

**NARRADOR-CONTADOR OU CONTADOR-NARRADOR,
QUEM ADJETIVA QUEM EM *VENTOS DO APOCALIPSE* DE PAULINA CHIZIANE?**

**NARRATOR-STORYTELLER OR STORYTELLER-NARRATOR, WHO
DETERMINES AND WHO IS DETERMINED IN PAULINA CHIZIANE'S *VENTOS DO
APOCALIPSE*?**

Rosilene Silva da Costa (UnB)¹

Resumo: Neste texto serão abordados aspectos da oralidade no romance *Ventos do Apocalipse* de Paulina Chiziane, escritora moçambicana. Faremos uma análise do narrador do romance, considerando sua performance e estratégias narrativas que o transformam no contador de histórias, se considerarmos os aspectos da oralidade.

Palavras-Chave: Narrador; Contador; Oralidade; Romance; Performance.

Abstract: This paper will address aspects of orality in the novel *Ventos do Apocalipse*, by mozambican writer Paulina Chiziane. We will analyse the narrator of the novel, considering its performance and narrative strategies that constitute the storyteller, considering aspects of orality.

Keywords: Narrator; Storyteller; Orality; Novel; Performance.

Ventos do Apocalipse (1999) é um romance que narra uma história ocorrida no período da guerra civil². Paulina Chiziane nos apresenta a atrocidade e o absurdo do que foi vivido em Moçambique, exemplificando através das personagens os sofrimentos e as implicações calamitosas para as populações locais. O romance inicia numa aldeia tsonga chamada Mananga, onde claramente há uma tensão entre modernidade e tradição. O velho Sianga, antigo régulo³ da aldeia, perdeu os seus direitos/poderes ao ser instalado o novo regime, após o processo de

¹ Licenciada em Letras e Mestre em Literaturas Africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Doutoranda de Estudos Literário Universidade de Brasília (UnB). Email: lenecostas@hotmail.com

² Em 1975, após um longo período de luta e posterior à Revolução dos Cravos, finalmente Portugal concedeu a carta de independência à colônia de Moçambique – que era ocupada pelos portugueses desde o início do século XVI. Após a independência o país viveu um período de guerra civil (1975-1992). As questões políticas internas, fomentadas por questões externas ligadas a outros países africanos, fizeram com que a tão sonhada independência e prosperidade da pátria cedesse lugar a um período de vinte e sete anos de conflito aberto que levou muitos moçambicanos à morte e a o país a uma situação de extrema pobreza. O número de mortes ultrapassou a um milhão e cerca de quatro milhões de pessoas foram deslocadas de suas terras e casas, o que acabou por destruir a pouca estrutura que o país tinha.

³ O régulo era uma autoridade tribal, reconhecida pelos colonizadores portugueses em África. A sua atuação acabava por contribuir para que o colonizador mantivesse o controle político sobre a colônia, de forma que o régulo era um intermediário entre o povo e a metrópole. Além da posição tradicional e política privilegiada, os régulos recebiam muitos benefícios de Portugal, o que fazia com que muitos deles não desejassem a independência do país.

independência. O romance expressa fortemente as tensões geradas no interior da aldeia após o processo de independência, o qual estabelece uma nova liderança política em cada localidade. Sianga não consegue “conciliar o passado e o presente” (CHIZIANE, 1999, p.31) e “vê o trono a ser arrastado pelos ventos da revolução e independência” (ibidem, p. 30-1). Ao longo da obra, o narrador nos coloca frente a frente com as mudanças ocorridas durante o processo de colonização e independência:

Os costumes e as tradições sofreram alterações nos últimos séculos. As gentes ouviram palavras dos homens vindos do mar e transformaram-se; abandonaram os seus deuses e acreditaram em deuses estrangeiros. Os filhos da terra abandonaram a tribo, emigraram para terras estrangeiras e quando voltaram já não acreditavam nos antepassados, afirmaram-se deuses eles próprios. Chegou a hora da verdade. Os que tinham poderes sobre as nuvens morreram a mais de um século com o seu saber. A quem o haviam de transmitir se os jovens escarneciam deles? Quem vai fazer o mbelele? (CHIZIANE, 1999, p. 60).

A obra ainda estabelece uma ligação direta com os textos bíblicos, indo além do exposto no título. O narrador nos aproxima dos textos de peregrinação, lembrando o caminho do povo de Israel à terra prometida, ou dos cristãos ao céu, que virá após o julgamento final previsto no último livro da Bíblia - o *Apocalipse*. Daí que a trajetória do povo de Mananga tenha tantos altos e baixos e que seu narrador, tal qual o narrador do texto cristão, seja uma testemunha. Se o início do *Apocalipse* bíblico apresenta um narrador que testemunhou o final dos tempos através das visões que teve em uma ilha (Patmos), o narrador de *Ventos do Apocalipse* não apenas teve as visões, mas ele vivenciou as brutalidades geradas pela guerra civil. Assim, neste artigo nossa intenção é verificar, a partir do proposto por Benjamin (1983) e Zumthor (2000) as características do narrador e do contador de histórias presentes no romance de Paulina Chiziane. Nossa hipótese inicial é de que temos um processo de tradução da oralidade para a escrita, logo uma performance que transforma o contador em narrador.

1. O contador-narrador de *Ventos do Apocalipse*

No prólogo é chamada claramente a figura do contador de histórias, um velho que conta três histórias da literatura oral, as quais prenunciarão o que ocorrerá com o povo de Mananga. Este contador se denomina destino e se propõe a contar fatos do passado e do presente, dando-nos a ideia de circularidade do tempo:

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

A abertura do romance se dá por este contador de histórias que chama o seu público usando o verbo escutar no imperativo: “escutai” (*ibidem*, p. 15). Assim, ele assume de início uma postura autoritária, no sentido dele ser aquele que é capaz de fazer o chamamento, e o detentor de histórias verdadeiras. Este contador de histórias se coloca em uma posição de transcendência, arrolando para si uma superioridade pelo fato de conhecer os fatos passados, presentes e futuros, pois como ele diz: “Eu sou o destino” (*ibidem*, p. 15). O fechamento do primeiro parágrafo se dá com a mesma expressão da abertura “escutai” (*ibidem*, p. 15), porém no fechamento, ocorre o acréscimo da expressão em língua local KARINGANA WA KARINGANA⁴, a qual denota o início da narrativa. O contador desta forma nos convida a entrar no seu mundo de sentimentos, chamando os seus ouvintes para compartilhar com ele daquilo que está em sua alma.

Um contador que diz ter todas as idades e ser ainda mais novo do que os que não de nascer nos remete para um lado sublime da vida, tornando-se, desta forma, um profeta que é capaz de, no tempo presente, antever o tempo futuro e rever o tempo passado. O contador começa por resgatar as histórias do acervo oral e ao mesmo tempo seduzir a sua plateia para ouvir aquilo que é referente ao futuro. Percebemos nisso um duplo movimento: ora manifesta toda uma performance narrativa (necessária para estimular a imaginação de seus ouvintes); ora resgata a tradição oral da sociedade (necessária para entender a cosmovisão africana). Laura Cavalcanti Padilha diz que:

⁴ Expressão em changana equivalente ao “era uma vez”.

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

Este desatar de fantasias é expresso no segundo parágrafo do livro que nos apresenta um emaranhado de vozes produzido por aqueles que desejam ouvir a voz do contador. São meninos que atendem ao chamado dos búzios, e que ouvem ao clamor do contador – expresso no primeiro parágrafo. Demonstrando que ainda existe espaço nesta sociedade para o contador de histórias, para aqueles que, segundo Walter Benjamim, na cultura ocidental estariam fadados a desaparecer.

O narrador – por mais familiar que este nome nos soe – de modo algum conserva viva, dentro de nós a plenitude de sua eficácia. Para nós ele já é algo distante e que ainda continua a se distanciar. (...) Esta distância e este ângulo nos são prescritos por uma experiência que quase todo dia temos ocasião de fazer. Ela nos diz que a arte de narrar caminha para o fim. Torna-se cada vez mais raro o encontro com pessoas que sabem narrar alguma coisa direito. E cada vez mais freqüente espalhar-se em volta o embaraço quando se anuncia o desejo de ouvir uma história. É como se uma faculdade que nos parecia inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras, nos fosse retirada. Ou seja: a de trocar experiências. (BENJAMIN, 1983, p. 57).

O terceiro e quarto parágrafos nos levam para o ritual. Os meninos buscam feixes de lenha para fogueira, caminham pela floresta e depois desta trajetória acendem o fogo para pedir em uma só voz que o velho, chamado de avô, conte-lhes histórias bonitas. O velho, por sua vez, demonstra alegria por ver os meninos penetrando no mundo dos sonhos. A figura do velho, que é corporificada pelo contador “institui um passado, uma herança que é necessário preservar, para que o tempo novo seja mais sábio, conheça outros caminhos no país” (LEITE, 1998, p.62).

A primeira história contada é *O marido cruel*. História que começa com uma expressão equivalente ao tradicional *era uma vez*: “Há muitas gerações passadas, os homens...” (CHIZIANE, 1999, p. 16), típica das histórias orais. No decorrer da história, o contador vai assumindo a fala das personagens, as quais ele encaixa em sua voz, sem o uso de aspas ou

travessão. Ele assume no seu discurso as falas do marido cruel, embora possamos inferir que ele não é conveniente com as atitudes deste:

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

A trama da história apresenta uma família que vivia feliz até a chegada da miséria, causada pela infâmia das novas gerações. O marido resmungão acaba por conseguir alimentos e comer sozinho, sem repartir com sua família. Ele atribui suas saídas em busca do alimento ao chamado dos espíritos. A mulher descobre a farsa do esposo e o desmascara na frente da comunidade no dia da festa de colheita – quando todos os males acabaram. Este conto pode ser comparado a histórias recolhidas por Lourenço do Rosário no Vale do Zambeze. Rosário (2001) classifica este tipo de narrativa como descendente, pois começam bem e terminam mal, ou seja, o herói começa tendo uma boa fortuna e acaba sendo humilhado. Comparamos esta narrativa a narrativa *O coelho e a hiena*, recolhida por Lourenço do Rosário:

O Coelho e a hiena

O Coelho e a hiena eram muito amigos. Trabalhavam na mesma machamba.

Um dia, disseram os dois ao mesmo tempo um para o outro: “E se matássemos as nossas mães?” Acharam muita graça terem tido a mesma idéia ao mesmo tempo e resolveram por em prática o que pensaram. A hiena foi e matou a mãe e regressou toda satisfeita. O coelho, porém, espertalhão, não matou a mãe, escondeu-a numa toca e leva-lhe comida todos os dias.

Passado algum tempo, a hiena reparou que o coelho se ausentava sensivelmente à mesma hora e regressava sempre bem disposto. A hiena disse: “Ó amigo, o que andas a fazer todos os dias?” O coelho tentou inventar qualquer desculpa, mas a hiena não ficou convencida. Esperou por um momento propício e seguiu o seu amigo, de longe, para ver o que fazia. E, admirada, viu o coelho entrar para uma toca onde estava a mãe.

Quando o coelho se afastou do local, a hiena foi bater à porta da toca e a mãe do coelho perguntou: “Quem és?” “Sou eu, seu filho querido”, respondeu a hiena. E a mãe do coelho abriu a porta. A hiena entrou e devorou a mãe do coelho.

No outro dia, quando o coelho se escapou mais uma vez para levar comida a mãe não a encontrou. Ficou muito triste. Regressou para junto da hiena, mas não teve coragem de perguntar nada.

É por isso que hoje o coelho não se dá com a hiena. (ROSÁRIO, 2001. p. 16)

As duas narrativas possuem enredos semelhantes, e com isto não nos prendemos à lógica estruturalista, apenas queremos exemplificar como as narrativas na tradição oral estão abertas à reelaboração e mantêm uma relação de intertextualidade, a qual é reapropriada, segundo a necessidade, por cada contador.

Mata que amanhã faremos outro é o ditado popular⁵ que dá título a segunda história do prólogo. O contador inicia indicando ao seu público de onde se origina o ditado e de como ele passou as gerações: “Este é o ditado do velho Império de Gaza, que se tornou célebre, sobrevivendo muitos sóis e muitas luas e, como o grão, semeado de boca em boca, até nossos dias” (CHIZIANE, 1999, p. 18). O uso de provérbios encerra em si uma voz ancestral, é uma forma fixa que expressa o legado da tradição. Além disso, o ambiente propício para a narração de histórias requer um preparo, o qual é quase um ritual, já que o contador nunca inicia com a narrativa propriamente dita: ele usa adivinhas, provérbios, piadas ou outros ditos a fim de preparar seus ouvintes (ROSÁRIO, 1989).

Nas falas do contador percebe-se toda a organização da sociedade antiga, pois se estabelece que os *changanes* formavam o efetivo, ou seja, os soldados rasos que iriam para a guerra, enquanto os *ngunis* são chamados de verdadeiros generais. O contador ainda apresenta este exército como sendo o responsável por espalhar a ordem e a soberania. Nisto percebemos uma admiração do contador pelos feitos dos guerreiros de Muzila, pois quando estes marchavam “a terra abalava em violentos sismos, o Sol parava, as árvores abriam alas e até os soldados de

⁵ No decorrer deste trabalho será usada a expressão popular, como significando algo que vêm do povo ou é guardado pelo povo. Quero esclarecer este uso, pois muitas vezes esta palavra tem sido usada de forma depreciativa. Popular para aqui, não é algo menosprezado, mas sim algo guardado pelo povo, pelas pessoas.

Portugal buscavam abrigo nas trincheiras. As populações em bando fugiam para cá e para lá, procurando refúgio no interior da savana” (CHIZIANE, 1999, p. 19). Ao mesmo tempo, percebemos uma atitude de indiferença perante a morte das crianças, já que ele narra sem apresentar o seu ponto de vista, apenas falando como era o comportamento dos maridos quando solicitavam que as esposas matassem as crianças. Nesta história o contador não assume as falas dos maridos, ele usa dois pontos para expressar que em seguida virá o discurso de outro, ou seja, dos maridos que pedem para as mulheres matarem os filhos. Lourenço do Rosário nos explica que esta atitude, ou falta de atitude por parte do contador é somente aparente, pois numa narrativa oral o “repúdio ou a adesão aparecem como elementos contextuais e nunca circunstanciais” (ROSÁRIO, 1989, p 108). Desta forma, é necessário conhecer os valores locais para saber se o que está sendo contado caracteriza uma atitude positiva ou negativa.

A terceira história do prólogo nos apresenta como tema a ambição de uma mulher: *A ambição de Massupai*. O contador aproveita este momento para transmitir aos ouvintes as coisas importantes da vida polígama. Ele apresenta Massupai usando roupas que só eram devidas a primeira esposa e logo adiante quando esta pede que o marido dispense as demais mulheres o contador nos mostra que o homem na tradição polígama deve ser capaz de sustentar todas as mulheres com quem casou. Esta narrativa acaba sendo classificada como descendente, tendo em vista, que Massupai começa a história num patamar elevado, sendo o herói, mas acaba numa situação de humilhação. O contador nos revela que conhece o valor que é atribuído à beleza feminina, a qual é capaz de enlouquecer até os generais, porém a história demonstra que virtudes como a fidelidade e o amor não podem ser abandonadas em face da beleza e dos desejos não refreados.

O prólogo do romance fecha com o contador dizendo que a história se repete e usando a expressão: KARINGANA WA KARINGANA, o que nos faz inferir que ele encerra esta sessão de histórias, mas que não encerra a história.

Quase todos os contos orais possuem uma moral que parece infantil, mas no fundo têm a intenção de passar um ensinamento. Entendemos, então, que o contador assume a posição de sábio, o qual, nas palavras de Walter Benjamin, “é um homem que dá conselhos ao seu ouvinte”

(BENJAMIN, 1983, p.59). Ainda segundo Benjamin, este contador/narrador pode manifestar-se, de duas formas, as quais ele denomina de marinheiro e de agricultor. O marinheiro seria aquele que vem de longe, e tem algo novo para contar; o agricultor, aquele que “permaneceu em seu país, tratando de sobreviver e vindo a conhecer as suas estórias e tradições”. (BENJAMIN, 1983, p.58). Em Moçambique, os velhos encerram em si esta peculiaridade de agricultores, pois como o nosso contador, que se denomina destino, eles são os que têm a capacidade de enxergar o passado, o presente e o futuro. Benjamin nos ensina ainda que os conselheiros precisam ir além do ato de formulação do conselho, eles precisam saber narrar aquilo que estão contando, o que nos faz pensar no conceito de performance proposto por Paul Zumthor:

(...)performance implica competência. Mas o que é aqui competência? A primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dansein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. (ZUMTHOR, 2000, p. 35- 36)

Jolles (1976) propõem um conceito de pluralidade ao falar dos contos orais, que ele denomina *simples*. Apropriar-nos-emos deste conceito de pluralidade, que segundo ele é manifesto de forma natural, espontânea pelo contador ao narrar a história. Esta é uma das características fundamentais do contador, pois ele precisa se aproximar dos caracteres subjetivos das personagens, dos sentimentos por elas expressos, e em algumas situações precisa tomar partido, criando juízo de valor, a fim de garantir que o seu público entenda, comparando com suas experiências cotidianas, e reproduza, garantindo a perpetuação da tradição oral, que é:

a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. (KI-ZERBO, 1982, p. 183)

As tradições, segundo Alfredo Bosi (1987), não podem desaparecer, elas tendem a se recriar – não sendo necessários movimentos que queiram preservar estaticamente a sua vigência. Desta forma, o contador de histórias não está fadado ao desaparecimento, pois já o encontramos

ressurgindo em outros locais, além da beira da fogueira. Também, ele assume outras perspectivas, metamorfoseando-se, ou travestindo-se na figura do narrador.

2. O narrador-contador em *Ventos do Apocalipse*

Moçambique é palco de encontro das tradições europeias e das tradições locais, sendo que às europeias recebem o título de letradas, cultas – logo valorizadas; enquanto as tradições locais recebem o título de orais, incultas - logo desvalorizadas. Contudo, os escritores contemporâneos vêm buscando uma nova configuração destas culturas, ou seja, há um processo de recriação cultural, que vinculamos ao processo de hibridismo cultural, proposto por Homi Bhabha (2007). Segundo o teórico dos estudos pós-coloniais, o hibridismo cultural assume diversas formas, dentre elas está a produção textual que se transforma no espaço apropriado para a pluralidade de sentidos. Isto possibilita que a literatura incorpore elementos das culturas europeias, mais especificamente da portuguesa; e da literatura brasileira, com quem estabelece constante diálogo; sem que necessariamente a produção literária moçambicana abdique das suas próprias características, ou seja, de sua nacionalidade.

Dentre as características literárias nacionais, provavelmente os aspectos da oralidade sejam os mais evidentes e profícuos, tendo em vista, que o país tem uma grande tradição oral. Após o prólogo profético de *Ventos do Apocalipse* (1999), temos de fato o início do romance, no qual encontramos um narrador onisciente e em terceira pessoa que nos faz ultrapassar os limites do texto escrito, do registro. Ele faz um trabalho no sentido de preservar em si o corpo do contador. Essa tentativa se dá pelo diálogo entre o oral e o escrito, pelo registro de algumas expressões nas línguas locais, ou pela mescla de palavras e expressões locais no texto em português. O narrador de Paulina Chiziane permeia o texto de temas orais.

O narrador insere no texto um jeito simples de contar que o aproxima do contador-profeta do prólogo. Assim, o narrador busca, tal qual o contador tradicional, ensinar às novas gerações a tradição abandonada. Ele quer perpassar de geração a geração aquilo que é importante para a sociedade, indo além, pois a sua produção ultrapassa as fronteiras de seu país.

Sopram ventos de novas mudanças e tudo voltará a ser como antes. Um discurso bastante efusivo, Sianga transmite aos seus companheiros os

últimos acontecimentos. Primeiro falou da mágica aparição do estranho jovem escondido no celeiro naquela manhã de tormentos. Vinha em nome da paz trazendo a mensagem do seu chefe supremo que desejava uma conversa séria com o antigo régulo. Tudo ficou combinado. No dia marcado, na hora combinada apareceu um velho como todos os velhos da zona. Pediu licença, entrou, sentou-se e cumprimentou. Depois pediu água, com uma voz gasta, arrastada, cansada. Os andrajos que trajava yô defuntos eram capazes de revolver a piedade de qualquer demônio. Minosse serviu-lhe água e um pouco do alimento que restava. O velho ergueu-se, virou-se para o poente, lançou algumas gotas de água ao chão invocando os defuntos e por fim bebeu. Agradeceu a hospitalidade com o soberbo agradecimento dos anciãos antigos. Nos gestos do velho o cansaço e o sono eram transparentes como a água. Como água não, porque a água arrasta consigo os detritos e os excrementos do peixe, que a turvam. Aquele cansaço tinha a transparência do ar ou do vidro incolor. Ofereceu-se ao velho uma esteira para nela descansar no interior da palhota. Sianga estava intrigado. O desejo de interrogar o caminhante queimava-lhe o peito, mas as boas maneiras impediam-no de cometer tal sacrilégio, logo com uma pessoa muito mais velha. Que o velho era doido, lá isso era. Nem os mais jovens se atrevem a atravessar aquele deserto de fogo. Quem era o velho? De onde vinha e para onde ia? Sianga quebrou os hábitos e lançou a pergunta. Quis saber tudo sobre a vida do velho, e este respondeu-lhe: eu sou aquele que reside nas montanhas do sol-poente, que espalha o terror e a morte procurando a paz entre os escombros. Sou aquele que faz da floresta o seu ninho, o seu lar, o palco do amor, do ódio e da vingança. Tenho a idade imemorial porque existi e existirei em todas as gerações. Eu sou aquele...sou aquele... (CHIZIANE, 1999, p.49-50)

Neste fragmento encontramos frases curtas, que dão à narrativa escrita um ritmo semelhante ao da narrativa oral. Além disso, num mesmo parágrafo temos a condensação de três momentos distintos: primeiro, encontramos Sianga falando aos companheiros sobre o aparecimento de um jovem estranho e dos motivos de sua aparição; em seguida, temos a chegada de um velho, conforme fora combinado com o jovem; e em terceiro lugar, temos a revelação de quem é o velho. Percebe-se que o narrador relata as ações das personagens, enfatizando os aspectos importantes da tradição local: oferecer água aos defuntos, agradecimento típico de anciãos, a dúvida de Sianga quanto a interrogar ou não o desconhecido, pois é contra as boas

maneiras, principalmente se tratando de mais velhos. Encontramos um narrador preocupado em registrar estes pormenores, já que eles são importantes para a cultura e tradição local.

A onisciência do narrador é tamanha a ponto dele ser capaz de nos revelar o pensamento das personagens e as sensações destes no momento de pensar. Vimos isto em várias passagens do livro, pois o narrador não fica restrito a uma ou outra personagem. Ao longo do romance ele mostra o que ocorre no interior de diversas personagens, mudando inclusive o seu foco narrativo. Quando ele apresenta no sexto capítulo do livro a situação de Wusheni, filha de Sianga, que será lobolada, ele faz esta troca de foco mais de uma vez. O capítulo inicia com o narrador dando-nos uma visão geral da aldeia e em seguida toma o foco da personagem Dambuzza (namorado de Wusheni) para sua narração, mostrando-nos a visão romântica e apaixonada do jovem. Em seguida, o narrador assume a posição de Wusheni que passa o dia antevendo os acontecimentos que virão à noite – quando deverá ser lobolada.

O romance é narrado em terceira pessoa, mas ocorre em todo o tempo este atravessamento de vozes que se integram à voz do narrador. Isto ocorre pela reelaboração que o narrador opera no discurso das personagens. Ele acaba por imprimir-lhe uma dicção particular, com implicações linguísticas da verbalização oral ou utilização de expressões figuradas de forte efeito imagético, as quais acentuam e intensificam determinados efeitos semânticos ou que produzem modulações tonais diferenciadas no texto, como podemos ver no trecho que segue: “Na penumbra do anoitecer os meus olhos vão embriagar-se com os contornos do teu corpo enquanto te despes ao sabor da melodia do meu canto” (CHIZIANE, 1999, p.75). O jovem Dambuzza é descrito ao longo da obra como sendo bruto, ou seja, ele não teria condições de elaborar um discurso poético como este. Então, percebemos nisto, mais uma tentativa do narrador do texto escrito de se aproximar do contador, pois ele almeja uma performance, que segundo Zumthor, “reside na intensidade da presença” (ZUMTHOR, 2000 p. 18). Esta atitude do narrador, já assinalada também por Ricoeur (1997), é um empréstimo da sua voz às personagens, o que acaba fazendo com que ele se encarregue de seus discursos.

Bakhtin (1992) nos chama a atenção para o dialogismo⁶, que tem sua melhor expressão no romance, por este manter uma relação peculiar com a linguagem. O narrador de *Ventos do Apocalipse* (1999) estabelece uma relação dialógica com o seu público, pois ora convida ao diálogo, ora comenta os fatos ocorridos chegando a ponto de fazer ensaios sobre alguns temas. O narrador nos apresenta a sua observação, constituindo-se num narrador onisciente e intruso, na concepção de Friedman (2002). E em outras vezes, ele participa das ações comentando e analisando, o que segundo Moreira (2005), constitui quadros desenhados na página escrita, onde as personagens aparecem como fragmentos do narrador:

Ao narrar de um ponto de vista e de todos ao mesmo tempo, a narradora estabelece um jogo de presença-ausência através do qual rompe com as noções do estar dentro e do estar fora do relato. Fragmentada, porque cindida, fraturada, a narrativa vai redimensionar a experiência perceptiva do espaço. Nos fragmentos citados, o espaço ultrapassa a perspectiva físico-geográfica e se faz uma espacialidade absoluta, um centro que está em si mesmo e em toda parte. Estabelece-se entre espaço, narradora e personagens uma série de remetimentos. Personagens e espaço confirmam, precisam e revelam a sociedade moçambicana. (MOREIRA, 2005, p. 43)

O narrador tenta manter uma distância do relato, que embora ocorra no pretérito perfeito ou no presente, não nos deixa claro se o narrador é alguém que apenas assiste ou também participa da história. Contudo, no capítulo XIII, o nosso narrador se denuncia usando uma expressão em primeira pessoa, a qual revela que ele está contando uma história da qual fez parte,

⁶ Para Bakhtin, a atividade do diálogo e da criação do personagem no interior da literatura é modelar para todas as instâncias da vida. As idéias de Bakhtin sobre o homem e a vida são caracterizadas pelo princípio dialógico. A alteridade é sinal do ser humano, pois o outro é indispensável para sua compleição. Para Bakhtin, dialogia é o cotejo das entoações e dos sistemas de valores que posicionam as mais variadas visões de mundo dentro de um campo de visão: “na vida agimos assim, julgando-nos do ponto de vista dos outros, tentando compreender, levar em conta o que é transcendente à nossa própria consciência: assim levamos em conta o valor conferido ao nosso aspecto em função da impressão que ele pode causar em outrem [...]” (BAKHTIN, 1992, p. 35-36)

ou seja, ele é um narrador-testemunha: “Os mais velhos cercaram-*nos* e estes, assustados, não conseguem explicar a causa do pânico” (CHIZIANE, 1999, p 185 – grifo nosso). Entendemos que o narrador de *Ventos do Apocalipse* ao introduzir um discurso dialógico e procurar se ocultar na terceira pessoa, assumindo diversas vezes o foco de uma ou outra personagem, está querendo ser o grande narrador, aquele que na visão de Benjamin “se enraizará sempre no povo, antes de mais nada nas suas camadas artesanais” (BENJAMIN, 1983, p.69). Mas este grande narrador em *Ventos do Apocalipse* será também o narrador dialógico de Bakthin, pois ele transita entre uma terceira pessoa distanciada e uma primeira pessoa-testemunha. O seu trânsito se dá também entre as perspectivas adotadas por ele: em alguns momentos assume o ponto de vista de uma personagem e em outros de outra. Apesar de estas personagens serem do mesmo grupo, ou da mesma aldeia, elas se diferenciam no sentido de que existem posições distintas dentro do grupo, tais como a da moça que será lobolada e a do pai que oferecerá a filha para o lobolo. Assim, no momento em que narra a partir do ponto de vista de uma ou outra personagem, ele marca o dialogismo da narração.

3. Narrador e Contador, narração e contação: processos de tradução

O gênero romance tem sido pouco estudado, quando sua produção vem de autores africanos, tendo em vista que se julga o conto mais profícuo nestas literaturas: o conto estaria mais próximo das histórias da tradição oral. Contudo, percebemos que os romancistas, tais como Paulina Chiziane, que se denomina contadora de histórias e não romancista, têm buscado alternativas para dar conta deste gênero, e ainda assim calcar-se na tradição oral de seu país. Muitas têm sido as estratégias usadas, percebemos que em *Ventos do Apocalipse*, o contador e o narrador se libertam das amarras do tradicional, da posição que lhes é dada pela tradição da contação de histórias ou pela tradição do romance. Ao libertarem-se destas amarras, eles podem circular e criar uma terceira margem, fazendo a intersecção dos seus papéis ou simplesmente transmutando-os para outro ambiente – ocorre um jogo de suplementação entre eles.

Neste texto literário, temos o narrador mimetizando o contador, pois diante da impossibilidade da cena ritual de contar histórias, o narrador precisa mimetizar o contador, sendo

que o seu trabalho vai além de imitar as ações, pois ele é também tradução de linguagens. Quando pensamos em tradução de linguagens, estamos nos referindo ao fato de que neste romance há duas linguagens: a oral e a escrita. Quando imaginamos a inserção de linguagem oral num texto escrito, somos levados pela ingênua ideia de que o escritor fará uma transcrição fonética da fala, acentuando as incoerências gramaticais, fônicas e outras; ou nos prendemos a ideia de recriação de palavras ou expressões - o que não ocorre neste romance. Em *Ventos do Apocalipse*, nos arriscamos a falar de tradução mesmo não tendo estes processos no registro escrito. Pensamos em tradução, tendo em vista o tratamento que é dado ao narrador e ao contador, ou seja, ocorre a fusão dos dois, o que nos impossibilita de saber qual deles é o adjetivo e qual é o substantivo. Além disso, ao longo do texto, nos deparamos com outras características da oralidade, que não são foco deste livro.

Segundo Haroldo de Campos, “na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica” (CAMPOS, 1977, p. 100). Percebemos que Chiziane reconstitui o sistema de signos da oralidade na escrita de *Ventos do Apocalipse*, pois ocorre um processo de vocalização do texto, ou seja, há sonoridade na escrita, a qual é evidenciada na necessidade que temos do corpo do contador, do som de sua voz, da sua gestualidade e das suas opiniões/ideias.

Não é possível nos embrenharmos neste romance sem essa presença física do contador, o que assevera o processo de tradução: na narrativa oral temos a necessidade deste outro que nos faz adentrar no mundo do contado; já no romance, o narrador nos conduz para este momento de solidão, em que apenas as letras seriam nossas companheiras. Ao transpor estes aspectos do oral para o escrito, a escritora faz um trabalho de tradução. Segundo Moreira (2005):

Considerar a literatura arte 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. (MOREIRA, 2005, p. 83)

Desta forma, não temos um narrador que encena a performance do contador, temos sim um narrador que conta histórias, logo um narrador-contador; por outro lado, não temos um contador culto que sabe narrar/escrever um romance, um contador-narrador. Em *Ventos do Apocalipse* encontramos a fusão dos dois, que gera um narrador performático: “conseguimos ouvir a sua voz e ver seu corpo” (MOREIRA, 2005, p. 63).

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereria. 2ª ed. São Paulo: Martins Fonte, 1992.

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

BENJAMIM, Walter. *O narrador* In: Walter Benjamin – *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1983. (ano diferente da citação) - revisado

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

BOSI, Alfredo. *Cultura como tradição*. In. *Tradição Contradição*. Adauto Novaes (coord.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*, 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1977

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

FRIEDMAN, Normam. O ponto de vista na ficção. *Revista USP. São Paulo*, n. 53, pag. 166-182, Março-Maio/2002. Editora USP: SP. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>. Consultado em julho de 2009.

JOLLES, André. *As formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

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

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos Pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. (Coleção Memória de Letras)

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papiros, 1997. (v. 3)

ROSÁRIO, Lourenço do. *A narrativa Africana de expressão oral*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Luanda:Angolê-Artes e Letras, 1989.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Contos Africanos*. Lisboa: Texto Editora, 2001.

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

VANSINA, J. *A tradição oral e sua metodologia*. In *História Geral da África: I. Metodologia Pré-Histórica da África*. J. Ki-Zerbo (org). Tradução de Beatriz Turquetti... et al . São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

[Recebido: 30.out.11 - Aceito: 20.mar.12]