espaço é sempre o espaço de origem, o lugar onde, primordialmente, se passaram os fatos, o que reforça questões como pertencimento e preservação cultural e o contar ocorre em linha de causalidade, responsável por estabelecer nexos entre os acontecimentos e diz respeito a um processo de seleção sobre o que contar e por que contar.

É por meio dessas histórias de histórias entrecruzadas que conhecemos parte da história de Moçambique, suas guerras, a “paz” sem “voz” dos assimilados, os conflitos inter-raciais, seus mitos e suas paixões e, a partir delas, (re)criamos Moçambique em nosso imaginário de leitor.

1.3. O narrar em espiral pela via do monólogo

O silêncio é fala.
(Manuel Rui Monteiro)

A Zambézia que serve de cenário para o romance é uma Zambézia atemporal e do mesmo modo exige a estrutura narrativa projetada pela narradora do romance. O tempo e o espaço são forjados a partir do foco e da personagem privilegiados por ela. Afinal, trata-se de uma narrativa que abarca um tempo histórico dilatado, mais de quarenta anos, isso se não nos detivermos na narrativa dos mitos, que se remete a tempos imemoriais.

De um lado, as vozes femininas rompem a abertura do romance aos gritos. Em seguida, a voz da narradora se encarrega de construir para o leitor/ouvinte o contexto em que se passam os acontecimentos. Inicia-se, então, um diálogo ao qual só o leitor/ouvinte tem acesso. Há uma voz coletiva que questiona a presença de

Maria e apenas uma voz narrativa que responde, ou seja, entre o perguntar e o responder é o leitor/ouvinte o único a ter acesso às respostas dadas pela narradora.

- Ah?

Há uma mulher na solidão das águas do rio. Parece que escuta o silêncio dos peixes. Uma mulher jovem. Bela e reluzente como uma escultura maconde. De olhos pregados no céu, parece até que aguarda algum mistério.

- Quem é ela?

Uma mulher negra, tão negra como as esculturas de pau-preto. Negra pura, tatuada, no ventre, nas coxas, nos ombros. Nua, assim, completa. Ancas. Cintura. Umbigo. Ventre. Mamilos. Ombros. Tudo à mostra. (CHIZIANE, 2008, p. 11)

Após nos situar quanto ao espaço em que se passa a narrativa, a narradora nos faz conhecer a personagem que motivou tamanho alvoroço entre os populares. A partir daí, ela alterna seu foco entre os populares e Maria das Dores, fazendo chegar até nós, leitores/ouvintes, o desenrolar daquele episódio.

Do caos ao silêncio – esses foram os extremos percorridos pela narrativa no espaço de poucas páginas. Tão logo as mulheres se cansam de vociferar contra Maria, ela mergulha num paradoxal silêncio feito de palavras, ou seja, é por meio do seu monólogo interior que começamos a conhecer suas dores e suas amarguras “Sou borboleta incolor, disforme. Das palavras conheço as injúrias, e dos gestos, as agressões. Tenho coração quebrado. O silêncio e a solidão me habitam. Eu sou a Maria das Dores, aquela que ninguém vê.” (idem, ibidem, p.18)

Ao conceber uma obra em que a voz é incorporada como elemento estético¹⁰ ao ato criativo, Chiziane (2008) tece não uma, mas várias narrativas que se entrelaçam a partir de um eixo central: a voz da narradora.

¹⁰[...] Sinceramente falando, acho que meus livros têm muito a ver com a oralidade. Faço questão de praticar a oralidade dentro da escrita. CHIZIANE (2008) citada por LEITE (2003, p. 78)

Todos os textos escritos devem, de algum modo, estar direta ou indiretamente relacionados ao mundo sonoro, hábitat natural da linguagem, para comunicar seus significados. 'Ler' um texto significa convertê-lo em som, em voz alta ou na imaginação, sílaba por sílaba na leitura lenta ou de modo superficial na leitura rápida, comum a culturas de alta tecnologia. (ONG, 1998, p. 16)

A pesquisadora Terezinha Tabora Moreira (2005) realizou trabalho a respeito da composição do narrador na ficção moçambicana. Para tanto, escolheu como *corpus* produções ficcionais publicadas por autores moçambicanos até 1999¹¹. Em sua pesquisa, a autora aponta para a presença de um narrar performático construído esteticamente por meio de uma voz que surge a partir da escrita e que

[...] não está ligada a uma representação da oralidade, nem mesmo a uma busca de preservação do ato ritualístico da performance oral das narrativas. Mais do que um retorno ao corpo físico que realiza esse ato tradicional no texto, essa voz é algo minuciosamente produzido, laboriosamente secretado pela escrita. (p. 23)

A autora apoia-se nos estudos realizados por Bakhtin (1988), ao postular que

O narrador performático é compreendido, assim, como sujeito de um discurso citado. Sua voz não é somente emissora de um discurso próprio, mas é, também, transmissora do discurso de outrem. A transmissão resulta da atitude do narrador performático de apoderar-se da palavra de acordo com o seu desejo, ou a sua necessidade. Ao fazê-lo o narrador, africanamente, apreende a palavra em sua ficcionalidade, na qual ela não somente representa, mas é ela própria objeto de representação. (idem, ibidem, p. 25)

O romance é narrado a partir do presente, por uma narradora onisciente que se alterna entre o contar e o mostrar. Ela se movimenta na narrativa levando-nos a percorrer diferentes tempos e espaços. Sua voz é intercalada pelas vozes das

¹¹O *corpus* selecionado pela autora inclui contos de Luís Bernardo Honwana; Mia Couto; Paulina Chiziane; Suleiman Cassamo e José Craveirinha, além de romances produzidos por Ungulani Ba Ka Khosa, Mia Couto e Paulina Chiziane.

personagens assim como por seus “silêncios” - haja vista o número de monólogos presentes na narrativa – e justamente durante esses “silêncios”, verbalmente construídos, é que as personagens nos contam suas próprias histórias, que ora se intercalam, ora parecem se desprender das histórias sobre os mitos de origem, contos e lendas.

E se o título *O Alegre Canto da Perdiz* remete-nos ao canto é no “silêncio” forjado pela estratégia narrativa que conhecemos uma história de histórias entrelaçadas em confluência espacial pela voz. Mediante tal estratégia, sentimos que os fatos estão deslocados de seu lugar e que, em verdade, estamos ouvindo fragmentos que, longe de nos transportar para uma unidade narrativa, remete-nos a inúmeras outras narrativas que são tecidas pela contadora performática. Por isso, é preciso retomá-las e organizá-las dentro de certa ordem, tornando-as compreensíveis numa linha de sucessividade.

Tal montagem não é aleatória, pois é a narradora quem define qual percurso devemos seguir. Toda a narração segue o fluxo da memória, seja da narradora, que decide quando, a quem e a qual história privilegiar, seja das personagens. Por conseguinte, os fatos ainda que narrados como se acontecessem no presente, são anteriores à narrativa. Eles estavam congelados no plano da memória e, por meio do contar, libertam-se.

O José dos Montes não contaria esta história se estivesse aqui. Não, não contaria. Nenhum homem conta com prazer a história da própria derrota. Quando se é prisioneiro, uma muralha entala a garganta e as cordas vocais se calam. As amarguras formam nuvens negras que acabam em chuva de lágrimas. A história de José começa assim. Que não é a melhor maneira de começar. Porque começa em outro lugar. Era uma vez uns navegadores que se fizeram ao mar....(CHIZIANE, 2008, p. 62)

O uso abundante do monólogo, além de marca de subjetividade, traz atrelado a si o fato de as personagens não terem com quem falar, ou ainda, não serem efetivamente ouvidas quando falam. É por meio dos monólogos, que representam o processo de reconstrução da memória de sua dor, que conhecemos a trajetória da personagem. É pelo contar “silencioso” que as personagens exorcizam suas dores, pois o ato de (re)contar suas memórias não só as torna conscientes em relação ao seu passado, como também reconstrói esse passado sob

uma nova perspectiva, aquela que relê suas vidas como objeto ficcional em representação.

O emprego de marcadores temporais e espaciais nos transporta para o aqui- agora criado por meio do contar, além de serem empregados como recursos eficazes no momento da construção de imagens: “Foi assim que começou a história do José muitos séculos antes do seu nascimento. É por isso que está ali, sentado nas dunas, falando com os barcos, com o mar e com as ondas.” (CHIZIANE, 2008, p. 64).

A narradora permite que tenhamos acesso não só aos pensamentos das personagens, mas a toda a plasticidade e lirismo que envolvem as cenas narradas “José emergiu das águas como um naufrago. Um toque mágico o transportou para a vida nova. Porque o amor é mesmo isto. Secreto como a raiz de uma brisa.” (CHIZIANE, 2008, p. 68). Ela é uma exímia criadora de imagens – fato que somente vem confirmar seu caráter performático. A esse respeito, Moreira (2005) aponta para a força criadora da imagem dentro da narração performática e afirma

Na imagem gerada pelos textos, a cena está lá, ela é captada virtualmente em sua humanidade. O que os textos moçambicanos instalam é uma consciência do estar lá da cena neles performada. Os textos trazem o local imediato, introduzem um aqui que não de ser vivido como ilusão, pois advogam uma presença. Recuperam, pelo poder projetivo da imagem, o acontecimento mágico do estar lá [...]. Pela imagem os textos naturalizam a mensagem simbólica, produzem espontaneamente a cena representada, fundamentam naturalmente os signos da cultura. (p. 226)

O leitor/ouvinte tem a impressão de que, no momento da leitura, seu pensamento vai à mesma velocidade do pensamento tanto da narradora quanto das personagens. Com isso, conseguimos apreender a personagem em sua plenitude pelas linhas e entrelinhas do fluir da sua consciência.

Assim, no jogo temporal que se forma entre a primeira narrativa – o aparecimento de Maria das Dores - e as anacronias – principalmente os *flashbacks* – produzem um efeito de fragmentação, que pode ser entendido como um reflexo do interior das personagens que convivem em um espaço fragmentado, dividido entre a tradição e a modernidade. Entre conservar, adaptar ou perder a identidade de

origem, tal fato é bastante problematizado no romance, principalmente por meio das personagens de Delfina e José dos Montes.

Percebe-se, principalmente por parte de Delfina, uma necessidade imperativa de romper a tradição como se isso lhe conferisse automaticamente o estatuto de branca. Ela se casa dentro da religião dos brancos e vestida “como as noivas virgens. Com véu, grinalda e flores de laranjeira” (CHIZIANE, 2008, p. 109) e nega-se a participar dos ritos próprios da sua cultura.

[Delfina] - E a renomeação para a ressurreição dos mortos, não te preocupa?

- Ah, não, pára com essas superstições!

- Uma homenagem à tua mãe não seria nobre?

- Essa não. Esteve sempre contra o nosso casamento.

- Então o nome da minha mãe.

- Ah, já disse, mil vezes não! (idem, ibidem, p. 143-144)

- Preparei-te um chá de ervas. É bom, limpa as impurezas. Toma muita água de coco. De coco verde, tenro. Dá também ao bebé. Em pouco tempo o cordão umbilical cai e as tuas feridas curam.

- Eu não vou tomar nada disso. Tenho os antibióticos que o José trouxe, lá da farmácia.

- Delfina, há doenças que os remédios dos brancos não curam. Sempre me tratei com estas ervas e vivi.

- Eu não voltarei atrás. Nunca mais tomarei essas bruxarias de negros. Os médicos resolvem tudo. (idem, ibidem, p. 149)

Frente ao seu comportamento, o pai tenta chamá-la à razão e acaba predizendo seu futuro “Que destino procuras tu, Delfina? Viver em dois mundos é o mesmo que viver em dois corpos, não se pode. Tu és negra, jamais serás branca.” (CHIZIANE, 2008, p. 153) e o futuro de Maria das Dores:

- Maria das Dores, bonitinha, como a tua mãe. O que trazes no punho fechado? Dores ou alegrias? Tens dedinhos compridos como ganchos. Parece até que o teu destino é segurar as presas. [...] Tens olhos grandes, espertos. Para quê? Para fugir do predador? Pé grande, pé de viajante! Até parece que o teu destino será caminhar pelos vales, pelas montanhas, pela terra inteira, para embalar as dores, oh, pequenina! Esta mãe louca um dia hipotecará a tua vida e te arrastará por caminhos de dor, ah, Maria das Dores! (CHIZIANE, 2008, p. 153)

Com José dos Montes, a ruptura com a tradição acontece de forma mais definitiva, pois ultrapassa a virtualidade das palavras e se materializa em sangue e morte. Após abdicar da sua consciência em favor dos desejos de Delfina, José dos Montes busca em Moyo – o homem que o criou e exemplo de resistência ao regime colonial – algum alento para sua alma, mas tudo o que encontra é a própria consciência. A consciência dos seus erros e do genocídio do qual participara.

Cada vida que tirara e cada grito de sofrimento que infligira ao seu povo ecoavam agora no espaço da sua consciência. Moyo oferta, em lugar de consolo, verdades. Verdades ou um espelho no qual José não quer se ver refletido. Menos por revolta que por impotência, ele mata seu pai espiritual – último vínculo que possuía com a tradição e com todos os valores positivos a ela relacionados.

CAPÍTULO II - Lugares e não lugares da história: ontem e hoje

Nada tem de presente. Nem de futuro. Apenas um passado de tristeza enrolada na memória. (CHIZIANE, 2008, p. 69)

De acordo com Ricoeur (1997), o real é alcançado pela história a partir de perspectivas ou interpretações de algo que se foi e não é mais, ou seja, é pela via da refiguração do tempo que se dá no plano imaginário que se faz a construção da história. “[...] a história se serve, de algum modo, da ficção para refigurar o tempo e, por outro lado, a ficção se vale da história com o mesmo objetivo”. (p.317)

A esse respeito, Rita Chaves (2005), em um dos seus ensaios sobre Ruy Duarte (escritor angolano), diz ser latente nos escritores africanos do período pós-colonial a necessidade de documentar e o desejo de criar. Tal afirmação se aplica à obra de Chiziane, em geral, e também ao romance *O Alegre Canto da Perdiz*. Dentre os cinco romances da autora, é neste que se vê mais claramente o diálogo que ela estabelece com a história de Moçambique.

Sempre que perguntada sobre o que pensa das condições em que vive o povo moçambicano no pós-colonialismo, Chiziane não se furta em tecer pesadas críticas ao regime, como exemplo, basta citar o trecho de uma entrevista¹² em que diz que alguns governantes da FRELIMO estão

A trair [o povo moçambicano] porque a grande utopia era acabar com o imperialismo, com o capitalismo, e muitos desses que ontem disseram abaixo, têm mais capital que alguns dos colonos que conosco estiveram. E pronto, de vez em quando eu sinto que fizemos a guerra, mas alguns substituíram, e substituindo por vezes de forma grotesca, o regime que queríamos eliminar ou derrubar. (p. 7)

¹² Paulina Chiziane em entrevista concedida à Ana Margarida Dias Martins, Professora Doutora da Universidade de Manchester. Minneapolis, p. 1-16, 6 out. 2006. Disponível em: <http://personalpages.manchester.ac.uk/postgrad/Ana.Martins-2/interview.htm>>. Acesso em 20 jul. 2008.

No livro, há diversas críticas ao regime colonial e ao regime que se instaurou após ele, mas em nenhum momento há referências diretas à FRELIMO ou à RENAMO. Mas é inegável que trechos como os que seguem tenham sido endereçados ao primeiro.

- Nessa independência que sonhamos o mundo não será o mesmo. Libertaremos a terra, sim, mas jamais seremos senhores. Os governadores do futuro terão cabeças de brancos sobre o corpo negro. Nesse tempo, os marinheiros [colonizadores] já não precisarão de barcos, porque terão construído moradas seguras dentro da gente. O colonialismo habitará a nossa mente e o nosso ventre e a liberdade será apenas um sonho. (CHIZIANE, 2008, p. 171)

Tal seleção dos sistemas contextuais pré-existentes, por si só já implica um deslocamento e, tal como preconizado por Iser (1979) citado por Lima (1983), resulta na transgressão do real. Chiziane busca na realidade histórica de seu país elementos que irão participar da composição de sua obra e, por meio do imaginário, apoiada na fantasia, irrealiza a realidade e a converte em ficção onde logra “tornar real” algo que era irreal.

O melhor exemplo do que afirmamos é o fato de a escritora ter escolhido a Zambézia como cenário para o romance, justamente por sua representatividade histórica e simbólica. A Zambézia, região mais miscigenada de Moçambique, é um lugar onde, historicamente, as mulheres participavam da esfera do poder, gozando, por isso, de certa autonomia e de forte representatividade social. Afinal, elas foram as “donas dos prazos”.

É certo que o plano originalmente traçado pela Coroa era o de conceder a terra “a pessoa do sexo feminino europeia, casada com colono europeu, com obrigação de o casal residir nela e cultivá-la” (LOBATO, 1962, p. 106). Mas, de acordo com Rodrigues (2000), a escassez de mulheres europeias dispostas a irem para Moçambique fez com que a Coroa passasse a tolerar o casamento entre colonos portugueses e africanas de diferentes estratos sociais. Com isso, o casamento tornou-se uma estratégia eficaz para estabelecer alianças entre os portugueses e os chefes africanos, que acabavam por dar as filhas em matrimônio para assegurar a manutenção do poder. Sobre esse aspecto, Cabaço aponta para o

fato de o Estado colonial ter se originado na instituição dos Prazos do vale do Zambeze

[...] o qual contemplava a corresponsabilidade dos colonos na administração. No passado, nesse sistema de colonização, as “Terras da Coroa” eram arrendadas pelo prazo de três gerações (daí o nome), ficando o *prazeiro* senhor das terras e das populações residentes com as responsabilidades, entre outras, de assegurar a submissão destas à Coroa portuguesa, de organizar forças militarizadas para a própria defesa e a garantia da ordem interna, de administrar a justiça, de deter direitos exclusivos sobre a produção e o comércio no seu território e de cobrar o *mussoco*. Tratava-se de uma configuração inspirada no modelo feudal português e cuja estrutura de poder dialogava com formas de poder das sociedades nativas. Isso facilitou alianças (e casamentos) com as linhagens locais que vieram a conferir, a vários *prazeiros*, legitimidade nas estruturas tradicionais existentes e explica como, numa tão desigual correlação numérica, tal configuração, estrangeira e autoritária, poderia sobreviver. (2009, p. 70-71, grifos do autor)

Já Rodrigues (2000) demonstra que

A principal consequência demográfica e social deste processo de miscigenação foi a prevalência de mulheres mestiças nos estratos superiores da sociedade dos Rios de Sena. De facto, a alta incidência de doenças tropicais entre os europeus acabava por os dizimar, afectando particularmente o reduzido número de mulheres do reino chegadas à região. Para além das reinóis, deslocaram-se também para os Rios, em número crescente no século XVIII, mulheres da Índia, - sobretudo de Goa - já provavelmente luso-asiáticas, embora não seja de excluir a presença de Indianas católicas. Por conseguinte, as mulheres que integravam a elite da sociedade dos Rios eram maioritariamente mestiças de origem africana, europeia e asiática, mas no grupo integraram-se também Indianas e muito raramente Europeias.¹³

¹³ RODRIGUES, Eugénia. **Chiponda, a senhora que tudo pisa com os pés. Estratégias de poder das donas dos prazos do Zambeze no século XVIII.** I Simpósio Internacional “O desafio da diferença” da UFBA. Salvador: 9 a 12 de abril 2000. Disponível em: <http://www.desafio.ufba.br/gt3-002.html>. Acesso em 4 de mar. 2010.

No entanto, a miscigenação de que resultou esse processo, não impediu que se estabelecesse, também na Zambézia, a chamada hierarquia epidérmica, antes, parece tê-la alimentado. O racismo, mesmo entre os negros, era comum, pois eles reconheciam nas estruturas sociais estabelecidas pelo governo colonial que “ser” negro impossibilitava qualquer chance de ser reconhecido como sujeito, nem mesmo o fato de tornar-se assimilado era garantia de ser alçado ao estatuto de cidadão. A esse respeito, Cabaço (2009) afirma

A prática [do racismo] era comum. A pele negra, qualquer que fosse o estatuto jurídico do indivíduo, impedia seu acesso à maioria dos locais de convívio e lazer freqüentados por “civilizados”. A sociedade dos colonos não concedia espaço nem mesmo àqueles a quem o Governo pretendia cooptar exemplo de sua “política multirracial”. (p. 38)

Os desdobramentos de ordem histórica e ideológica decorrentes da colonização e de suas relações de poder com o colonizado aparecem problematizados em vários momentos do romance, do qual destacamos o trecho abaixo, já que ocorre momentos antes que José dos Montes, assimilado pelo sistema, assassine Moyo – exemplo de resistência à adoção dos padrões impostos pelo colonizador.

[José dos Montes] - Nessa independência que sonhamos o mundo não será o mesmo. Libertaremos a terra, sim, mas jamais seremos senhores. Os governadores do futuro terão cabeças de brancos sobre o corpo negro. Nesse tempo, os marinheiros [colonizadores] já não precisarão de barcos, porque terão construído moradas seguras dentro da gente. O colonialismo habitará a nossa mente e o nosso ventre e a liberdade será apenas um sonho. (CHIZIANE, 2008, p. 171)

O colonialismo impôs um sistema de relações sociais que se refletia no comportamento dos indivíduos. Por isso, a identificação entre ascensão social e a cor branca era a única possível.

A contradição fundamental da ordem colonial reside nesse dualismo insolúvel: a polarização “racial” é o aspecto principal dessa contradição. Ela se sobrepõe a todas as outras contradições (de classe, de religião, de gênero etc.) e as vicia, acentuando ou desvirtuando as dinâmicas intrínsecas de cada uma. O racismo alimenta-se do recíproco desconhecimento, afirma-se e confirma-se a cada momento nos ordenamentos hierárquicos e nas relações de poder; consolida-se no fato de que as duas formações sociais se identificam e se situam na sociedade em virtude da oposição ao outro. A caracterização do colonizado se faz, de forma análoga, por uma multiplicidade de episódios, incompreensões, representações, fantasias e pelo conjunto de tudo isso, para desenhar um perfil do africano em relação ao qual o colonizador se autodefine, afirma-se, justifica-se como “ser superior”. (CABAÇO, 2009, p. 36)

Assim, da mesma forma que os homens buscavam a assimilação como forma de ascensão social, as mulheres buscavam no homem branco a possibilidade de, pela via da procriação, melhorar suas condições de vida ao mesmo tempo em que garantiam ao filho, futuramente, maiores chances de mobilidade social, pois “o mundo da hierarquia será epidérmica: branco em cima, mulato no meio e o negro na cauda da História. Quando o branco partir, o mulato assumirá o comando”. (CHIZIANE, 2008, p. 183)

Os negros assimilados gozavam de regalias e funcionavam como olhos e ouvidos dos colonizadores e, como tal, eram essenciais para a manutenção do poder, causando revolta entre aqueles que faziam resistência ao sistema.

Oh, o chicote do branco é uma carícia, não dói. O chicote verdadeiro é o que assobia nas mãos do teu irmão. Chapada de branco é esponja sobre a pele, não é nada. A mão do preto tem calos, cicatrizes, tatuagens, espinhos. Dura como ferro. E dói ainda mais porque é teu irmão. A injúria de branco é estrangeira, passageira. Mas a do teu irmão é espinhosa, o preto José passou para o lado dos brancos. (CHIZIANE, 2008, p. 133)

Isso aparece diversas vezes no romance por meio da personagem José dos Montes que, para atender às expectativas de Delfina, deixa-se seduzir pelas concessões do regime e opta por trair os seus princípios e o seu povo para tornar-se um capacho do sistema.

Quer uma preta, uma virgem, patrão? Mandei preparar uma. Preta autêntica, carvão puríssimo, de primeira, para o senhor inaugurar. Essas borboletas do cais estão velhas, estão sujas, cheias de pústulas, o patrão pode apanhar doenças. Arranjo até uma virgem por semana o patrão é bom, o patrão merece, a mesma não, porque, para quê, as pretas nascem às dúzias como sementes de abóbora, o patrão é muito macho, não precisa de peças gastas, *basta inaugurar, dignificá-las com a magia do seu toque para elas ficarem satisfeitas. Toda a preta virgem sonha em inaugurar-se sexualmente com um branco para sentir-se honrada, porque na nossa terra ser desflorada por um preto é desonra.* Toda preta sonha um filho mulato [...]. (CHIZIANE, 2008, p. 135-136, grifo nosso)

Ao negro dito comum cabia o trabalho pesado, geralmente nas plantações de coco e quando se atrevia a rebelar-se contra o seu senhor ou contra um cipaio sofria os piores castigos, chegando até mesmo a ser deportado e obrigado a lutar em guerras que não eram suas. Para o negro não-assimilado sobravam as piores humilhações, pois era atacando a sua integridade que o colonizador lograva dominá-lo.

Em *O Alegre Canto da Perdiz*, há inúmeros exemplos deste fato, dos quais o costume de impor nomes vexatórios aos homens que se envolviam em pequenos delitos era, moralmente, o pior:

[...] Nomes de desencanto e de tudo o que humilha, como as roupas de intimidade e de outras banalidades. Antonio Cuecas, Júlio Meia Saia, Lucas Camisa, Raul Vergonha, Pente Falso, José Faz-Tudo, Lisboa Alface, Bonito Segunda-Feira. Todas as mulheres se chamam Marias. (idem, *ibidem*, p. 195)

A dominação ideológica por parte do colonizador é um fato bastante explorado no romance, por isso, há vários episódios em que as personagens adotam o discurso do dominador, no qual o branco aparece como um salvador e não como um algoz. Exemplo disso é o episódio em que Lavaroupa da Silveira exalta não só o fato de sua esposa ser concubina do seu patrão, como também o fato de o patrão ser o pai de “seus” filhos.

- O nome que uso é do meu branco, Francisco da Silveira. Os *meus primogênitos são do meu branco*. Esta casa foi dada por ele. Os meus filhos pretos educados por ele. Tenho uma vida folgada graças a ele. (CHIZIANE, 2008, p. 197, grifo nosso)

Tal fato também é retratado no episódio em que José – marido de Delfina – após descobrir a traição da esposa, busca no assimilado Lavaroupa da Silveira palavras que o façam aceitar a nova condição que se lhe apresentava: a condição de ser “o outro” de sua própria esposa.

- Calma, homem! Olha a questão pelo lado positivo. Com essa criança em casa ganhas muitas vantagens. Ficas isento do imposto da palhota. Os teus filhos negros freqüentam a escola e não pagas nada. Nas rusgas, a polícia não te incomoda. Recebes prendas do administrador no Natal, na Páscoa e no Ano Novo. Na igreja terás sempre reservado o assento nobre. Pensa nas coisas boas antes de tudo. (idem, ibidem, p. 195)

A obra *O Alegre Canto da Perdiz* evidencia, por meio da ficção, o amplo consenso social que a ideologia colonialista atingiu entre os colonizados e mostra que a disseminação, principalmente entre os negros, de um ideal de ascensão social atrelado à negação da negritude e à adoção da ideologia e valores europeus foi uma das piores violências a que foram submetidos os moçambicanos. Exemplar a esse respeito é a personagem Delfina que, após atingir o *status* de concubina de um português (Soares), tenta por todos os meios negar sua negritude.

Minha preta, negrinha. Uma expressão ofensiva, humilhante, redutora. Porque já tinha ultrapassado as fronteiras de uma negra. Ela já tinha um homem branco e filhos mulatos. Ela já falava bom português e tinha a pele clareada pelos cremes e cabeleira postiça. [...] Já sou mais do que uma preta, casei com branco! (idem, ibidem, p. 225)

No contexto moçambicano, a violência é um elemento fundamental tanto para dar início à dominação como para mantê-la e isso é frequentemente retratado no romance. Para além da violência física, as ameaças constantes do castigo por um ato de desobediência e a possibilidade de desterro funcionam como um meio de controle social.

Quem não se ajoelha perante o poder do império não poderá ascender ao estatuto de cidadão. Se não conhece as palavras da nova fala jamais se poderá afirmar. Vamos, jura por tudo que não dirás mais uma palavra nessa língua bárbara. Jura, renuncia, mata tudo, para nasceres outra vez. Mata a tua língua, a tua tribo, a tua crença. Vamos, queima os teus amuletos, os velhos altares e os velhos espíritos pagãos. José faz o juramento perante um oficial de justiça, que mais se parece com um juramento de bandeira. Com pouca cerimônia, diante de um oficial meio embriagado. (CHIZIANE, 2008, p. 177)

As imposições do sistema colonial compeliavam o nativo a submeter-se ao trabalho forçado¹⁴, como também a assumir a língua do senhor e a respeitar o seu deus cristão.

- [Delfina] Temos que fazer a cerimônia do nascimento para dar sorte à menina [Maria das Dores] – sugere Serafina. - Não, não posso. *Porque fiz um juramento. Renunciei a todas essas práticas primitivas e vivo a vida dos brancos.* (idem, ibidem, p. 151, grifo nosso)

Mas, a partir do momento em que o nativo ansiava por vantagens dentro do sistema imposto, ele era obrigado a aperfeiçoar-se na manipulação e aplicação das regras do jogo. Isso não significava que tivesse de abrir mão de todos os seus valores, mas implicava um processo de marginalização desses valores. Portanto, a mesma Delfina que rejeitara a cerimônia pagã proposta pelos pais em nome da tradição busca a ajuda do feiticeiro Simba para que Soares volte aos seus braços.

- Os brancos têm armas de fogo, Simba, mas não escapam às tramas mágicas dos nossos feitiços. Podes fazer uma boa bruxaria contra esses gajos. Vamos. Lava-me com o sangue dos mortos das tuas conchas. Busca a verdade do meu destino nos teus búzios.

- Tens ideia da gravidade da tua proposta? Que será de mim se as autoridades descobrirem esta trama? Serei imediatamente morto ou deportado. As curandeirices são proibidas neste regime. Para esses brancos, a magia é coisa do diabo. (idem, ibidem, p. 211-212)

¹⁴ De acordo com Cabaço (2009, p. 53), “Com a obrigatoriedade do trabalho foi introduzido o chamado ‘imposto de palhota’ para todos os indígenas do sexo masculino com idade produtiva. O não pagamento em dinheiro implicava uma prestação de trabalho forçado (o xibalo), sem remuneração, por tempo definido pelas autoridades coloniais.”

Comumente, as ações das personagens, por piores que nos possam parecer, são sempre relativizadas. Percebe-se, na tessitura narrativa, a construção de um processo de vitimização das personagens. É como se houvesse sempre um “outro” responsável por determinar-lhes as ações.

(Delfina) Mergulha num murmúrio plangente e monologa com seu destino. Vocês não sabem o que significa uma vida igual à minha. Um corpo sem segredos, que se pega, que se paga, que se monta e se desmonta. [...] A minha vida é fácil? Meu Deus, esta gente não sabe o que diz. Finjo, por orgulho, que sou feliz. É por orgulho que lanço ao mundo este olhar de rainha. [...] A culpa de tudo foi do meu pai que disse não à assimilação e não me quis libertar desta humilhação. A culpa é da minha mãe que me iniciou nos segredos do travesseiro quando eu ainda sonhava em conquistar o meu diploma de professora numa escola indígena qualquer. (CHIZIANE, 2008, p. 81)

E quando tudo aponta para que Delfina seja digna de rótulo de péssima mãe, temos acesso ao seu discurso interior, resultado de anos de reflexão:

Eu te gerei com muito amor, Maria das Dores. Mas quando nasceste, a vida me impôs regras contrárias ao jogo da maternidade. O mundo nos desumanizou e nos desuniu. E me fez esquecer que foi deste ventre que te pariu. [...] Tens o teu destino igual ao meu. De dores, de cinzas, de raivas e sarcasmos. Atrair o amor e acabar em dor. Eu e tu conhecemos tudo. O choro e o riso. O sol e as trevas. Tivemos nas mãos o amor que todos procuram e não o conseguimos segurar. (idem, ibidem, p. 296)

Neste romance, a narradora leva o leitor/ouvinte para os pensamentos das personagens, lançando-os, por meio deles, em diferentes perspectivas sobre o mundo e o modo de nele estar. Pela proeminência de uma das personagens — Delfina — assistimos a uma perspectiva de resistência, de alguém que rechaça a tradição em nome de uma modernidade que não lhe comporta, criando uma forte densidade psicológica.

Tal densidade emocional é um dos pontos fortes do romance e é digna de estudo a forma como nele encontramos a mobilidade da mente humana, tendo como

pano de fundo o desejo de Delfina em subverter uma lógica social que dita as limitações de futuro a que foram submetidos os Moçambicanos.

2.1. A nova lógica temporal: a resistência emocional feminina

Mulher é terra. Sem semear,
sem regar, nada produz.
(Provérbio zambeziano)

Em *O Alegre Canto da Perdiz*, o centramento na personagem feminina negra conduz à construção de uma visão de mundo realizada a partir da perspectiva feminina. Verificamos que as vozes femininas do discurso procuram construir, por meio do contar, um espaço de pertencimento no qual elas são autoras de sua própria história e, por meio delas, buscam conduzir seu próprio destino.

Assim, essas vozes desejam, no espaço narrativo e para além dele, romper o silêncio imposto pela História da mulher negra. Os pensamentos e atitudes das personagens femininas do romance revelam a existência de seres humanos questionadores e vibrantes, que desnudam a existência de mulheres indiferentes às normas tradicionais, distanciando-se, desta maneira, de um destino pré-concebido em relação ao sexo feminino na sociedade a que pertencem.

As descrições físicas das personagens são escassas, mas observa-se uma riqueza de detalhes em relação aos mais profundos sentimentos e sensações. Movimentando-se temporal e espacialmente entre as várias fases da vida das personagens, o fluxo narrativo confere ao texto uma dinâmica peculiar, permitindo ao leitor/ouvinte acompanhar a trajetória das personagens. Desde o início do romance, as personagens demonstram um nível de consciência e percepção que desafia a ideologia dominante, buscando por brechas na estrutura social em que possam se infiltrar na tentativa de se opor ao *status quo*.

O silêncio é outro aspecto marcante das personagens femininas. Nota-se que a palavra vocalizada é continuamente substituída pelo silêncio, a não-voz, possibilitando à personagem, refletir sobre si e a vida. Este silêncio literariamente construído remete para a existência de um discurso marginal, inscrito em uma “literatura silenciosa”, tal como preconiza Pereira (2002)

A literatura silenciosa constitui lugar a partir do qual os indivíduos destituídos de voz, por força das desigualdades sociais (e raciais), estabelecem a sua auto-representação. Ao tecerem as estratégias dessa literatura, realizam-se como sujeitos da comunicação, isto é, manejadores de códigos através dos quais respiram e colocam em prática seus projetos de superação da exclusão social. (p.42)

Nessa mesma linha, Zinani elenca, ao longo de seus estudos, aspectos relevantes, dentre os quais destaca a ficção escrita por mulheres, ao afirmar que tal ficção “constitui um modelo polifônico, uma vez que contém duas histórias: uma dominante e outra silenciada” (2006, p. 25). Trata-se, portanto, de uma literatura palimpséstica, na qual “a escrita feminina impõe um duplo esforço de decodificação, uma vez que remete para a necessidade da leitura intertextual, da interpretação do não-dito, o que viabiliza o entendimento do sentido latente do texto – a história silenciada.” (idem, ibidem, p. 25)

A construção da identidade das personagens é feita a partir da escritura ex-cêntrica, a que situa o silêncio como mediador entre o seu pensamento, a linguagem e o mundo. Por essa ótica, as personagens femininas são atores que criam estratégias de resistência às concepções culturais tradicionais e lutam pelo reconhecimento e legitimação de novas formas de sentido. A voz da mulher negra não quer mais ser silenciada pela voz masculina.

Trata-se de um redimensionamento do lugar do feminino dentro da literatura produzida por mulheres e destinada às mulheres negras participativas de transformações dos sistemas de poder. Observemos a fala, a seguir:

A transformação social, bem como a mudança pessoal, referente à situação da mulher é perpassada pelo discurso, uma vez que normas e modelos, através dos quais se criam as redes de dominação, são estabelecidos na e pela linguagem. Assim, por meio da desconstrução do discurso patriarcal, a voz da figura feminina passa a ser ouvida, possibilitando-lhe revelar a sua experiência e expressar uma nova ordem social e simbólica, cujos parâmetros desvelam o universo da mulher, com a intenção de projetar uma estética de caráter feminino, na medida em que esse universo é representado na literatura, e que pode se converter em elemento político influente na transformação dos sistemas de poder existentes. (ZINANI, 2006, p. 17)

Showalter (1999) menciona a necessidade de se construir também um discurso crítico capaz de se desviar dos modelos masculinos, pois de nada vale ler uma obra essencialmente feminina, caso de Chiziane, e adotar um discurso analítico que a lança, reiteradamente, para uma posição periférica.

[...] em la práctica, la crítica feminista revisionista repara un agravio y se construye a partir de los modelos existentes. Nadie podría negar que la crítica feminista tiene afinidades con otras prácticas y metodologías críticas contemporáneas, y que el mejor trabajo es también el que posee mayor información. Sin embargo, la obsesión feminista de corregir, modificar, añadir, revisar, humanizar, o incluso atacar la teoría crítica masculina nos mantiene dependientes de ella y retrasa nuestro avance en resolver nuestros propios problemas teóricos. A lo que me refiero aquí por “crítica literaria masculina” es a un concepto de creatividad, historia literaria o interpretación histórica basado enteramente en la experiencia masculina, y proclamado como universal. (p. 80-81)

E segue defendendo que uma crítica feminista genuinamente centrada na mulher “Debe encontrar su propio objeto de estudio, su propio sistema, su propia teoría y su propia voz”. (p. 81).

Conforme nos assevera Gauthier (s/d) citado por Showalter (1999, p. 91)

Mientras las mujeres permanezcan silenciosas, estarán fuera del proceso histórico. Pero si comienzan a hablar y escribir como lo hacen los hombres, entrarán a la historia sojuzgadas y alienadas; ésta es una historia que, hablando lógicamente, su lenguaje debe romper.

Pensando desse modo, o silêncio das personagens femininas não equivale ao fechar-se em si mesmo; pelo contrário, estes momentos de isolamento se caracterizam pelo estabelecimento de uma oposição de vozes, pelo surgimento de uma tensão entre o pensamento das personagens e a palavra alheia. Bakhtin (1988) postula que a palavra é fenômeno ideológico por excelência, pois está impregnada de valores culturais que expressam as divergências e as opiniões da sociedade.

Na história da língua literária trava-se um conflito com aquilo que é oficial, com aquilo que está afastado da zona de contato, com os diversos aspectos e graus de autoritarismo. Assim, a palavra está integrada na zona de contato e conseqüentemente têm lugar as transformações semânticas e expressivas (entoativas): o enfraquecimento e a redução de seu modo metafórico, a reificação, a concretização, a redução ao nível do cotidiano, etc. (p. 145)

Fazendo do (re)lembrar um momento privilegiado a partir do qual o conhecimento é gerado, O Alegre Canto da Perdiz apresenta uma narradora que concede visibilidade e voz às personagens femininas negras apontando para as possibilidades de ser e de estar no mundo. Personagens que desejam inscrever sua própria história na História da Zambézia.

2.2. A história da Mãe negra de mãos e lugares vazios

Ai
 mãe negra chorando
 Ai
 doce terra gemendo
 nas capulanas de areia fina
 embrulhando teus filhos
 (Kalungano)

O ódio-amor é o eixo sobre o qual se constrói a relação entre mães e filhas na narrativa. Serafina, a mãe de Delfina, perde três filhos para a guerra e assiste inconformada à recusa do marido em tornar-se assimilado. Vivendo a miséria imposta pelo regime e sem qualquer expectativa de melhorar a própria existência, vê a filha como um bem a ser capitalizado, por isso, comercializa a virgindade de Delfina, lançando-a na prostituição.

Mas ainda que tal atitude nos faça questionar o amor de Serafina pela filha, o desfecho dos acontecimentos aponta para a existência de uma mãe preocupada com que a filha não tenha o mesmo destino que ela. Deseja que a filha case-se com um branco para “melhorar sua raça” e vê com ressentimento o fato de ela não ter seguido seus conselhos. Para Serafina, o fato de Delfina casar-se com José dos

Montes invalidava qualquer possibilidade de romper com o destino que cabia à mulher negra: sofrer.

Serafina pensava que só aliviando o negro da pele é que a mulher conseguiria burlar seu destino de sofrimento, pois ao ter filhos mulatos, não seriam degredados e, automaticamente, a mãe passava a gozar de alguns privilégios dentro da sociedade moçambicana. Assim, ela, que havia projetado para a filha um futuro distante daquela realidade de miséria e sofrimento em que ela vivia, vê na escolha da filha o passado vivenciado por ela e por diversas outras mulheres e mães moçambicanas.

Alguma vez perguntaram o que sente uma mãe ao ver os filhos partir para a escravatura? E tu, Delfina, escolhes o caminho do sofrimento. Vais casar com um preto, parir mais pretos e mais desgraças. [...] Não custa nada eliminar a tua raça para ganhar a liberdade. [...] Quem somos nós, mulheres negras, neste regime sem esperança? O fim da mãe negra é ficar encostada ao umbral da porta num choro eterno, perante a indiferença do mundo, colocando flores em túmulos imaginários dos filhos que perdemos. [...] Mas um dia virá em que o mundo inteiro se recordará do sofrimento da mãe negra e nos pedirá perdão, pelos filhos que nos roubaram, arrancaram, venderam. (CHIZIANE, 2008, p. 101-102)

José dos Montes, longe de se ressentir com tal discurso, emociona-se, pois se reconhece na história dos filhos de Serafina e vê na dor de Serafina, a dor de sua própria mãe. Pois sendo ele degredado e obrigado a lutar em guerras que não eram suas, também tinha deixado sua mãe de “mãos vazias”.

O seu percurso é igual ao de todos os condenados. Foi caçado e acorrentado como um criminoso, sem saber o mal que fizera. Vivendo no acampamento dos condenados, esses retalhos humanos habitados pela solidão, que esquecem a ideia de regresso quando a noite cai, enroscados à volta de uma fogueira em boémias de desespero, sem néons nem mulheres baratas. Apenas fogo e álcool. [...] Na mente de José recordações da paisagem da infância, com o canto das perdizes saudando o amanhecer. Saudades do toque das marimbas ao luar, imitando o canto das cotovias. Ah, minha terra, meu monte, braços da minha mãe! (CHIZIANE, 2008, p. 68-69)

Delfina faz da filha, Maria das Dores, com então 13 anos, moeda de troca e acaba por entregá-la a Simba, feiticeiro polígamo, para que ele lhe recupere, por meio da magia, o amor do português Soares. Simba toma-lhe a filha e não cumpre o prometido. Maria das Dores é então estuprada e, anos depois, tomada como esposa, contra sua vontade, frente a sua resistência em aceitá-lo como marido, ela é frequentemente drogada e mantida como prisioneira. Com o passar do tempo, Maria das Dores se resigna e passa a utilizar as poções de Simba como paliativos para sua dor. Mas em um raro momento de lucidez, percebe seu próprio estado de decadência e decide fugir dali com os três filhos.

Simba, ao saber da fuga, fica possesso e abandona o lar polígamo, deixando as suas duas outras esposas e filhos entregues à própria sorte. Maria das Dores encaminha-se para os montes Namuli em busca de um recomeço para sua história, mas debilitada física e emocionalmente perde os filhos e a consciência.

A partir desse acontecimento, Maria das Dores entra em um estado de semi-consciência onde o lembrar e o esquecer são alternados como forma de sobreviver à dor da perda. A sua loucura pode ser vista como um lugar da falta - de razão, de sociabilidade, de linguagem - mas que ainda assim não está de fora - da razão, da realidade, da memória. A perda dos filhos tirou-lhe a identidade, em grande medida por ver a história de abandono que sofrera refletida também em seus próprios filhos. Em seu discurso fragmentado e espiralado, e no seu silêncio reflexivo, depreendemos a busca por uma representação do ser-no-mundo.

Já não sei bem de onde vim, nem onde vou. Por vezes sinto que nunca nasci. Estarei ainda no teu ventre, minha mãe? Todos perguntam de onde venho. Querem saber o que sou, porque nada sou. Eu tenho o destino do vento, e tenho a vida presa nas teias de uma esperança desconhecida. A rosa-dos-ventos. Tenho o destino dos pássaros. Voando, voando, até à queda final. Tenho destino de água. Sempre correndo em todas as formas, umas vezes nascente, outras vezes suor e outras lágrimas. Dilúvio. Gota de orvalho na garganta de um passarinho. Sou vapor aquecido pela vida. Sou gelo e neve na câmara de um congelador. Mas sempre água, o movimento é a minha eternidade. (CHIZIANE, 2008, p. 18)

Na sociedade moçambicana, a mulher tem majoritariamente sua representação reduzida ao papel de mãe e esposa. Nesse contexto, a procriação e o

casamento, mais do que uma convenção social, tornam-se fatores determinantes para que a mulher não seja anulada como indivíduo, pois se ela não cumprir seu (único) papel social - casar e procriar – ela estará anulada como mulher¹⁵.

Para aquele povo, a procriação é a essência da vida e a vida sexual é tão vital como a gota de água. [...] As novas crenças é que são estranhas, contraditórias. Os deuses celestes ordenavam também a fertilidade e a multiplicação, mas alcançam a pureza do corpo no celibato. Por isso as famílias negras não aceitam de bom-grado que um filho seja ordenado. Todo o homem belo deve deitar sementes ao solo. E germinar. Encher a terra como as estrelas no céu, porque a eternidade é filha da fecundidade. (CHIZIANE, 2008, p. 36)

Nas literaturas africanas é comum vincular a figura da mulher à imagem da terra – símbolo de fertilidade - e da pátria – entendida como o espaço da tradição, do anti-colonialismo. Tal fato ratificou sua imagem como mãe e defensora das tradições moçambicanas, mas não serviu para creditar-lhe maior representação social.

Atrelada à questão da maternidade e da mulher como símbolo de fertilidade, vem à tona a discussão de como conciliar certos aspectos da tradição e dos (novos) valores relacionados à modernidade. Os filhos de Maria das Dores apontam para dois caminhos diversos. O filho mais velho é médico, mas nem por isso deixa de ter suas crenças e superstições – herança da tradição.

O médico acreditava na magia dos montes. Nos mitos que se contam do sagrado e do profano, do mágico. Por isso escalava, regularmente, para se inspirar no fantástico residente no pico do Namuli. Acreditava também na magia de amor, e tratava os doentes com a terapia de amor e remédio. O povo venera o médico e diz que tem mãos mágicas. Basta ser tocado por ele para ser curado. As mulheres aproximavam-se cheias de desejo. Apertavam o cerco. (idem, ibidem, 2008, p. 38)

¹⁵ Em conversa que mantive com a escritora durante um Laboratório realizado no Centro Cultural São Paulo (6 de nov. 2008), explicou-me que a forte associação que se faz da mulher com a maternidade é a única possível, já que o seu país tem um longo histórico de guerras e, conseqüentemente, de mortes. Nesse contexto, a função primeira da mulher é a procriação. Cabe a ela ter os filhos, educá-los e mantê-los na tradição, seja essa tradição favorável ou não à mulher.

O outro filho, padre Benedito, suscita incredulidade por parte dos populares, afinal, era difícil entender como alguém nascido e criado em terra moçambicana podia optar por um estilo de vida tão distante daquilo que consideravam como a condição natural da vida. Ele não só assimilou os valores europeus dentro dos quais foi criado, como também buscava arrebatado o povo para que abandonasse suas crenças, sobretudo de ordem religiosa, e abraçasse as crenças ocidentais, não por meio da força e do esmagamento das tradições, mas por meio de um discurso repleto de amor e tolerância, outra forma de assimilação.

O povo venera o padre Benedito e tece mitos à sua volta. Dizem que é mágico. Só o seu olhar cura todas as amarguras, por isso o povo inteiro desfila diante dele para ser apanhado no ponto de mira dos olhos milagrosos. Ele é um homem de ternura, de paixões profundas, de humildade extrema. De sorriso aberto e o peito fechado. Durante a missa, sorve as próprias palavras com a sofreguidão de um declamador. E dizia coisas belas. De fé. De poesia. (CHIZIANE, 2008, p. 35)

Saenger, em artigo intitulado “A palavra na sabedoria banto”, faz uma recolha do que lhe foi contado por seu amigo, N’Zamba K. Afri Ku Nyeng, sobre a importância da palavra entre os bantos, destaca:

Durante a gravidez, a mulher e o bebê serão assunto de numerosas pequenas Palavras secretas no âmbito da família, para preparar o parto, rezar para que um ancestral se reencarne no bebê, preparar o clã para receber bem o novo elo de uma corrente que une o visível ao invisível. O nascimento é sempre ocasião de Palavra, sobretudo quando o parto é difícil, o que, segundo os costumes bantos, traduz a cólera dos ancestrais, um mal-entendido na família ou, ainda, o fato de que a mãe teria ocultado uma parte do seu passado. (2006, p. 51)

Conforme nos diz Chiziane (2008, p. 83) “a gestação une a mãe e o filho pelo cordão umbilical num corpo só. O parto separa-os e tornam-se dois. Dois caminhos, dois destinos, dois mundos”.

2.3. Vozes do mito da paixão na criação da vida

Entre as pernas da mulher,
correm os caminhos do mundo.

(KASEMBE)

No mundo ocidental, desde tempos imemoriáveis, impera uma visão maniqueísta sobre o feminino e sua representatividade. Isso se refletiu na literatura, espaço no qual a mulher é idealizada romântica ou eroticamente, fato que a reduz a dois arquétipos: ou ela é Eva – a pecadora lasciva e erótica - ou é Maria – a virgem romântica.

Assim, o mito de Adão e Eva, fundador da civilização ocidental, reflete a estrutura social da qual emanou, ou seja, teve origem em uma sociedade patriarcal, no qual o masculino é a figura centralizadora e o feminino, a figura periférica. Tal mito, ainda hoje, é utilizado para fortalecer e consolidar as estruturas de opressão contra as mulheres que integram essas sociedades.

Fácil perceber que a mulher carrega, para além de qualquer simbologia, o estigma de ter imputado à humanidade a marca do pecado original, sendo, pois, culpada pelo sofrimento, pela existência do mal e pela origem da imperfeição humana.

Tal como nos mostra Pires (2008)

Eva é considerada a primeira mulher, a primeira esposa, a mãe de todos os que vivem. Nasceu da costela de Adão e por isso é inferior a ele. Porém, foi ela quem levou Adão a cometer o pecado original, carregando a culpa pela expulsão do paraíso. Também foi culpada pelos padecimentos humanos, pois a partir daí a mulher passou a parir com dor e o homem precisou obter seu sustento por meio do próprio trabalho. (p. 51)

Assim, fica fácil entender o porquê de a figura subversiva de Lilith – primeira esposa de Adão - ter sido excluída das escrituras ocidentais. Afinal, fazer conhecer sua história seria admitir a existência de uma representação feminina que foge aos estereótipos maniqueístas e que, longe de se conformar com o lugar que lhe foi concedido pelo masculino, luta para se fazer ouvir e não hesita em cobrar para si, o mesmo espaço que é dado ao homem.

Ao criar Adão, Deus também extraiu a mulher do barro para que o homem não ficasse solitário sobre a Terra; e a chamou Lilith, que, na língua suméria, corresponde a “alento” [o sopro divino]. Porém, assim que os dois se juntaram, começaram a discutir, pois ela se opunha a permanecer por baixo do homem durante o ato da cópula. Aferrada à sua convicção de igualdade, Lilith exigiu de Adão que modificasse sua postura para que ela também desfrutasse do prazer do amor. Indignado, Adão se negou, alegando que era próprio do homem deitar-se sobre a mulher e afirmando que não acederia a seus desejos. Ferida em seu orgulho, Lilith pronunciou o inefável nome de Deus e, enfurecida pela atitude do marido, abandonou-o para sempre. (ROBLES, 2006, p.34)

A representação feminina na África, infelizmente, não destoa daquela que foi construída ao longo dos tempos pelo mundo ocidental. Com o advento da colonização e da recorrente penetração ideológica da cultura branco-europeia em terras africanas, podemos observar que

O mito do Génesis [...] condena especificamente as mulheres por servirem simultaneamente a deus e ao diabo. [...] Em termos coloniais, esta culpabilização corresponde à mitologia da mulher enquanto traidora do homem nativo e facilitadora da penetração colonial no paraíso nativo através da mediação lingüística e sexual. [...] De facto, a mulher é traidora porque traduz entre dois sistemas. Portanto, qualquer potencial para a “ambivalência” feminina – no sentido de Bhabha, que entende a ambivalência enquanto espaço de emancipação e resistência – é negado, sendo pelo contrário visto como duplicidade negativa. (OWEN, 2008, p. 168)

É isso o que constata Afonso (2005) sobre a representação feminina em terras africanas ao dizer que,

Embora as mulheres [africanas] ocupem lugar de destaque por serem vistas como símbolo de fertilidade, no caso da sociedade moçambicana elas vivem uma dura contradição: o regime patriarcal predominante no sul e as normas da própria tradição impõem uma posição inferior e de conformismo diante de um casamento submisso e muitas vezes humilhante. (p. 1)

No romance, verificamos que a personagem feminina utiliza-se do estatuto inalienável de ser-mulher, lançando mão de sua feminilidade e poder de procriação

para conquistar um espaço que lhe é negado por outras vias. Ou seja, no período colonial, somente pela via do sexo e da procriação é que a mulher negra conseguiria ter alguma representatividade dentro da sociedade.

No contexto africano de língua portuguesa, em que leituras transculturais de hibridização existem sempre em tensão com a materialidade do hibridismo racial mediado através do corpo feminino, a escrita de Chiziane reconhece que as formações da nação colonial e anticolonial foram muitas vezes “reivindicadas” através dos corpos das mulheres, entendidos como metáforas literais de fusão intercultural. Ao mesmo tempo, porém, a autora reclama o potencial subversivo e transformador do hibridismo transcultural como forma de contra-narrar a nação e o passado nacional, em termos simbólicos femininos. (OWEN, 2008, p. 162)

Assim, a personagem Delfina torna-se representativa dessa mentalidade, pois faz uso de artifícios ligados à esfera feminina, a fim de conquistar o estatuto de “mãe de mulata. Concubina de um branco.” (CHIZIANE, 2008. p. 186) e concretizar seu desejo de ascensão social. Nesse contexto, a feminilidade age como um dispositivo por meio do qual a personagem busca resistir à vida e às limitações, por ela, imposta.

Não se pode ser boa moça num mundo de injustiça. Numa luta desigual, vale mais a pena a rendição que a resistência. O que querem eles de mim? Que me levante ao cantar do galo para ir semear arroz? Que me entregue nas plantações de palmeiras como escrava, para receber no fim da canseira uma chávena de sal? Não! Prefiro oferecer as doçuras do meu corpo aos marinheiros e ganhar moedas para alimentar a ilusão de cada dia. A natureza deu-me um celeiro no fundo do meu corpo. (idem, ibidem, p. 81)

De acordo com Pires (2008), arquetipicamente, a representação tradicional do feminino associa-se à figura de Eva – submissa, dependente, fraca e inferiorizada e a representação feminina contemporânea associam-se à Lilith, modelo de liberdade, independência, insubmissão e sensualidade.

Lilith sobrevive no imaginário coletivo como a representação da mulher fatal, aquela que tem e sabe dar prazer por entender o sexo como algo instintivo, como um fim em si mesmo. Evidente que tal concepção distancia-se em muito da imagem

de Eva, criando, inclusive, um quadro dos mais cruéis: à Eva, cabe o papel de esposa e mãe e à Lilith, o papel da amante plena desvinculada de qualquer traço maternal.

[Lilith] Eterna inconformada, sua discrepância essencial a vincula ao demônio, à inadaptação e ao rancor. É por isso que se encontra ali, atirada ao abismo, desaparecida nas profundezas do oceano, atormentada por seus desejos; firme, porém em sua vontade superior sempre à margem de regras que não aceita nem consegue modificar. (ROBLES, 2006, P. 36)

Para Colonna (1980) citado por Pires (2008, p. 48), Lilith também é caracterizada por um denso erotismo feminino, carnal e lunar. Sua ambivalência representa simbolicamente o feminino que se tornou ambíguo e está ligado à qualidade dilaceradora do feminino que extasia os homens no paraíso terrestre para levá-los à ruína. É em igual contexto, que somos apresentados à Delfina

[...] a negra mais bela, mais bem vestida, mais apetecível. Sempre de saia curta. Blusa apertada e cabeleira postiça. Com sapatos altos picotando o chão de barro. Uma carteira de verniz, balançando ora na mão esquerda ora na mão direita. Rebolona. Sensual. Uma abelha amelhando o seu pólen. (CHIZIANE, 2008, p. 79-80)

Ela é a prostituta do cais, insubmissa, sensual, provocadora, uma linda mulher negra com sonhos que sua realidade social não comporta. A sua trajetória é conturbada e repleta de acontecimentos que reafirmam seu poder de sedução e destruição. É por meio do seu corpo que ela consegue arrebatá-lo tudo que deseja, ao menos em um primeiro momento. Seus desejos são volúveis. A única coisa que não se altera é sua vontade imperativa de ascensão social e se a única maneira de consegui-la é deixando um rastro de destruição atrás de si, que assim fosse.

- Não era a loucura do menino que eu queria – desabafava Delfina com Simba -, mas sim a cabeça da minha rival na bandeja de triunfo. Seja como for, valeu a pena. Ela levou os filhos e abandonou esta terra e os seus mistérios. Agora o Soares é só meu! (idem, ibidem, p. 219)

Delfina não se curva a preceitos morais, determinada a romper com o *status quo* que delimita o lugar da mulher negra na sociedade colonial, ela luta para conquistar seu espaço. Simbolicamente, ela é a própria Lilith, mulher cruel que lança mão da sexualidade para destruir lares, enlouquecer homens e distribuir ódio entre as “Evas” em potencial.

Delfina entrou na guerra disposta a matar e a morrer. Colocou vários elementos no seu arsenal: mentira, chantagem, magia, truques velhos sempre renovados. Atraiu o branco e entalou-o dentro de uma garrafa. Jura afixá-lo com amor e bruxarias. [...] Não vai largar, um só instante, a sua galinha dos ovos de ouro.

A esposa do Soares luta com as armas da honestidade. Faz greve de sexo: tenta impedir o envolvimento do marido nos braços cafrealizantes de uma negra. Pratica jejuns, rezas e acende muitas velas às santas imóveis de porcelana. Chora, barafusta. (CHIZIANE, 2008, p. 215)

Mesmo, correspondendo ao arquétipo da Eva, a esposa do Soares não se furtou de executar sua vingança e, após o retorno do marido a Portugal, pagou para que um cipaio tirasse a vida de Delfina. Mas ele, assim como todos os outros homens que passaram por sua vida, sucumbiu à ela.

- Delfina, sabes quem sou? Sabes por que estou aqui? Fui pago para vingar a tragédia do Soares. Fazer-te desaparecer da superfície da terra, depois da tortura. Cobrar o preço da tua ousadia. Desafiaste os pretos, desafiaste os brancos. Tens que morrer para moralizar a sociedade. Sou bom a matar, sou bom, matei já muitos. Mas a ti não tenho coragem. Porque te amo. De verdade te amo. (idem, ibidem, p. 239)

A trajetória de Delfina coaduna-se à punição que foi reservada à Lilith, pois assim como ela, Delfina pagou um preço muito alto por ter tentado lutar contra as convenções que determinavam qual seria o seu lugar na sociedade. Tal como Lilith, Delfina perdeu os filhos, tornou-se uma pária, sofreu com a desaprovação e com a solidão na esfera amorosa e seguiu semeando a destruição de inúmeras vidas ao aliciar jovens virgens para a prostituição.

Delfina é a fêmea sedutora e lasciva que se atreveu a quebrar hierarquias pré-estabelecidas. Quebrou a hierarquia da raça e do gênero ao querer ocupar um

espaço social que não lhe cabia: a cidade. Por sua conduta, tornou-se sinônimo do mal e da perversão. Não era aceita em nenhuma esfera social. Tornou-se pária entre negros, brancos e mulatos. Perdeu o estatuto de mãe e teve sua humanidade anulada por suas ações até o ponto em que se anulou como mulher: “Rainha Delfina cansada de guerra” (idem, *ibidem*, p. 297)

CAPÍTULO III - A escritura ex-cêntrica no diálogo da oralidade

A escrita (da mulher) negra é construtora de pontes. Entre o passado e o presente, pois tem traduzido, atualizado e transmutado em produção cultural o saber e a experiência de mulheres através das gerações. Do mesmo modo, pontes entre experiências de autoras de diferentes idiomas e nacionalidades que possuem a paixão do narrar, a crença na compreensão através da palavra - em suma, na capacidade que tem a palavra de intervir. Assim, a palavra é por elas utilizada como ferramenta estética e de fruição, de auto-conhecimento e de alavanca do mundo. Quando a literatura propriamente dita, e dada a densidade metafórica da construção ficcional e poética, a escrita de que falamos produz mundos alternativos solidamente fincados na realidade social. (GOMES, 2004, p. 14 -15)

Da materialidade da escrita, emerge a oralidade que sustenta o romance *O Alegre Canto da Perdiz*. Assim, o contar, intrinsecamente ligado à tradição ancestral africana, é a força motriz que o impulsiona. Os ecos polifônicos das várias vozes que o compõem propiciam passagens de pungente lirismo entremeadas por passagens as quais remetem a um realismo próprio daqueles escritores que logram, na imanência da obra, transformar a realidade em dado estético.

Laranjeira (2008), ao conhecer este romance, chamou-o de ficção ensaística devido à quantidade de aspectos históricos e socioculturais do universo moçambicano abarcados pela escritora na sua composição.

Vendo esse livro, atrevo-me a dizer que a autora, de facto, deixou de escrever um “romance” e passou àquilo a que chamarei ficção ensaística. Não que ela queira demonstrar, em ficção, uma tese, que entre pela demonstração, como na velha narrativa naturalista, mas porque se trata de uma pungente expedição aos recessos da memória das mulheres do povo moçambicano, em forma de grande alegoria imaginativa sobre a mestiçagem, a hierarquia das raças, a vileza humana, o colonialismo, a manipulação de adultos e crianças, a mentira, o assassínio institucional sem culpa individual, a traição política e conjugal. Uma tragédia em força de exorcismo veemente. Nua e crua, sem romantismos ou ademanos cultistas, tão próprios de alguma literatura bem-comportada. (2008, p. 25)

Mas ao que este autor chamou “ficção ensaística”, Saer (1999), possivelmente, chamaria “narração objeto”, já que se trata de uma narrativa com fortes índices de complexidade (opacidade, singularidade e autonomia), que poderia servir como base de estudo para uma “antropologia especulativa” sobre o povo moçambicano:

Es antropología porque toda literatura de ficción propone una visión del hombre. Y especulativa porque no es una antropología afirmativa. Es una especulación acerca de las posibles maneras de ser del hombre, del mundo, de la sociedad. Pero también especulativa por la noción de espejo que está implícita. No según Stendhal, quien dice que la novela es un espejo que el narrador pasea para reflejar los acontecimientos, sino en el sentido de los espejos deformantes. Yo pude haber dicho "antropología imaginaria", pero la palabra especulativa me parecía que englobaba, de manera más clara, dos o tres conceptos relativos al relato de ficción, y al mismo tiempo porque en el concepto especulativo hay un matiz de racionalidad, del que la palabra imaginario carece. (VALLE, Gustavo. La incertidumbre elocuente. Letras Libres. jun. 2002. p. 24. Entrevista con Juan José Saer)

Ainda de acordo com Saer (1997), não é objetivo da ficção alcançar o estatuto de verdade. Antes, a ficção busca aumentar o poder de reflexão sobre a realidade. O autor informa que o ponto fundamental que permeia a ficção é o fato de ela estar inscrita no mundo, na realidade, sendo, por isso, parte indissociável dessa realidade. Assim, ao conceber a ficção como simples reivindicação do falso e a não-ficção como representação inquestionável da verdade, o homem acaba por alimentar a ilusão de que é capaz de apreender a realidade tal como ela é - pretensão essa - que a ficção não tem, já que é fruto de uma construção consciente por parte do escritor.

Em consonância com a proposta de Saer (1997) em fazer da literatura uma antropologia especulativa, Chiziane busca, via universo ficcional, propor discussões que ajudem a compreender mais e melhor a realidade de seu país. Bem por isso, ficção e realidade fundem-se e confundem-se em sua narrativa, assim como ela própria afirma:

[...] a maior parte das coisas que escrevo eu não as inventei. São os ditos, os sentimentos das pessoas que vou colhendo até de forma inconsciente. Depois penso se vou escrever. No meu país, as pessoas me perguntam se sou romancista, se escrevo ficção. Pois eu digo: a vida em Moçambique é uma verdadeira ficção. Não preciso dar trabalho à minha cabeça. Vou para a rua e logo arranjo uma história. (CHIZIANE, 2009)

Nesse entrecruzamento de ficção e realidade, a Zambézia retratada no romance configura-se como o lugar de encruzilhadas e, como tal, serve de palco para o diálogo entre diferentes sistemas simbólicos e diferentes tradições culturais e ideológicas. Isso se evidencia por meio do discurso das personagens e do discurso da própria narradora a qual, no movimento espiralar da narrativa, orchestra as diversas vozes sociais presentes no romance e propõe uma nova cosmogonia para o povo moçambicano.

Necessário esclarecer que Martins (2000, p. 65), ao empregar o termo encruzilhada, o qual tomamos de empréstimo, afirma que o vocábulo deve ser entendido “como instância simbólica e metonímica, na qual se processam e da qual derivam vias diversas de elaborações expressivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam.” E segue explicando

[...] a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influência e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. (p. 65)

Para uma literatura que se desenvolve a partir de um universo ficcional que reflete os antagonismos vivenciados pela sociedade moçambicana, Chiziane, assim como outros ficcionistas moçambicanos, busca, na interseção entre a oralidade autóctone e o registro europeu, o equilíbrio entre sistemas culturais que ainda coexistem de modo agonístico.

Laura Padilha, em nota introdutória ao livro **Entre voz e letra** (2007), afirma ver na oralidade africana:

[...] uma das formas de manifestação da ancestralidade cultural [...] e, na ficção em prosa que a recupera, um modo de resistência aos padrões estéticos e ideológicos do ocidente branco-europeu. Cartografam-se, desse modo, as identidades em diferença que a colonialidade do poder e do saber tentou, em vão, esfacelar. (p. 12)

Observamos uma clara intenção em formular um percurso que se constitui em um ponto de vista ético sobre a realidade moçambicana. Isso ocorre, seja por meio da tradição oral, materializada pela “voz” que emana da escritura do romance, seja pelos fatos que constituem a História moçambicana e são selecionados como cenário para o desenrolar da(s) história(s) contadas ao longo do romance. É a estética a serviço da ética, assim como nos diz Leite (2003):

Procura a narradora fazer conhecer o passado e o presente, que alimenta desse passado, remodelando-o; como numa pesquisa palimpséstica, analisa as adulterações provocadas pelas diversas assimilações, desde a colonial à pós-independência. As histórias ilustram tal saber, efabulam a tradição, percorrem uma temporalidade específica, uma vez que trata da reapropriação de uma voz e conhecimento seculares, retomada e reposta em atitude griótica de pedagogia crítica. (p. 79)

Nesse sentido, no romance, temos acesso, essencialmente, a três Moçambiques. O primeiro deles, forjado a partir do desejo do outro (o estrangeiro) e, por conseguinte, construído dentro de seus interesses e expectativas. O segundo, aquele que (sobre)vive, ou tenta (sobre)viver, longe das influências externas e dentro das tradições essencialmente moçambicanas. E, finalmente, um terceiro Moçambique, que aponta para a existência de uma nação híbrida, resultante do cruzamento entre o primeiro e o segundo Moçambique.

O romance não propõe uma solução, mas convida o leitor a refletir e discutir sobre uma possível cosmologia da nação moçambicana construída a partir do caos. Evidencia-se uma busca latente pela confluência ou mesmo pelo equilíbrio entre modernidade e tradição, mas que, sabendo-se impossível, reflete apenas um desejo de “ser”.

De acordo com Chaves (2005)

A dualidade cultural [...] define-se como um dos pólos geradores da temática do regresso a um tempo perdido, do mesmo modo que consolida a convicção de que tal regresso não ultrapassa os limites de um sonho condenado ao reino do inatingível. (p. 72)

Já Noa (2008), ao falar sobre o universo ficcional em Moçambique, afirma ser inerente a esse universo oferecer,

[...] entre outros aspectos, a conciliação ou confrontação de múltiplas ordens e dimensões: o oral e o escrito, o latente e o manifesto, o tradicional e o moderno, o passado e o presente, o interdito e o permitido, o rural e o urbano, o nacional e o estrangeiro, o natural e o sobrenatural, o vivido e o imaginado, a vida e a morte, o local e o universal, a ordem e o caos, a cosmogonia e a escatologia. (p. 44)

Bem por isso, a ficção moçambicana, em geral, e a de Chiziane, em específico, parece não querer deixar que esqueçamos que Moçambique ainda está, como bem disse Mia Couto¹⁶, em “estado de ficção”; afinal, trata-se de uma nação com menos de trinta e cinco anos e que, sob todos os aspectos, sofreu e ainda sofre as consequências da ação do colonizador europeu. Tal fato também se reflete na produção literária do país, que busca resistir à adoção dos padrões literários ditados pela estética europeia para, em seu lugar, fomentar o desenvolvimento de uma estética propriamente moçambicana, assim como nos faz saber Chiziane, ao dizer que

¹⁶ COUTO, Mia. A voz de Moçambique. Entrevista concedida a Luiz Costa P. Junior. **Revista Língua Portuguesa** n.33 jul. 2008. Disponível em:< <http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=11551>> Acesso em 30 jul. 2008.

A literatura moçambicana ainda está a nascer, estamos a construí-la. O conceito, a forma de uma literatura, vem da cultura. Em Moçambique, os grandes contadores de história, na minha tradição, começam com provérbios ou histórias curtas para depois chegar ao grande assunto. Há maneiras nossas de contar histórias, que não estão escritas nem pesquisadas, estão marginalizadas. Aprendemos a contar a história pela cultura europeia. Não sou contra a cultura europeia, mas contra a imposição de um modelo. Alguma coisa da cultura africana tem de ser preservada.
¹⁷(CHIZIANE, 2009)

Daí o hibridismo de que resulta o processo narrativo de *O Alegre Canto da Perdiz*, misto de conto da tradição oral, fábula, história, mito, ensaio, relato ou, conforme o denominamos até aqui: romance. Mas não o romance como o conceitua Benjamin (1992), mas, sim, como o quer Bakhtin (1988), pois para este autor:

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística. (p. 124)

O *Era uma vez* da narrativa clássica é convertido, em essência, ao *Karingana ua karingana*.

É o que nos diz Padilha (2002)

[É] chegada a hora de se pensarem algumas postulações sem os clichês dualistas que as recobrem e que não contribuem para o avanço dos estudos literários africanos. Assim, ao invés de atribuir à África apenas o peso da tradição oral e do arcaico, deixando para a Europa o papel da modernidade que se associa naturalmente ao universo da escrita, quero-me debruçar sobre a inter-relação de ambas as coisas. [...] o isto e o aquilo e, não, o isto ou aquilo. (p. 39, grifos da autora).

¹⁷Entrevista retirada da Revista Língua Portuguesa. Disponível em <http://revistalingua.uol.com.br/revista.asp?edicao=Edicao%2050>. Acesso em 15 jan. 2010.

3.1. Distanciamento entre a autora e a representação

Bakhtin (1988) distingue o autor-pessoa do autor-criador, algo como criador e criatura. O primeiro é o escritor propriamente dito, envolto de um projeto pessoal, seus valores e intencionalidades e; o segundo, o realizador, aquele que, na escritura, a um só tempo cria e emana do objeto estético, a partir de seu posicionamento frente àquilo que constrói esteticamente. O autor-criador é caracterizado por Bakhtin como uma posição axiológica, ou seja, possui um caráter valorativo, ao mesmo tempo em que constrói, posiciona-se frente ao construído e isso transparece no plano da obra. Intenções axiológicas do autor são mediadas pela refração.

Chiziane tem um plano autoral bastante definido: mudar a representação da mulher moçambicana. Mas se o seu projeto autoral não estivesse revestido de labor estético, se ela não lançasse mão do autor-criador, seu trabalho ficaria no nível do manifesto, sem quaisquer índices de complexidade e resultaria panfletário.

Todavia a autora logra, ao transportar para o plano da obra, seus valores de autor-pessoa, transfigura-os em novos sistemas de valores esteticamente construídos. Nessa direção, ganhou especial relevo, em nossos estudos, a narradora do romance, pois ela é o autor-criador - ente esteticamente construído pela autora para conduzir a narrativa.

Para Bakhtin (1988, p. 73), o romance quando “tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico – já que , plurilíngüe e plurivocal”. E complementa:

Além da realidade do conhecimento e do ato, que preexistem ao artista da palavra, a literatura também é preexistente a ele: é preciso lutar contra ou a favor das velhas formas literárias, utilizá-las e combiná-las, vencer a sua resistência ou encontrar nelas apoio: mas na base de todo esse movimento e conflito nos limites de um contexto puramente literário, ocorre uma luta mais importante, determinante e primária como a realidade do conhecimento e do ato: *todo artista, em sua obra, se ela é significativa e séria, aparece como o artista primeiro e tem que ocupar imediatamente uma posição estética em relação à realidade extra-estética do conhecimento e do ato*, ainda que nos limites de sua experiência puramente pessoal e ético-biográfica. (p. 38, grifos do autor)

Um aspecto importante e bastante pertinente a nossa leitura são as considerações tecidas por Bakhtin (2006) sobre as características do gênero romanesco, principalmente, no que tange à relação entre o autor-criador e o herói. Segundo o teórico, o autor-criador tem uma relação axiológica com o herói, mas sem perder de vista o que os outros pensam do herói e da sua relação com o herói. O autor-criador, no caso do romance, a narradora, coloca-se numa posição de proximidade imediata com as personagens e com os acontecimentos em processo.

O próprio discurso interior do herói está pleno de discursos do outro e discursos outros que constroem dialogicamente o próprio. No universo bakhtiniano nenhuma voz jamais fala sozinha porque a natureza da linguagem é indubitavelmente dupla, conforme dito por Bakhtin (1988, p. 88-89) “o discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica.”

A relação dialógica da narradora – como autor-criador – da história com as personagens é atravessada por inúmeros diálogos sociais, formando uma rede de relações axiológicas. Como podemos verificar nos excertos abaixo:

Os navegadores correram de aldeia em aldeia, derramando sangue, profanando túmulos, pervertendo a história, fazendo o impensável. A Zambézia abriu o seu corpo de mulher e se engravidou de espinhos e fel. Em nome desse amor se conheceram momentos de eterno tormento e as lágrimas tornaram-se um rio inesgotável no rosto das mulheres. As dores de parto se tornaram eternas, os filhos nasciam apenas para morrer, eram carne para canhão. O povo tentou, inutilmente, transformar os corações em pedra para fugir à dor, à morte, à opressão. (CHIZIANE, 2008, p. 64)

A narradora (autora-criadora) do romance é uma voz demiúrgica que alterna mito e história e fala com certa nostalgia do tempo em que as mulheres dominavam o mundo. Frequentemente, em nossa leitura, observamos que a autora-narradora nutre certa simpatia pelo feminino, como ocorre na passagem que destacaremos abaixo, na qual há o emprego de uma construção híbrida – com dois tons e dois sentidos divergentes (BAKHTIN, 1988). Temos, então, um único falante, mas onde estão confundidos dois enunciados. O acento que inicialmente depreende-se do trecho é o acento cômico, no entanto se percebe que esse acento é atravessado por

um segundo, este irônico-indignado, ou seja, há dois acentos de valor; duas posições socioaxiológicas.

Para o homem, a lua-de-mel é a tomada de posse de um corpo já conhecido como legítimo proprietário. [...] Para as mulheres é a inauguração do estatuto de serva. Agora traz-me o café, agora a sopa, agora engoma a minha roupa. [...] Meu amor! Eu também te amo. Mas se me desobedeces eu esmurro-te. És minha mulher. Sou o teu marido. Todo teu. Mas não deixarei de apreciar a donzela que passa nem de dar um pouco da minha alegria a uma triste viuvinha. (CHIZIANE, 2008, p. 111)

Nessa citação, tanto quanto em inúmeras outras, podemos verificar que a autora-criadora faz uso da ironia e, em certa medida, da comicidade, para conseguir, a um só tempo, colocar-se sob o olhar daqueles que ignoram os problemas e necessidades femininas e na perspectiva daqueles que se indignam com o problema e buscam solucioná-lo. Podemos, portanto, depreender uma fala feminina motivada pela autora a partir de um contexto eminentemente masculino. Para tanto, em companhia de Owen (2008), acreditamos que

[...] as obras de Chiziane insistem em reconhecer hierarquias específicas de diferença sexual, que subjugaram as mulheres africanas aos homens africanos e europeus nos contextos colonial e pós-colonial. Representando as mulheres como actores e falantes que desejam tornar-se agentes na zona de contacto, a autora explora os realinhamentos do poder, que funcionam quando os interesses das mulheres deixam de ser meramente os objectos da transacção masculina. Neste contexto, Chiziane afirma que as mulheres dos seus livros lutam por um espaço de liberdade dentro de uma relação de interdependência e complementaridade com o mundo masculino. (p. 162)

A narradora (autora-criadora) entrelaça na fatura da obra fatos históricos e ficcionais. Ela não só nos faz conhecer tais fatos, como também emite um juízo sobre eles. Assim como apontado no trecho que se segue “O que José não sabia é que os seus actos se tornariam um marco, história, mito, lenda. Mudariam o mundo. Sem a cumplicidade dos assimilados e seus cipaios a terra jamais seria colonizada”. (CHIZIANE, 2008, p. 132)

Ela se configura como uma das vozes não autorizadas da consciência moçambicana, a voz por meio da qual se recupera a história do país e se ampliam as suas perspectivas. Trata-se de uma voz que tem por função redimensionar o passado por meio da sua presentificação narrativa. Nela, o passado se entrelaça ao presente e projeta um futuro melhor. É por meio de sua voz que a tradição é revisitada e redimensionada, assim como postulado por Martins (2002):

A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (p. 84)

É uma voz que exorciza aquilo que a narrativa aponta como sendo os erros do povo moçambicano: o deixar-se dominar física e, o pior, ideologicamente, ficando parado no tempo, recorrendo nos erros e entregando seu destino em mãos que o lançam em direção a um passado que a modernidade não comporta.

[Delfina] Pediu ao pai para ser assimilado, a fim de ter acesso à escola oficial, onde as professoras eram mulheres normais e não freiras esquizofrênicas. Mas o pai disse que não. Porque os assimilados eram assassinos. O pai de Delfina disse não à assimilação, sem saber que a libertação da pátria seria na língua dos brancos e sem imaginar ainda que os filhos dos assimilados iriam assumir o protagonismo da História. (CHIZIANE, 2008, p. 78)

Em *O Alegre Canto da Perdiz*, romance marcadamente polifônico, as personagens impõem-se como sujeitos que se revelam por meio de palavras. Assim, o romance torna-se a “arena” na qual as relações de recusa e aceitação, convergência, divergência, harmonia e conflitos tomam forma no relacionamento entre homens e mulheres, mães e filhos, colonizadores e colonizados. Ou então, pensando-se mais amplamente, entre passado e presente. No romance, essa arena é potencializada mitologicamente. As personagens fomentam as relações sociais que permeiam o romance.

É o que nos mostra Bezerra

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recia, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável. Trata-se de ‘uma mudança radical da posição do autor em relação às pessoas representadas, que de pessoas coisificadas se transformam em individualidades. (2006, p. 194)

Tais formas de interação, segundo Bakhtin (1988), configuram o plurilinguismo social que se introduz no romance por meio dos discursos do autor, narradores e personagens, além dos gêneros intercalados, admitindo “uma variedade de vozes sociais e diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau).” (BAKHTIN, 1988, p. 75)

Já ao nascer, somos expostos ao discurso do “outro”. Podemos afirmar que a formação do “eu” decorre das múltiplas vozes as quais somos expostos ao longo de nossas vidas e que se atualiza na imagem que temos de nós e do mundo em que estamos inscritos. Assim, conforme preconizado por Bakhtin, a voz do outro, consciente ou inconscientemente, está sempre presente em nosso discurso, sendo, pois, a construção identitária uma atividade de linguagem e, como tal, não se constitui em terreno neutro, pois ela estará irremediavelmente associada a uma determinada visão de mundo.

O autor do romance polifônico não define as personagens e suas consciências à revelia das próprias personagens, mas deixa que elas mesmas se definam no diálogo com outros sujeitos-consciências, pois as sente a seu lado e à sua frente como ‘consciências eqüipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusíveis’ como a dele, autor. (BEZERRA, 2006, p. 194)

Em vários momentos da obra, é possível identificar essa voz do outro que influencia a construção identitária do indivíduo. Podemos conferir nos dois excertos que se seguem.

[Delfina se lembrando] Tudo por causa daquele dia em que a mãe a atirou como uma gazela na jaula de um carnívoro. O velho branco estava no quarto escuro esperando por ela. Segurou-a. Apalpou-a. Sugou-a. A mãe sorria lá fora, tomando um copo de vinho e esperando por ela. Foi um momento de conflito intenso, em que não conseguia entender a alegria da mãe perante o pecado original. (CHIZIANE, 2008, p. 78)

[Delfina] Pensa em Maria das Dores, não precisa de leitura nem escrita. Parir um filho não exige escola. Agarrar um homem rico é uma questão de tática e não de matemática. Prender o homem na cama é questão de magia e sabedoria. [...] O mais importante para uma mulher não é um diploma, mas a sorte na vida e a tática de caçar um homem que sirva. Depois do longo silêncio, volta à superfície com uma proposta macabra.
- Dou-te a virgindade da minha filha. (idem, ibidem, p. 242)

Conforme observamos ao longo do romance, o diálogo construído como fala de interlocutores é bastante raro, contrastando com os inúmeros diálogos interiorizados, no qual o “eu” confronta-se com um “outro” em si mesmo. Delfina revela, por meio de inúmeros diálogos interiorizados, a representação que tem de si e que acredita, ou quer acreditar, seja compartilhada pelo “outro”.

Enquanto o casamento decorre ela pede bênção e perdão. Por si. Por tudo. Por todos. No seu silêncio sonha com o milagre da reconciliação e com o regresso de Maria das Dores. E sente orgulho daquela filha no altar [Jacinta]. Que *herdara da mãe todas as virtudes. Lutar pelos seus sonhos. Sabia-se mulata, inferior. Seguiu o exemplo da mãe, subiu um degrau na escada da raça, caçou um branco e casou-se*. Uma filha que cresceu com o carinho do vento. Que soube remover os espinhos e colocar flores na sua estrada. Pura. Virgem. Com um diploma na mão e uma aliança no dedo. (idem, ibidem, p. 284, grifo nosso)

Percebe-se que Delfina, longe de tomar os acontecimentos de sua vida como decorrente de suas ações, segue adotando uma relação de causa e efeito só por ela apreendida. Demonstrando-se refratária a qualquer processo de mudança de sua auto-representação, de

[...] descoberta do homem interior – de si mesmo – inacessível à auto-observação passiva e acessível apenas ao ativo enfoque dialógico de si mesmo, que destrói a integridade ingênua dos conceitos sobre si mesmo [...]. (BAKHTIN 2005, p. 120)

E mais

[...] rasga as roupagens externas da imagem de si mesmo, que determinam a avaliação externa do homem (aos olhos dos outros) e turvam a nitidez da consciência de si. (idem, ibidem, p. 120)

3.2. A representação em curva: fusão de duas ou mais vozes

O Alegre Canto da Perdiz percorre mais de quarenta anos da história moçambicana e abarca em sua fatura temas como racismo, colonialismo, guerra, pós-colonialismo, política, estratificação social, tradição e modernidade, amor e ódio. As relações sociais que permeiam o romance contemplam um diálogo crítico da autora com os acontecimentos da história recente de Moçambique. Mas ela o faz sem perder de vista o trabalho estético. Para tanto, lança mão de dados históricos entremeados por mitos e lendas, e desenvolve personagens com discursos e pontos de vista dissonantes entre si, de modo a trazer o leitor/ouvinte para o centro das discussões propostas ao longo do romance ex-cêntrico.

Desse modo, a perspectiva social da obra não aparece apenas nos temas abordados, mas também na forma de elaboração discursiva. As construções dialógicas baseadas na intercalação de gêneros estão presentes em todo o trabalho inventivo da obra. Entre elas, merecem destaque três canções. As duas primeiras de caráter sarcástico e irônico denotam um tom emocional-volitivo, fazendo da criança um veículo para crueldade dos adultos.

Delfina era alvo de inveja e ódio por parte das mulheres, sejam elas brancas ou negras, pois sabiam do desejo de seus maridos por ela. Daí a criação de cantigas como as que seguem, utilizadas como vozes para ridicularizar e atormentar Delfina, como pequenos paliativos para suas almas atormentadas:

Centopeia, centopeia / Não diz à minha mãe / Que dormi com o Sousa, o branco / Por causa do chá e do açúcar / Centopeia, centopeia / Não diz à minha mãe / Borboleta, borboleta / Não diz a minha mãe / (CHIZIANE, 2008, p.79-80)

Delfina, que dormiu com o Sousa, o branco, / por causa do chá e do açúcar / Gaivota, gaivota / Diz à minha mãe / que vendeu a virgindade da filha, / Para melhorar o negócio do pão. / Delfina, gente fina / Delfina que pariu pretos, / Que pariu brancos. (idem, ibidem, p.294 -296)

A terceira é uma canção revolucionária, empregada para criar um ambiente de forte densidade narrativa. Os versos da canção são entremeados por lembranças e lutas sangrentas. Trata-se de uma canção de cunho ideológico que serve a um só tempo para (re)dimensionar o papel da resistência moçambicana, revestindo-a de tons épicos, e sublinhar, ainda mais, a submissão de José dos Montes e, por conseguinte, de todos os outros moçambicanos que dela não participaram. Trata-se de um ritual banhado a sangue, a partir do qual José dos Montes passa a assimilar não só o discurso do colonizador como também o discurso da destruição, assumidos pela voz – performance da resistência épica.

Mesmo que nos torturem / Havemos de voltar / Mesmo que nos expulsem / Havemos de voltar. / Mesmo que nos matem / Havemos de voltar! / Apesar desta escravatura / Havemos de voltar [...] (CHIZIANE, 2008, p. 127-131)

Temos, aqui, pois, um capítulo destinado a (re)discutir não só o poder de destruição física do colonizador, pois levou à morte um sem número de moçambicanos – mas também, a destruição psicológica – já que destruiu a auto-estima do povo moçambicano e fez com que o próprio negro visse em si, a representação do negativo.

Mas o tratamento dessa questão aponta para uma perspectiva bastante polêmica, pois assume, na condução dos acontecimentos que se diluem no romance, como uma espécie de *mea culpa*, na qual a colonização é redimensionada e vista, em certos momentos, como resultado da omissão do povo moçambicano. A esse respeito, vale citar Lobato (1962), quando aponta para o fato de os europeus

terem tomado o poder em Moçambique de maneira pacífica e com a conivência dos próprios chefes negros já que

Os portugueses não entraram em Moçambique como guerreiros, mas como negociantes, e foi o comércio que os obrigou a relações econômicas com os régulos do interior. [...] Dispondo de fato, que era na costa oriental o único meio de financiar a guerra, e de armas e pólvoras, decisivas na luta, os Portugueses foram acarinhados e cobiçados pelos chefes negros como aliados valiosos, e deles obtiveram privilégios, terras, concessões e favores em troca de boas ajudas no fornecimento de fato, armas e gente de guerra. (p. 83)

Com base nos diálogos entre vozes discursivas e gêneros literários (contos, lendas, mitos) o romance *O Alegre Canto da Perdiz* aponta para um aspecto particular de construção da linguagem literária: a existência de um plurilinguismo “que serve para refratar a expressão das intenções do autor”. (BAKHTIN, 1988, p. 127).

O diálogo entre vozes e linguagens assinala o dialogismo da linguagem literária, ressaltando a natureza interdiscursiva, social e interativa da palavra, pois é a partir dela que a entonação social da obra é delineada de modo a tornar o romance compromissado com um discurso plurissignificativo, no qual pontos de vista divergentes dialogam entre si.

A palavra resultante deste discurso é bivocal. Para Bakhtin (1988, p. 127), “serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor.” E é justamente, por meio deste recurso que este romance explora a fronteira entre ficção e realidade sem, no entanto, ultrapassá-la. São faces da mesma moeda.

A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores. (idem, ibidem, p. 358)

A autora-criadora de *O Alegre Canto da Perdiz* se alimenta da refração de uma voz social partidária do feminino. Mas também dela se depreende certo tom

entre punitivo e profético, como se a mulher fosse a culpada pelo seu próprio sofrimento e pelo sofrimento da raça negra, sendo, todavia, a voz responsável por operar mudanças significativas na própria história. Daí o romance tratar dos mitos da criação, contos da tradição oral e lendas de tempos imemoriáveis, tempos em que o mundo era dominado pela voz feminina.

Bastante representativo desse fato é o capítulo em que Delfina participa da marcha do Dia Nacional da Mulher [Moçambicana]¹⁸. A inclusão desse episódio parece querer nos lembrar de que as mulheres também participaram das lutas pela independência e que, ainda agora, seguem lutando para serem reconhecidas como sujeitos históricos, que têm o direito de se verem representadas na sociedade e de se auto-representarem.

Hoje são as mulheres que levantam as vozes e clamam contra outras escravaturas. Arremessando ao vento a amargura dos séculos. Queimando os aventais, amolgando panelas, partindo vassouras, abandonando tanques de roupas e as tábuas de engomar para se tornarem cantoras de sonhos. [...] Projetam um mundo que não existe. [...] Ah, esta ilusão veio tarde. Assisto, à margem, as mudanças do mundo. (CHIZIANE, 2008, p. 299-300)

Muito a propósito, imediatamente após esse episódio, mas ainda em diálogo com ele, temos acesso a mais uma história que fala sobre a perda do poder das mulheres e sobre o fato de elas terem sido ludibriadas pelos homens, colocando sob uma perspectiva de causa e efeito os acontecimentos narrados. Por isso, a segunda narrativa, apesar de fazer referência a “tempos sem memória” aparece impregnada por termos e fatos advindos da modernidade o que acabam por alçá-la à condição de discurso híbrido, misto de passado, presente e futuro.

¹⁸ Instituído em 1972 em memória de Josina Machel, morta em 07/04/1971.

A história desta marcha não começa nesta data. A guerra dos sexos é muito, muito antiga. Tudo começou nos tempos sem memória. Era uma vez... No princípio de tudo havia um reino só de homens. Nasceram das bananeiras e eram muitos, num só cacho. [...] Tinham o trabalho de semear as palmeiras. Esperar o coco maturar. Subir, colher, ralar, espremer e preparar o leite para os bebês. [...] Descobriram o reino das mulheres do outro lado do mundo. Descobriram ainda que elas eram mais evoluídas, tinham no peito duas leitárias móveis, automáticas, electrónicas, digitais, e ainda por cima cada mulher só paria um filho por ano e, excepcionalmente, dois. Fizeram um plano. [...] Invadiram-nas. Depois de bravos combates veio o pacto. As mulheres passariam a fazer os filhos e a cuidá-los e eles tratariam da segurança e do alimento. [...] Na reivindicação do Dia Nacional da Mulher, a ameaça: se os homens não cumprem o pacto, haverá greve de sexo e tudo voltará a ser como antes. [...] Para prevenir esse desastre ecológico, os cientistas apressaram-se a desenvolver tecnologias de clonagem humana, bebês proveta e barrigas de aluguel. (CHIZIANE, 2008, p. 300-301)

O texto se materializa pela voz da contadora que se apropria das palavras de um outro - o autor, com as intenções sócio-ideológicas e psicológicas que estas palavras contêm. Há, no discurso literário, um carácter bivocal, uma vez que a enunciação é produto de duas consciências, neste caso, a palavra do autor para o autor-criador, colocando-os em um contexto de relações dialógicas – representação em curva, fusão de vozes orquestradas em refração intencional.

No romance é dado um sistema literário de linguagens, mais exatamente, de representações das linguagens, e a tarefa real de sua análise estilística consiste em descobrir todas as línguas orquestradas presentes na composição do romance, em *compreender o grau de desvio em cada linguagem e a última instância semântica da obra e os diferentes ângulos de refração das suas intenções, em compreender as suas inter-relações dialógicas* e, finalmente, se existe um discurso direto do autor, em definir o seu fundo dialógico plurilíngüe fora da obra (para o romance da primeira linha essa última tarefa é fundamental). (BAKHTIN, 1988, p. 205-206, grifo nosso)

Dessa forma, O Alegre Canto da Perdiz pode ser lido a partir da construção dialógica da linguagem literária, pois, ali, os discursos que se opõem e se delimitam

no espaço discursivo criado pelo romance são veiculados pela narradora (autora-criadora) e pelas personagens. As vozes das personagens, na maioria dos episódios, são entrecortadas pela voz de outrem, no caso, a voz da narradora, nem sempre demarcada nitidamente. Como nos dois excertos que se seguem, nos quais, respectivamente, Delfina e Maria das Dores têm o discurso entrelaçado pelo discurso da narradora, o que entendemos em espiral, trazendo para este círculo as demais personagens, outras vozes discursivas.

Anos de memórias confluem na sua mente. Em pequenos pedaços como gotas de água formando um rio. As imagens obscurecidas pelo tempo revelam-se uma a uma, recortadas e baralhadas como as peças de um puzzle. Como se um arqueólogo de memórias escavasse fotografias antigas. Sinto que já estive aqui, mas quando? Olha para a paisagem com mais atenção. A cordilheira. A cabeça do monte alto coberto com o chapéu conhecido. Já escalei aquele monte. Que buscava eu? De repente se lembra do José, seu pai falando da vida nos montes. E recorda que partiu para a grande viagem tendo percorrido todo o perímetro da terra e regressado ao ponto de partida. (CHIZIANE, 2008, p. 26)

Apreciava os casarões coloniais. Apartamentos. Prédios. Hotéis. A vida dos brancos é fantástica. Eles mataram as árvores, mataram os bichos e construíram cidades luminosas. Fascina-os a eletricidade, que torna as noites sempre iluminadas apesar de ofuscar o brilho da lua. A imagem dos casarões antigos projecta um futuro de grandezas na sua mente e ela jura: terei a grandeza das sinhás e das donas, apesar de preta! Ela tinha certeza que sim, ela tinha. Convicção nascia da intuição, de pressentimentos infundados, de uma estrela eléctrica ou da vela do farol distante. [...] Nesta vida, eu serei alguém. (idem, ibidem, p. 77)

Sob essa perspectiva, a narrativa coloca o leitor na posição de ouvinte e espera uma compreensão responsiva da relação do sentido entre o texto narrado e o juízo que dele se depreendeu durante a narração. Como destinatário do texto, o leitor/ouvinte tem, então, a liberdade de concordar ou discordar com a atitude das personagens e com o desfecho dado à história. De acordo com Bakhtin (1988), trata-se de um discurso vivo, construído na atmosfera do “já dito”, no qual o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito.

Todas as formas retóricas e monológicas, por sua construção composicional, estão ajustadas no ouvinte e na sua resposta. Esta fixação no ouvinte é considerada freqüentemente até mesmo como fundamental e constitutiva do discurso retórico. De fato, para a retórica é efetivamente característico que a relação com o ouvinte concreto, o lugar ocupado por esse ouvinte, se integre na mesma estrutura externa do discurso retórico. Aqui, a orientação para a resposta é aberta, manifesta e concreta. (p. 89)

Enfim, o texto narrado não tem como objetivo obter uma compreensão passiva que apenas duplique sua ideia na mente do outro sujeito, o leitor/ouvinte. Ao invés disso, espera-se uma resposta, simpatia, objeção, concordância etc.

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte, um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente. (BAKHTIN, 2005, p. 27, grifos do autor)

No romance, a intercalação dos gêneros em espiral, conto da tradição oral, história e mito, produz um discurso híbrido (BAKHTIN, 1988) intencionado e refratário, em cada aparição, uma intenção que se renova. Isso se confirma na obra, pela disposição desses gêneros dentro do romance. Eles são verdadeiros “portais” que propiciam uma presentificação do passado que, invariavelmente, lançam-se profeticamente em direção ao futuro.

A inserção desses gêneros na narrativa marca a subjetividade do romance ao mesmo tempo em que aponta para a existência de uma voz social ligada à tradição. A narradora-criadora do romance parece querer dividir com os leitores-ouvintes seu espanto e, por que não dizer, sua indignação com o fato de a mulher ter saído do centro das relações de poder para tornar-se figura “ex-cêntrica”, marginal a essas relações.

Delfina, por sua vez, é a imagem da voz social daqueles que são individualistas, alienados politicamente e que veem no colonizador não uma marca de opressão, mas, sim, como uma oportunidade a ser capitalizada. Serafina, sua mãe, deposita nela as esperanças de que consiga melhorar a vida da família por meio da miscigenação da raça, uma vez que, ter um filho mulato conferia à mãe o

status de “assimilada” e, com isso, a mãe e o filho passavam a gozar de alguns privilégios sociais, além de ter a garantia de que o filho não seria deportado e, tampouco, obrigado a ir para a guerra. Serafina é a imagem social daqueles que, sem terem como reagir ao domínio do colonizador, buscam se associar a ele como uma forma de amenizar seu impacto negativo em suas vidas.

Portanto, *O Alegre Canto da Perdiz* articula questionamentos sobre a sociedade, assinalando a natureza heterogênea dos diferentes sujeitos que a integram. Assim, o espaço das personagens é o espaço da memória, espaço privado, gerador de reflexões nem sempre precisas. No texto, o espaço marcado pela individualidade e o espaço social são problematizados, posto que representam a própria estrutura social, caracterizada por relações de dominação e poder, lugar de inclusão e exclusão e, portanto, de divisão e confronto.

Isso se verifica no romance quando a questão da miscigenação racial aparece fortemente vinculada a questões de status social, demonstrando que a vontade de “tornar-se branco” espelha-se no anseio de incorporar os valores dominantes e de ascender socialmente. Nesse contexto, o mulato torna-se superior ao negro, mas incontestavelmente inferior ao branco, fazendo muitas vezes com que o indivíduo miscigenado não seja aceito nem por brancos, nem por negros. Este é o caso de Maria Jacinta, filha mulata de Delfina e do português Soares. No trecho abaixo, fica claro que a personagem sofre com o fato de não “pertencer” a nenhum dos dois universos pelos quais transita:

Maria das Dores brincava com as pretas, Jacinta brincando com as mulatas. Em casa, Maria das Dores esfregava o chão e ela ficava a fazer os deveres da escola. Maria das Dores transportava lenha, cozinhava, limpava, e ela só brincava. Foi a partir desse momento que [Jacinta] começou a olhar em volta. E viu que os negros eram muito negros. Que os brancos eram muito brancos. Diante dos pretos chamavam-lhe branca. E não queriam brincar com ela. Afastavam-na, falavam mal da mãe e diziam nomes feios. Diante dos brancos chamavam-lhe preta. Também corriam com ela, falavam mal da mãe e chamavam-lhe nomes feios. Um dilema que crescia na sua cabecinha: afinal de contas qual é o meu lugar? Porque é que tenho que ficar entre as duas raças? Será que tenho que criar um mundo meu, diferente, marginal, só com indivíduos da minha raça? (CHIZIANE, 2008, p. 247)

Assim, a personagem recria-se para o mundo por meio da marca da diferença. Sob esta perspectiva, pode-se dizer que a autora convida-nos a uma profunda reflexão sobre o ser humano ao dramatizar a conflitante relação entre o “Eu” e o “Outro” e as formas utilizadas para produzir (auto)conhecimento. Percebe-se, comumente, que as personagens femininas travam diálogos mentais com a palavra e juízo alheios, polemizando-os e contrapondo-os à sua própria palavra.

3.3. Por uma escrita que se faz voz e voz que se faz presença

Depreende-se da escritura de *O Alegre Canto a Perdiz* um desejo de traduzir na letra impressa a oralidade autóctone, que deslocada de seu contexto habitual, é renovada pela perspectiva criadora que lhe confere um novo valor por meio da performance que, de acordo com Zumthor (2005, p. 69) “é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe”.

O resultado é uma linguagem em que a carne das palavras nos coloca em contato sensorial com o narrado o qual passa a ter um poder criador e ordenador. Voz corporal que ressoa e que, como nos fala Noa (2009),

[...] impõe-se-nos não apenas como atributo do ser humano, mas também como elemento que alarga e aprofunda a sua própria condição. E é na literatura, como suprema arquitecta da realidade possível, que vemos explorada, nas suas múltiplas e variadas possibilidades, a figuração da vocalidade humana. (p. 85)

O contar tem o poder de presentificar o passado, pois ao recordar para contar, o sujeito se desloca no tempo e no espaço, tirando as memórias da clausura do silêncio e, por conseguinte, do esquecimento. A lembrança expande a ordem da realidade, do acontecido, promovendo uma movência, que se realiza por meio do contar. Nesse sentido, a autora Chiziane explorou, por meio do labor estético, o carácter auditivo de que a literatura é revestida, a fim de capturar, no registro escrito, a carnalidade da voz e do gesto. Assim, afirma Moreira:

Considerar a literatura auditiva é um dos caminhos que nos permitem compreender o processo tradutório que possibilita ao leitor perceber o corpo cultural do contador de histórias inscrito na narração performática dos textos. A qualidade auditiva da literatura imprime à escrita a possibilidade de criar a própria situação de fala por ela instaurada. (2005, p. 83)

Nessa mesma direção, podemos declarar que Chiziane produz o que se convencionou chamar de oralitura, assim conforme a define Martins (2000).

[Aos] gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei “oralitura”, matizando na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas. [...] O termo oralitura da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição lingüística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. [...] a oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja desenhada na letra performática ou nos volejos do corpo. (p. 83-84)

Na trama, na tessitura do seu texto, a autora Chiziane forjou uma escrita que, no momento da leitura, parece ser ouvida, aproximando-a o mais possível da situação original que envolve o processo de escuta das histórias africanas. Nesse sentido, depreende-se da trama narrativa um projeto calcado na imagem da mulher do régulo, pois é a partir da sua aparição que se percebe, mais claramente, a existência de uma narrativa performática. É inegável que a projeção de imagens ligadas ao ato de contar fique sedimentada em nossa mente e nos faça projetar, nas diversas vozes narrativas, o corpo da contadora, seus gestos e sua grandiloquência, figurados na escrita. Por isso, acreditamos, em companhia de Matos (2007), que:

Oralidade e escritura não são domínios separados por um divisor de águas com limites rígidos. Sua fronteira é tênue, e a tensão oral/escrito se reflete nos estilhaços desse seu duplo processar, numa instância em que não mais se reconhecem os traços originais de cada um deles, fundidos e confundidos no ponto de cruzamento das linguagens. (p. 150)

A imagem que fazemos da mulher do régulo, seus gestos e, sobretudo, sua presença no ato de contar, impregna todas as outras vozes que surgem após sua aparição. A própria voz da narradora-criadora se materializa, a partir da imagem que fazemos do ato de contar corporificado pela personagem. Logo, Moreira nos faz saber que:

Na narração performática, uma primeira série de gestos que a repetição gera nos permite visualizar o próprio corpo do narrador na alternância de vozes que marcam as cenas de sua performance. Nessa série de gestos, o narrador, totalmente presente, teatraliza o discurso. (2005, p. 169)

A partir da sua presença, a narrativa ganha em densidade, uma vez que começamos a ter contato com os mitos fundadores do matriarcado e assuntos relacionados à esfera feminina, principalmente, sobre o crescente enfraquecimento da representação da mulher ao longo da história da Zambézia.

A mulher do régulo tem preservada a sua força simbólica dentro da comunidade, como ícone de sabedoria e soberania femininas, sobretudo vivendo em uma sociedade pautada pelos valores patriarcais. Apesar de sua aparição ficar restrita no espaço narrativo de poucas páginas, sua voz divide a representação com a narradora, pois são as duas vozes responsáveis por nos contar as histórias ligadas à esfera da tradição matriarcal.

Bastante significativo é o fato de a personagem encarregada de nos fazer conhecer os mitos, lendas e contos da tradição, ser anônima. Isso abre um vazio, um entre-lugar a ser ocupado no devir por outras mulheres anônimas, mas de igual relevância dentro das suas comunidades, que têm sua representação apagada dentro da atual estrutura social moçambicana.

Era uma vez... No princípio de tudo. Homens e mulheres viviam em mundos separados pelos Montes Namuli. As mulheres usavam tecnologias avançadas, até tinham barcos de pesca. Dominavam os mistérios da natureza e tudo... eram tão puras, mais puras que as crianças numa creche. Eram poderosas. Dominavam o fogo e a trovoadas. Tinham já descoberto o fogo. Os homens ainda eram selvagens, comiam carne crua e alimentavam-se de raízes. Eram canibais e infelizes. Um dia, um homem jovem tentou atravessar o rio Licungo, para saber o que havia. Ia afogar-se quando aparece a linda jovem, sua salvadora, que meteu o homem no seu barco. Como houvesse frio, a jovem tentou reanimar o moribundo com o calor do seu corpo. O homem olhou para o corpo dela, completamente aberto, um antúrio vermelho com rebordos de barro. Ali residia o templo maravilhoso, onde se escondiam todos os mistérios da criação. E depois... (CHIZIANE, 2008, p. 21)

Em momentos narrativos similares à citação e em diversos outros nos quais a voz da mulher do régulo toma a narrativa, podemos verificar que

A recuperação auditiva do contador e de sua performance, inscritos na escrita, realiza um movimento de devir. Esse movimento é realizado porque os signos da escrita não evocam apenas coisas ausentes, mas cenas, intrigas, séries complexas de acontecimentos ligados uns aos outros. Daí a escrita ser um espaço privilegiado para se pensar o devir, pois ela recorta um *continuum* fortemente ligado a presenças aqui e agora, a corpos, a revelações ou situações particulares para obter elementos convencionais atualizáveis em outros contextos diferentes daqueles de que foram destacados. (MOREIRA, 2005, p. 85)

Ao empregar o tradicional “era uma vez” para contar a história de vida de suas personagens ou para introduzir a narrativa dos mitos, Chiziane cria, no plano narrativo, a expectativa de que algum mal ou injustiça será reparado. Fato que se concretiza ao final do livro, o qual traz uma série de (re)encontros e momentos de redenção, já que Maria das Dores reencontra, a um só tempo, a lucidez, os filhos, o pai, o marido e a mãe, a quem perdoa incondicionalmente.

Aos leitores/ouvintes, cabe escolher ou os encantos propostos pela modernidade ou aqueles propostos pela tradição, ou ainda, aceitar o hibridismo de que resulta a fusão do moderno e do tradicional, que é proposto por Bhabha e apontado por Chiziane:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o “novo” que não seja parte de um continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estático; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia de viver. (BHABHA, 2007, p.27)

Tal proposta de fusão temporal aparece representada em *O Alegre Canto da Perdiz* por meio da morte de Moyo – ícone de resistência ao sistema, amigo e mentor espiritual de José dos Montes – e do pai de Delfina, contrário à assimilação. Ambos, ao considerarem a modernidade oposição à tradição, ficam presos a um passado que não se atualiza. O primeiro foi morto por José dos Montes, o qual foi alçado à posição de herói pelo sistema colonial, uma vez que Moyo era mais que um líder espiritual, era um líder da resistência anti-colonialista e temido pelo sistema.

O segundo, pai de Delfina, foi morto por um cipaio, seu crime: ter uma neta mulata e andar junto a ela de mãos dadas pela cidade. Apanhou brutalmente na frente da neta, Maria Jacinta, afirmando, a todo o momento, que não a roubara de ninguém. As sequelas decorrentes do espancamento levaram-no à morte. A morte dessas personagens simboliza mais do que uma eventual “morte” da tradição, simboliza a impossibilidade de a tradição viver à margem da modernidade.

Somente a terceira geração, criada no pós-colonialismo, parece conviver harmoniosamente com a modernidade. Benedito torna-se padre por fé e convicção nos valores cristãos, mas não julga ou despreza a cultura e os valores daqueles que têm outras crenças e valores. Mas é em Fernando que vemos a confluência, o equilíbrio entre tradição e modernidade, pois a despeito do contato que manteve com a cultura branco-europeia, não abandonou as crenças e valores advindos da tradição; ele apenas os adaptou, com sabedoria.

As personagens da história perfazem um trajeto que aponta para a existência de uma travessia do próprio ser. Os paradoxos e os conflitos vivenciados por elas agenciam o movimento de sua travessia, que enfrentam entre o espaço da reprodução da ordem social e o espaço de resistência, o que possibilita construir novas formas de ler o mundo por meio das paixões e emoções humanas da mulher negra. Seu canto performático feminino ecoa junto à palavra e ao canto da perdiz, uníssonos, enlaçados pela voz universal e lendária da paixão de narrar.

Considerações Finais

Tomar como *corpus* um romance da autoria de Paulina Chiziane, que faz da literatura uma missão, é de natureza bastante complexa. Principalmente, por se tratar de uma escritora africana contemporânea, que busca, por meio da sua produção, dar voz à mulher moçambicana, silenciada e marginalizada ao longo do processo histórico. Trata-se, pois, de alguém que procura, na oralidade advinda da tradição, um espaço de reconhecimento do feminino no qual inscreve a mulher como sujeito histórico e não mais como mero objeto.

A maneira como a escritura de Chiziane dá espaço às vozes marginais, elabora novas formas de representação da identidade moçambicana, ao mesmo tempo em que insurge contra modelos literários institucionalizados, reafirma-a como produtora de uma paradoxal “literatura silenciosa” (Pereira, 2002).

Assim, Chiziane faz do seu romance um espaço onde a história de Moçambique é (re)contada a partir de uma perspectiva marginal, ex-cêntrica, já que as vozes encarregadas por narrá-la são marcadamente marginais, são negras vozes a contar sua história sob uma perspectiva que a história oficial, ainda, ignora. Assim, o romance é um espaço de reivindicação para que a história de Moçambique seja, também, contada por aqueles que a vivenciaram e, efetivamente, foram afetados pelas ações do colonizador e por aqueles que ficaram em seu lugar, pois os colonizadores (brancos) foram embora, mas deixaram o colonialismo ideológico, sendo, pois, necessário que o país passe por uma descolonização mental.

Bem por isso, a obra aponta para o fato de que a modernidade necessária ao povo moçambicano não é aquela representativa dos valores da cultura branco-ocidental e posta a serviço de seus interesses. Há um trajeto que indica a constituição de uma modernidade elaborada pelos próprios moçambicanos, pois somente assim, abarcaria as suas necessidades como nação e respeitaria suas especificidades.

Viver em Moçambique é presenciar uma história recente. O país independente desde 1975 do domínio português ainda está se descobrindo como nação e esse processo vem se fazendo por meio da revisitação da sua história e, por conseguinte, da história de seus habitantes. Por isso, a identidade

moçambicana, na obra estudada, funda-se na memória. Ela é a ligação entre o moçambicano e as suas raízes seminais. É o espaço no qual os acontecimentos ficam em repouso até serem revisitados e ressignificados por novas experiências, uma vez que o passado de que se alimenta o presente influencia as ações futuras e, sob essa perspectiva, ganha uma relevância ímpar em uma Nação ainda em estado embrionário.

A memória é o espaço atemporal que acolhe a tradição advinda da oralidade, sendo, pois, responsável por sua duração. Mas a tradição não pode ficar limitada à clausura do tempo, precisa da transmissão oral, da performance para cumprir seu papel seminal de fundador da cultura moçambicana. Assim, na voz enunciativa da tradição matriarcal africana, o fluxo caudaloso da fala é articulado em capítulos curtos, que mimetizam o próprio “contar” das narrativas orais. Emana da escritura um clima dramático de solução em que a dialética entre passado (presente), e futuro, amor-desamor, tradição-modernidade é dissolvida e as personagens são lançadas para um recomeço simbólico.

Fica claro que Chiziane busca, na imanência da própria obra, mostrar que uma Nação não se constitui pelo estabelecimento de fronteiras, mas, sim, pelo sentimento de pertencimento de linguagem, identidade e cultura. A fatura de seu romance reflete a busca pela discussão de temas e motivos representativos das diversas culturas de que resulta o mosaico do qual é formada a nação moçambicana, contrapondo a aparente simplicidade da exposição à complexidade daquilo que é dito.

Daí postularmos que a hibridez resultante da mistura de raças e culturas seja bastante representativa daquilo que seria a nação moçambicana: a confluência entre o “eu” e o “outro”, entre o moderno e o tradicional, entre a letra e a voz, protagonista incontestante do romance *O Alegre Canto da Perdiz*.

É por meio de um discurso performático que o cruzamento de tempos, espaços, valores e histórias são enlaçados e entrelaçados pela voz narrativa, que tece vínculos entre gerações, faz conhecer valores estéticos, éticos e morais, tenta instituir modelos de comportamento e aponta caminhos de mudança. A voz corre livremente pela escritura anunciando que um novo tempo se aproxima. Um tempo em que vozes, antes silenciadas, serão ouvidas como vozes autorizadas a falar dos

mitos fundadores da nação e dos desdobramentos históricos que levaram, para além do material, a destruição proporcionada pelas guerras.

Chiziane figura entre os escritores que conseguiram, na alquimia do verbo, capturar o fogo da fala¹⁹ moçambicana e convertê-lo, por meio de um discurso híbrido, na intersecção entre letra e voz. No texto que tomamos como corpus, a língua do colonizador se curva a uso moçambicano e torna-se, também ela, híbrida. E esse hibridismo é o responsável por construir pontes entre esferas comumente separadas, como é o caso da cultura erudita – da qual é representativa o registro empregado - e da cultura popular – de onde a autora faz a recolha dos contos da tradição, fábulas e mitos.

O romance *O Alegre Canto da Perdiz* subverte nossos sentidos, levando-nos a “ouvir com os olhos” e isso se faz possível por meio de um discurso performático, minuciosamente, construído, no qual, a voz corre livremente pela escrita, subvertendo-a, transgredindo-a, tornado-a uma coadjuvante, justamente no gênero em que deveria ser protagonista. Nesse sentido, cabe a nós, no momento da leitura, resgatar a vocalidade e performance ali inscritas, no interior da letra.

Durante esse processo, sentimo-nos transportados ao pé da fogueira e ficamos hipnotizadas pela voz e pelas imagens que emanam da página impressa com negras letras, que subvertem o código do colonizador, convertendo-o em registro das memórias, essencialmente, moçambicanas. Assim, o romance se configura como resposta ao crescente apagamento de representações simbólicas autóctones, no qual, mesmo a língua, que era a do outro, já se fez moçambicana pelo uso. Com isso, as vozes, antes descentradas, marginais, tomam o centro do discurso e buscam inscrever um discurso da oralidade autóctone, por meio de processos de identificação e alteridade que os constituem no e pelo olhar do outro.

A geração de Chiziane buscará entender e explicar a identidade nacional de uma maneira que não a reduza a algo pronto, acabado. Nesse sentido, a especificidade cultural reside no fato de, em Moçambique, as culturas de origem dos povos que compõem a sociedade terem sido reelaboradas e sintetizadas em um novo amálgama social, no qual o processo de trânsito entre as culturas pode, sempre, apresentar conquistas culturais, pela via da simbolização da palavra e da voz no romance.

¹⁹ Tomamos a expressão de empréstimo do livro de Boaventura Cardoso, intitulado **O fogo da fala: exercícios de estilo**, 1980.

Referências

AFONSO, Ana Lúcia da Silva. Buscando outro significado para Eva: a representação do feminino na escrita de Paulina Chiziane. In: Congresso de Letras da UERJ. São Gonçalo: 24 a 27 de out. 2005. Anais eletrônicos. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ivcluerj-sg/anais/ii/completos/comunicacoes/analidiadasilvaafonso.pdf>>. Acesso em 20 jul. 2008.

BÁ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Org.). **História da África**. São Paulo: Ática; Paris, Unesco, 1982. p.181- 218.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1988.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. p.27-57.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (Org.). **BAKHTIN: Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 191-200.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade – Lembrança de Velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: Identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: UNESP, 2009.

CANDIDO, Antonio, **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Nacional, 1980.

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. In: _____ **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2003. p 140-162.

CASSIRER, Ernst. **Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana**. Tradução de Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

CHAVES, Rita & MACÊDO, Tania, **Marcas da Diferença: as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. Cotia: Ateliê, 2005.

CHIZIANE, Paulina. Uma Moçambique de histórias. **Revista Língua Portuguesa**, São Paulo, ed. 50, dez. 2009. Entrevista concedida a Carla França e Rodrigo Leite de _____ Maputo. _____ Disponível _____ em <http://revistalingua.uol.com.br/revista.asp?edicao=Edição%2050>. Acesso em 15 jan. 2009.

_____. **O Alegre Canto da Perdiz**. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

CHIZIANE, Paulina. Minneapolis, p. 1-16, 6 out. 2006. Entrevista concedida a Ana Margarida Dias Martins, Professora Doutora da Universidade de Manchester. Disponível em: <http://personalpages.manchester.ac.uk/postgrad/Ana.Martins-2/interview.htm>>. Acesso em 20 de jul. 2008.

COUTO, Mia. A voz de Moçambique. **Revista Língua Portuguesa** n. 33 jul. 2008. Entrevista concedida a Luiz Costa P. Junior. Disponível em:<<http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=11551>> Acesso em 30 jul. 2008.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Tratado de história das religiões**. Tradução de Fernando Tomaz e Natalia Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GOFF, Jacques Le. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas: UNICAMP, 2003. p. 207-233 e p. 419-476.

GOMES, Heloisa Toller. Visíveis e Invisíveis Grades: Vozes de Mulheres na Escrita Afrodescendente Contemporânea. In: SOUSA, Vera Lúcia Puga de. (Org). **Caderno Espaço Feminino**. Uberlândia, v. 12. n. 15 ago/dez. 2004. Disponível em<<http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/viewFile/202/206>>. Acesso em: 13 de jun. 2009.

HONWANA, Luis Bernardo. Literatura e o conceito de africanidade. In: CHAVES, Rita & MACÊDO, Tania (Org) **Marcas da Diferença: as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**, São Paulo: Alameda, 2006. p 17-25.

IRELE, Abiola. A literatura africana e a questão da língua. In: QUEIROZ, Sônia (Org). **Tradição Oral**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 25-41.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luis Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1983. p. 384-416.

LARANJEIRA, Pires. Ficção ensaística. In: **Jornal de Letras**, 8, 21 de out. 2008. p. 25.

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

_____. **Oralidades & Escrituras nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.

LOBATO, Alexandre. **Colonização senhorial da zambézia e outros estudos**. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1962.

MACÊDO, Tania e CHAVES, Rita. **Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Angola**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MARTINHO, Ana Maria Mão de Ferro. **Cânones literários e educação: os casos angolano e moçambicano**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Fundação para a Ciência e a Tecnologia: Ministério da Ciência e da Tecnologia, 2001.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela & ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-91.

_____. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. (Org.). **Brasil Afro-Brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 63-85.

_____. **Afrografias da Memória – O Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MATOS, Edilene. Literatura de Cordel: a escuta de uma voz poética. In: *Habitus*, Goiânia, v.5, n.1, p. 149-167. jan/jun.2007. Disponível em: <http://seer.ucg.br/index.php/habitus/article/viewFile/382/318>. Acesso em 3 mar. 2010.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz**: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: Ed. PUC-Minas, 2005.

MUNANGA, Kabengele. O que é africanidade. **Biblioteca EntreLivros**. São Paulo, n. 6, p. 8-13, 2007.

NOA, Francisco. As falas das vozes desocultas: a literatura como restituição. In: GALVES, C.; GARMES, H.; RIBEIRO, F. R. **África-Brasil**: Caminhos da língua portuguesa. Campinas: Unicamp, 2009. p. 85-100.

_____. Literatura Moçambicana: os trilhos e as margens. In: RIBEIRO, Margarida Calafate e MENESES, Maria Paula (Orgs). **Moçambique das palavras escritas**. Porto: Afrontamento, 2008. p. 35-45.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra**. São Paulo: Papyrus, 1998.

OWEN, Hilary. A Língua da Serpente – A auto-etnografia no feminino em *Balada de Amora ao Vento* de Paulina Chiziane. In: RIBEIRO, Margarida Calafate & MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Moçambique das palavras escritas**. Porto: Afrontamento, 2008. p. 161- 175.

PADILHA, Laura C. **Entre voz e letra – o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

_____. **Novos pactos, outras ficções**: Ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Cantopoemas: uma literatura silenciosa no Brasil. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna e FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Poéticas Afro-Brasileiras**. Belo Horizonte: PUCMinas, 2002. p. 37-79.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PIRES, Valéria Fabrizi. **Lilith e Eva – Imagens arquetípicas da mulher na atualidade**. São Paulo: Summus, 2008.

RICOEUR, Paul. O entrecruzamento da História e da Ficção. In: _____ **Tempo e narrativa – Tomo III**. São Paulo: Papyrus, 1997. p. 315-333.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas – o feminino através dos tempos**. São Paulo: Aleph, 2006. p. 33-40.

RODRIGUES, Eugénia. **Chiponda, a senhora que tudo pisa com os pés. Estratégias de poder das donas dos prazos do Zambeze no século XVIII**. In: I Simpósio Internacional “O desafio da diferença” da UFBA. Salvador: 9 a 12 de abril 2000. Disponível em: <http://www.desafio.ufba.br/gt3-002.html>. Acesso em 4 mar. 2010.

ROSÁRIO, Lourenço do. **A narrativa africana de expressão oral**. Lisboa: ICALP, 1989.

SAENGER, Alexandre von. A palavra na sabedoria banto. In: QUEIROZ, Sônia (org). **Tradição Oral**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 48-63.

SAER, Juan José. **La narración Objeto**. Buenos Aires: Seixas Barral, 1999.

_____. **La incertidumbre elocuente**. Letras Libres, p. 24, jun. 2002. Entrevista concedida a Gustavo Valle.

SAER, Juan José. El concepto de ficción. In: **El concepto de ficción**. Barcelona: Seix Barral, 1997. p. 9-16.

SERRANO, Carlos & WALDMAN, Maurício. **Memória D'África**: A temática africana em sala de aula. São Paulo: Cortez, 2007.

SHOWALTER, Elaine. La Crítica Feminista en el Desierto. In: FE, Marina (Coord.). **Otramente: lectura y escrituras feministas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. p. 75-111.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e Gênero**: A construção da identidade feminina. Caxias do Sul: Educs, 2006.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosacnaif, 2007.

_____. **Escritura e nomadismo**. São Paulo: Ateliê, 2005.

_____. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SITE

<http://www.portaldogoverno.gov.mz/Mozambique>. Acesso em 18 jun. 2009.