UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

IGOR FERNANDO XANTHOPULO CARMO

DIMENSÕES DO HERÓI MOÇAMBICANO
EM AS *ANDORINHAS* DE PAULINA CHIZIANE

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

IGOR FERNANDO XANTHOPULO CARMO

Dimensões do herói moçambicano
em *As andorinhas* de Paulina Chiziane

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Rosangela Sarteschi

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo de publicação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo

IGOR FERNANDO XANTHOPULO CARMO

Dimensões do herói moçambicano
em *As andorinhas* de Paulina Chiziane

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosangela Sarteschi

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Trabalho dedicado
à Mãe África
nossa origem*

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, agradeço a oportunidade dos meus estudos nas literaturas africanas de língua portuguesa. Agradeço também ao CAPES, pela bolsa concedida durante este curso de mestrado e ao Departamento de Pós-Graduação de Letras Clássicas e Vernáculas pela atenção e solicitude.

Aos professores que formaram meu conhecimento literário até aqui, serei sempre grato. À professora Vima Lia de Rossi Martin, agradeço muito por ter me auxiliado no ingresso ao programa de pós-graduação, pela leitura e suas considerações do exame de qualificação. Agradeço à professora Rejane Vecchia da Rocha e Silva, pois foi quem despertou o meu desejo para o caminho das literaturas africanas e, também, por quem tive acesso a esta belíssima obra literária, analisada neste trabalho. Sobretudo, agradeço à professora Rosangela Sarteschi pelas valorosas lições desde o tempo da graduação que, com perspicácia e rigor, sempre tem me ajudado a lapidar as ideias e a aclarar a escrita. Também agradeço pela paciência e por nunca ter desistido de mim.

Aos meus colegas de programa, agradeço pelo companheirismo e pelo compartilhamento de ideias tão importantes para o meu processo de amadurecimento acadêmico. Também, um agradecimento especial aos meus companheiros que frequentam o Grupo de Estudos, coordenado pela professora Rosangela Sarteschi, pelos quais tenho muito carinho e admiração.

Agradeço profundamente aos meus amados amigos que sempre têm paciência comigo e por me darem força para suportar estes últimos anos de tantos desafios. Obrigado pela companhia e pela alegria trazida à minha vida. Em especial, pelos produtivos diálogos e revisão do texto final, agradeço à minha parceira de jornada, Claudia de Mendonça Manolio.

Por último, mas não menos importante, não poderia deixar de agradecer aos meus pais, Luiz Fernando Carmo e Aquilea Aparecida Xanthopulo Carmo, assim como à minha família que, mesmo sem compreender as minhas decisões e escolhas, deu-me liberdade para que eu pudesse caminhar por uma nova estrada.

Um salve a todos!

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo o estudo da representação do herói na obra literária *As Andorinhas*, de Paulina Chiziane, publicada em Maputo, em 2008, e no Brasil, no ano de 2013. A obra de três contos inspira-se em figuras históricas importantes à constituição da identidade moçambicana. Os heróis nacionais tratados na ficção da autora, entretanto, são narrados como personagens provenientes do universo mitológico.

Com o propósito de compreender a finalidade da obra dentro do contexto social e histórico de Moçambique, este trabalho analisa o herói tanto pela sua representação simbólica, como por sua atuação no processo de desenvolvimento de uma identidade nacional em contraposição ao sistema colonial e suas mazelas. Portanto, o tema da busca da liberdade permeia a trilogia de contos e coloca o herói como o representante das transformações sociais no tempo histórico e representante das divindades no tempo mitológico.

Palavras-chave: Herói; mito; Moçambique; conto moçambicano; Paulina Chiziane.

ABSTRACT

The present paper aims to study the representation of the hero in the literary work *The Swallows*, from Paulina Chiziane, published in Maputo (2008) and in Brazil (2013). The short stories are inspired by important historical figures to the formation of Mozambican identity. These national heroes, however, are narrated as characters from the mythological universe.

In order to understand the purpose of the literary work within the social and historical context of Mozambique, this paper analyzes the hero both for its symbolic representation, as for its role in the formation of a national identity in opposition to the colonial system and its ills process. Therefore, the theme of the pursuit of freedom permeates this trilogy and puts the hero as the representative of the social transformations in historical time and representative of the deities in the mythological time.

Keywords: Hero; myth; Mozambique; Mozambican short stories; Paulina Chiziane.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1 – Perspectivas Teóricas	19
1. do mito	19
1.1 O homem e o mito	20
1.2 O mito e a origem	21
1.3 A origem e o tradicionalista	24
1.4 O tradicionalista e a literatura	29
1.5 O comparatismo e a mitologia	32
1.6 A historiografia e o mito	35
1.7 A literatura e o tema mítico	39
2. do herói	41
2.1 O herói da memória nacional	41
2.2 O herói mítico, histórico e literário	44
3. do tempo	50
3.1 O tempo, do pensamento arcaico até o contemporâneo	50
3.2 A teoria do Eterno Retorno	56
3.3 O valor do tempo da eternidade na vida social	60
Análise literária: O herói moçambicano em suas dimensões	65
Capítulo 2 – O herói que lidera uma jornada	66
Análise do conto “Quem manda aqui?”	
2.1 Os recursos narrativos do conto e a questão da autoridade	66
2.2 As origens do Império de Gaza	73
2.3 O alcance do tempo cairológico pelo general do império	75
2.4 O tema mítico da jornada	86
2.5 O reino das andorinhas	98
2.6 A narrativa no “tempo da eternidade”	102
2.7 A queda do imperador de Gaza	104
2.8 A vitória do imperador de Gaza como herói nacional	110
Capítulo 3 – O herói que conquista a unidade	115
Análise do conto “Maundlane – O Criador”	
3.1 Um panorama sobre o simbolismo da água	115
3.2 A revelação do destino heroico	117
3.3 A jornada do herói: o voo de Eduardo Mondlane	125
3.4 O retorno do herói ao seu ninho: a luta de libertação	131
3.5 O retorno do herói ao país dos ancestrais	136
Capítulo 4 – A heroína que vence pela singularidade	143
Análise do conto “Mutola, a ungida”	
Conclusão	152
Referências bibliográficas	156

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende refletir em que medida a representação do herói na literatura e na sociedade serve-se, por um lado, como um instrumento de manutenção do pensamento hegemônico, atrelado aos interesses conservadores das instituições sociais e, por outro, como ferramenta para questionar e transformar o *status quo*, auxiliando no empoderamento das minorias. Porém, o caminho que trilhamos aqui para elucidar as facetas do herói ultrapassa o plano da história e das ideologias, pois, em primeira instância, o herói é fruto do pensamento mitológico, que parece ser o fator pulsante de sua representação, transpondo os interesses materiais da sobrevivência e da manutenção social.

A natureza do herói será discutida no presente trabalho a partir das especificidades históricas de Moçambique, estado africano em vigência desde 1975. Esta pesquisa é uma análise literária do livro de contos *As andorinhas*, da escritora moçambicana Paulina Chiziane, já publicado em duas edições. A primeira, fonte principal desta pesquisa, foi publicada em Moçambique no ano de 2008, com uma tiragem de 1000 exemplares pela editora Índico e a segunda versão do texto foi publicada no Brasil pela editora Nandyala em 2013¹. Na observação da obra, interessamos elucidar os elementos literários pela perspectiva do mito do herói e sua relação com a construção da identidade nacional de Moçambique.

Os protagonistas de cada um dos contos são consagrados heróis nacionais de Moçambique e serão investigados comparativamente por perspectivas distintas nesta pesquisa. Por um lado, é nossa preocupação retratar a maneira como as particularidades culturais presentes nos contos — as parábolas, os símbolos e os recursos narrativos — fazem parte de um grande mosaico que confere ao destino do herói um sentido metafísico e universal. Por outro lado, esforçamo-nos em desvendar as personagens pela sua representação social dentro dos processos históricos do país, considerando o desenvolvimento da História de Moçambique, principalmente dos fatos relacionados ao colonialismo, à luta de libertação e à formação da unidade nacional do país.

Na realidade, estes fatores não se relacionam tão somente com *As andorinhas*, mas com o sistema literário ao qual esta obra se vincula. Assim como seu estado

¹ A edição não indica o número de tiragem no exemplar.

nacional, a literatura moçambicana escrita surge muito recentemente. Em decorrência dos processos históricos vinculados à formação de Moçambique, as mazelas do colonialismo europeu, a luta de libertação, a guerra pós independência e os problemas socioeconômicos enfrentados pelo país são temas muito recorrentes na literatura moçambicana. Nesse sentido, principalmente na segunda metade do século XX, é impossível dissociar a literatura do contexto histórico e, ainda na atualidade, discutir a história, por meio da literatura, continua sendo uma valiosa ferramenta de reflexão social no país.

Paulina Chiziane é reconhecida, neste contexto literário, como a primeira romancista mulher de Moçambique. O seu romance inaugural, *Baladas de amor ao vento*, publicado em 1990, referencia a condição feminina na sociedade tradicional africana frente à opressão do sistema colonial português num universo social em que a mulher é sistematicamente explorada de forma psicológica e física. Nas obras subsequentes da autora, permanece uma ótica narrativa feminina que representa dialeticamente os movimentos sociais e históricos do país e a experiência da mulher dentro da sociedade moçambicana. Isto se dá no contexto rural, como em *Ventos do Apocalipse*, de 1993, narrativa sobre refugiados da guerra e da fome, contexto no qual as mulheres são as mais expropriadas de qualquer direito. Também ocorre no espaço urbano, por exemplo, nos romances *O sétimo juramento* (2000) e *Niketché, uma história de poligamia* (2002), em que se apresentam outras articulações do universo feminino na sociedade concernentes à prática do lobolo e da poligamia, temas recorrentes em sua literatura. As protagonistas femininas destes romances de Chiziane, em geral, não reproduzem sistematicamente os padrões impostos pela cultura local, mas, de forma reflexiva, subvertem, em alguma medida, as estruturas de exploração à mulher, ainda que certos elementos da vida social tradicional sejam defendidos pela lógica das personagens.

A escrita de Chiziane apresenta uma aliança muito maior com a forma narrativa dos contos orais da tradição local do que com a forma clássica do romance. Assim, nas suas obras, encontramos um inventário de histórias populares, descrições de rituais mágicos e episódios de conflito entre a tradição e a modernidade. De fato, a autora é considerada uma importante voz artística e intelectual de Moçambique que, além de mergulhar no universo das tradições locais, discute os processos históricos pela perspectiva da mulher. No percurso artístico de Chiziane, além das preocupações com o

universo feminino, ao longo de sua produção, incluem-se temas referentes ao campo da espiritualidade, vinculados à cosmovisão africana tradicional. A escritora, que cresceu em um meio social protestante, tem trazido à tona uma ficção que estabelece um novo paradigma para sua produção em Moçambique. É o caso das obras publicadas em 2013, *Na mão de Deus* e *Por quem vibram os tambores do além*, que dialogam com os campos da mediunidade e com o mundo dos antepassados.

Quanto ao estilo artístico-literário do livro que estudamos neste trabalho, será necessário considerar as especificidades do gênero conto que na obra pretende vincular-se à tradição oral do contador de histórias. Ainda que Paulina Chiziane possua uma produção artística com filiação ao romance, em *As Andorinhas*, a autora aproxima o texto literário escrito à tradição literária oral africana, geralmente transmitida pelos contadores tradicionalistas, especialistas da memória coletiva, que Jacques Le Goff, retomando Balandier, identifica como “homens-memória” nas sociedades orais (LE GOFF, 2006, p. 425). O conto, nesta perspectiva, é uma herança da tradição. Por isso ele é contado e recontado principalmente aos mais jovens, sem nenhum receio de repetir-se, pois, como será elucidado nesta pesquisa, nas sociedades atreladas ao pensamento mítico, o conto possui um poder mágico na renovação e no controle da vida.

Para demonstrar a importância do recurso emulativo em *As andorinhas*, verificamos, por exemplo, a “parábola da águia” e o “conto de Massinga”. Embora estas histórias estejam presentes nos contos de Chiziane, já constavam da obra *Chitlango, filho de chefe*, de 1950, e ainda em outras fontes literárias, utilizando-se de palavras diferentes, mas mantendo a mesma estrutura narrativa. Até mesmo as duas versões de *As andorinhas* (de 2008 e de 2013) parecem ser contadas por narradores distintos. De uma edição para a outra, o enredo permanece praticamente o mesmo, mas, em alguns casos, a linguagem apresenta simplificações ou aprofundamentos em aspectos antes apenas mencionados.

Comparado aos evangelistas bíblicos que narram as ações de Jesus Cristo a partir de sua visão particular, as duas edições abordam os mesmos protagonistas de forma distinta, como se a memória imprimissem outra ordem para os acontecimentos ou uma interpretação correlata. Nota-se também que alguns erros de edição foram revistos na publicação brasileira, como a sequência da numeração na segunda narrativa, mas, substancialmente, as duas edições apresentam uma lógica única.

Mesmo assim, temos a impressão de que a segunda edição apresenta mais diálogos e uma linguagem mais prosaica e menos poética. Talvez seja o caso de uma pesquisa filológica mais apurada para concluir com precisão as diferenças entre as edições, objetivo muito distante da presente pesquisa. Ao nosso interesse, as mudanças presentes na segunda edição foram muito enriquecedoras para a análise pretendida por este trabalho. Servindo-nos ao mesmo tempo de ambas as fontes e a partir da nova abordagem da edição brasileira, pudemos conceber um desenho global mais abrangente aos heróis. De todas as formas, por ser o texto primário, escolhemos a edição moçambicana como o nosso principal objeto analítico e fazemos menções da segunda versão, quando necessário. A obra *As andorinhas* de Paulina Chiziane é um inventário de heróis com traços comuns que possuem um vínculo de identidade moçambicana referendada por histórias, tradições e símbolos ancestrais. Ao mesmo tempo, a conjuntura da obra discute, essencialmente, o valor da liberdade, assim, ela retrata personalidades históricas que têm aspectos de resistência, luta e superação social no percurso biográfico.

Refletindo sobre o valor destas personagens literárias no campo sócio-político, apontaremos para a importância da construção oficial de grandes heróis populares virtuosos que lutam pelo coletivo. Obviamente, este papel se torna muito evidente no caso de países africanos como Moçambique que enfrentaram um penoso processo de colonização que, além da ação política e econômica baseada na violência e na espoliação, sofreram grande intervenção ideológica por parte do sistema colonial europeu. Ao mesmo tempo em que se apropriava dos fundamentos locais para desestabilizar as lutas independentistas, o colonialismo europeu difundia uma ideia de atraso e primitivismo das culturas locais.

Assim, o colonialismo português fez uso não apenas da força física e da dominação econômica, mas também da coerção psicológica, que muitas vezes, recorria aos pressupostos das tradições locais para legitimar o seu poder exploratório. No plano da ação colonialista se efetivava a cobrança de impostos, os trabalhos forçados e outras formas de exploração. Já no plano do domínio mental, o procedimento era mais complexo. Pois embora se promovesse a subalternização dos elementos culturais locais, e a supervalorização da cultura branca, havia uma cooptação ideológica de valores tradicionais a fim de convertê-los ao interesse do imperialismo europeu. Vale um exemplo. Segundo José Luís Cabaço, no processo de recrutamento de moçambicanos

para a força militar colonialista, persuadia-se os jovens utilizando os modelos psicológicos concebidos na tradição dos povos locais. Cabaço explica que

em muitos casos a adesão passiva, principalmente dos menos urbanizados, era alimentada pela representação prestigiada que, na tradição, assumia a condição de “guerreiro”, associada a um estatuto, no interior da comunidade, de homem destemido, maduro e respeitado. A “tropa”, designação corrente para o serviço militar, assumia, da mesma forma que o trabalho nas minas e plantações nos países vizinhos, uma função substitutiva de certos rituais que complementavam as cerimónias de iniciação. (CABAÇO, 2009, p. 257)

Ao incorporar os jovens africanos, o sistema de colonização de Moçambique dispunha-se a integrar a longa tradição local de apreço ao guerreiro. Assim, a força militar portuguesa promovia um verdadeiro “ritual de passagem” e metamorfose para a condição de guerreiro, incluindo “a uniformização, o recebimento de uma arma, a disciplina castrense, o culto da prestação física, a aprendizagem de um código de conduta militar inédito em sua experiência, o treino para matar, a preparação para enfrentar a morte”. (CABAÇO, 2009, p. 257).

Desta forma, no processo de luta pela independência e fortalecimento de uma nova ordem sócio-política, parece ser muito determinante a valorização de personalidades históricas que resistiram à força colonial, na ação de despertar o olhar para a condição de espoliação do homem negro. A Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), movimento anticolonialista do país, para além das questões políticas, da unificação de grupos nacionalistas, e da liderança da luta armada, “procuraria ir ao passado, para compreender os problemas de identidade do presente.” (GARCIA, 2008, p. 143). A escolha das figuras históricas a serem heroicizadas se dá à medida que se justificam para a representação da luta e da resistência ao domínio invasor.

Neste processo de resistência e combate ao invasor europeu, a FRELIMO também rompe com certos aspectos da cultura local que pareciam impedir o avanço da unidade no processo independentista. Alguns fatores religiosos considerados superstições e antigos conflitos entre povos rivais deveriam ser abandonados em prol da formação da nação moçambicana, estabelecida, naquele momento, a partir de outras perspectivas. O oponente comum era o colonialismo português e, nesse sentido, não poderia haver distinção entre os grupos étnicos. Desta forma, as personalidades que

simbolizam um papel significativo na resistência e na luta contra o sistema colonial ganharam grande importância na difusão ideológica da frente e da nação.

Este é o caso do protagonista do primeiro conto da obra, Mudungazi ou Ngungunhana, último imperador nguni do século XIX, ao sul de Moçambique, que, apesar de ser uma figura muito controversa até hoje na região de Gaza, foi enaltecido pelo poder oficial como grande herói nacional por sua resistência ao colonialismo português. Caso distinto do protagonista da segunda narrativa, Eduardo Mondlane, líder da luta de libertação moçambicana que, além das fronteiras da propaganda nacional, é considerado um grande herói popular da nação que retorna à pátria, a fim de organizar a luta pela independência, após conquistar um espaço eminente no mundo ocidental.

No entanto, ainda que a construção da figura heroica esteja associada à manutenção da ideologia hegemônica, característica de praticamente todo herói nacional, os reflexos simbólicos espelhados pelo herói ultrapassam os interesses políticos e econômicos. De fato, como aponta Caverivière (2005, p. 386):

Há nas mentalidades, no psiquismo coletivo, um conjunto de velhos sonhos, de esperanças ou de ódios que só estão à espera de uma oportunidade para se cravarem em alguma realidade; e, quando surge um personagem investido de um certo poder e de uma certa função, ele cristaliza imediatamente todas essas esperanças, todos esses ódios, todos esses sonhos.

Assim, deve-se levar em conta o poder que a imagem do herói assume nas mentalidades coletivas. Mesmo que sejam múltiplos os arquétipos heroicos presentes na mitologia e na tradição literária, a obra moçambicana retrata o herói pelo simbolismo das aves, a saber, as andorinhas e a águia. Como heróis-pássaros, os protagonistas das histórias voam em direção à primavera ou ao sol, suplantando a escravidão pela liberdade. Após o voo, os heróis retornam ao “ninho” de origem na missão de estabelecer mudanças na vida social. Entre estes arquétipos ilustrados na obra de Chiziane, está o mito do herói que, embora seja derrotado, por conta da sua resistência, transforma-se num mártir e num profeta da liberdade. Há o mito da partida e do retorno do nobre guerreiro que busca e conquista a liberdade para si e para os seus. Por último, consideramos o heroísmo do espírito e sua relação com a ruptura do indivíduo no *status quo*, como precursor de mudanças dos direitos sociais.

Para a construção literária destes heróis nacionais, as narrativas de *As Andorinhas* são edificadas desde uma perspectiva de espiritualidade ancestral, na qual a

lógica histórica e dialética também se explica pelo plano metafísico e eterno. Assim, há a necessidade de se pensar o herói em diálogo com outras realidades temporais e espaciais. Para determinar teoricamente o encontro da história e da mitologia, devemos nos ater às concepções de tempo com o propósito de relacioná-las com a natureza heroica. A proposta metodológica deste trabalho não é dedicar-se unicamente a um campo teórico específico. Pretendemos identificar os motivos da mitologia, os processos da história e as proposições da filosofia a fim de adentrar na obra moçambicana conscientes de nosso lócus enunciativo estrangeiro, ao mesmo tempo, reconhecendo no texto moçambicano a universalidade de sua natureza filosófica e artística, em diálogo com as particularidades da conjuntura local de produção.

Preocupando-se em interpretar os padrões mitológicos presentes na obra de Chiziane, este trabalho integra, em seu método de análise, o comparativismo dos motivos míticos presentes em contos, símbolos, rituais e obras literárias de diversas culturas e contextos histórico-sociais em um “voo” livre e amplo. Dialeticamente, atenta-se aqui ao contexto material das referências trazidas pelo texto literário e elucidase tanto a biografia dos heróis quanto o contexto social e histórico em que estão imersos. Para melhor organização da bibliografia pesquisada e da produção analítica, este trabalho está dividido em duas partes. A primeira é dedicada às “perspectivas teóricas”, do mito, do herói e do tempo. Na segunda parte, encontra-se a análise dos contos, propriamente dita, em diálogo com a teoria.

No primeiro capítulo, que trata das questões teóricas da pesquisa, abordaremos a questão “do mito”, discutindo a tradição literária na África subsaariana e seu vínculo com o pensamento mitológico de diversas tradições. Além disso, esta seção aponta para a proposta metodológica do presente trabalho: discutir o texto literário de Paulina Chiziane a partir de um comparatismo entre o texto moçambicano e os motivos míticos. No segundo subcapítulo, “do herói”, discorre-se sobre o papel do herói na formação da identidade nacional e como ele se configura no contexto social moçambicano. Também se elucidase as funções do herói no pensamento mítico e sua transposição à história e à literatura. Já o subcapítulo três, “do tempo”, explica o vínculo do mito e do herói a uma concepção de tempo fora da cronologia e de que maneira o acesso a outra perspectiva temporal proporciona o surgimento dos heróis na história e na arte.

Quanto à segunda parte deste trabalho, o capítulo dois, intitulado “O herói que lidera uma jornada”, analisa o conto de Chiziane “Quem manda aqui?”. Este capítulo,

de maior extensão, debruça-se na longa jornada liderada pelo general do império nguni ao reino das andorinhas. Historicamente, o conto retrata o episódio da queda do império de Gaza no fim do século XIX e o exílio do imperador Ngungunhana. No campo simbólico, o capítulo discute a representação da andorinha e sua relação com o motivo do voo mágico e da jornada mítica. O terceiro capítulo, “O herói que conquista a unidade” analisa a narrativa “Maundlane – O criador”, que relata o percurso heroico de Eduardo Mondlane, principal líder da independência moçambicana. Analisamos o simbolismo da águia e sua relação com a biografia do herói. Neste capítulo se discute a luta de libertação de Moçambique e o importante papel de Mondlane como arquiteto da identidade nacional, bem como o vínculo do herói à sua ancestralidade espiritual. O quarto e último capítulo, “A heroína que vence pela singularidade” trata do conto “Mutola, a ungida”. Sendo o capítulo de estilo mais livre do presente trabalho, esta parte disserta sobre a figura de Lurdes Mutola, atleta medalhista de ouro nas olimpíadas de Sidney e analisa o papel da liberdade de espírito e sua potencialidade na vida social.

O plano da espiritualidade está presente em *As andorinhas* da mesma forma como também se percebe uma preocupação da autora em sublinhar a figura da mulher e toda a problemática a que está sujeita dentro de uma sociedade já espoliada no processo histórico. Porém, o tema principal da obra, como apresenta o título, é a busca pela liberdade e o retorno a uma sociedade livre. É a utopia de todos os tempos. Assim como o conceito de utopia e mito se entrelaçam em definições muito próximas, *As Andorinhas* de Paulina Chiziane desenham um futuro de reencontro com um passado imemorial e sagrado em que se projeta o futuro da nação. Dentro do aspecto positivo e da linguagem de tom pedagógico do conto mítico, nota-se um teor otimista que funde a vida humana em uma realidade maior do que as tensões do presente histórico. Isso não indica uma passividade frente às injustiças da vida social, ao contrário, o conceito da liberdade, configurado no voo das andorinhas e da águia, só se torna evidente a partir da ausência dela, seja pela perda ou pela falta de sua legitimação. Os heróis míticos são a resposta da natureza às feridas das injustiças do percurso histórico. Nesse âmbito, é válido ressaltar a visão do homem sobre o mundo nas sociedades em que a mitologia é ainda viva, como no universo das narrativas de *As andorinhas*:

O mundo fala ao homem e, para compreender essa linguagem, basta-lhe decifrar os mitos e decifrar os símbolos [...] o mundo não é uma massa opaca de objetos arbitrariamente reunidos, mas um cosmo

vivente, articulado e significativo. Em última análise, o mundo se revela enquanto linguagem. (ELIADE, 2004, p. 125)

Desta forma, na cosmovisão dessas sociedades, a natureza e o homem estão entrelaçados intimamente. O mito como linguagem revela por meio de símbolos esta intrínseca relação. O texto literário que pretende ilustrar esta perspectiva de mundo abrange simultaneamente o homem em sua dimensão social e histórica e a natureza em sua dimensão visível e metafísica. Estas são as duas matrizes que conversam nesta pesquisa. A realidade social, que se verifica nos impasses históricos, e a metafísica, que se codifica na mitologia. O herói, e suas variantes, é o ícone que dialoga com ambas as realidades e, portanto, utilizaremos a figura heroica como o ponto de convergência.

CAPÍTULO 1 – PERSPECTIVAS TEÓRICAS

1. Do mito

Considerações sobre mito, tradição oral, historiografia e comparatismo mítico-literário

Karingana wa karingana

O homem é um ser mitológico. O mito apresenta sua concretude material no rito. Mediados pela cultura, os ritos estão nas práticas cotidianas, bem como nas práticas iniciatórias. Aquelas são heranças culturais que, embora naturais e diluídas na vida social, não são claramente identificadas como rituais mitológicos; no entanto, os hábitos que envolvem o acordar e o dormir, o estudo e o trabalho, o arrumar a mesa para a refeição, a disposição dos móveis em um cômodo, o cortejo e o ato sexual, entre outras ações do cotidiano, indicam que a mentalidade do “homem moderno” do ocidente permanece tão mitológica quanto a do “homem primitivo” em suas práticas diárias.

O mito, não obstante, quando reconhecido como tal, rompe com o contingente e se separa de maneira radical do cotidiano. De caráter abrangente e múltiplo, a mitologia funde todas as instâncias da vida humana no âmbito da linguagem. Passado, presente e futuro são dissolvidos na constituição de um ser que serve de exemplo para a consciência coletiva. Este ser é o herói, fiel aos relatos históricos ou não, cuja figura é forçosamente sobrenatural e vinculada ao universo do grandioso.

A tradição literária, ilustrando o homem com toda a sua complexidade, recorre à tradição mítica direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente na representação do homem. Tanto na narrativa como no drama, o semideus é vestido de personagem exemplar para que o leitor, ouvinte ou espectador, por meio do reconhecimento, abstraia lições para si através das derrotas ou dos êxitos do herói. Na lírica, ele esconde-se nos temas e nas figuras, com os quais, em geral, o eu poético funde sua alma. O ato literário, ademais, é um escape do tempo cronológico para um tempo exemplar no qual o indivíduo foge do presente e inscreve-se em uma experiência temporal distinta, concedendo, metaforicamente, tanto ao leitor como ao escritor, poderes divinos, ao acessar e controlar outras dimensões do tempo.

1.1 O homem e o mito

*O ventre do tempo dá à luz novas auroras.
O passado acaba de parir o presente e o choro
torna-se melodioso como o canto.*

Paulina Chiziane

A relevância da questão do herói na obra *As Andorinhas* de Paulina Chiziane pode ser melhor compreendida se nossas considerações partirem de conceitos primários sobre a natureza, a função e a funcionalidade do mito nas sociedades primitivas e modernas. Para o filósofo Mircea Eliade em *Mito e Realidade*, reconhecer completamente a natureza do mito não é uma tarefa simples, afinal a visão do homem sobre o mito se modificou por diversas vezes na história, além de ser “uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares.” (ELIADE, 2004, p. 11). No entanto, a fim de definir o mito de forma menos abrangente, o autor exclui a forma científica do século XIX de se pensar o mito como sinônimo de fábula, invenção ou ficção e o explica da seguinte forma:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso “do princípio”. Em outros termos, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento [...] É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens do mito são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado no mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. (ELIADE, 2004, p. 11)

Nesta acepção, mito é uma história sagrada e verdadeira que tem referência nas realidades comprováveis do mundo. Por essa razão, é pertinente não confundir o mito e o conto popular, que não possui a função de revelar as irrupções do sagrado, questão a qual retornaremos posteriormente. Indo além, refletindo de maneira prática, Mircea Eliade ainda afirma que “a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou

o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria.” (ELIADE, 2004, p. 13).

Quanto à representatividade mítica no campo literário, em seu prefácio, a obra organizada por Pierre Brunel, *Dicionário de Mitos Literários*, discute sobre três funções essenciais do mito. A primeira função do mito é contar. “Ele é uma narrativa”. A segunda é explicar. Aproximando-se do conceito de Eliade já mencionado e referenciando a obra de André Jolles, *Formes Simples*, Brunel explica que a obra mitológica supõe que se retorne ao começo. “O mito explica as causas, é etiológico”. Por fim, a terceira função é revelar. Sobre este último aspecto, Brunel comenta:

O mito revela o ser, revela o deus, e por isso pode ser apresentado como “uma história sagrada”. Nestas condições, compreende-se que a narrativa mítica só possa ser relatada em *Fedra* e no *Banquete* por um inspirado: o próprio Sócrates que (no segundo destes diálogos) só é e só quer ser o porta-voz da sacerdotisa de Mantinéia. (BRUNEL, 2005, XVI)

Assim, o mito conta, explica e revela histórias e fatos primordiais que aconteceram, de modo geral, no início dos tempos. Portanto, por ser uma história sagrada, o mito também é uma história verdadeira, pois se refere sempre a realidades da natureza.

1.2 O mito e a origem

Zulwini é o princípio. É o fim. É aqui ou qualquer lugar.

Paulina Chiziane

Em consonância com seu caráter sagrado, o discurso do mito não possui autoria, mas provém de um plano místico e metafísico. Assim, Northrop Frye, ao discutir o elemento mítico na literatura, verifica a importância do ritual na produção artística. Para o crítico canadense, na vida humana, “o ritual parece ser um certo esforço voluntário (daí o elemento mágico nele) de recapturar uma comunicação perdida com o ciclo natural.” (FRYE, 2000, p. 21). Ele exemplifica este aspecto humano ao comentar sobre a involuntariedade da colheita de um fazendeiro frente às épocas do ano. No entanto, há o desejo deliberado de sincronizar seus esforços físicos ao ciclo natural, no qual se “produz as canções, os sacrifícios e os costumes populares da colheita” (FRYE, 2000, p.

21). Assim sendo, a origem das narrativas encontra-se nos rituais sociais, pois estes são “uma sequência temporal de atos na qual o significado ou a significação consciente está latente” (FRYE, 2000, p. 21).

Ainda de acordo com Frye, há outro elemento mítico caro à produção literária: os padrões imagéticos ou fragmentos de significação, os quais são “oraculares na origem e derivam do momento epifânico - o lampejo de compreensão instantânea sem referência direta ao tempo” (FRYE, 2000, p. 22). Estes padrões imagéticos possuem uma *função arquetípica* que é um ponto de fusão entre o ritual e o oráculo. Sobre tal conceito, o autor comenta que

O mito é o poder central inspirador que dá significação arquetípica ao ritual e narrativa arquetípica ao oráculo. Consequentemente, o mito é o arquétipo, embora fosse conveniente dizer mito somente quando nos referimos à narrativa e arquétipo quando falamos de significação. No ciclo solar do dia, no ciclo sazonal do ano e no ciclo orgânico da vida humana, há um único padrão de significação, a partir do qual o mito constrói uma narrativa central em torno de uma figura que é em parte o sol, em parte fertilidade vegetativa e em parte um deus ou um ser humano arquetípico. (FRYE, 2000, p. 22)

Para Frye, a narrativa e o ritual estão associados a arquétipos que, por serem integrantes à vida humana, são regidos por um padrão de significação maior. Este padrão é a substância do mito. Entre os arquétipos míticos, entretanto, aquele que apresenta maior recorrência na literatura é o mito da busca, que amiúde serve como tema inspirador na construção de outros arquétipos. O protagonista da busca mítica, por sua vez, é o herói. Frye ainda afirma:

A importância do deus ou do herói no mito se situa no fato de que tais personagens, que são concebidos à semelhança do homem e que, contudo, têm mais poder sobre a natureza, gradualmente constroem a visão de uma comunidade pessoal onipotente para além de uma natureza indiferente. (FRYE, 2000, p. 24)

O mito da busca, portanto, representa tanto a superação, como a integração do homem na natureza. Neste âmbito, a imagem do herói ilustra o triunfo (em alguns casos a derrota) do coletivo como modelo arquetípico. Assim, como intermediador entre o homem e a natureza, o herói tem a missão de buscar uma circunstância de felicidade perdida por sua comunidade, fato que simboliza o desejo do homem de livrar-se de um presente de sofrimentos. É desta forma que, finalmente, “o mito central da arte deve ser a visão do fim do esforço social, o mundo inocente de desejos satisfeitos, a sociedade

humana livre.” (FRYE, 2000, p. 25). Ao esboçar uma condição humana livre e justa, o mito propõe-se a retomar as origens do mundo. Michel De Certeau, ao refletir sobre a escrita histórica, atesta que “existe mito porque, através da história, *a linguagem se confrontou com sua origem*” (DE CERTEAU, 1982, p. 57) e Mircea Eliade, pensando as sociedades arcaicas, assegura que conhecer os mitos “é aprender o segredo da origem das coisas.” (ELIADE, 2004, p.18).

Mencionamos anteriormente o equívoco em aproximar o conto popular da narrativa mítica sem as devidas ressalvas. Desde a linguagem de ambos até o comportamento psicológico do público com os dois gêneros são claramente distintos nas comunidades onde o mito tem grande valor social. No campo dos contos populares estão as histórias falsas, as fábulas, as lendas, nas quais a sociedade verifica uma ficção com a finalidade de entreter os ouvintes. Já no campo das narrativas míticas, encontram-se as histórias verdadeiras, pois, na maioria das vezes, tratam sobre a origem do mundo e seus protagonistas. Assim sendo, contar um evento mítico é um ato sagrado e não pode ser encarado de maneira trivial. Mircea Eliade reitera:

É por isso que os mitos não podem ser indiferentemente narrados. Em muitas tribos [o autor está citando povos em África], eles não são recitados perante as mulheres e as crianças, isto é, perante os não iniciados. Geralmente, os velhos instrutores comunicam os mitos aos neófitos, durante seu período de isolamento na mata, e isso faz parte de sua iniciação. (ELIADE, 2004, p 14)

Todas essas imbricações sociais, obviamente, apresentam fracas e fortes nuances em suas práticas nas diferentes culturas, pois, no caso da produção de Paulina Chiziane, o papel da mulher na preservação e transmissão das histórias aos mais jovens é primordial. Ainda, sobre a forma de transmitir os contos da tradição, é imprescindível refletir sobre os fatores linguísticos que envolvem a narrativa mítica. Retomando os conceitos de Max Mullerj, o filósofo alemão Ernest Cassirer, em sua obra *Linguagem e Mito*, defende que a “mitologia, no mais elevado sentido da palavra, significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento, e isto em todas as esferas possíveis da atividade espiritual” (CASSIER, 1992, p. 19). Segundo o filósofo, a narrativa mitológica é desenvolvida por meio de particularidades identificáveis na linguagem empregada no ato narrativo. Se a narrativa mítica está relacionada a uma atividade espiritual, consequentemente, ao contá-la, o homem alcança outro tempo e espaço, como veremos mais atentamente no terceiro capítulo. Por meio do discurso oral,

novamente se vivencia os episódios míticos. O indivíduo e sua comunidade tornam-se, ao recitar o mito, contemporâneos do tempo das origens, dos deuses e dos heróis. Numa fórmula sumária, segundo Eliade, “poderíamos dizer que, ao ‘viver’ os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo sagrado, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável” (ELIADE, 2004, p. 21).

1.3 A origem e o tradicionalista

*Canta, mãe, canta então essa liberdade.
Canta um bocadinho, só!*
Paulina Chiziane

De acordo com Nicolau Sevcenko no texto “Com quantos mitos se faz a realidade”, a figura do aedo (na imagem de Homero) não é precisamente a figura do contador, mas sim do cantador. A transmissão das narrativas míticas se dava não apenas pelo canto, mas também pela dança e pela incorporação dos movimentos e ações das personagens. Segundo Sevcenko, nesse sentido, “ouvir era também participar, e viver os mitos se tornou a mais excitante experiência cultural humana”. (SEVCENKO, 2005, XXIII). O aedo reúne em si o papel do artista e do mensageiro divino. Ele é o arquétipo mítico do xamã, o qual a tradição grega traduziu na figura de Orfeu:

Diz a lenda que quando ele cantava, tocando a lira, seu poder de sedução era tal que não só as pessoas, mas todos os seres, os animais, insetos, as árvores, as plantas e até as pedras eram irresistivelmente atraídas, compondo um amplo círculo ao seu redor para ouvi-lo. E enquanto o ouviam, todas as criaturas, seres, forças e elementos da natureza se fundiam numa única entidade viva e pulsante, recompondo a unidade mística do momento inicial da criação. (SEVCENKO, 2005: XXIII)

Figura histórica do arquétipo órfico, o aedo era detentor da tradição e da técnica artística. Cantava, declamava e encenava ao público a poesia e a epopeia dos deuses e heróis. Possuía profundo conhecimento das origens e lhe era concedido o papel sagrado de comunicador do mito divino. Analogamente, em muitas civilizações em que o universo mítico regula a vida social, conhecer o enredo das origens é reter o controle da vida. Mais ainda, o indivíduo que possui o conhecimento dos mitos etiológicos dispõe

de um poder mágico, afinal, quem sabe sobre os primórdios da criação detém o poder para renovar a vida.

Não é raro, segundo Mircea Eliade, verificar povos nos quais o xamã conta um mito cosmogônico ou outro conto etiológico para a cura de um enfermo ou para afastar um mal que assola a comunidade. O autor diz que não apenas um indivíduo pode ser curado pela retomada dos mitos cosmogônicos, mas a comunidade inteira é renovada por ocasião da ritualização dos mitos; “ela reencontra as suas fontes, revive as suas origens” (ELIADE, 2004, p. 37). A palavra possui, assim sendo, um poder mágico, pois, na voz do iniciado, ela reatualiza o tempo mítico do princípio.

Para muitos povos da África, a palavra é concebida como sagrada não apenas no ritual religioso, mas também em todas as instâncias da vida. Nas sociedades orais, o vínculo do homem com a palavra falada é mais forte. Amadou Hampatê Ba em “A tradição viva” afirma:

Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por 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. (HAMPATÊ BA, 2010, p. 168)

O autor explica que na maioria das sociedades que pôde verificar ao sul do Saara a palavra falada é compreendida como um agente mágico por vincular-se à origem divina e às forças ocultas. Assim, a tradição oral concilia todos os aspectos do cosmo, integrando em si arte, ciência natural e religião:

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. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar -se de acordo com as aptidões humanas. (HAMPATÊ BA, 2010, p. 169)

Dessa forma, ao investigar a vida africana e a magnitude da oralidade, Hampatê Ba ressalta a importância de se ter em mente que todas as tradições africanas postulam uma visão religiosa de mundo. O universo material e imaterial são ambos vivos e ligam-se solidariamente; e a magia é um meio autêntico de manter o equilíbrio e restaurar a harmonia do homem com a natureza visível e invisível. Neste contexto,

a fala humana anima, coloca em movimento e suscita as forças que estão estáticas nas coisas. Mas para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números. (HAMPATÊ BA, 2010, p. 173).

Na palavra falada reside, enfim, não só o ritmo de toda vida natural, mas também está o poder de criação e a potência da ação. Em contrapartida, a representação da destruição e da inação é postulada na mentira, encarada como uma “lepra moral” pelas sociedades orais africanas. “Na África tradicional, aquele que falta à palavra mata sua pessoa civil, religiosa e oculta. Ele se separa de si mesmo e da sociedade. Seria preferível que morresse, tanto para si próprio como para os seus.” (HAMPATÊ BA, 2010, p. 174).

A partir dessas observações, podemos verificar que o papel da transmissão oral e da literatura (arte das palavras) nas sociedades africanas orais tem grande abrangência social, pois no exercício da palavra estão dialeticamente presentes todas as instâncias da vida prática e espiritual dos agentes. Na confluência entre tradição e criação artística pode-se encontrar, segundo o historiador e antropólogo, Jan Vansina, inúmeras estruturas literárias que incluem desde epopeias e poemas até provérbios, orações e genealogias. Quanto aos conteúdos dessas produções artísticas, ele disserta:

A tradição sempre idealiza; especialmente no caso de poemas e narrativas. Ela cria estereótipos populares. Toda história tende a tornar-se paradigmática e, conseqüentemente, mítica, seja o seu conteúdo “verdadeiro” ou não. Assim, encontramos modelos de comportamentos ideais e de valores. Nas tradições de reis, os personagens tornam-se estereotipados, como num *western*, e, portanto, facilmente identificáveis. Um rei é o “mágico”, um outro governante é o “justo”, outra pessoa é o “guerreiro”. Mas isso distorce a informação; algumas guerras, por exemplo, são atribuídas ao rei guerreiro, quando as campanhas foram de fato conduzidas por outrem [...] Também não é difícil encontrar estereótipos de diferentes personagens, especialmente de líderes, em outras sociedades. É o caso do “herói cultural”, frequentemente encontrado, que transforma o caos numa sociedade bem ordenada. A noção estereotipada de caos é, no caso, a descrição de um mundo literalmente às avessas. (VANSINA, 2010, p. 152)

Portanto, assim como nas sociedades ditas “modernas”, o arquétipo exemplar, o estereótipo do herói, costuma ser o elemento dominante na literatura das sociedades orais africanas. O texto literário atenta-se à noção da causa dos fenômenos do mundo nestas comunidades, sendo fundamental a etiologia que é apresentada em forma de

narrativa mítica na maioria das vezes. Além disso, conforme Vansina, o mérito de tal produção também se situa em seu valor histórico, pois, em geral, as tradições orais indicam tanto mitos sagrados como informações históricas.

Os detentores e transmissores da palavra e, portanto, da memória coletiva nas comunidades “tradicionais” da África são conhecidos como tradicionalistas, os quais, em vias gerais, ostentam uma posição e função sociais distintas dos *griots*. Hampatê Ba explana a diferença entre os dois grupos:

Não se deve confundir os tradicionalistas-doma, que sabem ensinar enquanto divertem e se colocam ao alcance da audiência, com os trovadores, contadores de história e animadores públicos, que em geral pertencem à casta dos Dieli (*griots*) ou dos Woloso (“cativos de casa”). Para estes, a disciplina da verdade não existe; e, como veremos adiante, a tradição lhes concede o direito de travesti-la ou de embelezar os fatos, mesmo que grosseiramente, contanto que consigam divertir ou interessar o público. “O griot”, como se diz, “pode ter duas línguas”. Ao contrário, nenhum africano de formação tradicionalista sequer sonharia em colocar em dúvida a veracidade da fala de um tradicionalista-doma, especialmente quando se trata da transmissão dos conhecimentos herdados da cadeia dos ancestrais. (HAMPATÊ BA, 2010, pp. 178/179)

Nesse sentido, os tradicionalistas, como transmissores do conhecimento ancestral, são mestres iniciados, “herdeiros das palavras sagradas e encantatórias.” (HAMPATÊ BA 2010, p. 177). Ainda assim, a função social do tradicionalista-*doma* – mestre da palavra – é mais abrangente do que apenas narrar os mitos cosmogônicos e os eventos históricos à comunidade. O discurso do mestre tem um papel prático e vivo, afinal, é por meio da palavra que se transmite o conhecimento dos ofícios e das técnicas práticas, incorporando a memória coletiva em sua totalidade no indivíduo social.

Os *griots*, por sua vez, não têm um necessário compromisso com as verdades transcendentais de sua comunidade. Como trovadores ou menestrelis, cabem-lhes a música, a poesia lírica e os contos que animam as recreações populares. Hampatê Ba explica que estes artistas podem manifestar-se livremente,

até mesmo impudentemente e, às vezes, chegam a trocar das coisas mais sérias e sagradas sem que isso acarrete graves consequências. Não têm compromisso algum que os obrigue a ser discretos ou a guardar respeito absoluto para com a verdade. Podem às vezes contar mentiras descaradas e ninguém os tomará no sentido próprio. (HAMPATÊ BA, 2010, p. 193).

Porém, a divisão entre o tradicionalista e o *griot*, em alguns casos, não é tão clara. Às vezes, um *griot* pode desempenhar o papel de um tradicionalista e nessa circunstância também

constitui uma fonte de informações de absoluta confiança, pois sua qualidade de iniciado lhe confere um alto valor moral e o sujeita à proibição da mentira. Torna-se um outro homem. É ele o ‘griot – rei’[...] a quem as pessoas consultam por sua sabedoria e seu conhecimento, e que, embora capaz de divertir, jamais abusa de seus direitos consuetudinários. (HAMPATÊ BA, 2010, p. 198)

Reforçando o importante papel dos transmissores da tradição nas comunidades orais africanas, Hampatê Ba reflete sobre o caráter do discurso tradicionalista. Um dos aspectos é a impossibilidade de se resumir ou encurtar uma narrativa; alguns elementos da história podem ser omitidos, dependendo da idade do ouvinte ou do grau de iniciação² do aprendiz, mas resumir uma cena seria o mesmo que escamotear os elementos fundamentais e sagrados do enredo. Além disso, o *doma* não tem receio de se repetir, o mesmo conto pode ser narrado inúmeras vezes aos mesmos ouvintes. Afinal, conforme reiterado por Mircea Eliade, quando os eventos míticos são contados, o mundo sempre se reatualiza para a sociedade. É necessário para o grupo que se reviva periodicamente as narrativas míticas, assim como as instâncias da vida natural sempre se renovam dentro de um ciclo. Os mitos conservam um valor pedagógico e no contexto da África “tradicional”

são conhecimentos condensados em uma forma sintética que o iniciado pode sempre desenvolver ou aprofundar para seus alunos. Convém considerar com atenção o conteúdo dos mitos e não “catalogá-los” muito rapidamente. Podem encobrir realidades de ordens muito diversas e mesmo, por vezes, ser entendidos em vários níveis simultaneamente. Enquanto alguns mitos se referem a conhecimentos esotéricos e “ocultam” o conhecimento ao mesmo tempo que o transmitem através dos séculos, outros podem ter alguma relação com acontecimentos reais. (HAMPATÊ BA, 2010, p. 209)

As narrativas míticas ensinam os jovens a desempenhar atividades práticas da vida cotidiana. Porém, simultaneamente, os neófitos aprendem a história de sua comunidade e os conhecimentos espirituais ocultos nas ações dos antepassados.

² No caso do conto ser contado às crianças com algumas ausências ou com resumo de fatos, a narrativa não será tomada pela comunidade com a reverência da verdade.

1.4 O tradicionalista e a literatura

*Parti à conquista dos saberes dos brancos,
lá onde a memória das palavras é substituída
por símbolos, letras, alfabeto.*
Paulina Chiziane

É imprescindível nos questionarmos de que forma a literatura oral vinculada tanto à tradição, à iniciação e à prática social como ao universo mítico e histórico, converteram-se nas literaturas escritas da África no âmbito da sociedade urbana e globalizada. Embora todas as literaturas *in illo tempore* possuam a mesma gênese - a narrativa mítica oral - pode-se perceber que a escrita literária africana traz marcas orais claramente observáveis. Ana Mafalda Leite em *Oralidades e Escritas nas literaturas africanas*, retomando a declaração do senegalês Leopold Senghor, ressalta que nestas literaturas há uma herança oral radicada nos Mestres tradicionais que cria uma noção de continuidade entre a tradição oral e a literatura.

Há de se ressaltar, segundo a professora, que os primeiros estudos antropológicos consideravam a tradição oral como um dado primitivista das sociedades africanas e encaravam sua prática como “formas sobreviventes de um estágio inicial” (LEITE, 1998, p. 19). Além do elitismo e do secretismo envolvidos nas técnicas artísticas dos *griots*, ao refletirmos sobre a conjuntura da mentalidade e cosmovisão africanas, somos levados a crer que a predominância da tradição oral não está ligada a uma ontologia particular do homem africano, mas sim a condições históricas e materiais. De fato, a escrita altera diversas componentes do campo psíquico e social, porém, não é um “acontecimento disjuntivo e alienígena para os africanos.” (LEITE, 1998, p. 17). Um fator análogo a isso é que a literatura oral não pressupõe um trabalho irreflexivo, apenas como um fruto comunitário, pois a oralidade é “uma atitude perante a realidade, não uma falta de habilidade.” (LEITE, 1998, p. 16).

Outra imprecisão seria dizer que o conto é o único gênero capaz de se aproximar da tradição oral e que é um “instrumento narrativo por excelência africano”. Entretanto, é fato que o conto tem maior capacidade de exprimir as marcas existentes nas narrativas orais, pois “mais do que qualquer outro gênero, o conto oral é universal e comum a todas as culturas e continentes.” (LEITE, 1998, p. 24). Como a própria história dessas literaturas comprova, as literaturas africanas diversificam-se em uma infinidade de gêneros mais ou menos próximos ao discurso oral. Quanto à materialidade, ao processo

de produção e ao alcance das literaturas escritas africanas, há uma infinidade de problemas que, não menos importantes, fogem dos objetivos deste trabalho. Um exemplo é o de a escrita literária ser processada nos países anteriormente subjugados pela colonização portuguesa em língua europeia. Neste contexto, as narrativas tradicionais, ao serem traduzidas a outro código linguístico, perdem importantes traços formais preexistentes na tradição oral. Não obstante, segundo a reflexão de Patrick Chabal sobre o conflito entre esses dois universos literários, “toda a cultura é uma constante fusão transformativa do tradicional e do moderno.” (CHABAL, 1994, p.23) Seria improdutivo, portanto, ao discutir a literatura escrita e contemporânea dos países africanos, contrastar tradição e modernidade em uma dicotomia seccionada. Levando em conta esse falso antagonismo, Chabal aponta que:

a relação entre literatura e culturas africanas necessita de ser problematizada em termos comparativos. Não é nem mais nem menos complexa do que o fenômeno dos escritores europeus quando começaram a escrever nas modernas línguas românicas, num contexto cultural vernáculo e predominantemente oral. A problemática era então, e é agora, acerca dos modos como os escritores fazem uso das fontes “populares” orais das sociedades de que são originários. Isto é, em parte, um assunto de escolha pessoal e de contexto histórico, uma vez que os escritores nunca estão dissociados da sociedade, mesmo quando as sociedades sofreram mudanças especialmente radicais. (CHABAL, 1994, p. 24)

Transitando por múltiplos contextos culturais e diversas técnicas literárias, o escritor tem condições de escolher livremente os procedimentos artísticos que lhe são caros para a composição de sua escrita. Todavia, como recurso enriquecedor a suas especificidades literárias, o artifício do discurso oral é muito recorrente nos textos africanos. Para transmitir o efeito de texto oral, o escritor lança mão de alguns recursos estilísticos. Dino Preti em “Oralidade e narração literária” afirma que “é possível chegar ao leitor a ilusão de uma realidade oral, desde que tal atitude decorra de um hábil processo de elaboração, privilégio do texto literário” (PRETI, 2006, p. 126). Quanto à técnica recursiva, Ana Mafalda Leite assinala dois modos distintos de equacionar a relação de oralidade e escrita.

Como já mencionado na visão de Senghor, a primeira perspectiva supõe que o texto literário é concebido pelo escritor africano como uma continuação da tradição oral. Assim, ele utiliza a língua na experimentação dos ritmos e dos temas locais e o texto seria apenas “uma natural mimetização ou reprodução da oralidade” (LEITE,

1998, p. 28). Deste ponto de vista seria natural que o escritor africano utilizasse o gênero conto como a forma mais apropriada de exprimir sua realidade. Já a segunda perspectiva concebe este recurso como “oralidade fingida”. Sendo a ficcionalidade uma importante propriedade da literatura, o escritor utiliza a língua como instrumento de manipulação do gênero literário, reinterpretando e transformando uma realidade oral em uma realidade escrita como recurso ficcional.

Imerso em um contexto literário, sócio-cultural e histórico tão conflituoso, é natural que o escritor de “origem tradicional” africana não queira classificar sua produção artística dentro das catalogações europeias. Paulina Chiziane, por exemplo, quando questionada sobre ser a primeira romancista moçambicana, explica que nunca se considerou romancista, afinal, para a escritora, o romance é um gênero europeu. Ainda que a crítica entenda a sua produção literária como romance, Chiziane entende-se como contadora de histórias. A escritora relata que a arte de contar aprendeu em volta do pé da fogueira escutando a avó, portanto, afirma que sua liberdade de escrita está referendada em sua experiência histórica como mulher africana.

A autora reconhece que Moçambique é um país ainda por ser escrito, portanto, compreende que, como escritora, possui a missão de escrever sobre as histórias de seu país. Paulina Chiziane vê a si mesma como herdeira da escrita e cultura ocidentais frente à tradição oral e cultura dos povos africanos. Escreve em língua portuguesa a uma população, em geral, urbana, mas está imbuída do papel de contadora de histórias: explica e revela os segredos do mundo por meio da palavra. Em *As Andorinhas*, a enunciação do narrador interpreta a voz da natureza, próximo à figura do mestre iniciador. Por tal razão, em *As Andorinhas*, os elementos da tradição oral aparecem de forma mais vívida já que o conto será o gênero escolhido para construir as narrativas.³ A aproximação ao universo “tradicional” desenha-se tanto no recurso estilístico – na infraestrutura e superestrutura textual – como na substância da narração e as referências suscitadas por esta. Analogamente, o herói mítico e sua relação com a ordem da natureza não é dissociada da trama histórica, afinal é no processo material que as personagens históricas e os arquétipos mitológicos se desvelam.

³ Paulina Chiziane apenas havia publicado contos anteriormente em revistas e jornais no início de sua carreira.

1.5 O comparatismo e a mitologia

*É olhar o horizonte sem medo e mergulhar
em liberdade no voo das águias.*

Paulina Chiziane

Levando em conta a importância do mito na vida humana e como uma boa parcela das literaturas africanas lança mão do universo mitológico para explicar o mundo na estrutura e no teor textual, percebe-se que o comparatismo é um valioso instrumento para nos aproximarmos do universo literário adjacente às sociedades orais onde a memória coletiva remonta um tempo mítico-religioso. Como se sabe, o comparatismo literário, “não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva).” (CARVALHAL, 2006, p. 7). Por conseguinte, comparar não é apenas um procedimento em si, mas um recurso analítico para explorar inúmeros campos do trabalho científico. Tânia Franco Carvalhal, refletindo acerca dos avanços da metodologia crítica da literatura comparada, conclui que, nos estudos mais recentes,

o comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem/miragem que uma literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico-crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam *perspectivas amplas*. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se *ampliem os horizontes* do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais. (CARVALHAL, 2006, p. 87, grifos nossos)

Se o papel do crítico é a investigação de questões literárias que exijam perspectivas amplas, acreditamos ser proveitoso explorar os elementos da obra *As Andorinhas* a partir da amplitude de novos horizontes do conhecimento estético, em nosso caso, a partir dos arquétipos míticos. No entanto, a proposta do estudo não é apenas recolher no mito um mundo de histórias encantadas alienadas das especificidades da História. Tampouco tem a intenção de propor um sistema de análise simplista classificando as narrativas míticas como fruto da imaginação coletiva nascidas para superar ou simbolizar as intempéries do processo histórico. Antes de tudo, validamos

nossa análise no reconhecimento de que “a criação e a sobrevivência do mito é obra do inconsciente que se torna parte da vida cultural de um povo” (FEIJÓ, 1984, p. 20). Em conformidade com essa perspectiva, em *O Homem e seus Símbolos*, Carl Jung reconhece que os mesmos arquétipos míticos são reincidentes em diversas culturas, embora distantes no espaço geográfico ou no tempo histórico, portando o mito um caráter universal. Sobre o mito do herói, ele explica:

O mito universal do herói, por exemplo, refere-se sempre a um homem ou um homem-deus poderoso e possante que vence o mal, apresentado na forma de dragões, serpentes, monstros, demônios, etc. e que sempre livra seu povo da destruição e da morte. A narração ou recitação ritual de cerimônias e de textos sagrados e o culto da figura do herói, compreendendo danças, música, hinos, orações e sacrifícios, prendem a audiência num clima de emoções numinosas (como se fora um encantamento mágico), exaltando o indivíduo até sua identificação com o herói. Se tentarmos ver este tipo de situação com olhos de crente talvez possamos compreender como o homem comum pôde se libertar da sua impotência e da sua miséria para ser contemplado (ao menos temporariamente) com qualidades quase sobre-humanas. Muitas vezes, uma convicção assim pode sustentá-lo por longo tempo e dar um certo estilo à sua vida. Poderá até mesmo caracterizar uma sociedade inteira. (JUNG, 2008, p. 79)

O mito do herói que busca a salvação de seu povo pode ser compreendido como um bem profundo e universal, pois é um enredo mitológico constante em inúmeras culturas. Concernente a isso, é proveitoso esboçar os limites do mito nas sociedades integradas na cosmovisão mítica. Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* aponta a natureza da literatura nas sociedades letradas. Para Candido, nessas comunidades, a função social da literatura está em primeiro plano, “tornando-a [a literatura] ininteligível se não for levada na devida conta” (CANDIDO, 2010, p. 57), pois, para o crítico,

a literatura dos grupos letrados liga-se diretamente à vida coletiva, sendo as suas manifestações mais comuns do que pessoais, no sentido de que, ao contrário do que pode ocorrer nas literaturas eruditas, nunca o artista ou poeta deixa de exprimir aspectos que interessam a todos. (CANDIDO, 2010, p. 57)

Neste sentido, em contraste com as literaturas eruditas, Antonio Candido conclui:

Elas não podem ser entendidas mediante a aplicação pura e simples dos métodos a que ele [o estudioso] está habituado e que supõe na obra uma relativa autonomia [...] Não podem ser desligadas do

contexto, - isto é, da pessoa que as interpreta, do ato de interpretar e, sobretudo, da situação da vida e de convivência, em função das quais foram elaboradas e são executadas. Feitas para serem incorporadas imediatamente à experiência do grupo, à sua visão do mundo e da sociedade, pouco significam separadas da circunstância, pois, sendo palavra atuante, são menos e mais do que um registro a ser animado pelo deciframento de um leitor solitário. (CANDIDO, 2010, p. 58)

Pela ótica de Candido, a literatura dos povos “primitivos” está intrinsecamente ligada à experiência e à prática social e não pode ser investigada sem levar em conta tal fator em primeiro plano. Similarmente, Hilário Franco Júnior no texto “História, literatura e imaginário: Um jogo especular. O exemplo medieval da cocanha” reflete sobre o imaginário simbólico na literatura e sua relação com a mentalidade social. Nos imaginários, para o historiador, estão resguardados os anseios da sociedade e o pensamento utópico que espelha a superação de um presente atribulado. Assim, ao analisar um conto popular da Idade Média que retrata um lugar de extrema fartura, bem estar e felicidade coletiva, o autor defende que

Toda a descrição fabulosa que ali aparece não decorre somente da imaginação do poeta, ou da situação concreta da história agrária, da história das relações sociais e do gosto. Nela revela-se o medo atávico da fome (dado de mentalidade, enraizado desde as longas andanças do homem pré-histórico em busca da comida), sentimento que teve inúmeras manifestações literárias ao longo dos séculos [...], até que, reforçado pelas condições concretas do norte francês medieval, gerou o texto em questão. Texto no qual fica bem exemplificada a essência do imaginário, a fusão entre as realidades objetivas e subjetivas. (FRANCO JR, 1997, pp. 283/284)

Antonio Candido, embora reconheça seu valor estético, afirma que a literatura nas sociedades iletradas deve ser explorada em primeiro plano no contexto sociológico. Já Hilário Franco Júnior pondera as razões dos símbolos que aparecem nos contos populares entre fatores como a imaginação do artista, a história concreta e as relações sociais da História. No entanto, ainda assim, o conteúdo do imaginário social, verificado na literatura, está atado às condições concretas da história e da realidade social.

Por sua vez, discutindo questões semelhantes sobre o homem primitivo e sua produção intelectual, Claude Levi-Strauss na obra *Mito e Significado*,⁴ defende que os estudos modernos deveriam alargar o canal e reincorporar “uma grande quantidade de problemas anteriormente postos à parte”. (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 16). Para o

⁴ Na evolução histórica, Levi Strauss afirma que houve um divórcio entre a ciência e lógica concreta, o que considerou necessário para o progresso do pensamento humano.

antropólogo, o imaginário nas sociedades “primitivas” não pode ser visto apenas como um espelho de sua condição histórica e social; afinal, esta relação tão categórica e simplificadora não é estabelecida quando se analisa a criação artística proveniente das sociedades “modernas”. Levi-Strauss sustenta que

esses povos que consideramos estarem totalmente dominados pela necessidade de não morrerem de fome, de se manterem num nível mínimo de subsistência, em condições materiais muito duras, são perfeitamente capazes de pensamento desinteressado; ou seja, são movidos por uma necessidade ou um desejo de compreender o mundo que os envolve, a sua natureza e a sociedade em que vivem. Por outro lado, para atingirem este objetivo, agem por meios intelectuais, exatamente como faz um filósofo ou até, em certa medida, como pode fazer e fará um cientista. (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 19)

Dessa forma, em harmonia com a visão de Levi-Strauss, ao analisarmos os temas míticos e a forma estilística nos quais estão tecidos os contos de Paulina Chiziane, é produtora “elucidar questões literárias que exijam perspectivas mais amplas” (CARVALHAL, 2006, p.87), como já mencionado nesta dissertação. Por possuir um caráter universalista, o mito possui arquétipos que não estão unicamente vinculados às necessidades imediatas da sociedade, embora dialoguem de forma íntima com o contexto sócio-histórico. As *Andorinhas* retratam heróis nacionais de Moçambique que a veracidade se comprova na histórica moderna, diferentemente da maioria dos heróis encontrados nas mitologias universais. Ainda assim, como nas narrativas míticas, as personagens da obra são retratadas envoltas em secretismos e imersas em uma realidade sobre-humana. Estes heróis que pertencem simultaneamente ao campo histórico e mítico nos levam a questionar a natureza e a relação entre a história e o mito.

1.6 A historiografia e o mito

*A geração que vem buscará a nossa grandeza em monumentos de pedra,
sem perceber, que nós, antepassados, escrevemos
a nossa história em monumentos de sangue.*

Paulina Chiziane

Segundo Mircea Eliade, a historiografia tem início com Heródoto na Grécia antiga. O historiador helênico professava escrever as suas histórias a fim de que as façanhas dos homens não se perdessem no curso do tempo. Havia, portanto, o intuito de

conservar a memória; pretensão distinta dos autores das antigas narrativas históricas de Israel que tinham como fim “provar a existência de um plano divino e a intervenção do Deus supremo na vida de um povo.” (ELIADE, 2004, p. 120).

Sendo o estudo da História um campo muito amplo, em *Mito e Realidade*, Eliade preocupa-se mais com a relevância que a historiografia passou a ter no pensamento helênico. No contexto grego, a escrita histórica servia para resguardar as grandes realizações e aventuras das personagens históricas excepcionais. O homem, desde então, passou a reconhecer a importância do texto historiográfico no esforço de “conservar a memória dos acontecimentos contemporâneos e o desejo de conhecer o mais exatamente possível o passado da humanidade.” (ELIADE, 2004, p. 120). Consequentemente, sobretudo a partir do século XIX, a historiografia começa a desempenhar um papel de primeira ordem. O autor chama esse despertar da escrita histórica dos últimos tempos de *anamnesis* historiográfica, a qual se preocupa também em “descobrir, despertar e recuperar o passado das sociedades exóticas e mais periféricas, desde o Oriente Próximo pré-histórico às culturas dos “primitivos” em vias de extinção.” (ELIADE, 2004, p. 121).

Micea Eliade observa ainda que o “despertar” para a escrita histórica apenas prolonga princípios ontológicos presentes na humanidade desde o período em que o homem explicava o mundo a partir da mitologia. Em certa medida, em ambas as formas de enxergar a realidade, há uma projeção do homem para fora de seu momento histórico. O texto do filósofo reza:

Pode-se dizer, entretanto, que essa *anamnesis*, prolonga, embora em outro plano, a valorização religiosa da memória e da recordação. Não se trata mais de mitos nem de exercícios religiosos. Mas subsiste um elemento comum: a importância da rememoração exata e total do passado. Rememoração dos *eventos míticos*, nas sociedades tradicionais; rememoração *de tudo o que se passou no tempo histórico*, no ocidente moderno. (ELIADE, 2004, p. 122)

Claude Levi-Strauss também se preocupa em afirmar que a História e a Mitologia não podem ser determinadas em campos simplesmente opostos:

A Mitologia é estática: encontramos os mesmos elementos mitológicos combinados de infinitas maneiras, mas num sistema fechado, contrapondo-se à História, que, evidentemente, é um sistema aberto. O caráter aberto da História está assegurado pelas inúmeras maneiras de compor e recompor as células mitológicas ou as células

explicativas, que eram originariamente mitológicas. (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 39)

A Mitologia e a História estão vinculadas a sistemas de conhecimento diferentes. A historiografia é construída a partir de uma perspectiva de tempo linear, enquanto o mito é experienciado em um tempo sagrado onde presente, passado e futuro se dissolvem. Porém, tanto o discurso mitológico como o discurso historiográfico possuem um elemento comum: a rememoração do passado. Em ambos nos deparamos com o homem em busca de suas origens, afinal, a necessidade da descoberta de si mesmo é axiomática em qualquer sociedade e tanto a historiografia (na sociedade letrada) quanto a mitologia, desempenham essa função. Como já comentado, o pensamento mítico não foi extirpado da vida social contemporânea, pois ele está enraizado no comportamento humano. Nos dias modernos, podemos elencar os símbolos nacionais como figurações míticas coletivas: as bandeiras, os hinos, os brasões e etc. Vemos também emergir nas sociedades, com muita constância, mitos políticos e sócio-estatais e testemunhamos a religião continuar exercendo profundo domínio na vida social.

Na obra intitulada *Mitos, Sonhos e Mistérios*, Mircea Eliade afirma que “ao nível da experiência individual, o mito nunca desapareceu por completo: faz-se sentir nos sonhos, nas fantasias e nostalgias do homem moderno, e a imensa literatura psicológica habituou-nos a reencontrar a grande e a pequena mitologia na atividade inconsciente de cada indivíduo” (ELIADE, 2000, p. 19). A evasão do tempo comum pode ser notada nos tempos atuais no espetáculo e na leitura – incluindo o teatro e o cinema –, que embora variavelmente laicos, aproximam-se da liturgia religiosa no campo psicológico, pois são decorridos em um tempo concentrado, resíduo do tempo mágico-religioso, como trataremos mais adiante.

Pela evidência da questão, não é necessário discutir a presença do pensamento mitológico no campo religioso. Entretanto, podemos verificar o quão presente é o pensamento mítico hoje em dia no campo das distrações. Nos tempos remotos ou nas sociedades “tradicionais”, “o trabalho, as profissões, a guerra, o amor eram sacramentados. Reviver o que os deuses e os heróis tinham vivido *in illo tempore*, traduzia uma sacralização do cosmo e da vida.” (ELIADE, 2000, p. 29). Em contrapartida, o mito não é mais dominante nos setores essenciais da vida no mundo moderno, mas ele foi recalcado nas zonas obscuras da psique. Dessa forma, seu

comportamento deixa-se decifrar, mais do que nas atividades inconscientes, nas distrações.

O campo da leitura⁵, que na modernidade substitui a literatura oral e os recitais dos mitos, propõe, da mesma forma que o ritual mítico, “uma ruptura do presente e concomitantemente uma ‘saída do tempo’.” (ELIADE, 2000, p. 28). A leitura consiste uma via fácil de modificação da experiência temporal. Para Eliade, ela oferece a ilusão de um domínio de tempo que “dá o direito de suspeitar de um secreto desejo de se subtrair ao porvir implacável que o conduz [o homem] à morte.” (ELIADE, 2000, p. 28).

Ainda assim, o presente trabalho não pretende vasculhar a literatura e, paralelamente, a vida moderna em busca de elementos míticos, mas, espera confluir a milenar tradição da experiência com o sagrado e os impasses históricos de forma horizontal, valorizando as teorias progressistas que tiveram seu grande contributo ao traduzir as transformações e os conflitos da sociedade moderna. Não obstante, este diálogo apenas poderá ser produtivo se compreendermos que tanto o homem moderno como o homem primitivo compartilham as mesmas raízes do pensamento intelectual. Eliade, a respeito da compreensão do homem contemporâneo sobre o mito, conclui:

O homem ocidental já não é dono do mundo: diante dele, já não tem “indígenas”, mas sim interlocutores. É bom que se saiba como estabelecer diálogo; é indispensável reconhecer que já não existe solução de continuidade entre o mundo “primitivo” ou “atrasado” e o Ocidente moderno. Já não basta, como bastava há meio século, *descobrir e admirar a arte negra ou oceânica; é preciso redescobrir as fontes espirituais dessas artes em nós mesmos*, é preciso tornar consciência do que resta ainda de “mítico” numa experiência moderna, e que assim sucede, justamente porque esse comportamento é, também ele, consubstancial com a condição humana, enquanto expressão da angústia perante o tempo (ELIADE, 2000, p. 30, grifo nosso)

Levi-Strauss, de forma similar vê o estudo do mito e das narrativas mitológicas como um caminho frutífero para a compreensão mais ampla da História:

Não ando longe de pensar que, nas nossas sociedades, a História substitui a Mitologia e desempenha a mesma função, já que para as sociedades sem escrita e sem arquivos a Mitologia tem por finalidade

⁵O texto original de Mircea Eliade é de 1957. Obviamente, com os avanços tecnológicos e com as novas formas de interação com o mundo por intermédio das tecnologias, existem novas transformações e substituições do pensamento mítico hoje.

assegurar, com um alto grau de certeza – a certeza completa é obviamente impossível –, que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado. Contudo, para nós, o futuro deveria ser sempre diferente, e cada vez mais diferente do presente, dependendo algumas diferenças, é claro, das nossas preferências de caráter político. Mas, apesar de tudo, o muro que em certa medida existe na nossa mente entre Mitologia e História pode provavelmente abrir fendas pelo estudo de Histórias concebidas não já como separadas da Mitologia, mas como uma continuação da mitologia. (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 41)

O pensamento mitológico é “consubstancial com a condição humana”, portanto, para Mircea Eliade, o universo da mitologia não é o espaço de um homem primitivo e atrasado, mas sim de um interlocutor. Da forma similar, compreendendo os sistemas diferentes em que ambas estão construídas, Levi-Strauss afirma que a Mitologia e a História não devem ser investigadas em oposição, porém, devem ser concebidas como continuação daquela para esta.

1.7 A literatura e o tema mítico

*Se tem a forma de luz e a forma de árvore, então, tem a forma humana.
Está mais próximo de mim do que nunca.*
Paulina Chiziane

Pela natureza da temática da presente dissertação, a reflexão do processo histórico e o estudo da mitologia são imprescindíveis; tratando-se, porém, de um estudo literário, a relevância do mito torna-se ainda maior. A literatura é a herança direta da tradição mitológica e esta repercute a todo instante dentro daquela, mesmo nas obras que têm a pretensão de obter o máximo do realismo ao representar a realidade.

Para Northrop Frye, em contato com a ficção, o leitor pode identificar duas espécies de reconhecimento. O primeiro se relaciona com a credibilidade do texto tendo como modelo a experiência empírica da vida. O segundo, o qual nos interessa, é o “reconhecimento do desenho global, no qual somos iniciados pelo reconhecimento técnico do enredo.” (FRYE, 2000, p. 37). Para o autor canadense, a influência da ficção mimética colocou a ênfase principal da crítica sobre o primeiro tipo de reconhecimento, entretanto, Frye acredita que “precisamos de uma forma suplementar de crítica que possa examinar o desenho global [o tema] da ficção como algo que não é nem mecânico nem de importância secundária”. (FRYE, 2000, p. 38).

O desenho global é, de forma direta ou indireta, o elemento mitológico que fundamenta a literatura e, por conta disso, ilustra sempre princípios essenciais. Ademais, por si só, “o mito é uma forma de arte verbal e pertence ao mundo da arte. Como arte, e diferentemente da ciência, ele lida não com o mundo que o homem contempla, mas com o mundo que o homem cria”. (FRYE, 2000, p. 39). Sendo a mitologia a arte que desvenda a origem do homem e do mundo, ela abrange amplamente o pensamento humano, convergindo, nos temas míticos, diversos campos do conhecimento. Estes desenhos míticos não se constituem de forma isolada, pois, diferentemente dos contos populares, que permutam motivos e desenvolvem variantes, “os mitos mostram uma tendência estranha de se manterem juntos e de formarem estruturas maiores”. (FRYE, 2000, p. 39). Levando em conta tais fatores, o autor explica:

Toda mitologia desenvolvida tende a se completar, a delinear um universo inteiro no qual os “deuses” representam a natureza inteira em forma humanizada e, ao mesmo tempo, mostram em perspectiva a origem do homem, seu destino, os limites de seu poder e a extensão de suas esperanças e desejos. (FRYE, 2000, p. 40)

O desenho global é uma fonte, chave de conhecimento, ao interpretar e desvendar o texto literário e o homem a ele relacionado. Porém, um tema mítico, princípio essencial para a criação artística, não pode ser investigado como se fosse único e ímpar, mas antes, o desenho global do texto literário deve dialogar com as estruturas maiores onde o mito está imbricado. Conforme Nicolau Sevcenko, os mitos “deslizam uns sobre os outros, contaminando-se e se transformando o tempo todo em algo que é sempre mais e mais do que quer que haja no aqui-e-agora.” (SEVCENKO, 2005, XXV). Para apreensão do desenho global, é necessário levar em conta que a própria literatura radicada na mitologia “fornece um referencial ou um contexto para cada um de seus mitos.” (FRYE, 2000, p. 45). Isto posto, o crítico canadense acredita que

Precisamos sair de uma crítica de “efeitos” em direção àquilo que podemos chamar de uma crítica de causas, especificamente a causa formal que mantém a obra coesa. O fato de que tal unidade está disponível para o estudo crítico assim como para a experiência direta, é normalmente simbolizado por um reconhecimento crucial, um ponto que marca uma unidade real e não meramente aparente na forma [...] Com a categoria literária atingimos um beco sem saída, até que percebemos que a literatura é uma mitologia reconstruída, com seus princípios estruturais derivados daqueles do mito. Então podemos ver

que a literatura é, num cenário complexo, aquilo que a mitologia é, num cenário mais simples: um corpo verbal de criação verbal. (FRYE, 2000, p. 45)

Tendo em mente a construção de uma “crítica de causas”, esta pesquisa propõe-se a investigar os desenhos globais das narrativas de Paulina Chiziane, buscando a apreensão das estruturas mitológicas em que estão alicerçadas. Refletindo sobre o contexto da obra, é notória a necessidade de vencer obstáculos materiais impostos pelo *status quo* injusto moldado pelas próprias mãos humanas. Em Moçambique, a transposição desses obstáculos em busca da liberdade é significativamente vital. De fato, o desenho global de *As Andorinhas* é a busca da liberdade e, congêneres a tão variadas tradições mitológicas que se servem dos mesmos símbolos míticos em diferentes tempos e culturas, os arquétipos míticos representados na obra denotam que o homem é um ser histórico e mitológico. Fato percebido na profunda essência psíquica e social do homem, pois, independentemente de seu tempo histórico ou contexto social, ele almeja transpor o presente em busca do retorno a uma origem perdida e utópica.

2. Do herói

Considerações sobre o herói na mitologia; a formação da identidade e consciência nacional moçambicana; e o papel do herói na tradição literária e na memória histórico-imaginativa

2.1 O herói da memória nacional

A memória se ilumina na parábola dos tempos
Paulina Chiziane

Não se pode negar o lugar de destaque do herói no campo psíquico e emocional de qualquer indivíduo. Seja um ente familiar, um professor, um líder religioso ou político, construímos, muitas vezes de forma inconsciente, um arquétipo heroico que direciona o percurso de nossas ações ou, sob um olhar menos pretensioso, auxilia na formação dos níveis da psique desenhados na memória. Se o papel da personagem heroica é significativo na memória e nas ações individuais, o seu papel torna-se imprescindível na vida social e na formação da identidade coletiva.

Em diversos momentos na história da humanidade, o poder político apropriou-se de figuras míticas e históricas para construir uma ideia de unidade nacional ilustrada na memória coletiva. O que se entende por memória coletiva passou, ao longo dos tempos, por transformações profundas na transição de história oral à história escrita e em virtude dos avanços da tecnologia, da globalização e do capitalismo. Mas em todas as épocas, a memória coletiva representou a identidade do coletivo a partir de eventos dos tempos primordiais.

Não se pode esquecer os denominadores ou criadores da memória coletiva. Transcrevendo Pierre Nora, Jacques Le Goff ressalta quem são eles: “Estados, meios sociais e políticos, comunidades de experiências históricas ou de gerações, levadas a constituir os seus arquivos em função dos usos diferentes que fazem da memória” (LE GOFF, 2006, p. 467). Assim, não apenas as ações das personagens históricas fazem parte da memória de um povo, mas também os interesses da classe dominante são substanciais na veneração de certo herói histórico. Os heróis retratados nas narrativas de *As Andorinhas*, por exemplo, estão inscritos em um contexto literário que se associa a uma perspectiva popular, no entanto, entre estes estão duas personalidades sucessivamente utilizadas na constituição da identidade moçambicana, fortalecida a partir dos anos sessenta com o surgimento da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique).

Embora a imagem do herói nacional seja por diversas vezes utilizada pelas elites, há uma função nas figuras heroicas que ultrapassa os interesses das classes hegemônicas. Cristiano Matsinhe em “Biografias e heróis no imaginário nacionalista moçambicano”, ao pesquisar diversas biografias e autobiografias de Samora Machel e Eduardo Mondlane, verifica que sempre se procurou apresentá-los “como homens incomuns, na medida em que se viram ou foram vistos como predestinados” (MATSINHE, 2001, p. 222). As narrativas biográficas mostram que esses heróis moçambicanos eram agraciados por uma sensibilidade divina desde a infância ou foram apresentados “com sinais indicativos de que um dia seriam grandes líderes”. (MATSINHE, 2001, p. 222).

Similarmente, Fernando Bessa Ribeiro no artigo “A invenção dos heróis: Nação, história e discursos de identidade em Moçambique” afirma o interesse dos detentores do poder político e das lutas político-sociais ao enaltecer figuras históricas como Ngungunhane e Eduardo Mondlane. Não obstante, o autor avalia que “a autonomia dos

construtores dos heróis é sempre relativa, não podendo escapar aos constrangimentos da história, ainda que esta esteja também sujeita a uma permanente (re)interpretação.” (RIBEIRO, 2005, p. 273). Assim, mesmo construída em interesses recorrentes e padrões comuns, a figura heroica não faz parte de uma estrutura fechada, mas apresenta múltiplas relações com o contexto histórico e funções diversas na sociedade.

No caso de Moçambique, fica evidente que a construção dos heróis foi um processo “fortemente enraizado na história e nas lutas políticas e sociais” (RIBEIRO 2005, p. 257) Duas forças histórico-sociais auxiliaram na construção e valorização do herói nacional moderno: a resistência ao colonialismo e a criação da identidade moçambicana. O primeiro elemento recusou a coerção física e o controle geográfico, mas também, rechaçou o domínio ideológico do colonizador. A pertinência do rechaço se dava porque havia, de fato, um interesse colonialista em converter a população local à cultura europeia e subordinar “a maior parte da população negra às próprias demandas frente ao sistema capitalista colonial” (MATSINHE, 2001, p. 183). No período das lutas de libertação, Portugal utilizou uma política de subversão no campo psicossocial para desestruturar o discurso dos guerrilheiros. José Luis Cabaço discorre sobre três alvos da Ação Psicológica das Forças Armadas Portuguesas:

O principal, conquistar a simpatia e a adesão das populações (“os corações e as mentes”); o segundo, desmoralizar os militantes e os guerrilheiros, diminuindo a sua capacidade combativa; por último, actuar sobre as próprias tropas por forma a incentivar sua disponibilidade operacional. (CABAÇO, 2009, p. 246)

O movimento de libertação, em contrapartida, precisava, no campo ideológico, agregar todos os povos de Moçambique ao sentimento de pertencimento a uma identidade única. Esta será construída a partir do próprio colonialismo. Eduardo Mondlane explica o processo de construção identitária na obra *Lutar por Moçambique*:

A fonte da unidade nacional é o sofrimento comum durante os últimos cinquenta anos sob o domínio português. O movimento nacionalista não surgiu em uma comunidade estável, historicamente com uma unidade linguística, territorial, econômica e cultural. Em Moçambique foi a dominação colonial que deu origem à comunidade territorial e criou as bases para uma coerência psicológica, fundada na experiência da discriminação, exploração, trabalho forçado e outros aspectos da dominação colonial (MONDLANE, 1995, p. 87)

Para que este movimento de unidade pudesse se concretizar, era necessário que se confrontasse culturalmente as ideias velhas e, segundo Samora Machel, cortasse o “cordão umbilical da sociedade colonial” (MACHEL, 1974, p.64), afinal, tudo que estava vinculado ao passado de dominação colonial deveria ser combatido. Portanto, a experiência da opressão colonial foi decisiva na construção de uma identidade nacional e na valorização de personalidades históricas que participaram ou no processo de resistência ao colonialismo ou na luta contra o a dominação portuguesa.

2.2 O herói mítico, histórico e literário

*Acende as nossas mentes com a vela da tua sapiência.
Lava todas as nossas diferenças,
para que não haja raças, nem tribo,
nem região dentro desta marcha*
Paulina Chiziane

Para se estabelecer relações pertinentes entre o contexto histórico moçambicano, a formação do herói histórico-nacional e os contos de Paulina Chiziane, é relevante examinar, dentro dos sistemas literário e mitológico, as características e funções do herói clássico. Hugo Francisco Bauzá, na obra *El mito del héroe, morfología y semántica de la figura heroica*, explica que na Grécia arcaica se considerava a existência de seres intermediários entre os homens e os deuses, denominados semideuses, que posteriormente, no período clássico (V a.c), o poeta Píndaro identifica como heróis: uma classe superior à dos homens, mas que não possuíam a imortalidade dos deuses. Por último, Bauzá também aplica a palavra herói a um conjunto preciso de mortos que em vida se destacou por sua *areté*, isto é, sua excelência e virtude e que sem chegar a ser divinizado, o imaginário dos antigos situa-o em uma classe supra-humana. Em suma, o termo herói designa uma figura a que se devia ter respeito e até veneração.

O arquétipo heroico primário na tradição mitológica grega é Prometeu. Segundo o mito, embora não fosse humano, o titã intercedeu pela humanidade roubando do Olimpo o fogo retirado dos homens. Por desobedecer a Zeus e devolver o fogo ao homem, Prometeu recebe uma severa punição do senhor do Olimpo: é acorrentado a uma colina e vê seu fígado ser devorado por uma águia, sendo regenerado em seguida, para novamente ser devorado. O desfecho do mito apresenta diversas variações ao longo

da produção literária grega⁶, no entanto, a ação de Prometeu representa uma dominante fundamental do caráter heroico. Bauzá afirma que “los héroes tienen en común el hecho de ser transgresores, de encaminar sus acciones a traspasar el umbral de lo prohibido, de ir más allá de los límites impuestos por la sociedad.” (BAUZÁ, 1998, p. 5)

Porém, a transgressão do herói e a sua coragem em atravessar o espaço proibido são guiadas por um dever, isto é, uma ação pioneira que só será melhor compreendida por sua comunidade *a posteriori*. Neste sentido, o percurso do herói costuma ser solitário, pois primeiro deve cumprir a jornada no resgate de si mesmo para depois resgatar seu meio social. Sobre jornada heroica, Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces* discorre:

O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno — que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito: Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. (CAMPBELL, 1997, p. 18)

Campbell ilustra o padrão do herói mítico com a lenda tradicional da Grande Luta do Buda. O mito conta sobre um jovem príncipe, Gautama Sakyamuni, que foge do palácio real transpondo inúmeros desafios na fuga. Veste-se de monge e vive como mendigo pelo mundo. Certo dia recebe sinais de que está preparado para encontrar a Árvore da Iluminação. Após uma longa jornada em busca desta, Gautama encontra-a e posiciona-se em um ponto imóvel sob a árvore em firme determinação. Porém, investindo contra o futuro Buda, o poderoso deus Kama-Mara lhe interpõe diversas provas, mas Gautama Sakyamuni vence a todas elas e alcança a iluminação. Por conseguinte, o então Buda iluminado atinge novos conhecimentos: suas existências precedentes; o divino olho da visão onisciente; e a compreensão da cadeia de causalidade. Porém acredita que deveria reter para si a sabedoria obtida, mas o deus Brahma implora ao herói que se converta mestre dos homens e deuses, assim, Gautama retorna à vida com os homens, “onde caminha entre os cidadãos do mundo, distribuindo o benefício inestimável do conhecimento do Caminho.”. (CAMPBELL, 1997, p. 19).

⁶ Em Hesíodo há duas versões complementares do Mito de Prometeu presentes na *Teogonia* e em *Os trabalhos e os dias*. Há também a versão de Ésquilo na tragédia *Prometeu acorrentado*, que muito provavelmente foi construída dentro de uma trilogia – *Prometeu acorrentado*, *Prometeu libertado* e *Prometeu portador do fogo*. (BRUNEL: 2005: 785, 786).

Na mitologia africana, há uma grande variedade de mitos que elucidam o mesmo esquema da *separação – iniciação – retorno*, explicado por Campbell. Entre os diversos exemplos, consideraremos a epopeia de Mwindo⁷, contada pelos niangas, oriundos do território da República Democrática do Congo. Reza a história que no estado de Ihimbi havia um poderoso rei chamado Shemwindo. O rei possui sete mulheres e anuncia que nenhuma delas deve parir filho homem. Se por ventura nascesse algum menino, este deveria ser morto. No entanto, a última esposa de Shemwindo dá à luz a um menino que nasce de seu dedo médio rindo, falando e andando. A criança segura um cetro de conga – chibata ritual feita de pelos de rabo de búfalo ou antílope – na mão direita e um machado na esquerda. Ao pequeno prodígio, as parteiras dão o nome de Mwindo.

O rei, ao saber do nascimento do filho, trama diversas armadilhas para matá-lo, no entanto, os poderes do recém-nascido são maiores do que o rei imagina. A criança, partindo da aldeia presa dentro de um tambor no curso do rio, alerta a todos sobre a sua volta para vingar-se do pai. Para se libertar do tambor, Mwindo sai em busca de sua tia paterna, Iyangura, a quem o herói reverencia como sua própria mãe. Transpondo diversos obstáculos para encontrar Iyangura, por fim, o jovem guerreiro encontra-a e é libertado de dentro do tambor. Passa a enfrentar outros tantos desafios acometidos por Mukiti, enorme serpente aquática e esposa de sua tia, até que decide retornar a Tubondo, sua aldeia de origem para enfrentar Shemwindo. Acompanhado por Iyangura, o herói volta a sua terra de nascença e enfrenta o exército do pai. Ao vencer e subjugar o reino de seu pai, percebe que o rei havia fugido de Tubongo e que se escondia junto aos deuses do mundo subterrâneo.

O herói embarca em outra jornada. Vence Muisa, divindade do mundo subterrâneo e Sheburungu, deus-criador nianga e, por fim, encontra seu pai e retorna à aldeia de nascença junto deste. Ao ver o retorno de seu sobrinho e de seu irmão, Iyangura exorta o rapaz:

Meu filhinho, vamos viver para sempre sozinhos nesta aldeia desolada, sem mais pessoas? Eu, Iyangura, quero que você primeiro traga à vida todas as pessoas que viveram nesta aldeia; só quando elas tiverem sido ressuscitadas eu pedirei a Shemwindo que confesse como agiu com você e o mal que lhe fez. Você, filhinho, é o eterno salvador das pessoas. (FORD, 1999, p. 136)

⁷ A epopéia de Mwindo está presente no quinto capítulo (“O coração do guerreiro sagrado” pp.111-144) da obra *O Herói com rosto africano: Mitos da África* de Clyde W. Ford.

Mwindo ressuscita os mortos de batalha e então se reconcilia com seu pai em público. O pai do poderoso jovem entrega o reino ao filho e se dedica a uma vida de ermitão isolado da sociedade. Mwindo, no entanto, deve enfrentar mais uma prova final. Por sua arrogância e falta de respeito aos deuses, o herói é levado por Nkuba, deus lançador de raios, ao mundo celestial onde é severamente punido pelos deuses por um longo período. Enfim, depois de um ano vagando pela abóbada celeste, Mwindo recebe permissão para voltar, porém, não poderia matar ou comer nenhum animal, nem mesmo um inseto. O herói, agora sábio, transmite as seguintes leis ao povo:

Que vocês cultivem muitos alimentos e muitas lavouras.
 Que vocês vivam em casas boas e numa aldeia bonita.
 Não discutam entre si.
 Não persigam outras esposas.
 Não zombem dos inválidos que passam pela aldeia.
 Reconheçam o chefe; temam-no; que também ele os tema.
 Que vocês concordem uns com os outros, sem nutrir inimizades nem grandes ódios.
 Que vocês gerem filhos de toda espécie, pois assim os gerarão para o chefe. (FORD, 1999, p. 143)

Assim como no caso de Prometeu que desobedece a lei divina e de Gautama Sakyamuni que foge de sua vida como nobre em busca da iluminação, temos na epopéia de Mwindo a imagem do herói transgressor. O jovem rapaz desafia o mundo material e espiritual (os dois universos aparecem indissociáveis) a fim de provar à família, à sociedade e aos deuses sua bravura e seu *ethos*: “o pequeno-recém-nascido-que-andou”. Sobre esta particularidade, Clyde Ford explica:

Muitas sociedades ancestrais africanas compreenderam claramente a importância do herói que romperia as regras estabelecidas. “Elas sabem que dependem do indivíduo que resiste à pressão da ordem social estabelecida”, afirma o etnógrafo Charles S. Bird, referindo-se ao herói na comunidade mande, “(...) da mesma maneira que dependem dos indivíduos que não resistem. Elas sabem que precisam do indivíduo que mudará as coisas, mesmo que essas mudanças sejam potencialmente destrutivas. (FORD, 1999, p. 139)

Em contrapartida, o mito apresenta seu propósito educativo no desfecho da narrativa. Assim como Moisés na mitologia bíblica retorna após muitos dias de exílio espiritual no cume das montanhas, como legislador da parte do deus hebreu Jeová, Mwindo, salvador de seu povo e xamã iniciado no universo dos deuses, ressuscita os homens e profere leis à sua comunidade com o intuito de estabelecer uma ordem social.

Assim, o mito parece estar edificado em dois campos sociais opostos: o da transgressão e o da conservação do estado de coisas. Embora as ações do herói apontem para o rompimento da ordem social, a rememoração de seus feitos e a exaltação de sua figura desempenham um papel relevante na estabilidade social. Para Thomas Carlyle, historiador inglês do século XIX e defensor da política estatal de sua época, “o verdadeiro herói é filho da ordem; sua missão é garanti-la; e seu culto é a garantia das tradições, dos credos e das sociedades instituídas.” (FEIJÓ, 1984, p. 34).

Outra questão a levantar sobre a relevância que o herói mítico possui no imaginário social e na memória coletiva é que embora possua uma essência divina que o configure um ente sobrenatural, o herói é digno de ser emulado porque não deixa de ter em si o humano. Hugo Bauzá salienta:

Todas las sociedades han dado muestras de necesitar de héroes o ídolos.... La explicación quizá obedezca al hecho de que el hombre reverencia a aquellos de sus semejantes que se destacan por su valor, por su sagacidad y por su carácter y a los que intenta emular, la mayor parte de las veces, en vano. En ese sentido los héroes se comportan como la imagen de lo que cada uno de los hombres hubiera querido ser. (BAUZÁ, 1998, p. 12)

Dessa maneira, os heróis prestam-se como parâmetro e espelho dos ideais individuais e coletivos da sociedade da qual fazem parte. No entanto, uma das particularidades que nos compadece na figura do herói é a dor que ele deve vencer, fator essencialmente humano. Como no caso de Mwindo, que passa longo tempo sendo punido pelo plano divino, é por intermédio da dor que se pode alcançar o conhecimento, a remissão e a elevação físico-espiritual no conto mitológico. Ainda assim, segundo Joseph Campbell, a dolorosa viagem percorrida pelo herói só tem valor porque ele retorna e se põe a serviço dos demais, trazendo consigo os valores éticos aprendidos em sua jornada.

Estas dimensões reunidas no herói social e mitológico se tornam mais evidentes quando verificadas no texto literário. Segundo Flávio Kothe, o herói possui importância ímpar na literatura, pois é a dominante do sistema das obras literárias e estas reproduzem o sistema social em miniatura. Para o autor, toda personagem literária representativa é uma união de contrários, afinal, no caso do herói literário, quanto “maior a sua desgraça, maior a sua grandeza. A sua desgraça não é mera choradeira, mas duro aprendizado da condição humana, transcendendo a doutrinação que lhe é

inerente.” (KOTHE, 1985, p.13). Portanto, seja na literatura, seja no conto mítico, a figura do herói guarda em si antagonismos que, por fim, refletem sua grandeza.

Essa grandeza refletida nas contradições de sua imagem torna-se mais visível em *As Andorinhas* de Paulina Chiziane. As narrativas desenham em suas páginas heróis vivamente presentes na memória e no imaginário da sociedade moçambicana. A partir deste fato social, os heróis dos contos de Paulina passam a pertencer a três universos distintos: o da arte, o da mitologia e o da história. Assim, esses personagens históricos, elevados ao universo artístico “mostram-se [...] como se fossem guiados por uma luz divina ou diabólica: parecem ter alguma convivência com o sobrenatural.” (CAVERIÈRE, 2005, p. 389).

Este é o caso de Eduardo Mondlane, que segundo os registros biográficos do herói, é a encarnação do grande Chitlango e, portanto, predestinado a tornar-se chefe de sua casa. Mais do que isso, por seu espírito estar tanto tempo ausente, não só tem o destino de se tornar grande, mas também tem a missão de salvar a terra de suas dores. A presciência desta missão salvacionista está clara para Mondlane mesmo antes de sua atividade intelectual nos EUA, de suas funções junto à ONU ou da organização e presidência da FRELIMO. Na autobiografia *Filho de Chefe*, de 1950, a mãe já admoesta o herói: “Mas tu, Chitlango, tu voltarás a erguer esta aldeia; tu serás chefe e desposarás muitas mulheres: serás considerado no país; os teus filhos crescerão, muitos, à tua volta!” (MONDLANE, 1990, p. 19).

O destino de herói também o conduz a dois papéis: transgressor e conciliador de contradições. Mondlane vive uma vida religiosa dentro do protestantismo que lhe confere as possibilidades de estudo e a posição que alcançou no mundo ocidental, entretanto, dedica o final de sua vida à luta armada pela libertação das populações moçambicanas. Subvertendo, em certa medida, a causa dos primeiros movimentos libertários que se atinham à luta por “um espaço de liberdade, pelo acesso a novos conhecimentos, pela dignidade do ‘homem de cor’” (CABAÇO, 2009, p. 284), Mondlane casa-se com uma norte-americana branca, Janeth Mondlane, que conhece no período em que morou nos EUA. Por conta do casamento, ambos enfrentaram grande preconceito tanto dos familiares de Janeth e da igreja protestante, como de muitos negros moçambicanos. Por fim, Mondlane respeitava as tradições culturais de seu país, mas defendia a modernização de um Moçambique integrado à justiça social. Pregava que a sobrevivência de certos sistemas regulados pela tradição era “um travão ao

progresso duma revolução que tem por fim a igualdade social e política”.(MONDLANE, 1975, p. 182).

Como é o caso de Eduardo Mondlane, o herói popular não só congrega elementos aparentemente divergentes da sociedade. Tampouco são apenas os seus feitos que o caracterizam como exemplo social. Sua relevância se dá porque na imagem desse herói multifacetado ainda se refletem as tensões presentes na sociedade, portanto, o herói histórico e mitológico tem o poder de impulsionar a chegada de novos heróis sociais que se espelham em seu exemplo. Na narrativa de Chiziane, um rapaz clama ao espírito de Mondlane em uma cerimônia ritualística:

Onde devo buscar o farol aceso, quando, na mente, as estrelas se apagam? Chivambo, filho de Khambane, quero expulsar esta dor, este nó na garganta, hoje eu quero cantar, ensina-me belas cantigas. Eu sei que ainda tenho muito que sofrer. Sei que muitas lágrimas irei derramar até me tornar adulto e reconstruir tudo que perdi. Como tu, também quero vencer, ensina-me a vencer, meu amigo, meu Chitlango, meu Dzovo, meu criador! (CHIZIANE, 2008, p. 69).

3. Do tempo

Considerações sobre as diferentes concepções de tempo na história; a teoria do Eterno Retorno; e as distinções entre o tempo cronológico e o tempo cairológico

*O que foi é o que há de ser; e o que se fez,
isso se tornará a fazer: nada há,
pois, novo debaixo do sol*
O livro de Eclesiastes

3.1 O tempo, do pensamento arcaico até o contemporâneo

Entre as temáticas da filosofia, talvez o tempo seja a mais difícil de conceituar dentro de um sistema teórico. Na vida cotidiana, é impossível não se sentir submetido a este agente físico. No entanto, quando pensamos no tempo a partir de um estudo filosófico, esse poderoso regente da vida transforma-se em hipóteses teóricas e alegorias abstratas. Assim como o tempo, o universo mítico parecer ser puramente abstrato no

percurso da humanidade. O campo das realidades transcendentais se desdobra na religião, nos sonhos, nos desejos, nas compulsões, porém, só pode ser interpretado ou representado pelo uso de símbolos, de narrações e de jogos.

Eis um exemplo. Na mitologia grega, Cronos, o Tempo, furta o trono de seu pai Urano e se torna o rei do mundo. Como seria então o reinado de um agente tão implacável e inexorável como a transcorrência do tempo, a não ser um período de sombras e angústias? Cronos fere o Céu com sua foice e, assim, subverte o equilíbrio da vida na terra. A partir de então, nascem os males do mundo como a morte, a fraude e a discórdia. Posteriormente, Zeus e seus irmãos, deuses do Olimpo, destituem o pai Cronos do poder, iniciando uma nova era de relativa paz, justiça e harmonia. Mas ainda assim, a vida dos homens e da natureza continuou a ser cronometrada pelo poderoso tempo.

Não só na cultura mitológica grega, mas no pensamento comum das sociedades arcaicas⁸, o tempo é visto a partir de um ciclo sempiterno que ilustra um desejo de viver na atemporalidade, ou seja, integrado num tempo não cronológico. Mesmo que seja por intermédio de símbolos e histórias, muitas vezes, absurdas para a cosmovisão moderna, nota-se na lógica arcaica um intuito de alcançar uma noção de tempo incompatível com a experiência histórica e interpretada apenas no campo das mitologias ou do universo religioso.

Mircea Eliade, na obra *O Mito do Eterno Retorno*, esclarece que para o homem pré-moderno a realidade “é função da imitação de um arquétipo celestial” (ELIADE, 1992, p. 13). Assim, toda a vida social e política está vinculada aos modelos divinos. O filósofo romeno explica que na concepção ontológica “primitiva”,

um objeto ou um ato torna-se real apenas enquanto serve para imitar ou repetir um arquétipo. Assim, a realidade é alcançada unicamente por intermédio da repetição ou da participação; tudo o que carece de um modelo exemplar é ‘insignificante’, isto é, está destituído de realidade. Desse modo, os homens demonstram uma tendência no sentido de se tornarem arquetípicos e paradigmáticos. (ELIADE 1992: p. 36)

⁸ A expressão *sociedades arcaicas* que utilizamos no trabalho é uma terminologia comum nas obras de Mircea Eliade. Referem-se ao ser e à interpretação da realidade que podem ser lidos no comportamento do homem das sociedades pré-modernas. “Nas sociedades pré-modernas ou “tradicionais”, acham-se compreendidos os chamados mundos “primitivos”, assim como as antigas culturas da Ásia, da Europa e da América.” (ELIADE, 1992, p. 11)

A mentalidade e os costumes culturais das sociedades arcaicas expressam uma supervalorização da repetição e da imitação dos modelos arquetípicos imbricados na tradição cultural. Através do constante retorno aos modelos exemplares, o homem é capaz de alcançar, mesmo que efemeramente, o “tempo sagrado”. Assim, há na mentalidade tradicional um esforço em desvincular-se do tempo profano e concreto, pois todos os eventos que não se relacionam diretamente com o universo mítico não possuem valor real.

Logicamente, seria muito pretensioso reduzir as pluralidades culturais e filosóficas dentro de um esquema simples. Entretanto, o valor concedido ao aspecto religioso em qualquer sociedade conhecida indica o desejo de alcançar um espaço primordial em que o tempo cronológico torna-se menos importante ou anulado por completo. Já no pensamento intelectual contemporâneo, fruto dos diversos estudos cientificistas e da crítica histórica, o tempo ganha um significado mais progressivo num olhar mais atento às transformações na sociedade e menos atento à repetição de padrões.

Giorgio Agamben, em *Infância e História, destruição da experiência e origem da história*, discute a relação entre o Tempo e a História nos estudos materialistas da modernidade. Concernente ao tempo e aos estudos científicos, ele expressa o seguinte:

O pensamento político moderno, que concentrou a sua atenção na história, não elaborou uma concepção correspondente ao tempo. Até hoje o próprio materialismo histórico furtou-se assim a elaborar uma concepção do tempo à altura de sua concepção da História. Em virtude dessa omissão, ele foi inconscientemente forçado a recorrer a uma concepção do tempo que domina há séculos a cultura ocidental, e a fazer conviver, lado a lado, em seu próprio âmago, uma concepção revolucionária da história com uma experiência tradicional do tempo. (AGAMBEN, 2008, p. 111)

Para diferenciar a concepção de tempo da antiguidade e da atualidade, Agamben confere ao homem antigo uma experiência de tempo de caráter cíclico e ao homem contemporâneo uma experiência retilínea e irreversível. Na antiga filosofia grega, por exemplo, o tempo é representado geralmente por um círculo e, por conta disso, o tempo não possui uma direção final e circula infinitamente sobre si mesmo. Esta parece ser uma concepção não histórica do tempo. Mais do que isso, por um viés mais categórico, ela considera as transformações sociais, os conhecimentos e conflitos humanos como parte do ciclo da natureza e, portanto, o espírito humano está sempre subjugado à fatalidade de repetir os mesmos eventos numa história eterna e estacionária. Em

contrapartida, refletindo o pensamento arcaico do tempo cíclico por um viés menos categórico, por ela considerar os eventos históricos e as inúmeras rupturas de poder, lutas e revoluções dentro de uma esfera circular, é possível identificar um vislumbre de liberdade dos problemas da história. Mircea Eliade explica tal liberdade primeiramente no campo subjetivo:

Ele [o homem arcaico ou da tradição] tem liberdade para não ser mais o que era, livre para anular sua própria história por meio da periódica abolição do tempo e da regeneração coletiva. Essa liberdade com respeito à sua própria história — a qual, para o homem moderno, não é só irreversível, mas constitui a existência humana — não pode ser reclamada pelo homem que deseja ser histórico. Nós sabemos que as sociedades antigas e tradicionais davam liberdade todos os anos para se começar uma nova e ‘pura’ existência, com possibilidades virgens. (ELIADE, 1992, p. 150)

Até certo ponto, a concepção clássica de um eterno retorno é uma variação final das filosofias dos tempos antigos ocidentais e orientais. Assim, mesmo uma grande catástrofe histórica pode ser considerada tão meramente como uma categoria mitológica ou um gesto arquetípico. Conforme Eliade

nenhuma das catástrofes manifestadas na história era arbitrária. Os impérios cresciam e caíam; as guerras causavam sofrimentos incalculáveis; aumentavam a imoralidade, a devassidão, a injustiça social — porque tudo isso era necessário, isto é, tinha sido desejado pelo ritmo cósmico, pelo demiurgo, pelas constelações, ou pela vontade de Deus. (ELIADE, 1992, p. 128)

Assim como no pensamento grego, grande parte da filosofia oriental considera o tempo um grande ciclo, como a tradição indiana, por exemplo. O tempo hindu é orquestrado por unidades cíclicas denominadas *yugas* ou eras. “Uma yuga se faz preceder e é seguida de uma ‘aurora’ e de um ‘crepúsculo’, que vinculam as eras. Um ciclo completo, ou Mahāyuga, compõe-se de quatro períodos de duração desigual. O mais longo dos quais aparece no princípio do ciclo, e o mais curto, no seu final.” (ELIADE, 1992, p. 112). Na contagem de tempo indiana, a humanidade se encontra no último período, com duração de 1000 anos, chamado Kali Yuga, ou “Era das Trevas”, fadada ao caos e à destruição, para em seguida, retornar para o princípio do ciclo. Embora haja muitas interpretações dos textos védicos, Eliade relata a contagem temporal indiana mais comum:

Os 12.000 anos de uma Mahâyuga eram considerados "anos divinos", cada um deles com a duração de 360 anos, o que produz um total de 4.320.000 anos para um único ciclo cósmico. Mil dessas Mahâyugas constituem uma Kalpa; quatorze Kalpas formam uma Manvantâra. Uma Kalpa é equivalente a um dia na vida de Veda; outra Kalpa equivale a uma noite. A vida de Veda é constituída de uma centena de "anos". Mas mesmo essa duração da vida de Veda não consegue desgastar o tempo, pois os deuses não são eternos, e as criações e destruições cósmicas sucedem-se umas às outras *ad infinitum*. (ELIADE, 1992, p. 113)

Este grande círculo do tempo presente em diversas filosofias humanas da antiguidade e da contemporaneidade se contrapõe, em muitos aspectos, à concepção cristã do tempo, que dará origem ao pensamento mais aceitável aos estudos históricos da modernidade ocidental. A lógica judaico-cristã não considera o tempo dentro dos ciclos da natureza, mas o concebe como uma linha reta em que o mundo é “criado no tempo e deve acabar no tempo” (AGAMBEN, 2008, p. 115). Para o cristão, o tempo não é um círculo infinito, mas uma linha que possui direção e sentido únicos. Nesta contagem, Cristo é ponto central, a Criação e o Juízo Final encontram-se nas extremidades. Portanto, não se consideram os movimentos dos astros para se contar o tempo, pois, na perspectiva cristã, ele é “um fenômeno essencialmente humano e interior” (AGAMBEN, 2008, p. 115). Agamben elucida a visão da cristandade como uma oposição à visão arcaica citando os escritos de santo Agostinho. Tratando sobre a linearidade do tempo cristão, o filósofo italiano argumenta que:

santo Agostinho pode opor ao *falsi circuli* dos filósofos gregos a *via recta* do Cristo, à eterna repetição do paganismo, na qual nada é novo, a *novitas* cristã, em que tudo acontece sempre uma vez só. A história da humanidade mostra-se assim como uma *história da saúde*, ou seja, da realização progressiva da redenção, cujo fundamento se encontra em Deus. E, nessa conjuntura, todo evento é único e insubstituível. (AGAMBEN, 2008, p. 115)

No entanto, a visão agostiniana de tempo, embora seja a mais recorrente no pensamento cristão, não é absolutamente a única. Mircea Eliade aponta, no *Mito do Eterno Retorno*, uma série de pensadores no período medieval que continuavam a considerar o tempo semelhante à concepção clássica. Apesar da reação dos padres ortodoxos, as teorias dos ciclos e das influências astrais sobre o destino humano e os acontecimentos históricos “eram aceitos, pelo menos em parte, por outros padres e

autores eclesiásticos, como Clemente de Alexandria, Minúcio Félix, Arnóbio e Theodoret.” (ELIADE, 1992, p. 139).

Posteriormente, no período da Idade Moderna, sucedeu-se uma laicização da concepção do tempo cristão. As concepções temporais da antiguidade e do cristianismo são substituídas pela noção de tempo em processo. “Sob o influxo das ciências da natureza, ‘desenvolvimento’ e ‘progresso’, traduzem simplesmente a ideia de um processo orientado cronologicamente, tornam-se as categorias-guia do conhecimento histórico”. (AGAMBEN, 2008, p. 118). A vida nas grandes cidades e a experiência do trabalho nas manufaturas e fábricas estabelecem uma concepção de realidade temporal em um movimento retilíneo que “parece dar crédito à ideia de que instante pontual em fuga seja o único tempo humano”. (AGAMBEN, 2008, p. 117).

A partir desta visão moderna do tempo, a filosofia e as ciências sociais edificaram novas teorizações sobre o tempo. Hegel o concebe como negação e superação dialética do espaço. Como o ponto espacial é negatividade indiferente, o tempo é “a negação desta negação indiferenciada, a superação da ‘imobilidade paralisada’ do espaço no devir”. (AGAMBEN, 2008, p. 119). Na lógica hegeliana, o tempo é apenas uma sucessão contínua de instantes pontuais da experiência nulificada. Ainda assim, ele não pode ser apreendido no instante vivido, mas apenas no processo global, portanto, o espírito subjetivo está sempre alienado na experiência do tempo. Na perspectiva de Hegel, os “grandes homens não são mais que instrumentos na marcha progressiva do Espírito universal. Como indivíduos em si, ‘eles não são, como se costumam dizer, felizes’. ‘Uma vez atingidos seus objetivos, desabam como sacos esvaziados’. O sujeito real da história é o Estado”. (AGAMBEN, 2008, p. 120).

Marx, por outro lado, não se preocupa em formular uma teoria específica para a concepção temporal. Mas ao refletir sobre o homem na ação da História, ele professa que, diferentemente de Hegel, o homem não pode simplesmente cair no tempo histórico, justamente porque ele é um indivíduo universal que se origina da práxis, ou seja, da atividade concreta, tornando-se natureza e homem na natureza. De tal modo que “o homem não é um ser histórico porque cai no tempo, mas pelo contrário, somente porque é um ser histórico ele pode cair no tempo, temporalizar-se.” (AGAMBEN, 2008, p. 121).

Ainda assim, para Agamben, conforme citado no início deste subcapítulo, parece não haver ainda uma experiência de tempo que, de fato, seja adequada à concepção

histórica do homem contemporâneo. Isto não quer dizer que a questão esteja estacionada nas diversas áreas do conhecimento dos últimos séculos. Portanto, qual é a concepção de tempo que nos capacita articular, na busca da representação do herói mítico-literário, a experiência mitológica e transcendental e a realidade histórica e material?

3.2 A teoria do Eterno Retorno

*Tudo começa, cresce, termina
e regressa com vida nova.
O amanhã que caduca
também se renova*
Paulina Chiziane

Se nos interessa encontrar a influência do mito nos motivos literários, é necessário analisar a questão do tempo de maneira relevante à interpretação dos contos de Paulina Chiziane. Daí a importância da concepção de *eternidade*. O determinante do tempo é o presente, pois este é constante e ilustra o sentido de eternidade. Como veremos, este se encontra fora dos contextos culturais e históricos, pois o conceito de eternidade pode ser alcançado e compreendido no espírito humano apenas por pensar sobre a questão.

Dentro da filosofia moderna, a teoria compreendida como a mais elevada do filósofo Friedrich Nietzsche é a doutrina do *eterno retorno*. O filósofo comenta a sua gênese na sobrecapa da obra *Assim falou Zaratustra*⁹:

A concepção fundamental da obra, o pensamento do eterno retorno, a mais elevada forma de afirmação que se pode em absoluto alcançar, é de agosto de 1881: foi lançado em uma página com o subscrito: “seis mil pés acima do homem e do tempo”. (NIETZSCHE, 2011, sobrecapa)

Suscintamente, a teoria do eterno retorno prega que tudo o que já aconteceu no universo em algum momento da eternidade se repetirá, ou seja, tudo o que acontece no presente, já ocorreu e ocorrerá novamente inúmeras vezes na mesma ordem, sequência e com os mesmos detalhes. Esta ideia aparece embrionária nos escritos iniciais do filósofo, mas é na obra *A gaia ciência*, de 1882, que Nietzsche lança esta teoria de

⁹ Edição referida na bibliografia.

forma clara e, posteriormente, nos livros que compõem *Assim falou Zaratustra*. Rica em discursos e diálogos filosóficos, a obra apresenta como protagonista uma personalidade histórica, Zaratustra (Zoroastro no grego), que viveu na Pérsia, atual Irã, entre os séculos XII e VI a. C. Nietzsche explica o porquê da escolha da personagem histórica:

Zaratustra foi o primeiro a ver na luta entre o bem e o mal a roda motriz na engrenagem das coisas – a transposição da moral para o plano metafísico, como força, causa, fim em si, é obra sua. [...] [Ele] criou esse mais fatal dos erros, a moral; em consequência, deve ser também o primeiro a reconhecê-lo. (NIETZSCHE, 2011, p. 339)

Zaratustra, herói da obra nietzschiana, decide abandonar, aos trinta anos, a vida em sociedade e passa a viver isolado nas montanhas em companhia de uma águia e uma serpente. Após dez anos, volta a conviver com os outros homens, mas retorna à vida de sua caverna mais tarde. No final da última parte, após libertar-se da compaixão pelo *homem superior*, a personagem deixa novamente “sua caverna, ardente e forte como o sol matinal que surge por trás de escuras montanhas”, (NIETZSCHE, 2011, p. 331) formando um círculo temporal em sua sina na busca por um saber profundo.

No adiantado da obra, no subtítulo “Da visão e do enigmático”, o herói começa a alcançar, ainda que de forma enigmática e obscura, a ideia de um eterno retorno. Porém, este pensamento só se concretiza de volta à sua caverna, na ocasião em que Zaratustra invoca de dentro de si o pensamento mais profundo, ocasionando-lhe uma convalescência de sete dias. Ao recobrar os sentidos, os animais da montanha estão à volta do pensador e explicam a doutrina do eterno retorno:

– ‘Ó Zaratustra’, disseram então os animais, ‘para os que pensam como nós, as próprias coisas dançam: vêm, dão-se as mãos, riem, fogem – e retornam.
Tudo vem, tudo retorna; rola eternamente a roda do ser.
Tudo morre, tudo volta a florescer, corre eternamente o ano do ser.
Tudo rompe, tudo é novamente ajeitado; eternamente constrói-se a mesma casa do ser. Tudo se despede, tudo volta a se saudar; eternamente fiel a si mesmo permanece o anel do ser.
Em cada instante começa o ser; em redor de todo Aqui rola a esfera Ali. O centro está em toda a parte. Curva é a trilha da eternidade’
(NIETZSCHE, 2011, pp. 208/209)

Nota-se duas esferas temporais complementares no discurso dos animais: a primeira é como um pêndulo que ora vem, ora retorna, ora morre, ora floresce, ora rompe, ora ajeita. A segunda é relativa à curva *trilha da eternidade*. Esta é a essência do

eterno retorno. Concepção muito próxima ao pensamento oriental e clássico, o tempo é constituído de círculos menores e maiores. Entre os menores estão os ciclos do dia e da noite, das estações lunares, das estações do ano. Mas, se aumentamos a circunferência e atingimos o mais longo dos ciclos, alcançaremos a eternidade. Na experiência humana concreta, pode ser alcançada apenas intelectualmente. Neste grande ciclo eterno, Zaratustra explica que os acontecimentos podem se repetir de forma idêntica. Ele diz:

Agora morro e desapareço, falarias, e num instante serei nada. As almas são tão mortais quanto os corpos.

Mas o nó de causas em que estou emaranhado retornará – ele me criará novamente! Eu próprio estou entre as causas do eterno retorno.

Eu retornarei, com este sol, com esta terra, com esta água, com esta serpente - *não* para uma vida nova ou uma vida melhor ou uma vida semelhante:

– Retornarei eternamente para esta mesma e idêntica vida, nas coisas maiores e também menores, para novamente ensinar o eterno retorno de todas as coisas (NIETZSCHE, 2011, p. 212)

Sem atribuir juízos de valor à doutrina nietzschiana do Eterno Retorno, entende-se que se o agora já ocorreu e ocorrerá infinitas vezes na *trilha da eternidade*, nele também se concentra todo o círculo da eternidade. Nesta instância filosófica, o tempo é estático e o valor do lócus histórico é reduzido se comparado ao tempo da intangibilidade eterna.

Porém, se o tempo da história humana é regido pelo tempo cronológico, isto é, o tempo marcado pelos minutos, horas, dias e anos, é necessário alcançar outro “espaço” lógico para depreender o tempo da eternidade. Por conta da finitude da vida humana e sendo um tempo abstrato ao intelecto, o tempo da eternidade é interpretado, em grande parte das culturas, pelo universo místico e transcendente. Na mitologia bíblica, por exemplo, Deus se apresenta aos homens sobreviventes do Juízo Final como “Alfa e Ômega, o princípio e o fim.” (Apocalipse 21:6). Assim, na glória espiritual, os malefícios do tempo histórico são abolidos. No estado da eternidade, Deus e os homens habitarão juntos em “novo céu e nova terra”.

Semelhante a Zaratustra que exercita o intelecto até atingir o transcendente tempo da eternidade, em diversas tradições, ele pode ser alcançado por intermédio de rituais e símbolos que propiciam o escape do tempo concreto. Este é o caso da *yowa*, um ideograma traçado no chão em formato de cruz entre o povo congo. Clyde W. Ford explica que o símbolo é “anterior à introdução do cristianismo na África Central [e], é o

elemento principal do juramento e de certos rituais de iniciação.” (FORD, 1999, p. 268). Desenha-se nas pontas de cada braço da cruz discos solares e setas que indicam um sentido anti-horário. Sem desprender-se da concepção do tempo circular da natureza, Busenki¹⁰ interpreta a simbologia no ato do sacerdote:

[Ele] utilizava o sol a fim de expor seu conhecimento [aos principiantes reunidos] sobre a terra e a vida do homem, seguindo o curso do sol à volta da terra e assinalando, assim, as quatro fases que constituem o ciclo de vida do homem:

- nascente, princípio, nascimento ou novo desenvolvimento [direita, leste];
- ascendente, maturidade, responsabilidade [alto, norte];
- poente, transmissão, morte, transformação [esquerda, poente]
- meia-noite, existência no outro mundo, renascimento eventual [embaixo, sul] (FORD, 1999, p. 269)

Na representação ritualística, inscreve-se o tempo sensível à experiência do homem na natureza. Entretanto, dentro do diagrama circular, desenha-se uma elipse central no entrecruzamento das retas que “representa as águas míticas de Kalunga¹¹ separando os dois mundos”. (FORD, 1999, p. 269). Já no centro da elipse, encontra-se o ponto de cruzamento das linhas perpendiculares. A obra de Ford explica que esta marca representa “o ponto do Absoluto, da eternidade – representação simbólica da fonte do mistério transcendente antes de se manifestar no mundo conhecido.” (FORD, 1999, p. 271).

Neste ritual baongo, é necessário que o iniciado medite profundamente sobre o ponto central na busca de uma abertura de consciência e recepção do poder proveniente do contato entre os mundos divino e humano. Isto indica que duas lógicas temporais são compreendidas na prática baongo: a primeira refere-se ao tempo circular da experiência do homem na natureza; a segunda é alcançada a partir da experiência do espírito e compreendida como o tempo da eternidade e, portanto, da transcendência intelectual. As duas perspectivas temporais, isto é, do tempo cronológico e do tempo da eternidade, não são incongruentes no ritual. As duas lógicas auxiliam na compreensão de mundo e na graduação do iniciado. Assim como na teoria do eterno retorno de Nietzsche, há uma valorização do tempo da eternidade como sendo o mais alto grau de

¹⁰ Autor citado em MacGaffey, *Modern Kongo Prophets*, p. 128 e 138

¹¹ Ford explica o significado do termo: “Kalunga é a denominação do mar infinito da cosmologia congo, a elipse no diagrama, e é o termo usado para descrever a terra dos mortos, para qual o mar é tanto uma barreira quanto uma via de passagem. Kalunga é também a fronteira atravessada pelos escravos capturados que partiam na Travessia, e a terra para onde viajou Sudika-mbambi, o herói-mirim ambundu, a fim de enfrentar a morte e ser ressuscitado depois por seu irmão gêmeo.” (FORD, 1999, pp. 269/270)

compreensão do intelecto humano. Sabendo que esta experiência temporal é significativa não só na obra *As andorinhas*, mas nas mais diversas culturas e mitologias, como é possível apreender o tempo da eternidade dentro da experiência cronológica e qual o valor dela na configuração do arquétipo heroico?

3.3 O valor do tempo da eternidade na vida social

*esse tempo que comanda as estações,
amadurece a fruta e as mentes da gente*
Paulina Chiziane

Embora a concepção de tempo da eternidade pareça intangível na vida prática, é imprescindível formular alguns significados para compreender melhor a experiência artística na vida social. Considerando as diferenças na linguagem e na interpretação do fenômeno temporal, a “trilha da eternidade” no eterno retorno de Nietzsche e o “ponto da eternidade” do diagrama baongo demonstram um motivo comum: um tempo que concentra em si todos os tempos. Este, como senhor de todos os tempos, era interpretado pelos estoicos como o tempo *Cairós*. Agamben esclarece que, na concepção dessa corrente filosófica, o indivíduo que o alcança é senhor de si e imperturbável como um deus na eternidade. “Ele é a ‘última demão’ dada, a cada instante, na própria vida, que livra radicalmente o homem da sujeição ao tempo quantificado”. (AGAMBEN, 2008, p. 124). Segundo Agamben¹², na concepção estoica, o tempo cronológico é

o tempo irreal, cuja experiência exemplar se encontra na expectativa e no diferimento. A subserviência a este tempo inapreensível constitui a enfermidade fundamental que, com o seu adiamento infinito, impede a existência humana de possuir a si mesma como algo único e completo. Defronte a ela o estoico coloca a experiência libertadora de um tempo que não é algo de objetivo e subtraído ao nosso controle, mas brota da ação e da decisão do homem (AGAMBEN, 2008, p. 123)

Para o homem estoico, o *Cairós* concedia não apenas uma fusão de todos os tempos, mas também um senso de liberdade frente ao tempo cronológico. Sobre esta medida temporal, Agamben aponta uma experiência de tempo essencial à vida humana:

¹² Na perspectiva de Giorgio Agamben em *Infância e História*, a eternidade está relacionada à concepção de tempo cíclico, embora proponha uma ideia de transcendência, em última instância. Como dispomos também de outras bibliografias, apontamos ambos, o tempo cíclico e o tempo da transcendência mística, como “tempos da eternidade”.

o tempo do prazer. Pela ótica aristotélica em *Ética a Nicômano*, “o prazer, diversamente do movimento, não se desenrola em um espaço de tempo, mas é ‘a cada instante um quê de inteiro e de completo’”. (AGAMBEN, 2008, p. 127). Para o filósofo italiano, embora experimentemos a história nos moldes do tempo progressivo e vulgar, ainda se conserva na mentalidade humana o senso de que “a pátria original do homem é o prazer” (AGAMBEN, 2008, p. 128). Este seria o *tempo cairológico* que se contrapõe ao implacável tempo cronológico. Assim, se o estudo do percurso histórico adotar uma concepção de tempo mais qualitativo, isto é, o da cairologia, é possível elucidar uma História da humanidade mais autêntica do que uma vã miragem de progresso contínuo do tempo concreto. Sobre este olhar qualitativo, Agamben propõe:

A história, na realidade, não é, como desejaria a ideologia dominante, a sujeição do homem ao tempo linear contínuo, mas a sua liberação deste: o tempo da história é o cairós em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade. (AGAMBEN, 2008, P. 128)

Diferentemente da visão hegeliana que explica o tempo pela negação da vontade subjetiva do homem no movimento histórico, Agamben defende que o autêntico tempo da história seria a do homem pleno no presente. Esta concepção temporal parece fundir no mesmo ponto o tempo cronológico concreto e profano, seja circular, seja linear, e o “tempo sagrado”, isto é, o tempo da eternidade e dos arquétipos. Este é o instante em que o homem deixa a condição de objeto negativo e alienado, submetido à linha contínua do tempo cronológico, e restaura uma condição de homem livre, pleno da vontade e do prazer como o “senhor do tempo”. Mitologicamente, é quando a natureza deixa de resignar-se à foice de Cronos e passa a ser guiada pelo cetro da Águia de Zeus.

Na progressividade histórica, este é o tempo “experimentado nas *revoluções autênticas*, as quais, como recorda Benjamin¹³, sempre foram vividas como uma suspensão do tempo e como uma interrupção da cronologia” (AGAMBEN, 2008, p. 128, grifo nosso). No campo social, o tempo revolucionário é quando as pulsões e as vontades na sociedade se materializam de tal maneira que a renovação e a transformação sociais se tornam evidentes. Relacionando com o conceito do eterno retorno, o instante do cairós é o presente da trilha da eternidade que simultaneamente abrange o passado registrado na memória e impulsiona o desejo por transformações

¹³ Referência a Walter Benjamin, intelectual da Escola de Frankfurt.

futuras. Pelo viés mitológico, este é o instante no qual se constroem os arquétipos heroicos que não se subjugam à negativa do tempo, atingindo o tempo do prazer e da vontade, portanto, eles possuem o mérito de se tornar um modelo exemplar.

Além da filosofia, do ritual religioso e das revoluções sociais, o tempo da vontade ou do prazer é um tempo caro à arte e à literatura. Como já elucidado no subcapítulo anterior, o tempo da ficção, mais especificamente o da arte literária é um espaço de temporalização mitológica. Por meio da fruição artística, o autor ou o leitor se desprende do tempo/espaço concreto e alcança uma nova percepção temporal, correlata ao tempo do prazer. Entre os gêneros literários, maior será este escape na lírica que, condensando o mundo e o tempo, liberta-se da obediência da verossimilhança temporal. Já as diversas formas narrativas emolduram uma experiência de tempo controlada pelo recurso artístico. Neste sentido, por construir um tempo ficcional, a voz narrativa também é “senhora” do tempo da cairologia.

Não obstante, as narrativas dos povos arcaicos e a ficção literária clássica, na sua generalidade, recorriam aos eventos primordiais e aos impasses da realidade histórica, porém concebidos pelo universo mitológico. Mesmo após o período burguês, as literaturas modernas, muitas vezes, baseiam-se nos eventos histórico-sociais como inspiração literária. Neste caso, o texto abarca uma concentração temporal maior. Além dos universos temporais que apontamos acima, ele espelha um tempo passado que deve ser memorado pelo público e revivido a partir do presente e por conta do presente. A ação de rememorar o passado histórico não é fruto apenas da experiência traumática ou do sonho nostálgico. Ela é um *ato reflexivo* apontado a todas as direções, inclusive ao futuro. Dentro da literatura, talvez seja uma experiência temporal mais integrada ao tempo da vontade e do prazer do que qualquer outra, pois é uma narrativa que se propõe a um papel heroico de reatualizar tanto o passado quanto o futuro. Por exemplo, refletindo sobre a função do estudo do passado, Jacques Le Goff, em *História e Memória*, menciona:

De fato, a realidade da percepção e divisão do tempo em função de um antes e um depois não se limita, em nível individual ou coletivo, à oposição presente/passado: devemos acrescentar-lhe uma terceira dimensão, o futuro. Santo Agostinho exprimiu, com profundidade, o sistema das três visões temporais ao dizer que só vivemos no presente, mas que esse presente tem várias dimensões, ‘o presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes, o presente das coisas futuras’. (Confessions, XI, 20-26). (LE GOFF, 2006, p. 209)

Em concordância com este conceito da perspectiva social histórica, no momento da leitura ou representação, há uma integração das dimensões temporais presente, passado e futuro.¹⁴ No presente da fruição artística, como tempo sagrado da eternidade, interpreta-se uma versão do passado cronológico pelo prisma de um narrador, despertando na memória do público um sentido do tempo presente e impulsionando uma reflexão para o futuro. Independentemente da orientação ideológica da narrativa, renovar a memória coletiva por meio da literatura é uma ação transformativa. Como vimos no subcapítulo anterior, os recursos utilizados nos contos histórico-literários, como os de Paulina Chiziane, tendem a preservar uma gravidade no estilo, interpretando uma voz “verdadeira” e sábia, integrando-se à ótica da natureza e adotando um caráter mais ético e menos patético da realidade.

No texto de *As Andorinhas*, por intermédio das simbologias, o narrador é, simultaneamente, um contador da História e um cantador da Mitologia. As ações narradas podem ser assinaladas na linha do tempo cronológico, porém, não se integram às realizações dos heróis no tempo concreto, mas no tempo sagrado e, pela terminologia de Agamben, no tempo do prazer e da vontade. Quanto à sua referência no tempo, os contos de Paulina Chiziane valorizam o tempo cíclico da natureza – a vida humana submetida aos ciclos naturais – e a linha histórica de Moçambique – a vida humana submetida a interesses políticos e econômicos endógenos e exógenos. Desse encontro, surge uma terceira unidade temporal: o tempo mítico do herói, que não está submetido à cronologia, mas pela vontade e pelo prazer, ele está integrado ao “tempo sagrado” e, portanto, ao “tempo da eternidade”. As suas ações são fatos do passado, presente e futuro, pois são modelos que permanecem nas memórias individual e coletiva. No tempo mitológico, em alguma instância, há uma linha condutiva meta-humana. Como veremos nas análises a seguir, o herói que alcança o tempo da vontade está integrado ao plano divino e é o agente representativo das divindades, infringindo as regras sociais vigentes.

Para se compreender como o herói cumpre este papel, há de se levar em conta os fatores da realidade concreta que mobilizam o campo da imaginação e do mito. É a habilidade de ver a natureza e o *status quo* do mundo (realidade) que produz o desejo de

¹⁴ Ainda que seja uma questão relevante, não levamos a cabo as distinções entre o tempo presente da produção da obra e o tempo presente da leitura. Mas como nos interessa compreender o tempo da cairologia e sua relação com a figura do herói, consideramos ambos como tempo presente ou ainda como “tempo da eternidade”.

intervir nele (imaginação). Sobre esta questão, Northrop Frye em *Fábulas de Identidade* afirma que junto “com o mundo dado, está ou pode estar presente um modelo invisível de algo não-existente, mas possível e desejável”. (FRYE, 1999, p. 167)

No entanto, o poder imaginativo, representado no mito, parece ser mais potente em certas culturas ou contextos sociais. Frye afirma que algumas culturas tem uma visão imaginativa mais desinibida do que outras. Para o crítico literário, “encontramos as imaginações que voam mais alto, via de regra, em nações derrotadas e oprimidas”. (FRYE, 1999, p. 169). Assim, as narrativas de *As andorinhas*, e por que não, grande parte das literaturas africanas, frutos de uma história recente de atroz espoliação exógena, o fato de se valorizar o universo mitológico e transcendente não significa meramente uma fuga das tensões históricas, mas uma das formas de voar mais alto na compreensão da realidade e do tempo.

Semelhante ao cairós, no qual o homem deixa de ser o objeto e passa a ser sujeito do tempo, *As andorinhas* se apropriam da história do imperialismo europeu por desvendá-la pela visão mítica bantu. Por serem narradas a partir do “tempo sagrado”, as especificidades dos episódios históricos e mitológicos não se restringem apenas àquele âmbito, mas se vinculam ao desejo de toda a experiência humana em busca da liberdade, motivo maior da obra de Chiziane.

Análise literária: O herói moçambicano em suas dimensões

CAPÍTULO 2

O HERÓI QUE LIDERA UMA JORNADA

Análise do conto “Quem manda aqui?”

Considerações sobre a autoridade; a iniciação do xamã; o retorno da Idade de ouro; e a transmissão da esperança pela palavra

[...]
*Mas um grupo de estivadores
 vem do cais vestindo
 serapilheiras
 e passa a três metros e meio
 das cómodas cadeiras da praça
 enquanto cocalizados
 odes cantam nos ramos os bilo-bilana
 e na surdina das tímidas meias-palavras
 e sub-entendidos silêncios
 ansiosos todos esperamos
 indolentes as flores
 da nossa comum primavera*
José Craveirinha

2.1 Os recursos narrativos do conto e a questão da autoridade

A primeira narrativa da obra de Paulina Chiziane é inspirada na queda do Império de Gaza, ocorrida no fim do século XIX em decorrência da ação colonialista europeia. O território deste poderoso império africano, situado hoje na região sul de Moçambique, era governado por uma dinastia nguni, na qual seu último representante foi Mudungazi, ou Ngungunhana. No conto “Quem manda aqui?”, o fim do império se dá por razão de uma andorinha que solta uma “caganita” no olho do imperador. Revoltado, ele manda seu exército para uma caçada às andorinhas, deixando seu reino desprotegido e vulnerável aos ataques portugueses. Tendo como tema a busca pela liberdade, o conto focaliza dois núcleos narrativos, a viagem empreendida pelos soldados do imperador e o exílio de Ngungunhana na ruína de seu império.

Iniciemos nosso caminho analítico pelo título do conto da obra de Paulina Chiziane. “Quem Manda Aqui?” não faz uma referência direta à figura histórica retratada na obra, o imperador Ngungunhana. Nos demais contos, “Maundlane – o criador” e “Mutola, a ungida”, há uma construção recorrente para identificar o *ethos* do

herói ou do deus no qual o nome é seguido pelo epíteto (Alexandre, o grande; Jesus, o cristo; Ivan, o terrível; Aquiles, o melhor dos Aqueus). Esta identificação heroica, também recorrente nas narrativas africanas é substituída por uma interrogação na primeira narrativa da obra moçambicana. Este enunciado questiona a autoridade – *quem manda* – de certa lógica ou ordem da realidade representada por um elemento dêítico – *aqui* – que nos faz pensar em uma conjuntura mais complexa em torno da figura retratada.

Mesmo que Ngungunhana tenha sido uma importante figura da história africana, muitas etnias do território moçambicano cultivavam uma aversão pelo rei nguni por seu comportamento tirano e belicoso em relação aos povos circunvizinhos. Entre os principais inimigos dos ngunis, estava o povo chope no qual Paulina Chiziane tem suas origens. Nesse sentido, embora seja uma figura emblemática da história de Moçambique, Ngungunhana não defendia os interesses e a segurança de todos os grupos étnicos locais e, mesmo nos tempos modernos, a legitimidade de sua heroicidade é controversa.

As possibilidades de interpretação do título parecem estar no sujeito enunciativo. Esta questão pode partir do próprio imperador que se deleita em subjugar os homens e mulheres, os povos vizinhos e a própria natureza à sua autoridade. Pode derivar da força colonial europeia que, em 1895, exila o régulo de Gaza. Ainda, a questão de tom desafiador poderia estar ligada às próprias andorinhas que, por meio de uma caganita, destituem o rei nguni. De todas as formas, o título desta narrativa induz o leitor a interrogar-se sobre a legitimidade do poder e ele passa, portanto, a buscar dentro da trama uma reflexão sobre a questão.

Obviamente essa indagação não se limita apenas ao episódio da última década do século XIX, pois o tempo verbal está no presente do indicativo – *manda* – conferindo à questão uma amplitude de significado. Como já discutido nas perspectivas teóricas, os contos míticos trazem para o presente os modelos arquetípicos, reatualizando o episódio e reavivando magicamente a narrativa na contemporaneidade. Mesmo sendo um conto ficcional com elementos míticos, o verbo “mandar” indica o domínio político e social de uma autoridade histórica. Mas também, como recurso artístico, o título do conto, assim como toda a sua composição, discute outra realidade da vida humana: aquela vinculada ao plano imaterial, que se esboça na tradição ancestral e nas simbologias da natureza. De qualquer maneira, a tradição do conto oral,

reproduzida na narrativa de Chiziane, serve como padrão arquetípico que se atualiza sempre que o texto é contado: o título do conto indica uma questão permanente que deve ser sempre revisitada.

Nas primeiras palavras do texto, a narrativa começa desenhando um plástico quadro do imperador nguni, como se pode observar no excerto destacado:

Depois do pasto de xima branca, branquíssima, silada no alguidar, acompanhado de nhewe cozido, leite coalhado e carne grelhada, sente muito calor o imperador! Não era da comida, não. O calor vinha do sol e das banhas daquele corpo de elefante. O imperador era moderado e muito requintado no prato. Ao pequeno-almoço tomava leite coalhado ou leite fresquinho que saía quentinho da vaca. Gostava de carne grelhada, mal passada, e xima azeda. Tomava o seu copo de aguardente, mas pouco. A natureza faz por vezes isto: tamanho grande, feito de pouca comida. Era de boa raça o imperador! (CHIZIANE, 2008, p. 15)

Como já abordado, o que difere o conto popular do mito é o fato deste fazer reviver um tempo primordial. Nele, os motivos arquetípicos são constantemente reatualizados e nunca perdem seu valor exemplar. Segundo Mircea Eliade, o mito é um evento essencial que precede a própria existência. (ELIADE, 2004, p. 85). Ele possui um padrão sistemático e a melhor forma de exprimi-lo, com toda sua potencialidade, é pelo tempo narrativo do presente. Em certa medida, de forma consciente ou não, em toda a literatura se reconhece a herança dos padrões mitológicos. Porém a narrativa de Chiziane possibilita ao leitor a compreensão dos eventos datados no passado da memória histórica pelo olhar do presente como se fosse uma narração própria da mitologia. Em conformidade com este fato, descreve-se a imponente figura do imperador no tempo presente, tempo narrativo que será predominante no conto, dando lugar aos verbos no pretérito imperfeito do indicativo para apresentar os hábitos da figura real.

À primeira vista, o trecho acima parece ter um interlocutor infantil. A comparação do imperador a um animal, o “elefante”, e o uso dos diminutivos “fresquinho” e “quentinho” indicam uma linguagem direcionada ao universo pueril. No entanto, em certos momentos do conto, aprofunda-se uma visão mais filosófica e simbólica das personagens retratadas.

Outra marca deste interlocutor mais jovem está no fato, como já apontado por Hampatê Ba, do efeito de gravidade e “veracidade” da narrativa mitológica e pelo seu

valor pedagógico. Além disso, levando em conta a realidade histórica moçambicana, o público implícito juvenil não foi testemunha ocular das profundas transformações político-sociais e das guerras pré e pós independência. Assim a narrativa retrata os heróis nacionais com o propósito de despertar o desejo de uma transformação da realidade social nos mais jovens.

O imperador faz sua sesta repousando “debaixo da sombra da grande phama¹⁵”. (CHIZIANE, 2008, p.15). O conto relata os seus pensamentos da seguinte maneira:

Contempla a sua obra e suspira de orgulho – fui eu quem transformou tudo isto em vida. Coloquei luz nos olhos dessa gentalha. Quando aqui cheguei, a terra era selvagem e era macho. Domestiquei-a. Tornei-a fêmea, é toda minha, faço o que quero. Dá-me bons frutos, cereais, gado. Dá-me sol e chuva. Nesta terra fêmea, os homens me servem de joelho, porque já não são homens. Sou o único macho na superfície da terra. (CHIZIANE, 2008, p.15)

Em suas divagações, o imperador se posiciona na extremidade masculina enquanto a terra ocupa a extremidade feminina que concebe seus frutos ao “único macho na superfície da terra.” (CHIZIANE, 2008, p. 15). Até a natureza ocupa-se em servir ao rei, pois ela concede sol e chuva para a prosperidade do império. Como a natureza, os homens submetem-se ao chefe como súditos leais, servindo-o de joelhos. Com referência a esta questão, Henrique Junod, na obra etnográfica *Usos e costumes dos bantos*, destaca o valor da chefatura para os povos bantus. Ele afirma nesta publicação que “a realeza, aos olhos dos indígenas, é uma instituição venerável e sagrada”. Além do mais, Junod aponta que existe uma “ideia mística de que a nação vive por ele [o chefe] como o corpo vive pela cabeça”. (JUNOD, 1974, p. 370). Manqhelo, comandante do exército ncuna, que auxiliou o etnógrafo na recolha de informações sobre os Tsongas, comenta:

[O chefe] é o touro; sem ele a vaca não pode ter filhos. É o marido; sem ele o país é como uma mulher sem marido. É o homem da povoação. Se o cão ladra e não há um homem, ninguém se atreve a sair da povoação para dar conta do perigo que a ameaça, ninguém se atreve a expulsar a hiena. Um clã sem chefe perdeu a razão. Morreu, Com efeito, quem chamará às armas? Não há mais exército! O chefe é o nosso grande guerreiro; é a floresta onde nos escondemos e aquele a quem pedimos as nossas leis. (JUNOD, 1974, pp. 370/371)

¹⁵ Árvore da borracha.

Há, portanto, na visão dos povos bantus no século XIX, uma idealização do chefe como um indivíduo sagrado e toda comunidade vive em função dele. De forma análoga, vemos que o narrador do conto de Chiziane afirma que “era de boa raça, o imperador!” (CHIZIANE, 2008, p. 15). Isto quer dizer que ele pertence a uma classe aristocrática sagrada e que deve ser respeitado assim como uma mulher tem o dever de respeitar o marido, como apontado na obra de Junod. Mais do que isso, sem o chefe, o clã perde a razão de ser, ou seja, o clã existe para o rei e por conta do rei. Esta questão, entre os bantus, é tão relevante que até mesmo o nome do monarca não deve ser mencionado aleatoriamente. No caso dos ngunis, Junod assegura que os nomes dos chefes defuntos não deviam ser proferidos pelos súditos, adotando outras formas para chamá-los na vida cotidiana.

Subitamente, no conto moçambicano, aparece a alegre andorinha que, em oposição ao gordo imperador acostado embaixo da phama, dança no ar de barriga cheia:

Uma andorinha canta alegrias no espaço. De pança também cheia, baila. Liberta os intestinos e a caganita balança na cloaca. Cede à gravidade e cai no olho do imperador.

O corpo gordo se ergue como uma mola, movido pela fúria. Dos olhos túrgidos, solta-se o dragão que dorme por dentro. O imperador podia resistir a tudo menos àquele ultraje: cocó de pássaro? Não, não podia suportar. Ele, que venceu todas as batalhas, que transformou a vida, que vavou as orelhas dos cativos, que fecundou todas as mulheres, que ngungunhou tudo à sua medida, não podia ser abusado por um simples pássaro. (CHIZIANE, 2008, p. 16)

A alegre andorinha, na concepção do imperador, comete um ultraje imperdoável ao libertar uma caganita em seu olho. A personagem não admite ser molestada por um simples pássaro. Os olhos, associados à clarividência nas simbologias mitológicas, sofrem o abuso pelo excremento da ave alegre. No trecho, o narrador onisciente transmite em seu discurso, o sentimento de indignação com o acontecido, o qual se aproxima do discurso indireto-livre: “O imperador podia resistir a tudo menos àquele ultraje: cocó de pássaro? Não, não podia suportar.” (CHIZIANE, 2008, p. 16).

Nota-se, nesta passagem, não apenas um narrador que lança mão do discurso indireto-livre, mas também há um registro linguístico marcado pela oralidade. Como já elucidado nas perspectivas teóricas, o narrador do conto tradicional assume o papel xamânico de mensageiro divino, ao mesmo tempo, como artista, interpreta o evento narrado de forma cênica e vívida. Este recurso, que está presente por toda a obra, parece indicar um narrador performático, que enquanto narra a trama, assume as idiossincrasias

das personagens, modulando o tom e a forma da narração e assemelhando-se à tradição da contação de histórias presente desde os tempos dos aedos ou dos *griots*.

Ainda que não nos atentemos para a identificação de todas as marcas de oralidade do texto, nota-se, por exemplo, o uso do questionamento retórico — *cocó de pássaro?* Outro recurso que marca a presença do registro oral é a repetição — *Não, não podia suportar* — que similarmente ocorre em um trecho anterior mencionado — *sente muito calor, o imperador! Não era de comida, não*. Além da repetição, verifica-se, neste enunciado, o anacoluto, também comum na experiência da fala.

Entretanto, vale ressaltar que, embora o texto de Paulina Chiziane interprete o discurso falado, este não está associado a um processo de espontaneidade e irreflexão narrativa. Ao contrário, no plano estrutural de sua linguagem, há uma oralidade ficcional do narrador que confere ao texto uma preocupação estética, como se possuísse a “arte da fala”. Nesta perspectiva, sendo uma característica própria da tradição do conto ficcional, os recursos e marcas que apontam a oralidade indicam que o narrador propõe um discurso interativo com o interlocutor e comprometido com a função artística.

Por conta do ocorrido, o imperador convoca seus principais guerreiros. “Hoje ele é dragão, ele é leão. Ele ruge” (CHIZIANE, 2008, p.16), diz o texto ao indicar o estado da personagem. Este trecho faz alusão ao nome do imperador. Ngungunhana é um codinome escolhido pelo monarca e possui um significado ambíguo. Significa tanto “o que reinou contra a expectativa geral”, como “o invencível, ou leão” (VILHENA, 1999, p. 36). Os homens, escutando o “rugido” do imperador, colocam-se diante do soberano de joelhos. Neste cenário, é lançada a questão do título do conto:

- Às ordens, alteza.
 - Quem manda debaixo do sol?
 - Deus – respondem de novo em uníssono.
 - Deus? – a raiva do imperador cresce.
 - Sim.
 - Quem é Deus aqui?
- O Nguyuza é o primeiro a falar. É o chefe. A ele cabe a primeira palavra e ao imperador a última.
- O nosso imperador é Deus. É o mambo dos mambos, o Nkulunkulu!
- (CHIZIANE, 2008, p.16)

Nguyuza, como general, dá o exemplo para os outros guerreiros ao demonstrar sua subserviência ao rei nguni. O chefe dos guerreiros diviniza o imperador como o

“mambo dos mambos”¹⁶, como “o Nkulunkulu”. Este termo refere-se em muitas línguas de origem bantu ao “senhor”, assimilado posteriormente pelo universo religioso cristão para representar Jesus Cristo. Após as reverências dos soldados, embora as crianças e mulheres não fizessem qualquer barulho, o imperador diz que não foi obedecida a sua ordem de silêncio e que um pássaro havia desrespeitado o monarca. Um dos guerreiros, Lumbululu, defende a ideia de que as andorinhas foram enviadas pelos espíritos para “cantar louvores à sua majestade” com o fim de “embalar o seu repouso”. (CHIZIANE, 2008, p. 16). Outro guerreiro, Sithole, explica que o canto é um prenúncio de boa sorte e fartura material. Já outro, Khumalo, afirma que as andorinhas dizem que o imperador “é o eterno Deus, o rei sobre todos os reis”. (CHIZIANE, 2008, p. 17). Furioso com as respostas dos guerreiros, o imperador determina: “– Estúpidos, silenciem todas as andorinhas [...] Tragam-nas aqui ao castigo, para que todas as aves do mundo saibam quem manda aqui!” (CHIZIANE, 2008, p. 17).

Em consonância com esse fato, o general Nguyuza, apresentado nesta altura do conto como um homem pragmático, parece não compreender bem como castigar as aves. No entanto, ele afirma que a sua surpresa com a solicitação real era nada mais do que uma confirmação da ordem, para “depurar o método, refinar a estratégia desta missão”. (CHIZIANE, 2008, p. 17). O monarca reafirma a ordem de silêncio, não apenas aos homens, mas também à natureza. A partir das ações do monarca, o narrador, utilizando-se de uma onisciência intrusa, reflete filosoficamente sobre o comportamento do imperador:

Poder. Invisível armadura que eleva o espírito humano aos píncaros do absurdo. Pelo poder os guerreiros sangram a terra e castram a virilidade dos homens. De tanto poder, o imperador sente-se no pico das montanhas de Zulwine, esquecendo o pormenor mais importante: no topo da pirâmide o seu corpo de elefante não tem equilíbrio. Cairá. (CHIZIANE, 2008, p. 18)

É possível identificar, na passagem acima, o narrador-contador atrelado a uma sabedoria acima do tempo presente. A partir de uma reflexão das ações da personagem, ele pode vaticinar e vislumbrar o desfecho da trama. Como o tempo da narração é o presente, o prognóstico não se dá porque já é conhecido por todos o fim do imperador de Gaza, mas sim porque “no topo da pirâmide o seu corpo de elefante não tem equilíbrio” (CHIZIANE, 2008, p. 18). Esta metáfora representa uma lógica da

¹⁶ Mambo indica um chefe cafre, muitas vezes, associado na visão europeia a um selvagem perverso.

organização do mundo natural, assim o narrador parece ter a autoridade de advertir e apontar o desajuste da personagem na natureza.

2.2 As origens do Império de Gaza

Após a ordem imperial, Nguyuza reforça o discurso do chefe e afirma que organizará uma expedição para castigar as aves insubmissas, como se pode constatar a seguir:

– A estratégia será infalível, alteza — assegurou Nguyuza — a vitória será retumbante. Traremos esses passarinhos ao magno julgamento, juramos. Serão castigados e aprenderão na dor quem manda nos raios do sol e na direção dos ventos. Todas as andorinhas do mundo saberão, de uma só vez, quem ordena as tempestades e as trovoadas medonhas que ngungunham o mundo! (CHIZIANE, 2008, p. 18)

O general, por meio de um juramento, promete levar os pássaros para o magno julgamento perante aquele que ordena as tempestades e as trovoadas. Os guerreiros devem partir no dia seguinte para cumprir o decreto real. O imperador satisfeito, “com alma empanturrada pela grandeza” (CHIZIANE, 2008, p. 18), volta ao seu repouso. Neste instante do conto, o narrador identifica a personagem: “Era ele Mudungazi, o Ngungunhana! Que ngungunha homens e mulheres, por isso o mundo lhe pertence!” (CHIZIANE, 2008, p. 18).¹⁷

Aqui é conferida ao imperador sua identidade histórica. Nesta passagem, há uma quebra do tempo mitológico do presente. É uma personagem da linha cronológica, portanto, o tempo da narrativa converte-se, neste instante, para o pretérito imperfeito do indicativo: “Era ele Mudungazi, O Ngungunhana!.” (CHIZIANE, 2008, p. 18). A afirmação clara da identidade real da personagem convoca para o texto a memória dos leitores sobre a figura do imperador nguni e sua representatividade no contexto sócio-histórico de Moçambique.

Ngungunhana era louvado pelos seus súditos como um ser invencível. O texto “O mito de Gungunhana na ideologia nacionalista de Moçambique”, de J. Garcia, relata o canto que se entoava durante as festas na corte do império: “O Ngungunhana é como

¹⁷ Na publicação brasileira, este trecho toma a forma de versos: Era ele Mudungazi! O Ngungunhana! / Que ngungunha homens e mulheres. / Por isso, o mundo lhe pertence! (CHIZIANE, 2013, p.13)

as asas dum pássaro... Nós somos guerreiros, ninguém pode vencer-nos! Não podem vencer-nos, mesmo que tenham muita força!” (GARCIA, 2008, p. 131). De fato, o Império de Gaza mostrou ser poderoso e ameaçador não apenas às populações locais, mas também ao domínio colonialista. No final do século XIX, segundo Garcia, o Império de Gaza era

considerado o segundo maior império da África no século XIX, que se estendia entre os rios Incomáti, a sul, ao rio Zambeze, a norte, e do oceano Índico, a leste, ao rio Save, a oeste. Este enorme território de 56.000 km² controlado por uma dinastia, a Jamine, de angunes ou vátuas, um dos ramos dos zulus, provenientes da África Austral, corresponderia hoje a mais de metade do território de Moçambique, a uma parte do Zimbabwe e da União Sul-africana, envolvendo múltiplas etnias (bitongas, chopes, cossas, ladins, tsongas), numa população que variava entre os 500 mil e os 2.000.000 de habitantes. (GARCIA, 2008, p. 132)

Ngungunhana ou Gungunhana pertencia a uma dinastia de origem zulu que emigrou da região sul africana para a direção norte na década de 1820 e se instalou na região onde atualmente corresponderia ao território sul de Moçambique. Sobre a origem do império, conta-se que Sochangana, posteriormente conhecido como Manicusse, junto com alguns chefes militares, entrou em choque contra o líder zulu Tchaka e se fixou na região entre os rios Limpopo e Save, “onde subjugou perto de 200 régulos e afrontou também os interesses locais de ingleses e portugueses”. (GARCIA, 2008, p. 132). Na região, Manicusse obriga as chefaturas sob seu domínio a pagar diversos tributos de “dinheiro, homens, gado, marfim, pele e utensílios agrícolas” (GARCIA, 2008, p. 132), para não serem mortos ou incomodados.

Com a morte de Manicusse, em 1858, dois de seus filhos, Mawewe e Muzila, iniciaram uma guerra de sucessão ao trono, durante um período de cinco anos. Muzila, pai de Ngungunhana, pede auxílio aos portugueses para enfrentar o irmão que havia assumido o controle das terras da dinastia Jamine. Com ajuda de material bélico concedido por Portugal, Muzila vence o irmão numa batalha fratricida travada no final de 1861 e torna-se imperador absoluto do reino de Gaza. Muzila morreu, provavelmente, em 1884, ficando novamente suspensa a sucessão de seu trono. No entanto, desta vez, não houve uma disputa entre os principais herdeiros. Ao contrário das lutas pela ascensão de Muzila ao poder, o império de Gaza manteve-se unido em razão da astúcia de Ngungunhana “que mandou matar Mafemane, enquanto o outro rival se afastava para a vizinha região do Transval” (GARCIA, 2008, p. 133).

Na realidade, embora recebera o nome de Mudungazi ou Mondagaz, o imperador assume o codinome “Ngungunhana” depois de subir ao trono em 1884, título que significa “o invencível” ou “o leão”. Seu reinado durou por onze anos (1884 -1895) com poder absoluto de uma chefatura, segundo Garcia, marcada por “uma política de rapina, lançamento discricionário de impostos, espionagem e nepotismo”. (GARCIA, 2008, 134). Além do mais, a Ngungunhana é correntemente atribuída uma personalidade astuta. Conforme a obra *Gungunhana – Grandeza e Decadência de um Império Africano*, de Maria de Conceição Vilhena, sabe-se, “por várias testemunhas (...) que Ngungunhana era afecto à mentira, jogando com as palavras sem atender ao seu significado e sem o menor escrúpulo em se contradizer.” (VILHENA, 1999, p. 45). Descendente de uma dinastia de guerreiros provenientes do sul, Mudungazi não é oriundo da terra de Gaza. No território moçambicano, porém, segundo o conto de Chiziane, ele “ngungunha” os homens e mulheres, isto é, “domestica” a terra e submete todos às suas ordens, sem nenhum jugo moral.

2.3 O alcance do tempo cairológico pelo general do império

Proferida a nova missão aos soldados, as palavras do imperador, sempre acatadas com reverência por seus súditos, são recebidas, desta vez, como uma solicitação insana. Após ouvirem-na, os guerreiros matutavam, em pensamento, as razões de uma ordem tão fora do comum de exterminar todas as andorinhas do mundo: “– Estará o imperador no uso da razão?/ – Terá bebido um copo a mais?/ – Terá fumado daquelas ervas que crescem livres no campo?” (CHIZIANE, 2008, p. 17). No entanto, é o comando tresloucado de Ngungunhana que motiva a profunda mudança interior do general do império. O mandado, aparentemente de extrema insanidade, confere ao herói a clareza sobre a sua condição militar e posição social. Narra-se na segunda parte do conto:

Nguyuzza sente calor e frio. O estômago se comprime numa náusea profunda e o vômito vem a caminho. Os intestinos também se rebelam e ele corre para a moita. Defeca e vomita fel, muito fel. Já livre do desconforto procura repouso na sombra predilecta. A purga traz-lhe clareza na mente.

Pensa nas ordens acabadas de receber. As palavras do gordo imperador são o prenúncio da dança de sangue à volta do fogo. Com a história das andorinhas, o imperador busca o pretexto para uma nova sangria, as suas ordens são mais mortíferas do que as balas dos

portugueses. Seria mais fácil receber ordens para matar um homem. Mas um pássaro?¹⁸(CHIZIANE, 2008, p. 19)

Simbolicamente, o vômito e a diarreia do General representam a transformação necessária para vislumbrar o seu destino heroico. No corpo acontece a limpeza da condição física (defeca e vomita fel, muito fel), no entanto, a purga do herói também representa a limpeza do “fel” espiritual, sem a qual seria impossível alcançar a clareza na mente. A náusea e a limpeza física de Nguyuza não se dão por razões biológicas, ou não só por conta delas, mas por intervenção do universo metafísico que lhe concede uma espécie de iniciação espiritual.

O narrador, na sequência, próximo aos pensamentos do general, comenta uma expedição anterior em que o imperador ordena uma caçada aos hipopótamos que se refrescavam no lago, em pleno sol (CHIZIANE, 2008, p. 19), na qual cem guerreiros são mortos e outros “cinquenta e tal ganharam graves mutilações” (CHIZIANE, 2008, p. 19). Sobre a execução dos pássaros, o herói questiona-se quantos homens se perderiam. Esta ação reflexiva da personagem sobre si e sobre o estado do mundo proporciona um reconhecimento do lugar social que ocupa:

Na diarreia acabada de ter, a expressão de medo. Naquele vômito, o espelho do pânico. Nguyuza começa então a falar sozinho como um louco. De revolta. Faz um exame de seu percurso e conclui: a vaidade deste gordo eu é que a sustento. Consumi a minha vida de batalha em batalha, de conquista em conquista, somando vitórias só para sustentar a grandeza que o enlouquece. (CHIZIANE, 2008, p. 19)

Nas sociedades tradicionais, o processo ocorrido pelo general do império aproxima-se à experiência de iniciação do xamã ou xamane. Para estabelecer a sua relação com a narrativa de Chiziane, é necessário, antes, compreender o significado da experiência xamanística nas sociedades humanas atreladas ao pensamento mitológico. Variável de cultura para cultura, o xamã pode ser identificado por inúmeros nomes, entretanto, “seja qual for o nome que lhe dêem, são *especialistas do êxtase*.” (ELIADE, 2000, p. 81). No caso de sua representação nas tradições da África subsaariana, em diversas inscrições mitológicas, o xamã é retratado com asas de andorinha para indicar o estado de transe espiritual, associado ao voo da liberdade. (FORD, 1999, pp. 164/165).

Na mitologia grega, conforme expresso no primeiro capítulo, Orfeu é o detentor do arquétipo do xamã, aquele que estabelece contato com o plano divino e transmite o

¹⁸ Os dois últimos períodos deste trecho foram retirados da edição brasileira.

mundo transcendente através da arte. Em consonância a este padrão arquetípico nas sociedades tradicionais, Eliade afirma que “os xamanes aparecem, sob o ponto de vista intelectual, como superiores ao seu meio, [e como são detentores de uma memória superior à média], são os principais guardiões da rica literatura oral”. (ELIADE, 2000, p. 86). O indivíduo habilitado para acessar o campo do êxtase, também pode alcançar outra consciência temporal, que se aproxima do tempo sagrado e da vontade, mencionado anteriormente nas perspectivas teóricas. Eliade aponta que o xamã consegue abolir o tempo e, ao fazê-lo, encontra-se diante da fonte eterna da vida. A esse respeito, o ensaísta destaca:

o xamane não só antecipa por uma visão interior a sua morte física, como recupera aquilo a que poderíamos chamar a fonte intemporal da vida, *o osso*. Com efeito, para os povos caçadores, o osso simboliza a raiz última da vida animal, a matriz donde a carne surge continuamente. É a partir dos seus *ossos* que renascem os animais e os homens; permanecem durante algum tempo numa existência carnal e, quando morrem, a sua “vida” reduz-se à essência concentrada no esqueleto, do qual renascerão de novo segundo um ciclo ininterrupto que constitui um eterno retorno. (ELIADE, 2000, pp. 92/93)

Assim, o xamã, por meio do êxtase, alcança a fonte “intemporal da vida”, na qual a roda do tempo concreto e cronológico se amplia de tal maneira, que atinge o tempo sagrado do eterno retorno. O xamã alcança o tempo da eternidade e do Cairós no exercício espiritual e, portanto, participa de múltiplos universos da vida humana como a arte e a filosofia.

Da mesma forma que o xamã atinge outra consciência temporal, o general do conto moçambicano também alcança outro tempo/espço. Porém, antes de seu voo xamânico, Nguyuza sofre vários males físicos por conta de sua *anagnórisis* ou reconhecimento, o que origina seu pânico. Começa então a falar sozinho como um louco, fazendo o balanço de sua vida. Este episódio narrativo também está associado ao processo de iniciação xamânica, pois em um de seus estádios, conforme Eliade, o iniciando passa por “uma crise profunda que toca frequentemente os confins da ‘loucura’” (ELIADE, 2000, p. 87). Isto é necessário que se dê, segundo o filósofo, porque para o iniciando, a sua “loucura preenche uma função mística: revela-lhe alguns aspectos da realidade, inacessível ao resto dos mortais, e é só após ter experimentado e integrado essas dimensões ocultas da realidade que o louco se torna xamane” (ELIADE,

2000, p. 88). Desta forma, a iniciação do neófito só pode se concretizar depois de se ter resolvido a crise. Sobre a crise de Nguyuza, o texto de Chiziane continua:

O por do sol vem e dialoga com sua imagem que se reflete nos últimos raios de sol. Espelha-se. Renega-se. Não, não é minha aquela imagem de sanguinário estampada no sol que parte, correndo atrás do imperador, na conquista do nada, não, não posso ser eu. De onde me veio esta cegueira, a ponto de me deixar montar como um cavalo louco, correndo ao gosto do imperador, aperfeiçoando a arte de matar para sobreviver? Que poder é este, que destrói, que derruba, que elimina? Eu preciso ser outro. Gostaria tanto de nascer outra vez, para ser outro e não este. (CHIZIANE, 2008, pp. 19/20)

No clímax de sua crise, o herói renega a si próprio e anseia por sua transformação. Este é o passo seguinte da iniciação xamânica, conforme indicado por Eliade, em que todas as torturas passadas pelo neófito de regresso ao caos representam “as fases de uma morte e de uma ressurreição místicas, no fim das contas, o nascimento de uma nova personalidade.” (ELIADE, 2000, p. 89). No processo da iniciação, o sujeito torna-se um outro – “sente-se não só ‘morto e ressuscitado’, mas também nascido noutra existência que, parecendo seguir-se neste mesmo mundo, baseia-se em outras dimensões existenciais.” (ELIADE, 2000, p. 89). Neste sentido, a purga e a dor sofridas pelo herói da narrativa moçambicana trazem o seu reconhecimento, que gera a vontade de nascer em uma nova dimensão existencial.

O general, após seu doloroso reconhecimento, repara nas andorinhas que “dançam na copa da mafurreira” (CHIZIANE, 2008, p. 20) e se alegra com a proeza do pássaro que desafiou o poderoso imperador. Rindo da ousadia da andorinha e pensando na expedição que se dará na manhã seguinte, Nguyuza adormece:

Uma brisa repentina arrebatava-lhe para o outro lado da vida, num sono de magia e os deuses se revelam. No curto sonho vê primaveras e flores. Vê muito espaço azul e muita nuvem branca. Descobriu que estava no céu. Os seus olhos machos procuram um encanto celeste, uma estrela, uma anja, um pedaço de céu, para guardar na memória e recordar. Foi então que viu uma andorinha fêmea de penas sedosas, refletindo cores de diamante. Atraído por tanta beleza, transformou-se em pássaro, voou em direção a ela. Esta, mais veloz, eclipsou-se entre as nuvens. Ele foi voando, voando, procurando desesperadamente aquela imagem deslumbrante. Acabou entrando no reino das andorinhas. Ficou morto de espanto. A fortaleza não tinha paredes, nem tecto, nem armas. No meio dela viu um palácio de pérola e cristal, sem guardas nem generais, adornado de estrelas e protegido de correntes de ar puro. (CHIZIANE, 2008, p.20)

Por meio de um sonho mágico, é revelado ao herói o outro lado da vida. Nguyuza percebe que estava em outra dimensão, entre as nuvens brancas no céu azul. No sonho do general, os olhos do viajante buscam “um encanto celeste, uma estrela, uma anja, um pedaço do céu.” (CHIZIANE, 2008, p.20). Este é, enfim, o último estágio da experiência xamanística: o voo mágico. Como ocorre na narrativa de Chiziane, esta experiência não necessariamente acontece por intermédio de um mestre em um ritual, pois, como lembra Eliade, a iniciação pode muito bem ser operada “em sonhos ou através da experiência extática do neófito.” (ELIADE, 2000, p. 83). Levando em consideração o voo da personagem do conto, é justamente pela capacidade de voar que recorrentemente o pássaro simboliza a figura do xamã. Voar como a ave é o seu principal atributo. Sobre esta relação simbólica entre a ave e o xamã, *Mitos, sonhos e mistérios* explica:

É provável que o tema mítico-ritual ‘pássaro-alma-voo extático’ fosse já significativo na época paleolítica; com efeito, podem ser interpretados nesse sentido certos desenhos de Altamira (homem com máscara de pássaro) e o célebre relevo de Lascaux (homem com cabeça de pássaro), no qual Horst Kirchner viu a representação de um transe xamanístico [...] Todo um conjunto de símbolos e de significados, reflectido na vida espiritual e, sobretudo, nos poderes da inteligência, é solidário com a imagem do ‘voo’ e das ‘asas’ [...] Vê-se em que sentido a imagem arcaica e exemplar do “voo” se carrega de novos significados descobertos em consequência de novas tomadas de consciência. (ELIADE, 2000, p. 116)

Em geral, as mitologias explicam que o homem decaído perdeu capacidades primordiais e, entre elas, a de alçar voo. Ainda segundo Eliade, “as tradições falam de um tempo em que os xamanes empreendiam *in concreto* a sua viagem ao céu; pretende-se defender a recordação de uma época em que eles voavam *de fato* para além das nuvens” (ELIADE, 2000, p. 105). Assim, o voo mágico é uma experiência espiritual que restaura a condição humana primordial, que participava do universo do espírito e da carne simultaneamente. Sendo assim, o “homem-pássaro” alcança um estado de consciência intelectual ampliado, pois restaura a condição perfeita do princípio, mesmo que ocorra apenas no nível da consciência individual.

É fato que devemos sempre relativizar a experiência extática entre o texto ficcional e a história das religiões, entre a vida arcaica e a experiência moderna, afinal comparar não é confundir. Entretanto, o valor dos padrões mitológicos no texto literário se verifica por um insistente modelo que os reproduz em cores e nuances. Na narrativa

de Chiziane, Nguyuza realiza um voo mágico como se fosse uma andorinha. Este voo xamânico representa tanto a ruptura com seu passado biográfico, como a recuperação de um passado primordial, no qual os homens participavam do plano espiritual. Assim, o voo empreendido pelo general ilustra a recuperação de uma capacidade espiritual perdida, como também aponta Eliade: “o simbolismo do ‘voo’ exprime sempre a abolição da condição humana, a transcendência e a *liberdade*”. (ELIADE, 2000, p. 121, grifo nosso). Portanto, o voo de Nguyuza é o seu pacto com a liberdade, que deve ser consolidado na jornada rumo ao reino das andorinhas.

Neste voo mágico, o general encontra uma andorinha fêmea e sente-se atraído por sua beleza. A bela ave, porém, some por entre as nuvens e, em sua procura, Nguyuza adentra a fortaleza do reino das andorinhas. O termo “fortaleza” indica um lugar de fortificação militar, porém aquela estava sem paredes, nem tetos, nem armas. O universo bélico, que faz parte do cotidiano do general, está representado de forma surpreendente. Afinal, não foi necessária nenhuma estratégia militar para invadir o reino inimigo que desafiou Mudungazi, pois ele é apenas protegido por correntes de ar puro.

No meio da fortaleza, o general, em seu sonho, visualiza um “palácio de pérola e cristal, sem guardas nem generais, completamente adornado de estrelas”. Ao invés de soldados armados, na entrada do palácio dorme a sesta, um simpático velhinho. O herói não está preocupado em atacar o reino mágico, apenas pergunta ao velho se havia visto passar “a andorinha mais bela do mundo” (CHIZIANE, 2008, p. 21). Este responde que ela o esperava no “horizonte do sonho”, mas que era muito caprichosa e só abria o coração aos seres livres. Nguyuza contesta que ele era um homem livre, então, o velho lhe responde: “– És um general!” (CHIZIANE, 2008, p. 21). Despertando do voo mágico, Nguyuza vai até a casa da sacerdotisa para decifrar o seu sonho. Ela aponta a importância da experiência mística do guerreiro, afinal, “só as almas abençoadas vencem o peso, voam no alto e alcançam a sagrada dimensão” (CHIZIANE, 2008, p. 21). Após sua transformação, o coração do herói navega em sentimentos novos e ele se apaixona pela sacerdotisa assim como se apaixonara pela andorinha do sonho anterior. A sacerdotisa explica que o sonho é a chave do seu destino e que a loucura do imperador corrobora os cumprimentos futuros. Ela decifra: “– A lucidez e a loucura são

filhas do mesmo parto. Quando se fundem no mesmo ponto, o destino se revela”.¹⁹ (CHIZIANE, 2008, p. 21).

Semelhante a um pássaro nas alturas que tem condições de prever seu voo, o xamã, como homem-pássaro, acessa outras dimensões temporais: além de conhecer o passado primordial, pode vislumbrar o futuro. Mircea Eliade afirma que, entre o povo zulu, é atribuído ao xamã o dom da clarividência. (ELIADE, 2000, p. 96). Neste episódio do conto de Chiziane, a clarividência é revelada a partir do binômio “loucura e lucidez”. Portanto, o general, como a maioria dos heróis míticos, também acessa estas duas instâncias psico-mentais, pois ele transgride o estado das coisas. Mas suas infrações insanas estabelecem novos paradigmas sociais, posteriormente considerados como razoáveis. Sobre o destino reservado ao herói, segue o diálogo entre o homem e a mulher:

- Nguyuza sorri.
 – Fala-me então das cores do destino.
 – No Zulwine, o reino das andorinhas te aguarda.
 – Eu? Lograrei conhecer esse lugar maravilhoso, com estes olhos que a terra há-de comer? – pergunta Nguyuza, inspirado.
 – Já lá estiveste.
 – Eu?
 – De lá todos partimos.
 – Marchei a vida inteira e nem cheguei perto desse lugar.
 – É o útero da vida, sem o qual nenhum ser existiria. Regressar é a sorte de poucos.
 – Onde fica?
 – Zulwine é o princípio. É o fim. É aqui ou qualquer lugar.
 – Chegarei?
 – Escolhe. Entre a lucidez e a loucura. A via longa e a via curta. Qual dos caminhos prefere? (CHIZIANE, 2008, pp. 21/22)

A sacerdotisa revela ao herói que seu destino está no reino das andorinhas, no Zulwine. O termo, comumente transliterado *ezulwini* na língua zulu, significa em português “céu”, tanto no sentido literal, quanto religioso. Em um capítulo intitulado “The heaven-country”, na obra *Nursery tales, Traditions, and Histories of the Zulus*, da segunda metade do século XIX, Henri Callaway afirma que na tradicional perspectiva zulu, o céu não está muito distante da terra. Existe um provérbio zulu que

¹⁹ Neste trecho, na edição brasileira, há uma significativa mudança. A sacerdotisa explica: “– Clarividência, lucidez e loucura, por vezes, se fundem num ponto”. (CHIZIANE, 2013, p. 17).

diz “Quem pode trançar uma corda na qual possa subir e chegar ao céu?”²⁰ Assim, há na cosmovisão religiosa zulu, o desejo de alcançar o “país celeste”.

A representação deste reino celeste é profundamente significativa na obra de Paulina Chiziane, afinal, o título, *As andorinhas*, mostra que estas aves são o símbolo principal, não apenas do primeiro conto, mas da saga de todos os heróis desenhados no livro. Assim, atingir o tempo da eternidade e ser destinado a encontrar uma terra mítica é a grande empreitada dos heróis desta ficção moçambicana. No caso de Nguyuza, após a nova experiência temporal, ele tem a missão de retornar ao reino das andorinhas. Este lugar é um reino conhecido por qualquer indivíduo, pois ele é o útero da vida e todos já estiveram ali. Entretanto, poucos podem contemplá-lo novamente, afinal, regressar é sorte de poucos.

Este reino celeste, na colocação da sacerdotisa, não aponta, propriamente, a um espaço físico específico. Ela afirma que o Zulwine é o princípio, é o fim, é aqui ou qualquer lugar. Pela abstração das palavras da sacerdotisa, é possível atribuir diversas interpretações dentro do universo da linguagem mitológica para elas. Mesmo assim, esta fala indica que, para alcançar o Zulwine, é imprescindível a abolição ou a dispersão de dois conceitos físicos: o tempo (é princípio e é fim) e o espaço (é aqui ou qualquer lugar). Dessa forma, o reino das andorinhas não pertence à experiência concreta, limitada pela cronologia e pela história. Este reino que desafia o poder do imperador, e que está destinado ao general, encontra-se fora da dimensão concreta. Porém, se este reino da liberdade não se encontra no tempo e no espaço materiais, como é possível alcançá-lo?

Diante deste dilema, o general pergunta à sacerdotisa se realmente conseguirá chegar ao país da liberdade. A mulher responde que, para atingir este lugar, seria necessário escolher entre a via curta e a via longa: a loucura e a lucidez.²¹ Obviamente, para o senso comum, o caminho de via curta não parece ser muito atrativo, pois a loucura é associada a uma autodepreciação e a um comportamento patológico. Na maioria das épocas no percurso da história ocidental, ela foi retomada como desvio, anormalidade e desordem e representada como a ação de um sujeito que se retira do domínio social e vive o mundo da imaginação e da fantasia.

²⁰ A obra coloca a expressão em zulu “Ubani o oga pot’ igode lokuku puka a ye ezulwini?” traduzida ao inglês.

²¹ Esta significativa expressão - loucura e lucidez - foi omitida na edição brasileira. Segue a fala da sacerdotisa na última versão: “Escolhe. A via longa ou a via curta. Qual das duas vias te levará?” (CHIZIANE, 2013, p. 17)

Segundo a regra geral, aquele que é acometido pela loucura vivencia uma experiência anormal da realidade. Conforme a obra introdutória sobre a loucura, *O que é loucura*, de João Frayse-Pereira, aquilo que se intitula normal está engendrado em um projeto normativo da condição psicossocial, portanto, “o anormal é uma virtualidade inscrita no próprio processo de constituição do normal e não um fato ou uma entidade autônoma que definiríamos pela identificação de um conjunto de propriedades delimitadas e imutáveis” (FRYSE-PEREIRA, 2008, p. 22). Os atributos da loucura são determinados por uma norma social dominante, assim, o louco, que não se atenta à norma, possui um papel subversivo. Citando Marcuse, pensador contemporâneo da escola de Frankfurt, Frayse-Pereira aponta que “a fuga para a interioridade e a insistência numa esfera privada podem bem servir como baluarte contra uma sociedade que administra todas as dimensões da existência humana”. (FRAYSE-PEREIRA, 2008, p. 101). Portanto, em última instância, a condição da loucura é uma condição de rebeldia contra o *status quo*.

Para Nguyuza, no conto moçambicano, escolher o caminho da loucura é percorrer a via da rebeldia. Por isso, o reino revelado no voo mágico do herói não se refere a um espaço propriamente físico, mas a uma condição espiritual, em que é necessário fugir da concretude da realidade histórica e social para encontrar uma nova articulação da vida do homem com a natureza, que seja condizente ao espírito da liberdade. A via da loucura, nesta perspectiva, é a via transformativa do indivíduo (o herói transgressor) e, posteriormente, da sociedade. Este é um aspecto interessante, pois, a insanidade do imperador, ou seja, sua ordem aparentemente fora da normalidade, suscita a loucura do general. Esta, por sua vez, desperta o desejo de outra realidade fora das normas e papéis comissionados pela sociedade. A fantasia e o êxtase experimentados em outros padrões de realidade impulsionam o destino do herói para a transgressão do *status quo* e ele se integra, assim como um louco, ao plano imaginativo do sonho mágico.

Compreendendo melhor de que maneira o campo da loucura e da imaginação atuam na constituição mental do herói social, citamos Northrop Frye, que discute questões muito semelhantes no texto “O imaginativo e o imaginário”. Para o crítico literário, o mundo humano se divide em duas esferas, na visão subjetiva: o mundo que ele vê e o mundo que ele constrói, ou seja, “o mundo em que vive e o mundo que quer viver” (FRYE, 2000, p. 167). Para equalizar as duas realidades, o indivíduo julga o

“mundo que vê” a partir da razão, a qual Frye prefere chamar de “senso”. Entretanto, “junto com o mundo dado, está ou pode estar presente um modelo invisível de algo não-existente, mas possível e desejável”. (FRYE, 2000, p. 167). Essa é a substância da *imaginação* humana, certamente, mais importante nas artes, no amor e na religião.

A força imaginativa materializou o mundo criado pelo homem, pois, a partir dela, o homem tem sido capaz de transformar o mundo em algo que corresponda a seu desejo. Em contrapartida, o senso da arte pode ser considerado como uma atividade guiada apenas pela ilusão. Desta forma, parece haver um campo da imaginação que deve permanecer apenas no nível da fantasia ao invés de despontar concretamente na realidade. Baudelaire, por exemplo, comparava o espírito criativo ao símbolo de um albatroz, “tão soberbamente belo no seu voo solitário, tão grotescamente desajeitado e cômico quando capturado e trazido à vista da sociedade humana”. (FRYE, 2000, p. 181).

No entanto, o voo imaginário nos arquétipos da arte e da literatura são guiados não apenas pela fantasia e pela loucura, mas também por um senso, uma voz que orienta o sujeito para a razão. Segundo Frye, este é o caso de Dom Quixote, obra em que a imaginação do protagonista é tratada principalmente como uma visão doente, fabricada por paranoias irrealistas. Ainda assim, pode-se perceber em Quixote algo que lhe dá a dignidade e “um *pathos* que ele nunca perde em seus atos mais desvairados”. (FRYE, 2000, p. 182). Portanto, a obra de Cervantes não retrata somente a experiência da loucura de um cavaleiro nobre desconexa com a sociedade. Sua experiência se debruça na vida social. Ademais, as irrealistas fantasias do herói apontam para o campo da liberdade e da igualdade de classes. Este fato é marcado pelos discursos de Quixote sobre o retorno à Idade de Ouro, idade mítica em que os homens viviam de maneira justa e igualitária. A obra retrata, também, a figura de Sancho que, em certa medida, equilibra os anseios desmesurados do protagonista.

Análogo ao conceito de Frye sobre a obra de Cervantes, no conto moçambicano, o sonho mágico e a loucura do general não são apenas uma patologia hermética. A sua loucura também é guiada por um senso racional, isto é, por uma ação em prol da liberdade. Por esse motivo, a sacerdotisa afirma a relação fraterna entre a loucura e a lucidez, pois, quando o campo das imaginações da personagem consegue aterrissar na realidade social, é revelado ao general o seu destino heroico. Isto quer dizer que a escolha pela via da loucura por parte do general indica seu vínculo com outra lógica

temporal e espacial, fora da dimensão concreta, mas assim como no caso de Dom Quixote, o campo da imaginação não conduz a personagem para uma postura passiva frente à vida social. A partir do voo mágico, o herói acessa a fonte imaginativa da realidade, e com o auxílio da sacerdotisa, torna-se claro o papel heroico a desempenhar: ele deve conduzir a expedição dos guerreiros e suas famílias até o reino das andorinhas.

No entanto, no cumprimento de sua missão, mesmo apaixonados, o general e a sacerdotisa não devem ceder aos desejos físicos, pois ela é como uma freira “versão bantu” (CHIZIANE, 2008, p. 22). Com o seu espírito renovado e liberto pelo voo mágico, o herói passa a conhecer os sentimentos amorosos. No final da terceira parte do conto, Nguyuzza ganha leveza na alma, “como uma criança no despontar da aurora.” (CHIZIANE, 2008, p. 22). Além de lhe despertar o amor, esta condição do herói, na versão brasileira, proporciona-lhe uma nova capacidade: “Os olhos proféticos do general abandonam o sorriso e desenharam clarividências. No espelho de futuro, tudo se repete”. (CHIZIANE, 2013, p. 18). Desta forma, a personagem que alcançou o tempo sagrado, extravasa por si a voz da natureza em tom profético:

Meu pobre imperador: a geração que vem buscará a nossa grandeza em monumentos de pedra, sem perceber que nós, antepassados, escrevemos a nossa história em monumentos de sangue. Os nossos descendentes rir-se-ão das nossas crenças, das nossas rezas, comerão peixe e todos os insetos marinhos, sem se importarem com a nossa realeza feita de penas de pavão, tudo muda, ah, meu gordo imperador! (CHIZIANE, 2008, p. 22)

Como se enxergasse a derrota de Ngungunhana frente às forças militares europeias, o general, que anteriormente conferia à figura do imperador a imagem de um poderoso deus de legítima autoridade sobre o mundo inteiro, refere-se ao monarca como “pobre imperador”. Este é o indicativo de que os valores daquele estado de coisas estavam em iminente declínio. Assim, o general iniciado na experiência do êxtase onírico, prepara-se para liderar a composição de uma nova estrutura social: justa, pacífica e abundante. No entanto, para isso, ele e a expedição de soldados e suas famílias devem empreender em uma difícil jornada.

2.4 O tema mítico da jornada

O título da obra de Paulina Chiziane já ilustra o desenho global da jornada empreendida por Nguyuzza e os guerreiros, pois a andorinha é uma ave migratória.

Quando o inverno se aproxima, as andorinhas abandonam as paragens frias e voam para climas mais amenos. Entre as dezenas de espécies do pássaro, muitas fazem migrações de mais de 13.000 km todos os anos. (Mundo dos Animais, vol. 1. p. 54) Entretanto, no fim do inverno, as aves retornam em bandos barulhentos. Vale ressaltar que ao retornar à terra natal na primavera, as andorinhas regressam ao mesmo ninho, que é frequentemente usado por muitos anos.

As andorinhas raramente pousam no solo e empreendem suas jornadas guiadas por uma ave que lidera a viagem. No caso dos padrões humanos, a migração também representa o desejo de liberdade e o abandono do passado em busca do desconhecido. O tema da migração não é novidade na produção literária de Paulina Chiziane. O romance *Ventos do Apocalipse*, de 1996, retrata, no capítulo treze, uma longa jornada de refugiados que deixam sua terra após um terrível ataque, durante o período de guerra. Após serem impossibilitados de realizar a viagem pela estrada, escolhem um comandante para a marcha. O escolhido é Sixpence, que guia o grupo constituído majoritariamente por mulheres e idosos sobreviventes da guerra, da seca e da fome. Em meio a inúmeras adversidades, a mortífera marcha cruza a floresta e leva os viajantes ao estado de mortos-vivos “alheios ao tempo, à vida e à morte” (CHIZIANE, 1999, p. 182). Apenas no vigésimo primeiro dia, os sobreviventes da jornada sentem-se como despertados de um longo pesadelo noturno:

Os viajantes abrem os olhos furtivamente. É um sonho doce, uma miragem acústica, não pode ser outra coisa. [...] Compadres, veem o mesmo que eu? Parece que sim, compadre, o que é que tu vês? Será verdade? O céu desnuda-se com rapidez e tudo se vê com maior clareza. Do lado sul, vejo um monte grande, de areia, e sobre ela uma aldeia de sonhos. [...] A aldeia está ali, monumento erguido sobre o Monte. A estrada é linda assim a curvar, a subir e a descer toda ela serpenteada como o rio Changane. (CHIZIANE, 2009, p. 182)

A jornada dos habitantes de Mananga ilustra a profunda crença de que é possível encontrar um espaço onde ainda exista a liberdade e a harmonia. No entanto, a marcha desafia os limites do corpo e da mente. Nela, a chegada só é alcançada por aqueles que perseveram até o fim. Talvez seja essa a razão de várias correntes do cristianismo utilizarem a metáfora da marcha para ilustrar tanto o dever da obediência aos preceitos e dogmas do grupo, como também a recompensa da perseverança.

No entanto, no conto de Chiziane aqui estudado, há mais do que a metáfora de uma marcha alienada. Como já apontamos, o símbolo do pássaro confere a ideia de libertação do tempo concreto e das adversidades históricas, fator substancial de *As Andorinhas*. Isto quer dizer que a marcha migratória representa, ao mesmo tempo, uma peregrinação em busca da liberdade. A fim de dialogar com uma perspectiva mais ampla sobre o motivo da jornada coletiva no imaginário mítico, antes de adentrarmos no episódio da marcha liderada por Nguyuza e a sacerdotisa, verificaremos o desenho global de duas histórias: o mito da jornada hebreia na saída do Egito e um conto persa chamado “Conferência dos pássaros”.

Quanto ao primeiro mito, embora haja diversas tópicas na arte literária inspiradas na história do herói Moisés, nosso interesse está na narrativa da libertação dos descendentes de Jacó, escravizados no Egito. Moisés, mesmo sendo hebreu, foi criado na casa do faraó, como filho da princesa egípcia. Porém, quando já tinha quarenta anos, mata uma autoridade que maltratava um escravo israelita. Por conta disso, o Faraó ordena a morte do herói, que decide fugir para o deserto. Em virtude do ocorrido, Moisés passa, então, mais quarenta anos nas terras em uma região isolada como pastor de ovelhas, até que Deus se apresenta por meio de um arbusto, que queimava sem consumir-se. Ele ordena que Moisés retorne para o Egito e liberte os israelitas. A promessa divina incluía a todos herdar a terra prometida, próspera e abundante, onde os descendentes de Abraão teriam a liberdade almejada.

Moisés retorna ao Egito e, como canal transmissor das mensagens divinas, solicita ao Faraó a libertação dos israelitas, repetidamente recusada pela figura real. Cada vez que o pedido é negado, uma calamidade recai sobre a terra egípcia até que após a décima praga, com a morte do herdeiro do trono real, os israelitas podem partir livremente. Moisés torna-se, a partir da libertação, o líder social e espiritual que deve guiar o grupo para a terra prometida. A jornada dura quarenta anos vagando pelo deserto até o povo poder adentrar a terra de Canaã, “a terra prometida”, e Moisés, aos cento e vinte anos, morrer sem o direito de ingressar na nova terra.

O segundo exemplo da jornada mítica está no conto *A conferência dos pássaros*, narrado no século XII por um místico que viveu em Nishapur, nordeste da Pérsia. Pouco se conhece sobre o poeta, mas sabe-se que Farid Ud-Din Attar foi julgado por heresia,

além de ter seus bens saqueados.²² A narrativa encontrada na obra de Peter Sis, conta que, certo dia, o poeta Attar percebe que havia se transformado em um pássaro. Numa conferência, todos escutam uma poupa, herói da narrativa persa. O pássaro faz um discurso apontando os diversos problemas do mundo, mas revela a existência de um rei em uma montanha que possui respostas para as inquietações de todos. O pássaro convida seus companheiros a ingressar em uma jornada em busca do rei.

Então, os pássaros livram-se de suas comodidades e conveniências e alçam voo em bando, percorrendo todos os cantos do mundo, os desertos sem fim, as cordilheiras e os oceanos. Mas devem atravessar os sete vales para chegar até a montanha real: o vale da procura; o vale do amor; o vale da compreensão; o vale do desapego; o vale da unidade; o vale do deslumbramento e o vale da morte. No caminho, centenas de milhares de pássaros aflitos ou intimidados fogem da jornada ou morrem de sede, fome, calor e cansaço. No fim do sétimo vale, a poupa declara que o que foi vivido por eles foi apenas uma ilusão. Então, outros pássaros despencam do céu. Ao fim, trinta pássaros companheiros, cansados, consumidos, quase incapazes de voar, alcançam a montanha de Kaf. Desiludindo as aves cansadas, a montanha ainda ordena aos pássaros que voltem para casa, pois são nada menos que cinza e pó. Porém, as cortinas que envolvem a montanha se abrem e os pássaros entram. “No fim, trinta pássaros unidos por uma busca, finalmente, alcançam seu rei. E veem que eles são Simorgh, o rei e que Simorgh, o rei, é cada um deles e todos eles.”

Estas duas jornadas ilustradas acima, assim como a marcha presente em *Ventos do Apocalipse*, além de serem penosas, têm em comum a utópica esperança de encontrar no fim da viagem a condição de plenitude, seja material, seja espiritual. No caso da jornada hebreia, a marcha visa um direito social, isto é, os israelitas rebelam-se contra a escravidão egípcia e almejam a liberdade. Entretanto, para serem livres, devem transpor desafios espirituais, pois o êxodo israelita ocorre pela intervenção divina e, assim sendo, a jornada não é fruto apenas das questões econômicas e sociais, mas tem um mérito religioso. Por isso, a viagem para a terra próspera é mediada por uma legislatura, os dez mandamentos, e depois por um código de mais de 600 leis.

Diferentemente da marcha israelita para a terra prometida, no conto persa os pássaros voam em busca de respostas para as suas inquietações. A jornada, como na

²² O conto foi ilustrado pelo artista tcheco Peter Sis em obra publicada em português pela Companhia das Letras, na qual tivemos acesso ao texto.

narrativa hebreia, também é longa e penosa. Mas os pássaros perseverantes são premiados com liberdade, ou seja, os pássaros descobrem que são o rei, *cada* um deles e *todos* eles. Como simbologia da vida social, esta é a condição máxima de liberdade, simultaneamente subjetiva e coletiva. Neste contexto, a jornada das aves em *A conferência dos pássaros* representa uma viagem peregrinativa, isto é, o bando de aves enfrenta os desafios de um aperfeiçoamento do espírito e torna-se capaz de alcançar a experiência da vida, não mais na condição subalterna. Em analogia ao conceito do tempo discutido no terceiro capítulo, estão coletivamente integrados numa experiência temporal em que todos são protagonistas do tempo da vontade.

Semelhante às duas narrativas acima, nas quais os líderes das jornadas tinham um conhecimento prévio de uma nova possibilidade social, no conto “Quem manda aqui” de Paulina Chiziane, o general realiza uma viagem mágica ao reino das andorinhas antes de liderar a jornada para a “terra prometida”. Dessa forma, a marcha moçambicana liderada por Nguyuza, como veremos, desenvolve-se em um espaço geográfico concreto e, assim como no caso da migração israelita, ela é mediada por regras estabelecidas pelo líder. Porém, como advertido pela sacerdotisa, o reino das andorinhas não está especificamente no tempo e no espaço materiais. Neste sentido, a marcha do conto de Chiziane se aproxima também à viagem da narrativa persa, pois ela representa a tomada de consciência do homem, de seu espírito livre e de sua condição protagonista na História.

Vejamos como esta marcha se configura na obra moçambicana. Antes de o grupo partir para a viagem, a expedição parece ser apenas uma encenação teatral, em virtude do aparente despropósito da caça às andorinhas. Por isso, partem para esta jornada não apenas os guerreiros, mas mobilizam-se “famílias inteiras: pais, mães, filhos e até mesmo avós. Ninguém fica”. (CHIZIANE, 2008, p. 23). Os homens sabem que, provavelmente, a ordem imperial serve para “privar os guerreiros da gordura e da preguiça” (CHIZIANE, 2008, p. 23), mantendo-os ocupados e habilitados para a guerra. Parece ainda haver outra razão para a missão dada por Ngungunhana. Durante a celebração da partida dos guerreiros, o imperador solicita que no caminho, “proveitem a ocasião para ngungunhar os chopos, esses infelizes”. (CHIZIANE, 2008, p. 23).

É possível relacionar esta passagem com um dado comportamental do rei de Gaza, presente nos registros históricos. A historiadora portuguesa Maria da Conceição Vilhena explica que, em acordos feitos com os portugueses, os ngunis não poderiam

atacar, sem autorização prévia, outros povos que estavam sob a tutela da coroa de Portugal. Entre eles, estavam os chopes que “eram, com efeito, vítimas da tirania do Gungunhana; mas também eles eram [como os midongues], por vezes, a causa dos conflitos”. (VILHENA, 1999, p. 53). Inúmeras vezes, Mudungazi mostrou-se inflexível na efetivação do contrato de vassalagem e atacava insistentemente estas populações sob qualquer pretexto. O imperador esclarece a razão da revolta contra os chopes: “Só eles podem enviar-me as andorinhas para provocar. Só eles. Estão interessados no meu desassossego. Os infelizes confiam nas suas flechas e nos seus arcos, porque não querem reconhecer que a mim que o poder pertence” (CHIZIANE, 2008, p. 23). No conto de Paulina Chiziane, o imperador discute esta questão por uma lógica mística, não por uma linguagem de natureza política e militar. Na fala do monarca, os chopes, por não aceitarem a sua autoridade, enviam as andorinhas por meio de feitiço para desafiar o poder nguni. Por isso, existe um discurso oficial que é repetido pelos guerreiros e sempre proferido aos rebeldes chopes em que se legitima o ataque ao povo rival. Os guerreiros, assim, repetem o grito de guerra que os chopes devem escutar:

Submetei-vos, chopes malditos – gritam os guerreiros – submetei-vos ao nobre imperador e sereis salvos. Ele venceu os infiéis. Invadiu a pátria dos Khambane e matou o poderoso Mbinguana. Invadiu a terra dos N’wanati e construiu a capital do grande império. Quem não crê nele, morrerá! (CHIZIANE, 2008, p. 24)

Sobre a tradição do grito de guerra nas sociedades da África Austral, Henrique Junod aponta que os preparativos para a batalha são eventos de grande importância para os povos bantus. Os guerreiros apresentam-se ao chefe em um ritual de canto e dança. Junod afirma que o espetáculo “é uma mistura de poesia dramática, épica e lírica, três gêneros literários que estão ainda confundidos” (JUNOD, 1974, p. 439). Segundo o missionário, o instinto combativo é excitado até alto grau pelo coro patriótico e os guerreiros dançam diante do soberano e pedem que lhes dê autorização para se adiantarem em matar os inimigos. “Sem sua permissão, os guerreiros não tem o direito de matar, mas uma vez obtida esta, precipitam-se com entusiasmo no combate”. (JUNOD, 1974, p. 440)

De forma parecida, no canto dos guerreiros da narrativa de Chiziane, há uma exaltação patriótica nguni junto a uma mensagem de subserviência ao imperador. Mais ainda, a representação do imperador novamente é divinizada. O canto se aproxima da retórica de uma instituição religiosa ao dizer “submetei-vos ao nobre imperador e sereis

salvos” (CHIZIANE, 2008, p. 24) e “quem não crê nele, morrerá!” (CHIZIANE, 2008, p. 24). Nesta passagem, é possível identificar que o poder do imperador se legitima não apenas pela força militar. A autoridade do chefe nguni se propaga e se conserva por meio de um discurso oficial e ideológico. Este discurso indica um sistema social repressivo no qual todos os integrantes devem se sujeitar à figura do imperador. Assim, se durante a caça às andorinhas, os guerreiros encontrassem linhagens nobres de outros povos trabalhando nos campo, deveriam saudá-los de joelhos e colocar-lhes “o m’boti, a coroa negra, destinada aos iluminados do império”. (CHIZIANE, 2008, p. 24).

Partindo a expedição em busca das andorinhas, o motivo da jornada mítica é dimensionado na edição moçambicana:

É a velha marcha desta vida. Em cada geração apenas se define uma nova meta e um novo mote. Os guerreiros renovam os passos da grande marcha, buscando a paz na lonjura dos caminhos. A estrada das andorinhas é no azul, no alto. A estrada humana é cinzenta, poeirenta, de barro negro. Com espinhos e pedregulhos. A multidão tenta alcançar os pássaros em voo e a marcha se transforma em corrida. (CHIZIANE, 2008, p. 25)

Na passagem, a marcha dos ngunis é comparada à velha marcha da vida, na qual os integrantes buscam a paz, na longa distância dos caminhos. Para encontrá-la, como no mito hebreu e no conto persa, os viajantes devem percorrer uma penosa trilha de espinhos e pedregulhos. Entretanto, no início da marcha, as mulheres estão contentes, pois conhecem “caminhos, paisagens, lugares” e sentem “o peito dilatar de prazer perante a grandeza dos montes”. (CHIZIANE, 2008, p. 25). Na caminhada alegórica, os viajantes continuam a marchar, “um sol sucedendo a outro, ininterruptamente, como as etapas de uma vida”. (CHIZIANE, 2008, p. 25).

Assim como os pássaros do conto persa cruzavam os vales em busca da montanha sagrada, os caminhantes bantus atravessam os rios africanos na marcha ao reino da liberdade. Primeiro, eles cruzam o mágico Rio Save, onde mergulham os pés nas águas mansas do rio belo, tortuoso e fertilizante. Depois encontram o mítico Rio Mussapa, de águas límpidas e sagradas onde exorcizam os maus espíritos e purificaram o corpo com a benção dos mortos que residem nas ondas. No caminho, matam o leão e a sua leoa e continuam a marcha. Eles encontram, então, o Rio Púnguè, “rio macho, rio bravo” (CHIZIANE, 2008, p. 25), lutam contra a força das águas e atravessam. Mas o leito do rio era “fêmea, negra, doce, fresca.” (CHIZIANE, 2008, p. 25), assim, as

mulheres ficam apaixonadas pelo lugar. Porém o general não permite nem sequer uma paragem. Após a travessia do terceiro rio, os integrantes da expedição começam a apresentar cansaço e a voz narrativa, representando o descontentamento do grupo, expressa os sinais da insatisfação:

Quantos sóis terão passado, depois da partida? Quando deixamos a capital do império, a lua tinha a forma de uma banana. Cresceu, engravidou, pariu muito luar e já emagreceu. Voltou a ser a casquinha de banana e Nguyuza ainda não nos deu um lugar de descanso. (CHIZIANE, 2008, p. 26)

Sem saber o final de seu destino, os caminhantes reclamam da jornada e os protestos principiam na boca das mulheres. Questionam por que precisavam caminhar tanto se haviam passado por muitas andorinhas que poderiam ter sido caçadas e levadas para o imperador. No entanto, o herói responde que aquelas eram como eles, de escalão inferior. “São andorinhas fêmeas, subalternas, obedecendo a um comando macho de um rei ou imperador” (CHIZIANE, 2008, p. 26). Em murmúrios, elas reclamam do frio e desejam cortar os ramos das árvores para o conforto da noite. Nguyuga não permite, pois sabe que há árvores mortas que florescem em noites de magia, rainhas da vida e da morte, que dão poderes de ressurreição. Legislador da expedição, ele explica que é sorte comer dos seus frutos, pois o abençoado vence a morte e a escuridão dos túmulos. Mas as mulheres continuam a reclamar:

– Onde iremos buscar a lenha para as noites de frio?
 – No céu, ou no solo sagrado do reino das andorinhas.
 – Só os loucos seguem o rasto das andorinhas, meu general – diz uma das mulheres. (CHIZIANE, 2008, p. 26)

Ao ouvir essas palavras, o comandante do grupo fica estarecido. “De onde lhe vem a ousadia? Não tardarão as crianças e os velhos a tratarem-no como um louco, sem o menor respeito” (CHIZIANE, 2008, p. 27). Neste instante, o general, que segue a via da loucura, sente a missão ameaçada, uma vez que a expedição é incapaz de entender suas decisões e o sentido daquela jornada, já que, afinal, o grupo não tivera a experiência do voo mágico. Em meio à perturbação, um clarão reintegra o protagonista no seu propósito. “Decide então disciplinar o grupo. O general manda interromper a marcha, e põe em prática as cogitações que lhe correm na mente” (CHIZIANE, 2008, p. 27). O general se impõe:

– Quem ousa desafiar a minha autoridade?

Novo silêncio.

– Passei por provas muito duras para me tornar homem – recorda o general – venci muitas batalhas para merecer este posto. Querem, agora, fazer-me recuar, perante um bando de pássaros? Jurei fidelidade ao imperador. Cumprirei a missão com muita dignidade. Serei condecorado, acreditem. A história da minha vitória será contada e recontada. Serei consagrado herói depois desta missão. (CHIZIANE, 2008, p. 27)

Nguyuza pede então que Lumbulule, um dos soldados, seja amarrado em uma árvore e ordena que outro guerreiro, Marivate, o chicoteie sem matá-lo.

Lumbulule retorce-se no tronco, fazendo par às chicotadas e uivos, na dança e contradança. Um castigo sem história, sem suspiros nem lágrimas das mulheres. Elas estavam preocupadas com a própria fome, com o cansaço que fazia deles seres mortos-vivos. Só Lumbululu chorava, de dor e de raiva, por estar a ser castigado sem saber o porquê. (CHIZIANE, 2008, p. 28)

Neste episódio, parece haver uma incoerência entre o propósito da jornada e as medidas tomadas pelo general para alcançá-lo. Se o destino da viagem é o reino das andorinhas, símbolo da liberdade individual e coletiva, amarrar um homem e açoitá-lo, quando questionado sobre sua lucidez, contraria a essência da caminhada e afirma ainda mais a sua insanidade. De todas as formas, a postura autocrática do general tem uma finalidade disciplinar. O texto aponta que Marivate e Lumbululu são muito disciplinados, no entanto, são os mais preguiçosos; os que, com maior prazer, saboreiam o descanso.

Por este viés, os dois guerreiros eram disciplinados pela obediência às regras. No entanto, se uma mulher desafia Nguyuza, atribuindo-lhe a loucura, “de certeza, a mulher apenas repetiu a palavra ouvida na voz de um homem nos suspiros do leito”²³. (CHIZIANE, 2008, p. 27). Por suposição, o general entende que as palavras da mulher reproduzem as palavras ditas na intimidade, as quais revelam o desencontro entre a disciplina aparente e o verdadeiro estado de espírito dos guerreiros. Frente à demonstração de fraqueza e incredulidade na missão, o líder toma uma postura

²³ Esta passagem foi retirada na versão brasileira. Talvez por sugerir que as mulheres não poderiam julgar por si mesmas as ações do general. Seguem as palavras da segunda versão: “Estará este bando de mulheres a pensar que está a ser enganado ou desviado por um louco? Sente-se afrontado. Magoado.” (CHIZIANE, 2013, p. 24).

autoritária para que a marcha não sucumba e caia em “desordem, anarquia e fracasso.” (CHIZIANE, 2008, p. 27).

Nesta passagem, a violência e coerção físicas não são as únicas medidas disciplinares aos guerreiros cansados. Parece ser necessário haver um disciplinamento da disposição mental dos soldados para cumprirem a missão. Assim, “depois da sessão de castigo, a lavagem cerebral e a moralização do grupo, Nguyuzza retoma a palavra em gritos de guerra.” (CHIZIANE, 2008, p. 28).

- Somos um exército forte ou fraco?
- Somos fortes. Fortíssimos. Imbatíveis! – Respondem todos os guerreiros.
- Sabem de onde vem a força?
- Sabemos.
- Então digam-me. Quero ouvir.
- De Macupulane, o rei dos chopes.
- O que aconteceu?
- Matámo-lo.
- E depois?
- Bebêmo-lo! (CHIZIANE, 2008, p. 28)

O general reforça, em um jogo de perguntas e respostas, a invencibilidade dos guerreiros, lembrando um ritual em que os soldados tomam uma bebida com as cinzas do finado rei chope. Os personagens recordam que o processo de executar, calcinar e triturar o corpo de Macupulane foi realizado coletivamente pelos guerreiros e o primeiro gole, dado pelo imperador. O ritual de beber um remédio que confere os poderes da invulnerabilidade, da valentia e da dureza emocional, segundo Henrique Junod, aparece nas tradições zulus como uma cerimônia de relevo e solenidade. O “remédio da guerra”, chamado por alguns povos de “remédio do ódio”, preparado geralmente pelo chefe com folhas de poderes mágicos, ou algumas vezes com sangue e partes animais, era bebido ou aspergido nos soldados.

Após a administração da droga, “cada um dos guerreiros é persuadido de que se tornou invulnerável e que as balas passarão por ele ou mesmo se achatarão contra o seu corpo, caindo no chão, sem lhe fazerem qualquer mal.” (JUNOD, 1974, p. 441). O etnógrafo também menciona um costume similar da região do Maputo que se aproxima, em certa medida, do ritual realizado pelos guerreiros ngunis na narrativa moçambicana. Ele conta que quando um chefe prevê uma iminente campanha militar, passa a viver em um lugar recatado, vestindo peles de hiena e ocupando-se em cozinhar o remédio mágico. Após esse período, o chefe chama os guerreiros para uma cerimônia em que se

abate um animal, geralmente um touro, e mistura a sua carne no preparo da bebida. Então:

O general em chefe pega na carne, corta-a em pequenos pedaços e mistura-a com certos elementos humanos. E, tendo conservado com cuidado um dedo tirado a um pequeno chefe inimigo morto anteriormente numa batalha, raspa-lhe a falange dessecada, fazendo cair o pó de osso assim obtido no remédio do ódio. Esta mistura tem por fim ‘fazer desaparecer os remorsos da consciência.’” (JUNOD, 1974, p. 442)

Assim, os guerreiros do conto de Chiziane possuem a proteção da bebida mágica que lhes confere também um coração embotado e sem remorso. A atitude de fraqueza frente à missão de caçar andorinhas é considerada um ato de covardia e desonra no discurso do general. Então, valendo-se de sua posição de autoridade, Nguyuza incita os soldados a continuar cumprindo as suas ordens:

– Assola-vos o medo do impossível? Pergunta Nguyuza – Temeis a viagem ao infinito? A ordem já foi dada, escolhei. Cumprir e viver ou recuar e morrer!
Os homens ficam estarelecidos. Levavam aquela missão de ânimo leve, mas eis que outro louco transforma a missão em autêntico jogo de vida e de morte.
– Quem me desobedecer, será imediatamente imolado no fogo da desonra. Atirá-lo-ei ao abismo por cobardia. Não será bebido porque não presta. Só se bebe o que é corajoso e bom, como o Macupulane, o rei dos chopos. (CHIZIANE, 2008, p.29)

De fato, Junod (1974, p. 440) também aponta que o poder de invencibilidade do remédio mágico é quebrado caso o guerreiro volte às costas para a batalha. Se o fizer, as balas podem vará-lo. Não só por meio da força física, na narrativa moçambicana, o general pretende persuadir os guerreiros pelo discurso retórico participativo em que os soldados lhe respondem “como crianças na sala de aula” (CHIZIANE, 2008, p.29).²⁴ Este mesmo processo de instrução por perguntas e respostas havia sido feito pelo imperador na partida dos guerreiros para a missão. Assim, ambos possuem um vínculo na sua estrutura, como a aula de um professor, embora o discurso de guerra de Nguyuza tenha um propósito final oposto ao discurso do imperador.

²⁴ Neste episódio, o aspecto de liderança ideológica por parte do herói é atenuado, na versão brasileira, pelo acréscimo de um parágrafo com uma visão mais essencialista das ações e do caráter de Nguyuza: “Os homens estão estarelecidos de medo. O general era terrível. Protegido pelo céu e pela terra, fez das guerras seu pedestal. Tem uma sombra perigosa, preciosa. Até o imperador o teme. Era ele, o verdadeiro autor de todas as vitórias do império”. (CHIZIANE, 2013, p.27).

Terry Eagleton, crítico marxista de cultura, explica que o termo ideologia “parece fazer referência não somente a sistemas de crenças, mas a questão de *poder*.” (EAGLETON, 1997, p. 18). Dentre as definições mais aceitáveis deste conceito, a ideologia tem a ver com a legitimação do poder de uma determinada classe ou grupo social. Assim, quando se estuda este processo nas diversas linguagens sociais, estuda-se “os modos pelos quais o significado (ou a significação) contribui para manter as relações de dominação” (EAGLETON, 1997, p. 19). Desta forma, por meio da linguagem (discurso ideológico), a personagem estabelece e legitima seu poder sobre o grupo. Nguyuza é um líder guerreiro e, em uma sociedade em que a infraestrutura é mantida pela subjugação e espoliação de outras populações, sua posição social é ainda mais relevante. Para a manutenção desta relação de poder, nota-se a importância de um discurso que renove os ânimos dos guerreiros na jornada, valorizando a obediência e punindo a rebelião. Entretanto, ao analisarmos melhor o desenho global da narrativa de Chiziane, há um aspecto dos discursos ideológicos que deve ser levado em conta. Terry Eagleton explica que

nem todo corpo de crenças normalmente denominado ideológico está associado a um poder político *dominante*. A esquerda política, em particular, ao examinar ao tópico da ideologia, tende quase instintivamente a considerar esses modos dominantes; mas como então classificar dos *levellers*, *diggers*, *narodniks* e sufragistas, que não eram, decerto, os sistemas de valores governantes de sua época? Será que o socialismo e o feminismo são ideologias e, se não, por quê? Serão não ideológicos enquanto oposição política mas ideológicos quando chegam ao poder? Se aquilo que acreditava os *diggers* e os sufragistas é “ideológico”, conforme poderia sugerir boa parte do uso comum, então não é verdade que todas as ideologias são opressivas e espuriamente legitimadoras. (EAGLETON, 2007, p. 19)

Considerando a motivação da jornada liderada por Nguyuza, não podemos dizer que o “discurso interessado” do herói se fundamente nos interesses do poder hegemônico, afinal, ele lidera uma expedição, não para cumprir as ordens de Ngungunhana, mas para alcançar, junto ao grupo, o reino das andorinhas, que representa a liberdade do controle político do imperador. Em concordância com isso, ainda que o general utilize o “discurso interessado” para legitimar a sua liderança, a função da expedição não é a manutenção do *status quo* de opressão e poder. Em contrapartida, a narrativa retrata o universo militar, em que o modelo estabelecido é o autocrático. Por este lado, de uma maneira, o general também “sente prazer de disciplinar e submeter”

(CHIZIANE, 2008, 29). Ele é um homem renovado pela purga e pelo voo mágico, no entanto, ainda está atrelado ao molde de sua antiga posição. Como já discutido, o campo do imaginativo seria correspondente à via transgressora da loucura. Porém, o sonho do general deve ser concretizado na estrutura sociocultural já existente, por isso, as suas ações ainda justificam uma necessidade de cumprir certos padrões do *status quo* vigente.

Depois dos castigos e das palavras de ordem, “finalmente a bonomia”. (CHIZIANE, 2008, 29). O general pede explicações sobre as causas da insubordinação. Um dos guerreiros, Khumalo, considera a fome a razão, pois as crianças e as mulheres estão dias e dias sem comer. Nguyuza, então, explica aos soldados que “no conforto e repouso, reside a morte da liberdade, [...] liberdade é buscar, caminhar e por vezes sofrer.” (CHIZIANE, 2008, 29). O general ordena que atirem os mantimentos nas águas do Rio Púnguè, pois são cargas inúteis que só servem para engordar. Ele explica:

– Já viram as andorinhas? As fêmeas nunca transportam cargas à cabeça, mas comem. Nunca fizeram guerras, mas são soberanas. Os machos nunca voaram com lanças, nem arcos, nem flechas, mas vivem em liberdade. Sejam como as andorinhas. Falemos a oração de todos os pássaros no despontar de cada sol, vamos, aprendam e recitem: Deus, que dai de comer aos pássaros, dai-nos de comer também. Vamos, repitam. (CHIZIANE, 2008, p. 30)

Entretanto, mesmo após um novo tom do discurso do general sobre os ensinamentos transmitidos pelo exemplo das andorinhas, Lumbulule pergunta qual é o destino da marcha. O general, porém, responde com outra questão. Pergunta ao refilão se já ouvira falar no país das andorinhas:

– O reino das andorinhas nunca se alcança – explica Lumbulule – elas vivem a primavera eterna, sem noite, sem sofrimento, sem calor, nem frio. São livres.
 – Livres? O que é para ti a liberdade, Lumbulule?
 Lumbulule fica em silêncio e voa num mundo sem guerras, nem castigos. Um mundo onde tudo é azul, frescura e arco-íris.
 – Não me respondes? – insiste o general.
 De novo o silêncio.
 – Tens muita razão, Lumbulule. A liberdade não se expressa. Vive-se. (CHIZIANE, 2008, p. 31)

Lumbulule, que há pouco sofrera punições físicas a mando do general, agora pensa em novas possibilidades de um mundo sem guerras, nem castigos. Fica evidente a finalidade alegórica do episódio de ensinar o valor da liberdade. Como vimos nas

jornadas simbólicas de diferentes culturas, a viagem é constituída por diversas provações que refinam o espírito dos integrantes. De forma similar, para que a expedição nguni pudesse compreender o sentido da marcha para o reino das andorinhas, o general instituiu ao grupo a privação de alimento, o cansaço, a punição física e o autoritarismo, a fim de que o grupo pudesse sonhar com “um mundo onde tudo fosse azul, frescura e arco-íris” (CHIZIANE, 2008, p. 31). Finalmente, Lumbulule também encontra em si o desejo pela liberdade.

2.5 O reino das andorinhas

A partir da sexta parte do conto, o enredo se divide em dois núcleos narrativos: O primeiro, na expedição ao reino das andorinhas e o segundo, na capital do império de Gaza. Enquanto o imperador questiona pela milésima vez ao seu conselheiro as razões de tanta demora no retorno à caça, os viajantes, quase ao fim da jornada, marcham “com a maior disciplina do mundo” com olhos para cima, admirando “as elegantes e respeitadas” andorinhas que bailam no céu. Atingem a margem do quarto rio: Rio Nhathe, o Zambeze. Mergulham nas águas e se purificam. Atravessam o quinto rio, o Rio Chire e chegam

a um lugar. Divino. A música do éden ouve-se das almas das andorinhas, aqui reside o princípio do mundo. O útero grávido dos montes dá à luz dois rios irmãos gêmeos, Licungo e Malema, que seguem destinos opostos como o homem e a mulher, aqui nascem todos os pássaros. (CHIZIANE, 2008, 32)²⁵

Os viajantes alcançam o fim de sua marcha onde se escuta a música do éden. Este é o espaço do paraíso perdido, do princípio do mundo, isto é, a terra onde nascem todos os pássaros. Na versão moçambicana, a marcha alcança um espaço geográfico concreto: o útero grávido dos montes que dá à luz a dois rios, Licungo e Malema. O reino das andorinhas encontra-se no monte Namuli. Situado na Zambézia, hoje as suas terras abarcam parte de Nampula, Niasa, o nordeste de Tete e do Malawi. Com a

²⁵ Também neste trecho, na edição posterior, há mudanças significativas: “De um lado, o monte. Do outro lado, o rio. Entre o monte e o rio, a terra é fêmea, virgem em cio, aguardando a fecundação dos braços viris de um povo macho. Sol ameno. Águas termais em abundância para tratar das feridas causadas pela marcha infinita. Olharam todos para o alto. Os contornos do monte se desenham com exatidão e elegância. Lugar ideal para a construção de um sonho antigo”. (CHIZIANE, 2013, 31).

altitude em seu pico de 2.700 metros, o monte Namuli é considerado pela mitologia macua como o umbigo do mundo, lugar onde nasceu a humanidade.

A referência a este mito também é encontrada em outra obra de Paulina Chiziane, publicada no mesmo ano deste livro de contos. *O alegre canto da perdiz* tem como espaço narrativo Gurué, uma vila situada aos pés dos Montes Namuli. Ali aparece uma mulher que, após caminhar muitos anos em busca de seus filhos, Fernando e Benedito, chega à região do monte e se banha nua no rio Lucungo. Vista pelos moradores da vila como louca e amaldiçoada, é defendida por uma senhora contadora de histórias, mulher do régulo, que explica que Maria das Dores, na realidade, está retornando à origem de nascimento:

É aqui, nos montes Namuli, o berço da Zambézia inteira. Eles [Fernando e Benedito] vieram, sim, para nos lembrar tempos em que a terra era nossa e as montanhas pariam vida. Embora muitos digam que nascemos num edén distante e de um casal estrangeiro, vieram estes para nos lembrar a morte lenta dos nossos mitos. Dos tempos 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. (CHIZIANE, 2008b, p. 41)

Embora haja algumas versões do mito de origem macua, em todas elas o Monte Namuli aparece como “o ventre do mundo, o umbigo do céu”, quer dizer, onde o homem ganha seu caráter criador e divino. No Namuli, podem ser encontradas as pegadas dos primeiros homens e das primeiras mulheres, assim como as de animais e espíritos da natureza. (FERAUDY, 2002, p. 19). Dizem alguns, na tradição local, que só se podia escalar a montanha até certo ponto, por ser uma terra sagrada. O castigo de quem se aventura até o pico do monte é perder-se e nunca mais encontrar o caminho de volta.

A versão brasileira do conto “Quem manda aqui?”, embora mencione os rios que a expedição cruza, não menciona o monte Namuli, nem os rios Licungo e Malema. Porém, a referência simbólica do renascimento continua presente. Esta referência à renovação concorda com uma expressão macua, traduzida “regressar ao Namuli”, que utiliza para se referir à morte ou ao retorno para o estado espiritual. Como suscita tanto *O alegre canto da perdiz*, como *As andorinhas*, este regresso também simboliza o

renascimento, pois, se o monte Namuli é o centro do cosmos, nele, tudo começa e tudo termina. Nele, há o poder da renovação.

Neste espaço edênico, Nguyuza escuta a melodia verde e azul que vem das flautas dos canaviais e profetiza que na terra onde nascem todos os sonhos, o seu povo brotaria ao lado das rosas e antúrios que embelezam o solo. O general ordena a paragem e anuncia a chegada ao reino das andorinhas. O texto reza:

Todos conheciam, afinal, este lugar que fazia parte de todos os sonhos, sem imaginar que ele existia de facto. Não sabiam que a ele chegariam nas asas das andorinhas. Os cajus maduros, as mangas, ananoas, mafiluas, colam-se às bocas sedentas de beijos, e a fome daquele povo morre num instante.

- Boa gente diz o general – estamos aqui para semear uma nova bandeira. Chegamos a terra prometida.

O sonho maravilhoso transformou-se em realidade. O fim em princípio. Para trás ficou o triste cenário de um império em queda.

Com as capulanas das mulheres fizeram-se redes de pesca. Com as catanas dos homens desbravaram-se as matas e nasceram as hortas. Nos bicos das cegonhas, vieram os grãos de milho, de laranja, de limão. Da cloaca das andorinhas vieram as sementes de goiaba, de tomate, de papaia.

Finalmente a fartura, o delírio. (CHIZIANE, 2008, p. 33)

A longa marcha é compensada com o retorno à terra prometida. Ela é um espaço de prosperidade e trabalho coletivo em que a natureza e o homem trabalham com o fim de construir uma sociedade farta. O local sagrado parece possuir elementos mágicos, é um local abençoado pelas divindades. Porém, diferente do mito edênico, em que o trabalho é uma punição pela desobediência humana, na obra de Chiziane, o trabalho parece ser uma recompensa. Aqui, o reino das andorinhas aproxima-se ao mito do “paraíso perdido”, contado e recontado em praticamente todas as culturas conhecidas.

Este tempo remoto regido pela *paz*, *abundância* e *justiça* é nomeado em algumas mitologias como a Idade de Ouro. Obviamente, em cada contexto cultural e histórico, o mito possui particularidades próprias, entretanto, esta é uma idade mítica feliz, muitas vezes perfeita, na qual as religiões projetam o retorno de “outra idade feliz, no fim dos tempos, quer como o tempo da eternidade, quer como a última época antes do fim dos tempos”. (LE GOFF, 2003, p. 283, 284). Normalmente relacionado ao campo da religião, ao longo da história, este pensamento mostrou-se uma tópica na literatura e nos movimentos políticos.

Na tradição grega, entre muitos exemplos, conservava-se a lembrança de um tempo de “paz entre deuses e homens, antes da ruptura consagrada pelo ‘mito de Prometeu’ e os males trazidos por Pandora” (BENEJAM-BONTEMS, 2005, p. 475). No hinduísmo, a Idade de Ouro está inserida nos ciclos do eterno retorno. “O Krtayuga é uma Idade de Ouro em que os homens são felizes, virtuosos, vigorosos e vivem muito tempo. [Com o passar das eras], vão se tornando cada vez mais infelizes, maus, doentes e tem uma vida cada vez mais curta” (LE GOFF, 2003, p. 289). No pensamento medieval do ocidente, nasce a versão do mito de uma terra abundante na qual “mais do que um mundo primitivo, é um mundo invertido e, mais do que um mito, é uma utopia” (LE GOFF, 2003, p. 311).

O mito da Idade de Ouro aponta que o tempo remoto da paz, abundância e justiça um dia voltará, no futuro. Na narrativa de Chiziane, quando a expedição chega ao reino das andorinhas, os homens, as mulheres e as crianças reconheciam o lugar, “pois fazia parte de todos os sonhos” (CHIZIANE, 2008, p. 33). Na visão histórica contemporânea, o fato de retornar ao princípio pode parecer extravagante por não considerar o progresso das técnicas e artes e por querer livrar-se das marcas temporais. Ainda assim, é inegável o vínculo do pensamento humano com o sonho da Idade de Ouro. Le Goff afirma que “quando deparamos com a Idade de Ouro das seitas, dos *hippies* e dos ecologistas, dos economistas do crescimento zero, permitimo-nos pensar que as idades míticas não estão mortas e que talvez venham a conhecer uma *renovatio* na mentalidade, senão nas teorias, dos historiadores.” (LE GOFF, 2003, p. 318).

O retorno à terra prometida também significa “semear uma nova bandeira” (CHIZIANE, 2008, p. 33) ao grupo liderado por Nguyuza, indicando a marca de uma nova era. No sonho consciente de Lumbulule, as andorinhas viviam na primavera eterna, em plena liberdade. Como no mito da Idade de Ouro, o reino das andorinhas significa o encontro do princípio e do fim dos tempos aos viajantes, livrando-se eles dos eventos políticos e sociais que formariam o “cenário do triste império em queda.” (CHIZIANE, 2008, p. 33). Porém, na chegada ao Zulwine, todos perguntam ao general as razões de não haver contado o verdadeiro sentido da marcha. O herói justifica suas ações incompreensíveis durante a marcha rematando que “as grandes mentiras incubam grandes verdades” (CHIZIANE, 2008, p. 33), porém, a liberdade poderia ser conhecida se fosse seguido o rasto das andorinhas.

Na sequência, a “sacerdotisa e o general sobem ao monte de mãos dadas. Chegam ao ponto alto do Namuli, bem perto do Zulu.” (CHIZIANE, 2008, p. 33). As andorinhas são uma das espécies monogâmicas da natureza. De forma análoga, o general, que nunca pudera descobrir o amor como guerreiro em seu harém, “prêmio de batalhas”, nos “braços da sacerdotisa, celebra a primeira paixão e o primeiro beijo e descobre que o verdadeiro amor é uma viagem curta para dentro do próprio íntimo”. (CHIZIANE, 2008, p. 33). Retornando à terra celestial, à sua verdadeira pátria, o general, enfim, descobre o amor.

2.6 A narrativa no “tempo da eternidade”

O tempo cronológico é o tempo concreto, isto é, o tempo regido pela natureza física. Simbolicamente, o tempo cairológico é o tempo dos pássaros, de distantes perspectivas, do espírito e das pulsões criativas: o tempo heroico e exemplar, onde nascem os sonhos e a vontade de liberdade. Assim como o tempo, a liberdade é um conceito abstrato, pois é compreendida apenas quando o indivíduo se dá conta de que não a tem ou de que ela lhe foi cerceada. Entretanto, quanto mais alto o voo nas “asas das andorinhas”, maiores serão as perspectivas da liberdade. Sobre esta relação entre tempo e liberdade, na oitava parte do conto de Chiziane, o narrador deixa a ação narrativa e ilustra o voo mágico com suas palavras, apresentando ao interlocutor o caminho para reino das andorinhas:

Andorinhas!
Quem nunca as viu? Cantam e dançam, por cima de todas as coisas.
Querem ouvi-las? Têm de levantarem os olhos para o céu, o Zulwine,
lavar os olhos no azul que desperta na voz acordes de ternura. Elas
inspiram-nos a descobrir a grandeza da alma na imensidão do mundo.
(CHIZIANE, 2008, p. 34)

Esta parte da narrativa, então, convida o leitor a descobrir a grandeza da alma na imensidão do mundo, o que só é possível na perspectiva das alturas, por isso, ele é convidado a levantar os olhos para o céu. “Elas dançam em roda as cantigas da *eternidade*. De onde vêm elas? Daqui. Dali. De todo o lado. De lugar nenhum. São os olhos de Deus no controlo do mundo.” (CHIZIANE, 2008, p. 34, grifo nosso). Portanto,

conforme já dito, o tempo da eternidade não provém do tempo e do espaço concretos, pois é de “lugar nenhum”. O texto continua, exultante:

Ninguém se pode gabar de ter assistido ao parto de uma andorinha. Porque elas existiram sempre e testemunham todos os nossos partos. Em cada nascimento, elas estão lá colorindo o céu, anunciando ao mundo o parto de uma nova estrela. Trazem, no bico, a mensagem dos mortos na celebração da vida. Elas informam da partida do sol e da chegada das flores. Dão-nos notícias da chuva, verdadeiros guardiões da vida.

Se, na ordem da criação, as andorinhas são mais velhas que a humanidade, como pode um simples mortal pretender silenciar o seu superior, na hierarquia da existência? (CHIZIANE, 2008, p. 34)

A fala do narrador, que propõe a revelação do reino das andorinhas, apresenta diversas facetas que ilustram a trama narrativa e o desenho global da jornada de Ngyuza e da queda do Império de Gaza. No conto persa *A conferência dos pássaros*, a dura viagem em busca do rei Simogh tinha o propósito de alcançar a verdadeira liberdade do espírito, portanto a jornada era, em suma, uma ilusão. Antes da partida ao Zulwine, a sacerdotisa explica ao general que o reino das andorinhas é aqui ou qualquer lugar, ou seja, embora o mito do Monte Namuli indique um lugar geográfico sagrado, as andorinhas dançam as cantigas da eternidade. Nesta condição, não estão subjugadas a um espaço ou a uma autoridade superior: elas mesmas “são o olho de Deus no controle do mundo” (CHIZIANE, 2008, p. 34), por isso, são capazes de apresentar à humanidade (ou relembrar) o caminho da liberdade.

As andorinhas testemunham cada nascimento humano e anunciam ao mundo o parto da nova estrela. Guardiãs da vida, informam a partida do sol e a chegada das flores e da chuva. Portanto, na perspectiva do conto de Chiziane, assim como em diversas mitologias, são concedidos aos pássaros o papel de mensageiros. As andorinhas trazem ao plano histórico e cronológico, desde o tempo da eternidade, o anúncio dos futuros eventos, das transformações humanas e naturais, e concedem aos heróis, como homens-pássaros, a clarividência de seu destino.

2.7 A queda do imperador de Gaza

Na nona parte, o conto retorna ao tempo narrativo. A trama, ocorrida agora na capital do Império de Gaza, narra a chegada de Matibyana, rei dos rongas, pedindo abrigo ao imperador, pois havia se metido em querelas com os portugueses. Xabalala, o conselheiro do império, alerta Ngungunhana sobre o perigo dessa decisão, porém o monarca não dá atenção às palavras do conselheiro.

José Luís Garcia aponta que em 1894, por questões de abuso na cobrança de impostos por parte das autoridades coloniais de Moçambique, alguns régulos Tsongas, entre eles Matibyana (ou Matibejana), revoltaram-se e cercaram durante dois meses a cidade de Lourenço Marques, hoje Maputo. Um ano depois, sendo vencidos pela superioridade da artilharia portuguesa, constituída de canhões e metralhadoras, face às armas rudimentares dos chefes locais, dois régulos, Matibejana e Mahazul fogem. “Após esta incursão das tropas lusas, para o território de Gaza, e a recusa de Ngungunhana em entregar estes chefes às autoridades portuguesas, levou a um ‘braço de ferro’ com as mesmas.” (GARCIA, 2008, p. 136, 137). A partir deste conflito, são agravados os desentendimentos entre o rei nguni e as autoridades coloniais. Segundo Garcia, “começava assim, a desmoronar-se o reino de Gaza e a vislumbrar-se a queda do último representante da dinastia Jamine”. (GARCIA, 2008, p. 137).

Na versão de Chiziane, o imperador não se preocupou em provocar os portugueses, pois sabia sobre a invencibilidade de seus guerreiros. Além do mais, o imperador não acreditava em uma possível traição de seu exército, afinal, para ele, seus homens eram cães de guarda e lhe obedeciam cegamente como imperador. A narrativa assume o tempo da narração histórica do pretérito: “Xabalala tenta persuadir, em vão. O gordo imperador é teimoso e só faz o que quer. Matibyana ficou e os portugueses zangaram-se. Vieram armados, colocando todo o império sob ameaça”. (CHIZIANE, 2008, p. 36). O imperador questiona onde está o seu melhor general para livrar seu império das mãos dos portugueses. O seu conselheiro responde:

- As lanças dos guerreiros não alcançam os céus. Eles partiram para o princípio do mundo e só voltarão com a missão cumprida.
- Vocês sabiam da traição e nada me disseram! Porque não me aconselharam?
- Acaso nos pediu um conselho?
- O império está ameaçado – gemia o imperador entre lágrimas.
- Em breve será destruído, Alteza.
- Xabalala, faz alguma coisa. Envia mensageiros e chama de volta o Nguyuza e os meus guerreiros!

– As vozes humanas não atingem o horizonte! (CHIZIANE, 2008, p. 36)

Considerando o ciclo das estações do ano, a partida das andorinhas significa o aviso da chegada do inverno. Simbolicamente, o inverno representa tempos difíceis, em que a natureza luta mais corajosamente pela sobrevivência. Portanto, a partida dos guerreiros na viagem para o país das andorinhas, indica o início do inverno simbólico na terra de Gaza. Se é no rasto das andorinhas que se pode encontrar a liberdade, a emigração das aves indica também a perda da liberdade e o anúncio de tempos de escravidão. Assim, o imperador de Gaza que “ngungunha” o mundo, ou seja, que subjuga todos à sua volta, ao querer subordinar também a liberdade dos pássaros, acaba pressagiando sua trágica derrota e sujeição ao domínio europeu.

Já os homens e mulheres liderados por Nguyuza alcançam a plena primavera e não podem receber mensageiros humanos no Zulwine. Eles retornaram à sua origem. É obvia a relação entre a marcha do grupo e o ciclo migratório das andorinhas. A jornada da expedição do conto se inicia na capital do império, em Manjacaze, ao sul de Moçambique e se encaminha para o norte do território, em direção às terras centro-setentrionais, atravessando os rios Save, Mussapa, Púnguè, Zambeze e Chire, e termina, por fim, no Monte Namuli, o umbigo do mundo e o ninho das andorinhas: percurso superior a mil e quinhentos quilômetros de distância!

A natureza dessas aves determina longas viagens e, posteriormente, o regresso à terra natal na primavera para a reprodução. Fazendo um paralelo com o conto de Chiziane, o avô de Ngungunhana, Sochangana, provém das terras da Zululândia ao sul de Gaza. Porém, os zulus e os ngunis são provenientes, nos tempos remotos, de grandes deslocamentos dos povos bantus da zona equatorial-central para o sul do continente africano. Assim, na narrativa moçambicana, quando a expedição de guerreiros migra para a região da Zambézia, geograficamente, ela está voltando à origem nguni e, simbolicamente, está retornando ao princípio da humanidade livre que é a razão da marcha do grupo. No país primaveril, os humanos encontram tanto a terra primordial como a terra prometida. É o símbolo do amor e do nascimento de novos pássaros, enfim, do renascimento da sociedade pacífica e justa.

No íterim da marcha ao reino das andorinhas, a iminente derrota de Nhungunhana se concretiza e a narrativa relata:

Coolela.

Sipaio negros sitiam o abrigo do imperador, obedecendo ao comando dos portugueses. Penetram na fortaleza do império sem a menor dificuldade, os bravos guerreiros ainda não regressaram da caçada às andorinhas. Amarram o gordo imperador pelos pulsos. Um nó, outro nó. Arrastam-no para fora e exibem a caçada, para que o povo veja a nova aurora com os olhos que a terra há-de comer. Não há resistência. Nem sangue. Nem generais gritando ordens de guerra. (CHIZIANE, 2008, p. 36)

O arrogante imperador é derrotado sem resistência pela armada colonial portuguesa. “Coolela” é uma referência à batalha travada em sete de novembro de 1895 nas imediações do pântano de Coolela, onde o exército nguni sofre uma devastadora derrota. Perante este fato, Ngungunhana foge para Chaimite, local sagrado onde estava enterrado o fundador do Império de Gaza. Mas levaria apenas alguns dias para o aprisionamento do chefe Nguni, “face à desmoralização das suas tropas e à traição de famílias e chefes tribais que anteriormente o apoiaram.” (GARCIA, 2008, p. 137). Assim, desmoralizado diante de seus subordinados e traído pelos seus homens de confiança, a sina trágica do imperador leva-o a proferir palavras de arrependimento:

Nguyuza, porque me traíste? Por uma caganita de andorinha enfraqueci a segurança do meu império e tu, Nguyuza, levaste os melhores guerreiros e suas famílias para nunca mais voltar!
O povo inteiro confere e confirma ditados e provérbios antigos.
Tudo passa.
Só não cai o que o feitiço segura.
Não há mal que perdure.
De bom mel não se enche a colher.
Aqui se faz, aqui se paga. (CHIZIANE, 2008, p. 37)

Na narrativa, a principal testemunha da derrocada do império é o povo local, e sob os seus olhos, o imperador que nasceu em berço de ouro e que “humilhava os vassalos e os inimigos” (CHIZIANE, 2008, p. 37) é humilhado e convertido em vassalo. Segundo o texto, este episódio é a confirmação dos provérbios antigos, reafirmando a valorização dada pelo narrador à sabedoria da tradição e da memória popular. Enquanto o povo assiste ao fim do império, na mente do imperador, como uma revoada de pássaros, bailam “sonhos, tempestades, remorsos, esperança, desespero”. (CHIZIANE, 2008, p. 37). O narrador onisciente sobrevoa os pensamentos do herói derrotado. Neles, Ngungunhana assume que sua queda é a punição dos mortos que perderam a vida para justificar o seu poder e a sua autoridade. Em profunda reflexão, o chefe nguni se questiona:

Houve tirania nos meus actos? Não, não houve. Governar é matar antes de ser morto. Conquistar é roubar para não ser roubado. É mudar tudo antes de ser mudado. Cometi algum erro ao dar abrigo ao rei dos rongas? Não, não cometi crime contra português nenhum. Que espécie de imperador seria eu, se não protegesse meus aliados, só por temer os estrangeiros? Agora que me tem cativo, Que farão de mim? Deportar-me? Matar-me? Destituir-me? (CHIZIANE, 2008, p. 37)

Ngungunhana raciocina que não abusara do poder, apenas suas atitudes eram recursos inevitáveis para a manutenção da autoridade. Então, o ex-imperador é obrigado a colocar-se no chão, de forma humilhante, aos berros do soldado branco e na prepotência do sipaio assimilado.

Porém, um inusitado elemento dá sentido à derrocada do chefe nguni. Uma “nova andorinha lança uma caganita que cai no cocuruto do imperador.” (CHIZIANE, 2008, p.38). Então Mudungazi parece transformar-se. Move os lábios e cospe no rosto de um soldado branco. Além da onda de revolta, há uma mudança mais profunda no comportamento de Nhungunhana. Pela caganita da andorinha, estrelas “faíscam na mente do imperador. Espadas tilintam-lhe aos ouvidos e escuta vozes dos bravos guerreiros do tempo que ainda há de vir. Extasiado de futuro, faz profecia”. (CHIZIANE, 2008, p. 38).

No início de tempos trágicos, em meio à derrota e à prisão, uma andorinha restante lança uma caganita e confere ao imperador nguni, além da clarividência, a capacidade de transformá-la em discurso profético sobre o futuro histórico daquela terra. Embora, obviamente, não haja a referência à caganita, narra-se um episódio parecido na obra de Ungulani Ba Ka Khosa, intitulada *Ualalapi*, de 1987. O romance, que também retrata a figura do imperador de Gaza, no capítulo “O último discurso de Ngungunhane”, registra o estado alterado do régulo, no momento de sua queda e exílio, de forma semelhante ao conto de Chiziane:

[Ngungunhane] gritou como nunca, silenciando as aves e o vento galerno, petrificando os homens e as mulheres com as palavras que saíam em catadupa e que percorreram, em outras bocas, gerações em gerações em noite de vigília e insónias, dada a força premonitiva que carregavam nessa manhã sem outro registro que o mar sem ondas, o pacote atracado, o Sol com a mesma cor, as nuvens de todos os tempos, a multidão concentrada, Ngungunhane falando, e o corpo bojudo oscilando para a direita e para a esquerda, enquanto os olhos reluziam e as mãos tremiam ao ritmo das palavras que cresciam de minuto a minuto [...] (KHOSA, 1990, p. 115)

Na narrativa de Chiziane, o imperador “extasiado de futuro, faz profecias” (CHIZIANE, 2008, p. 38). Na obra de Khosa, o discurso do imperador tinha uma “força premonitiva” e percorreria futuramente de boca em boca, geração após geração. Dessa forma, no seu momento de plena derrota, é concedida à personagem, pelo plano da natureza, uma capacidade de clarividência similar àquela obtida pelo general Nguyuza no voo mágico. Neste instante, o imperador alcança o estado de êxtase e, portanto, quando prediz o futuro da terra moçambicana, ele deixa de ser objeto dos processos históricos do imperialismo europeu e passa a ser o sujeito do tempo e da história. Neste átimo, a personagem tem uma visão expandida da vida humana e da natureza, tornando-se o mensageiro das vozes futuras. O imperador discursa:

Vem a mim, amanhã distante e abre os olhos destes sipaios que me atormentam. Vai, meu coração, vai. Leva-me a galope no jumento do tempo, para lá onde o corpo se transforma, quero voar como as andorinhas para mais depressa trazer de volta a primavera porque o Inverno acaba de entrar nesta terra. (CHIZIANE, 2008, p. 38)

Ngungunhana solicita ao coração para que voe a galope no jumento do tempo. Novamente a clarividência é fruto de um “voo mágico”, de acordo com a terminologia de Mircea Eliade. Nesse sentido, alcançar a visão do futuro é uma habilidade presente no espírito criativo humano, onde também moram os sonhos e o desejo do retorno a um tempo de liberdade, simbolizado nesta obra pela primavera.

Na obra de Ungulani Ba Ka Khosa, as palavras premonitivas do imperador apresentam um tom pessimista, onde fica claro o aumento da espoliação por parte do sistema colonial português, assim como a violência e a opressão a que estariam submetidas as mulheres e os homens negros. Já no conto de Chiziane, embora o régulo nguni anuncie a chegada do inverno na terra bantu, suas palavras apontam para um futuro utópico que ultrapassa a independência de Moçambique e condiciona o pensamento a um tempo de paz, justiça e abundância, similar às descrições do mito da Idade de Ouro. Ngungunhana segue com as profecias:

– Eu sou o futuro e a certeza. Conheço os enigmas do além. Dentro de mim reside a chave dos mistérios do amanhã. O futuro é risonho e verdejante, para lá do tempo. Esta terra, juro-vos, vestirá as cores de todas as primaveras.
– Como é que sabes, rei bantu?

– Sinto o aroma do canho, as buganvílias, mafiluas e caju maduros. Oïço o toque dos batuques da glória. A liberdade virá! (CHIZIANE, 2008, pp. 38/39)

Na fala da personagem, ele deixa de representar a sua figura social de imperador e se converte no futuro e na certeza. Como se fosse um canal de outra dimensão, detém “as chaves do mistério do amanhã.” (CHIZIANE, 2008, p. 38). Assim, o imperador, na condição de mensageiro do futuro, traz para o presente os tempos vindouros e sente o cheiro das flores da primavera e os batuques da vitória. Para ele, a liberdade virá. O discurso do esperançoso retorno da primavera simbólica nas terras africanas ilustra o desejo de resistir à dominação estrangeira e superar a natureza opressiva do imperialismo europeu pela natureza mística e utópica da liberdade.

A edição brasileira do conto apresenta significativos acréscimos neste episódio. O primeiro é a importância dada para a palavra, propriamente dita. Na oitava parte do conto, o narrador, referindo-se ao reino das andorinhas, revela o primeiro elemento da criação da vida: “Primeiro foi o verbo”²⁶ (CHIZIANE, 2008, p. 34). Na segunda edição, valoriza-se a sacralidade e o poder transformativo da palavra, fato relevante nas tradições da África negra, como salientado na parte teórica deste trabalho. A palavra, diz o texto, “é a única semente que sobrevive à corrosão do tempo. O momento é fértil, é preciso semeá-la” (CHIZIANE, 2013, p. 40). O segundo acréscimo está associado, em certa medida, ao primeiro. O texto se refere ao surgimento de um futuro herói, que traria novamente a primavera para aquela terra africana:

Na linha do futuro, se ergue a morte e nova vida. Com um poder muito mais alto, surgirá de vós, mulheres de N’wanati, aquele que irá salvar este povo. Estes invasores lutarão para calar a voz dos vossos ventres, que as gerações novas esquecerão por um instante, os ventres das mulheres dos deuses estrangeiros. Não se deixem intimidar por estes negros sipaios nem com os soldados brancos. Quem se ri deste fim chorará no próximo princípio. Tudo isso passará. (CHIZIANE, 2013, p. 40)

É comum, no universo religioso, a espera de um avatar enviado pelo plano das divindades para liberta a humanidade. De forma semelhante, o imperador anuncia a vinda de um salvador “com um poder muito mais alto” (CHIZIANE, 2013, p. 40) que resistiria aos invasores. Aí se vê o valor da palavra, que tem o poder de semear no

²⁶ Sem dúvida, este trecho é um diálogo com o introito do evangelho de São João que, em muitas traduções, utiliza esta mesma expressão.

coração das futuras gerações o desejo pela liberdade. O fato da segunda edição acrescentar e distender o discurso profético de Ngungunhana indica uma ênfase neste episódio, talvez por conta da necessidade do aparecimento de futuros heróis que lutem pela liberdade, pois, como veremos no capítulo seguinte, a palavra é a grande semente para o surgimento dos heróis.

Neste sentido, existem duas instâncias no discurso utópico de Ngungunhana que se convergem. O plano metafísico concede à sociedade a certeza do retorno da liberdade e da primavera simbólica. Mesmo imbuída da certeza de um destino livre, é necessário o cultivo da “palavra-semente” para que as próximas gerações se mobilizem em prol da liberdade. Do cultivo da esperança pela palavra, surge o herói que, por sua vez, torna-se mensageiro, guiado por uma natureza divina (função mitológica), mas fruto de uma consciência da realidade que motiva a sua ação na sociedade (função histórica). Daí também se reconhece o heroísmo do imperador. No momento de sua queda, ele é porta-voz do mundo dos espíritos no plano mitológico, mas assume um papel de resistência social no plano histórico.

2.8 A vitória do imperador de Gaza como herói nacional

Após a derrota do imperador, ele é levado à capital da colônia portuguesa, Lourenço Marques, e embarcado para a metrópole, no dia 13 de Janeiro de 1896, junto de uma comitiva de sete mulheres e outros régulos aliados, incluindo Matibejana. Relata-se que eles são recebidos triunfalmente em Lisboa como troféus de guerra e são encaminhados a uma pequena ilha nos Açores. Sobre o final de seus dias, Garcia alega que

Nesta ilha do Atlântico ficariam Gungunhana, Godide, Matibejana e Molungo, apenas os quatro reféns do inicial séquito das quinze pessoas, tendo o régulo de Gaza vivido mais onze anos de um exílio em que de homem animista, analfabeto e irascível, o transformaram, segundo René Pélissier, num outro completamente diferente, batizado, alfabetizado e alcoólico. Triste e só, acabaria por vir a morrer em 23 de Dezembro de 1906, vítima de uma hemorragia cerebral, com uma idade próxima dos 57 anos, menos dez anos de idade que constava da certidão de óbito. (GARCIA, 2008, p. 139)

Enquanto isso, no “inverno” simbólico da terra de Gaza, a narrativa de Chiziane relata que “as mães ainda teriam o trabalho de satisfazer a curiosidade das crianças que perguntavam sem parar” (CHIZIANE, 2008, p. 41) sobre os eventos ocorridos no fim do império. As crianças, como terra para as palavras-sementes, “são seres de questões profundas” (CHIZIANE, 2008, p. 41). As mães explicam então às crianças que nas últimas palavras do imperador, ele cantou a liberdade. Entretanto, na edição moçambicana, o narrador se questiona como este canto de liberdade pode ser ensinado por meio das palavras:

A liberdade, vive-se, dizia Nguyuza, o general desertor. Como, explicar então, às crianças o conceito de liberdade, quando, por todo o lado, há prisão, xibalo, deportação? Como explicar que liberdade é palavra, semente, diamante? Como ensinar que é a fêmea que dará à luz uma nova estrela? (CHIZIANE, 2008, p. 41)²⁷

Sendo um recurso utilizado por toda a narrativa, o questionamento talvez seja fruto do discurso indireto-livre. Entretanto, são questões que ganham profundo significado no contexto social moçambicano e nas demais experiências de exploração social. Afinal, como inspirar nas novas gerações o desejo de plena liberdade se afinal nunca a conheceram? Possivelmente, seja no mais profundo cativeiro que esse desejo nasça, mas, para tal, é necessária a palavra como semente da vontade. As mães, então, resumem o discurso do imperador à sua essência: “A liberdade é a gema de pedra preciosa que resiste ao martelo dos tempos” (CHIZIANE, 2008, p. 42).

Mais uma vez, o texto de Chiziane valoriza o tempo da eternidade. Embora Cronos bata seu martelo implacavelmente, há no espírito humano uma gema de pedra preciosa, isto é, o desejo de alçar voo e conquistar a liberdade. Assim, o tempo do cairós não integra apenas o tempo das artes, da experiência religiosa e das revoluções sociais; ele é o tempo de qualquer mulher e qualquer homem imbuídos da boa vontade. O tempo do ser livre:

As mães repetiam, mas com voz baixa para não despertar a ira dos novos invasores. Porque o discurso era um hino de liberdade. “Continuarei a viver aqui no coração do meu povo. Eu vos digo, portugueses, eu estou aqui, eu não saio, lutarei por esta terra até aos confins da eternidade. Estarei sempre aqui, na forma de uma andorinha. Para predizer o futuro e celebrar os ritos de vida e de

²⁷ Esta passagem foi retirada da segunda edição.

morte. Para escolher o homem bravo que lutará pela liberdade desta terra. A liberdade virá, eu juro!” (CHIZIANE, 2013, p. 44)

Este desfecho nos revela um aspecto de interesse para análise. Há um processo de heroicização de Ngungunhana que se constitui ao longo da narrativa. No início da trama, a personagem era um arrogante e autoritário imperador, porém no final do conto, ele se transforma em uma representação espiritual da luta pelos interesses da terra moçambicana. De forma consciente ou não, este processo utilizado na literatura parece ser uma alegoria da própria história do país. Pode-se notar que, a partir dos movimentos de independência de Moçambique na década de 1960, houve uma intencional conversão do último imperador de Gaza em modelo heroico, reforçado após a libertação nacional. Como mencionado nas perspectivas teóricas, o movimento de libertação em meados do século XX auxiliou na mitificação de personagens históricos construídos ideologicamente na resistência e na luta contra o invasor europeu e, nesse sentido, a figura do imperador desempenhou com perfeição esse papel.

Conforme já apontado, Gungunhana fazia parte de uma genealogia de chefes originários de fora do limite territorial que se convencionou chamar de Moçambique. Ademais, sua dinastia rapinou, eliminou e massacrrou vários grupos étnicos do sul moçambicano. A despeito da governança opressiva, o rei nguni se transformaria, na segunda metade do século XX, num arquétipo heroico com significativo papel no reforço de uma consciência nacional e de resistência ao poder colonial. No que tange à estima pela figura do imperador durante o período da luta de libertação, Garcia explica que uma possível razão seja o fato de Manjacaze, a capital do império de Gaza, “ser a terra de origem de muitos dos principais dirigentes [da FRELIMO], partido responsável pela independência e pela governação de Moçambique após a sua autonomização de Portugal”. (GARCIA, 2008, p. 144). Já nos anos oitenta, a antiga capital nguni foi insistentemente fustigada pelos ataques do partido rival, a RENAMO. Assim, para o presidente Samoral Machel, rememorar este local mítico “era uma premissa urgente para reforçar a identidade e a coesão nacionais, num contexto de uma guerra civil que poderia ser fraccionista e resvalar para a rivalidade tribal”. (GARCIA, 2008, p. 144).

No fortalecimento da guerra fremilista contra as investidas do partido rival, apoiado este pelas forças sul-africanas, buscou-se associar a imagem de unidade imperial do reino de Gaza a um símbolo de identidade nacional única. Este processo de mitificação de Ngungunhana culminou com a solicitação do retorno dos restos mortais

do herói, o que foi feito em um pequeno caixão simbólico contendo um pedaço de terra do cemitério açoriano em Junho de 1985.

O pequeno caixão seria encerrado num maior vindo de Moçambique, feito em madeiras locais (chanfuta e jambirre) e decorado com motivos da vida política, militar e social do herói de Manjacaze, num trabalho supervisionado pelos artistas moçambicanos Malangatana Valente e Paulo Come. (GARCIA, 2008, p. 145)

Assim, não há dúvidas de que a constituição de um herói nacional ocorra a partir de uma construção ideológica. Entretanto, a questão que nos interessa investigar é se um símbolo heroico determinado possui uma capacidade transformativa no imaginário social ou sua função é apenas auxiliar na reprodução das estruturas de poder vigentes. Neste aspecto, o conto “Quem manda aqui” cumpre mais do que a missão de construir um herói que simbolize a luta social. A narrativa afirma seu caráter de subversão ao questionar a legitimidade do poder de Ngungunhana, depois da autoridade do poder do colonialismo português. Porém, se o conto mitológico se reatualiza todas as vezes que é contado, esta questão também não seria renovada para o poder atual? De todas as maneiras, o texto elucida que a maior pátria a que o homem deve obediência é a sua liberdade.

Para que o desejo de liberdade nasça no espírito humano, é necessário que seja cultivado por meio da palavra, como salientado neste capítulo. As mulheres, guardiãs da memória, são as transmissoras do utópico retorno da primavera ou da Idade de Ouro. Como Hampatê Ba aponta²⁸, nas sociedades subsaarianas, a palavra não é um mero instrumento de comunicação, mas possui o poder da criação e, portanto, em todas as instâncias da vida, ela é considerada um bem sagrado. Similarmente, no contexto da obra de Paulina Chiziane, a arte de contar histórias não é apenas para entreter os mais jovens, mas um importante canal para ensinar a história guardada na memória, revelar seu significado mítico e, por fim, semear a esperança e o desejo de liberdade.

Os três contos da obra moçambicana realizam o papel de mensageiros da liberdade, embora cada um deles retrate um momento distinto da história de Moçambique. Este primeiro conto, “Quem manda aqui?”, inspirado nos acontecimentos das últimas décadas do século XIX, relata a simbólica partida das andorinhas, tempo do cerceamento da liberdade. Neste tempo obscuro, a esperança é conservada pela profecia

²⁸ Vide capítulo 1

da chegada de futuros heróis, que até este momento, referem-se aos diversos líderes sociais que lutaram, no século seguinte, contra a invasão colonialista, em prol da liberdade do homem africano. No entanto, no processo dos movimentos independentistas, o despertar para a liberdade, a resistência à opressão e a batalha pelo direito de ser livre mostrou-se uma penosa e longa jornada. A narrativa semeia a esperança ao narrar a dura marcha de homens e mulheres ao Zulwine, o princípio do mundo. Afinal, depois do longo caminho, o grupo alcança a condição de liberdade plena em outra dimensão temporal, porém, se o tempo natural é um ciclo eterno, então, um dia, estes humanos-andorinhas voltarão, cantando a chegada da primavera.

CAPÍTULO 3

O HERÓI QUE CONQUISTA A UNIDADE Análise do conto “Maundlane — O Criador”

Considerações sobre o simbolismo da águia; a jornada do herói; a luta de libertação; identidade nacional em Moçambique; e o valor da ancestralidade

*Eu vi o meu povo amarrado
todo acorrentado por falta de amor
Minha mãezinha estava comigo
E me sustentava com seu grande
Águia Dourada (Chaveirinho)*

3.1 Um panorama sobre o simbolismo da águia

Entre as constelações estelares do hemisfério sul, encontra-se a Constelação da Águia (Áquila). Sobre sua origem, a mitologia grega conta que, certa vez, Zeus enamora-se por um formoso príncipe troiano que cuidava de um rebanho de ovelhas. O rei dos deuses, apaixonado, transforma-se em uma águia e rapta o jovem Ganimedes em suas garras para viver no Monte Olimpo como seu amante e copeiro celeste. No mito, o príncipe deixa a sua condição humana e conquista a imortalidade. De forma similar, o herói mitológico não pertence ao inventário do cotidiano. Está integrado à dimensão da eternidade. Ele tem origem humana, mas serve para o cumprimento dos interesses divinos, pois foi escolhido e é amado pelos deuses.

As histórias míticas concebem ao herói ações que não se justificam apenas pela sobrevivência física. O herói, sujeito do tempo da vontade, age para livrar a si mesmo ou a sua comunidade da contingente luta pela sobrevivência, para que se nasçam novas potencialidades vitais. Entre os diversos símbolos míticos, há um que representa com maior amplitude a busca do homem por novos horizontes, a saber, como figura principal deste capítulo, a águia. Esta ave de rapina é considerada uma das maiores de sua espécie, alcançando dois metros de envergadura em seu voo e a sua principal característica é a capacidade de alçar voos muito altos e velozes.

Em cada contexto cultural, há particularidades na forma de representar esta ave, porém, a sua figura aparece em brasões e emblemas de várias culturas, geralmente associada ao contexto bélico, na representação do poder monárquico. Concernente a

isso, o dicionário de símbolos de Hans Biedermann explica que as “qualidades heroicas glorificadas na águia fizeram com que muitos soberanos a escolhessem como animal heráldico: reis alemães, os duques da Bavária, da Silésia e da Áustria, os marqueses de Brandenburgo e os reis da Polônia”. (BIEDERMANN, 1993, p.20).

Além do poder e da guerra, ao simbolismo da ave rapineira, nas sociedades cristãs, relacionaram-se pecados, como soberba e altivez, devido ao seu olhar dirigido à distância, que parece ignorar o que se encontra nas proximidades. Por outro lado, o seu voo alto “foi interpretado como paralelo à ascensão de Cristo” (BIEDERMANN, 1993, p. 19) e, também, como símbolo do mensageiro divino. Em outra fonte de consulta simbólica, Juan Eduardo Cirlot aponta:

Theodoreto comparou-a ao espírito de profecia; em geral também foi identificada (porém, em realidade, mais o seu voo – pela rapidez – que a ave em si) à ascensão das orações ao Senhor e a descida da graça sobre os mortais. Segundo São Jerônimo, a águia é emblema da ascensão e da oração. (CIRLOT, 1984, p. 67)

Uma representação próxima também é conferida à águia na tradição védica. A ave tem um destacado papel como mensageira, sendo ela a transportadora do *soma*, infusão alcoólica derramada sobre o fogo dos sacrifícios ao Indra. Assim, águia simboliza tanto a mensagem divina como a atividade da guerra. Na arte oriental, ela aparece frequentemente na ação de batalha. Sobre ainda outras tradições, Cirlot afirma:

Na América pré-colombiana a águia surge com o mesmo sentido, de princípio espiritual celeste em luta contra o mundo ctônico inferior. Na arte românica, a águia mantém esse significado. Na Síria antiga, a águia com braços humanos simbolizava a adoração ao sol, no rito de identificação. Também conduzia as almas à imortalidade. (CIRLOT, 1984, pp. 66/67)

De todas as formas, a constante recorrência da águia no universo mitológico indica o quanto a sua representação está no imaginário humano, principalmente pela sua habilidade do voo elevado e pela acuidade visual. Estas características apontam também uma significativa virtude simbolizada pela águia: a sabedoria ou a busca pelo saber. Por exemplo, contam as escrituras hebraicas que o profeta Ezequiel teve uma visão do mundo celestial onde havia divinos seres multifacetados. Cada um deles apresentava quatro faces; havia o rosto de homem, de leão, de boi, e por último, a face de uma águia. Conforme a leitura do livro de profecias, cada uma das faces representa uma qualidade

espiritual e o rosto de águia simboliza a sabedoria divina. Posteriormente, os símbolos dos quatro animais vivos de Ezequiel serão atribuídos, na cristandade, aos quatro escritores evangelistas. A sabedoria da ave será conferida a São João, que representou em seu evangelho uma visão de Jesus Cristo, por uma perspectiva filosófica e metafísica, em que se considerou a eternidade do messias.

Em consonância com seu simbolismo, este capítulo procura relacionar a ave mítica ao herói da narrativa “Maundlane – O Criador”. O mesmo símbolo também é atribuído para Lurdes Mutola, a heroína do terceiro conto da obra moçambicana. Antes de prosseguir neste caminho analítico, é necessário não esquecer que, embora a obra de Chiziane seja uma trilogia de contos, estes possuem um fio condutor único no qual se dimensiona a simbologia do eterno retorno e da jornada mítica, da águia e das andorinhas, que desenham o padrão dos heróis narrados no livro de Paulina Chiziane. Vale ainda dizer que, na composição da obra, os motivos mitológicos são as ferramentas para se revelar a História de Moçambique por um viés endógeno. Porém, por meio deste trabalho, recuperamos esses motivos universalmente, o qual direciona a nossa visão tanto ao amplo campo do imaginário humano, quanto às particularidades históricas do país africano.

3.2 A revelação do destino heroico

O princípio da segunda narrativa de *As Andorinhas* expressa a “fórmula” recorrente da tradição do conto popular, “era uma vez”, que estabelece com o interlocutor um acordo de que a narrativa não provém de simples refolhos do cotidiano. Obviamente, trata-se de uma história que dialoga com a vida humana, porém elucida um universo onde há maior liberdade para o plano da imaginação, neste caso africano, baseado em uma herança cultural de tempos passados, contada e recontada aos mais jovens.

No início do conto, é narrada a história de um homem muito doente que solicita aos seus filhos que procurem um curandeiro capaz de fazer milagres. O filho mais velho, um grande guerreiro, parte em busca da cura de seu pai e vence os obstáculos das planícies, dos pântanos e das montanhas e entra em uma floresta. Quando o jovem pronuncia as palavras mágicas ensinadas pelo pai, o curandeiro se apresenta “sob a

forma de uma serpente medonha”. (CHIZIANE, 2008, p. 45). Amedrontado, o guerreiro foge sem cumprir sua missão. Então outro filho parte para realização da tarefa, enfrenta as mesmas adversidades, mas também se aterroriza com a serpente e retorna sem alcançar o objetivo proposto. Frente aos fracassos dos irmãos, o filho mais novo deseja realizar a difícil jornada, mas, por ser “pequenino, fraquinho, magrinho, inexperiente” (CHIZIANE, 2008, p. 45), não lhe é permitido. Após muita insistência, o menino parte para a mesma missão e, diferentemente de seus irmãos, retorna com a serpente enrolada em seu corpo que, por fim, devolve a saúde ao pai doente, cumprindo assim a difícil tarefa.

Esta história se revela, no decorrer do conto de Chiziane, como uma alegoria do destino do herói narrado em “Maundlane – O criador”. Classifica-se o gênero deste tipo de enredo como “parábola” que, na raiz grega, significa “por ao lado, juntamente”. Ela é uma narrativa breve com a finalidade de ilustrar um ensinamento, comumente utilizada nos sermões religiosos. Entretanto, na narrativa moçambicana, o herói sonha vividamente com esta história, também contada diversas vezes por sua avó. Este fato amplia o sentido deste conto alegórico. A parábola passa a não ser apenas ilustrativa, “ao lado” da realidade, mas transforma-se em um símbolo da realidade. Northrop Frye, particularizando as influências mitológicas na literatura, explica que temos “uma alegoria quando uma obra literária é ligada a outra, ou a um mito, por meio de uma certa interpretação de significado e não por meio da estrutura” (FRYE, 1999, p. 45). Quando Mondlane sonha com a parábola contada pela avó, ele se converte no protagonista do sonho, pois ele mesmo é o pequeno menino que consegue transpor a jornada e cumprir a missão:

- Serei eu capaz de tamanha coragem, avó?
- Já foste capaz!
- Onde?
- No sonho, ora essa! Para se ser herói na vida, é preciso ser-se herói no sonho.
- Há gozo nas palavras daquela avó que arremessa de novo a mente do menino para o reino da fantasia. O menino não entende aquela resposta.
- Estou a falar da vida real, avó!
- Não crês em ti?
- Em mim?
- O sonho é seara da vida. (CHIZIANE, 2008, pp. 46/47)

Dentro das perspectivas ficcionais, quando o menino sonha com o episódio da serpente medonha, a história deixa de ser apenas uma parábola alegórica da realidade e passa a constituir a estrutura da realidade, afinal, a personagem é o próprio menino da história. Assim, diferentemente da parábola, que se encontra ao lado da vida real, no conto de Chiziane, o sonho é a seara da vida. Portanto, o sonho do menino representa o início de sua saga heroica e não uma ilustração dela. É a revelação oracular por parte de seu pai falecido. O sonho de Mondlane se aproxima dos movimentos de anunciação do futuro herói para os pais ou para o próprio herói nos modelos mitológicos.

Ao percebermos a relação da biografia de Mondlane e os arquétipos heroicos, verificamos não apenas o valor sócio-histórico do herói moçambicano, mas também o seu vínculo com a tradição mítico-literária. No primeiro capítulo deste trabalho, discutiu-se o fato de que, no mito, o herói está situado em uma classe supra-humana, predestinado a uma sina heroica desde seu nascimento, ou antes dele. Philippe Sellier (2005, p. 468), na obra de Pierre Brunel, afirma que o herói clássico das epopeias nasce, em geral, de pais ilustres e, muitas vezes, o seu nascimento é precedido de oráculos ou de sonhos proféticos.

Conforme anteriormente mencionado, segundo C. Matsinhe e R. Bessa, os heróis da história moçambicana são representados, muitas vezes, como predestinados ou portadores de uma sensibilidade divina. No caso de Eduardo Mondlane, a obra *Chitlango, Filho de Chefe*²⁹ relata, no capítulo “De alta linhagem”, o momento em que a mãe do herói lhe revela a sua origem espiritual e sua eleição pelos antepassados. Esta obra, organizada pelo missionário protestante André-Daniel Clerc, segundo a própria Chiziane, motivou-lhe a escrita do conto “Maundlane - O Criador”. O texto moçambicano, de 1950, retrata as palavras da mãe do herói:

Trabalhava ele [pai de Mondlane] na montagem do tecto da casa da sua primeira esposa, quando lhe anunciaram que eu acabava de dar à luz um filho. Que boa notícia! Um filho vigoroso! Então, o teu pai foi comunicar o acontecimento a alguns homens da sua família e, todos juntos, tomaram o caminho da aldeia de um sacerdote-médico do nosso clã. Este sacerdote extraiu dum cesto redondo um jogo de conchas, de ossículos de serpentes, de cabras, de leões, de antílopes. Misturou-os muito bem, depois lançou-os em cima de uma pele de cabra. Pretendeu assim saber exatamente o que os deuses pensavam deste nascimento. Então, olhando atentamente para a posição e

²⁹ Obra de Eduardo Mondlane e André-Daniel Clerc, de 1950, muitos anos antes da liderança de Eduardo Mondlane na frente independentista.

orientação de cada ossículo ou concha, o sacerdote compreendeu a resposta dos deuses. E disse: “Os deuses regozijam-se com a vinda ao mundo deste menino. Eles desejam que se lhe dê um nome dos deuses. A sua vontade é que ele seja chamado pelo nome de Chitlango, porque é Chitlango – o – Velho que recomeça a vida na carne desta criança.” (KHAMBANE&CLERC, 1990, pp. 15/16)

Eduardo Mondlane era considerado a reencarnação de um importante antepassado dentro de sua comunidade, por isso, sua mãe esclarece que ele não é igual aos outros rapazes, pois era “o grande Chitlango que reinou anos e anos” (KHAMBANE & CLERC, 1990, pp. 15/16) sobre aquela terra. No entanto, o herói parece ter dificuldades de se convencer das palavras maternas. Eduardo Chivambo Mondlane nasce numa pequena aldeia, Nwadjahane, situada no distrito de Manjacaje, província de Gaza, no dia 20 de junho de 1920. Descendente de uma família de chefes tradicionais, seu pai, regente da linhagem Khambane, morreu quando ele era ainda muito pequeno. Depois da morte do pai, a aldeia desintegrou-se e a família teve de lutar para suportar a crise: “As estratégias de sobrevivência levaram muitos dos irmãos e parentes para as minas na África do Sul, enquanto as mulheres permaneciam em casa, lutando pela subsistência da família”. (SOUSA, 2008, p. 150). Frente a esta situação, no conto ficcional, o sonho da serpente medonha confere ao herói o desejo do destino grandioso. Na edição brasileira, acrescenta-se um provérbio proveniente da canção popular: “se queres tocar a mbila, deves primeiro sonhar com ela.” (CHIZIANE, 2013, p. 47). Assim, o protagonista é caracterizado como uma criança sonhadora, no entanto, o texto representa um cenário, ao pequeno pastor de ovelhas, pouco propenso à realização de sonhos muito altos.

Na década do nascimento de Eduardo Mondlane, Moçambique enfrentava diversas convulsões de cunho social, político e econômico. Na metrópole portuguesa, ocorre o golpe que instala a ditadura militar em 1926, posicionando Salazar no poder, na década de 1930, como presidente do Conselho de Ministros. Com a ascensão do regime ditatorial, há uma reorganização administrativa e legislativa das relações com as colônias africanas, estabelecida pelo *Ato Colonial* de 1930, e, posteriormente, com uma nova regulamentação do estatuto para “indígenas”. Ampliou-se, assim, uma política colonial que visava promover uma ação “civilizadora” entre os “indígenas”. Para servir a seus objetivos colonialistas, Portugal criou, então, um sistema de ensino rudimentar que não tinha, evidentemente, nenhum interesse em promover uma educação às populações locais semelhante à educação dos brancos ou à dos raros assimilados. O

texto de João Tiago Sousa, “Eduardo Mondlane e a luta pela independência de Moçambique”, aponta que o governo português definiu os objetivos deste projeto “com a diferenciação institucional entre “indígenas” e “cidadãos”, com a estrutura social radicalmente discriminatória e com uma prática política indígena que reforçava a exploração do trabalho e a reprodução da autoridade colonial” (SOUSA, 2008, p. 151).

Sobre o contexto situacional do homem negro na época retratada pelo conto, é possível relacionar o período da efetiva dominação colonialista à estação do inverno, anunciado pelo último imperador de Gaza. Na edição de 2013, o narrador observa: “A terra está doente, dizem todas as vozes [...] Há sipaios negros que fazem rusgas, apanham gente, deportam, matam e espalham a tal doença da terra. Com muitas espingardas e muitos castigos” (CHIZIANE, 2013, p. 48). São as marcas da escravização do homem africano em sua própria terra. Neste cativeiro físico e psíquico, no qual estes homens e mulheres são forçados a permanecer, os sonhos das crianças voam rasantes. O texto diz: na “sombra da micaia, o menino e seus amigos fazem planos do futuro”. (CHIZIANE, 2008, p. 47).

Um dos companheiros de Chivambo pretende trabalhar nas minas da África do Sul, “antes de ser apanhado pelos sipaios nas rusgas e ser levado para o xibalo”. (CHIZIANE, 2008, p. 47). Outro menino também deseja ser mineiro para comprar “um relógio que toca, um rádio e uma bicicleta”. (CHIZIANE, 2008, p. 47). Ainda outro quer ser caminhoneiro e vender carvão para fingir os sipaios. Estas são as asas dos sonhos decepadas pelas “tesouras mágicas do xibalo.” (CHIZIANE, 2008, p. 47). Perguntam ao pequeno herói quais são os seus sonhos para o futuro. Se talvez quisesse ser lenhador, plantador ou machileiro. Chivambo não responde a questão. No entanto, a pergunta dos outros meninos desperta a consciência da personagem para a escravidão reservada à sua geração:

Chitlango olha para os amigos do alto do trono e sorri. As vacas ao lado ruminam lentamente preludiando um futuro de guisados e matadouro, enquanto os meninos celebram um porvir de incertezas: partir para as minas e morrer no subterrâneo ou regressar cheio de doenças. Ser deportado para o sofrimento, morte e esquecimento. As raparigas mais lindas da aldeia, recrutadas como criadas nas casas dos colonos e finalmente arruinadas pelo vinho e aguardente nos mercados de sexo. (CHIZIANE, 2008, p. 49)

A personagem assume, assim, a perspectiva de alguém que goza de uma condição de nobreza. Porém, esta ilusória condição é dissipada quando o herói percebe a real conjuntura de seu estado como “filho de uma pátria agreste” (CHIZIANE, 2008, p. 49) em que gerações de homens e mulheres são mortas ou escravizadas. Encontrando-se em uma contradição entre os sonhos presentes em seu espírito e a realidade social em que vive, ele se questiona: “Serei mesmo rei? Sou Chitlango protetor de quê, se nem sei ler? Protetor de quem, se sou protegido por duas pobres mulheres, que se esfalfam de sol a sol para me garantir o alimento?” (CHIZIANE, 2008, p. 49). Nas reflexões do protagonista, desenha-se sua angústia frente à impossibilidade de sonhar. Esta forma de a personagem se ver dentro de um pesadelo indissolúvel, assemelha-se à sina do herói mítico que “passa a levar uma vida obscura muito diferente daquela que deveria ter acesso por seu nascimento. É o período da vida oculta, de uma morte aparente”. (SELLIER, 2005, p. 468). Reconhecendo-se como filho de uma terra viúva, parindo os escravos de amanhã, a personagem admite: “Sou um pastorzinho de cabras, não sou rei nenhum. Sou Chitlango apenas no nome, Chivambo-o-Velho, apenas no sonho, não sou ninguém.” (CHIZIANE, 2008, pp. 49/50)

Mondlane abandona os amigos e busca os braços da avó, alegando que não gostaria de crescer, pois teria um destino de mineiro ou seria deportado para algum trabalho forçado, assim como os outros rapazes. Deseja algum remédio que impeça seu crescimento para não sofrer as desgraças sofridas pelos homens da terra. A avó explica que, muito pelo contrário, o rapaz deve crescer rápido para defender a sua casa, afinal, Chivambo era o homem da “casa”. Ela argumenta com um prato de mandioca nas mãos:

- Vamos, come, rapaz, come e cresce depressa, para seres o homem da casa — dizia a mãe com grande sorriso.
 - Homem da casa? — questiona-se Chitlango
 - Claro!
 - Para que serve o homem da casa? — perguntava na maior ingenuidade do mundo.
 - Come e cresce. Depois saberás.
- Enquanto mastiga, o pensamento voa de novo para o espaço. Como saberei ser o homem da casa, se o pai morreu depois do meu nascimento e nem teve tempo de me ensinar a ser o que é ser homem? Vou usar nova estratégia: aprender essa língua com que os invasores conspiram contra nossa gente. Conhecer os sinais que escrevem nos livros deles para nos tirar a terra. Para ser o homem da casa, tenho de saber tudo. (CHIZIANE, 2008, p. 51)

Como já mencionado, um dos significados simbólicos da águia é o desejo da sabedoria. Este é um fator da personalidade do protagonista que será a todo tempo reiterada no conto. Chivambo pensa, questiona, quer perceber a raiz, tem de saber de tudo. Ainda muito jovem, a personagem reflete sobre a situação de exploração de sua terra e das pessoas que vivem nela e medita sobre as razões e os interesses do colonialismo europeu na África. Dono de um “pensamento que voa para o espaço” (CHIZIANE, 2008, p. 49), o herói conclui que, para se tornar o homem da casa, tem de saber de tudo.

Chivambo deseja conhecer os saberes do colonizador para encontrar uma forma de recuperar a sua casa. Esta passagem lembra as palavras de Manuel Rui em “Eu e o outro – o invasor”, que trata da possibilidade de utilizar a língua do colonizador como um escudo de resistência e uma arma de investida contra o opressor. Porém, as ações do herói da narrativa moçambicana indicam um desejo que está além deste significado. Por sua personalidade sonhadora, Mondlane deseja libertar-se não só dos instrumentos estruturais e ideológicos do sistema colonial, mas deseja recuperar a “casa” invadida pelas térmitas e pela podridão. Para a reconstrução desta casa, o herói anseia apropriar-se do universo cultural do estrangeiro: a língua, os livros, os sinais e os truques.

Para isso, Mondlane começa a frequentar a escola indígena, porém ali, “os professores negros, arrogantes, torturavam os alunos, obrigando-os a servi-los nas suas lides domésticas, como ir ao rio buscar água, deixando-lhes pouco tempo para estudar.” (CHIZIANE, 2008, p. 51). Nos livros escolares, aprendia-se a história dos brancos e a geografia africana era sempre classificada pelos nomes da língua europeia. Desiludido, o jovem “transferiu-se para o colégio da missão onde melhor se adaptou” (CHIZIANE, 2008, p. 51). A personagem, integrada a uma história local interrompida e profundamente transformada pelos interesses do capitalismo europeu, descobre dentro da missão protestante uma nova linguagem e uma nova articulação dos saberes estrangeiros. O texto reza que, na escola missionária, “as pessoas aprendiam português, mas falavam a sua língua com toda a liberdade. E cantavam em coros lindíssimos. Na ânsia de melhor entender, tudo aprendeu”. (CHIZIANE, 2008, pp. 51/52)

Esta passagem é relevante não apenas para a compreensão da jornada da personagem, mas também do percurso da história social moçambicana. As missões protestantes, principalmente as missões suíças e presbiterianas, auxiliaram, em certa medida, no processo de legitimação de uma nova identidade local. Sabe-se que é uma

falácia classificar o termo “identidade nacional” ou “identidade social” de forma simplista sem levar em conta os diversos processos das ações históricas e econômicas por que passou Moçambique. De todas as formas, considerando o texto de *As Andorinhas*, nota-se o relevante peso do protestantismo na vida do herói. Apontando esse fator também na vida social do país africano, Elísio Macamo, em “A influência da religião na formação de identidades sociais no sul de Moçambique” afirma que as missões serviram como uma alternativa para as populações locais de cultivar uma certa individualidade dentro do binômio colonial dominação/subordinação. Para ele, a Missão Suíça:

desempenhou um papel importante como ponto de referência a partir do qual os intervenientes definiram a sua individualidade. Ela foi quase sempre a estrela polar na busca dum conceito seguro de individualidade. Onde a sociedade tradicional não se encontrava em condições de dar enquadramento normativo aos indivíduos, a religião encarregou-se de o fazer. Onde a sociedade colonial não era capaz, nem tinha vontade, de integrar-se à cultura produzida pelos indivíduos, a religião fê-lo. Onde a proliferação de símbolos culturais dificulta o cultivo de uma personalidade individual, a religião dá legitimidade social às personalidades desenvolvidas. (MACAMO, 1998, p. 58)

Assim, refletindo sobre o papel que acabaram desempenhando, presencia-se nas missões um alargamento de uma “consciência étnica” dos sujeitos negros. Esta, em certa medida, encoraja o desenvolvimento de uma individualidade e o desejo pela liberdade social, em contraposição à ideológica opressão portuguesa. Para Eduardo Mondlane, o protestantismo foi fundamental em sua trajetória heroica, pois possibilitou-lhe os estudos acadêmicos e a ascensão dentro do “mundo branco”. Dadas as circunstâncias, sem o incentivo dos missionários e de outros integrantes da igreja protestante, não seria possível o “voo” de Mondlane a fim de compreender as engrenagens do imperialismo branco e lutar contra elas.

Sobretudo, dono de uma mente afiada, Chivambo utiliza as suas habilidades e o prestígio que alcança como estudante da missão, pastor e catequista para questionar os sistemas e as lógicas que o circundam. Na obra *Chitlango, filho de Chefe*, já mencionada anteriormente, mesmo que Mondlane valorize muitos fatores da vida tradicional, por meio de ricas descrições narrativas, ele não teme questioná-los, principalmente os que dizem respeito aos papéis atribuídos às mulheres e aos temores infundados gerados pela superstição. Ao mesmo tempo, não deixa de ser crítico de

diversas ações que presencia dentro da escola e da igreja. De qualquer maneira, ao analisarmos a trajetória desta figura histórica de modo mais abrangente, é possível identificar sua fidelidade muito maior aos interesses da libertação moçambicana do que aos valores das instituições religiosas.

3.3 A jornada do herói: o voo de Eduardo Mondlane

Quando deixa o seu ninho, a primeira parte da vida de uma águia é solitária. Ela vaga muitos anos nas alturas sem destino certo. De forma similar, o herói mítico vence os obstáculos por meio de trabalhos fabulosos enviados pelo plano divino. Um típico trabalho é o combate de monstros como acontece com Gilgamesh e com Hércules, por exemplo. De todas as formas, a primeira parte da jornada heroica é desenvolvida solitariamente. O caminho do mítico herói guerreiro é penoso e ele resiste em cumpri-lo por conta da “lealdade a um ideal, uma causa, um deus ou uma nação”. (CLYDE, 1999, p. 111). Neste padrão heroico, Mondlane questiona a sua solidão: “Como poderei, eu, ser o homem da casa, se me deixaram só? Já não sou homem da casa, sou um homem vazio, tudo acabou”. (CHIZIANE, 2008, p. 52).

Porém, como se escutasse um chamado mítico, a personagem decide cumprir a sua profecia. “No céu do entardecer, as andorinhas bailam, Chitlango semeia flores do campo no leito da eternidade. Reza” (CHIZIANE, 2008, p. 52). Em uma ação introspectiva, o herói atinge o leito da eternidade. Assim como o imperador de Giza havia acessado o tempo da eternidade para profetizar a vinda do futuro herói, na segunda narrativa, Mondlane ingressa neste mesmo campo temporal para semear suas flores. Isto ilustra o início de sua missão heroica de reconstruir a sua “casa” e trazer novamente a primavera para aquela terra africana:

Que não morra nunca o mugido das vacas que pastei. Que o sol nasça sempre ameno e renove o colorido das buganvílias com que farei coroas para a minha mãe e para a minha avó, rainhas do meu trono Chivambo. Que a chuva caia e a vida se renove! (CHIZIANE, 2008, p. 52)

A edição brasileira deste conto de Chiziane apresenta marcas mais extensas deste episódio de solidão e desconsolo do herói, porém, ambas as edições valorizam o

instante da solidão como um momento decisivo para que a personagem siga o caminho iluminado pelo “cruzeiro do sul”³⁰. Semelhante ao ocorrido com os outros heróis da obra, Mondlane parece alcançar um espaço mental onde o tempo concreto é abolido. Então, o herói escuta novamente as vozes da mãe e da avó, suas instrutoras da infância. Neste ínterim, “sente uma estranha vontade de derrubar as paredes do além e penetrar. Despertar todos os antepassados para aliviarem a angústia”. (CHIZIANE, 2008, p. 53).

Em muitos momentos do conto, Chivambo escapa do tempo concreto e voa pelos pensamentos em reflexões profundas. Este é um padrão mitológico comum para os heróis sociais da literatura. Assim como o xamã que realiza o voo mágico, o filósofo que atinge um pensamento profundo e o poeta que funde o tempo e o espaço pela linguagem, o herói não se vale apenas do oráculo profético ou de sua linhagem elevada. Ele se vale da decisão súbita de vencer um grande desafio e, para tal, é necessário romper com o tempo e vislumbrar o futuro. No mito, a sua ação ultrapassa o desejo da sobrevivência do corpo, pois se associa à experiência mitológica do espírito. Já a tomada de consciência da missão heroica e sua respectiva função espiritual são elementos angustiantes. O herói clássico da tragédia exemplifica bem essa condição:

Ele como que perde o poder terreno para conquistar um poder espiritual; ele como que desce do agora, para, lá de baixo, resplandecer elevada sabedoria, transcendendo todos os seus juízes e algozes. À custa do próprio sangue, torna-se mensageiro do passado para o futuro, como as almas dos mortos eram evocadas, convocadas a comparecerem ao presente. O sangue trágico do presente conclama o passado para superar pela sabedoria a tragédia. (KOTHE, 1987, p. 26)

Obviamente, Flavio Kothe fala a respeito do herói da tragédia. Porém, todo destino heroico é por um lado vitorioso, mas, por outro, parece ser sempre trágico, mesmo quando vinculado a outros gêneros literários. Isto acontece porque ele é o “mensageiro do passado para o futuro” (KOTHE, 1987, p. 26); assim, a sua missão não é fruto do tempo histórico apenas, mas é proveniente do tempo da eternidade, discutido anteriormente. A dor da mensagem transmitida pela palavra e pela ação do herói ocorre porque ela é transgressora ou aparentemente impossível de se concretizar na realidade social.

³⁰ O símbolo do “cruzeiro do sul” também está presente em *Chitlango, filho de chefe*. A parábola contada no início do conto “Maundlane – o criador”, também foi narrada no capítulo XXI (Sob o Cruzeiro do Sul) da obra de Khambane. Nele, a parábola intitulada “Conto de Massinga”, é interpretada por um pastor religioso negro em volta da fogueira numa noite estrelada.

O herói do conto de Paulina Chiziane, após refletir sobre seu destino, segue o caminho do Cruzeiro do Sul. Assim como na parábola simbólica em que os filhos do pai doente seguem uma longa jornada solitária na procura de “Massinga, o curandeiro”, a caminhada de Chivambo também se mostra extensa e penosa:

O menino dá passos largos e percorre o perímetro do mundo. Em cada passo a renovação do sonho antigo: minha terra mãe, minha terra viúva e solteira, um dia voltarei para ser o homem da casa! Vive a emoção dos caminhos: este vale, este verde vivo, parece mesmo o das pastagens da minha infância. Esta pegada na areia faz lembrar o pé da minha mãe. Este azul, este brilho, fazem lembrar o lenço da minha mãe. Este sorriso, este belo rosto, parecem mesmo da minha avó. E este homem? Tão alto, tão nobre, tão digno, é tal e qual o meu pai, cujo rosto nem ao menos vi. (CHIZIANE, 2008, p. 53)

O herói é conduzido pelo sonho antigo de reconstruir sua casa, convertida em palco de tortura pelo invasor. O passado acompanha o herói na jornada do presente. Entretanto, ele direciona o seu olhar para o futuro no desejo de desvendar o mundo desde o alto voo da águia. É um desejo que beira a inocência e a imaturidade; “dá muitos passos até lhe nascerem todos os dentes do siso” (CHIZIANE, 2008, p. 54), pois parece ser um sonho desmedido, o que não diminui nem retira a beleza do sonho:

– Quero alcançar o cerne da vida e ver onde tudo começa. Quero conhecer o ventre e o túmulo onde o sol nasce e morre. Quero caminhar para longe. Quero conhecer o falo mágico que engravida o útero das pedras e montanhas mortas, no maravilhoso parto dos rios. Quero conhecer as salinas onde se cristaliza o fel que derrama no coração dos homens. Eu vou sim. Vou descobrir o remédio da doença que padece nossa terra. (CHIZIANE, 2008, p. 54)

A biografia do herói confirma o quão longe caminha a personagem na busca de conhecer tanto o “falo mágico” como as “salinas de fel” a fim de levar o remédio de volta à sua terra. O percurso de Eduardo Mondlane marca um desejo ardente de aprender. Após sua entrada na missão suíça, e como pastor e catequista protestante, Chivambo vai para Lourenço Marques, capital colonial, onde obviamente não estará alheio aos problemas associados “ao seu estatuto de homem negro, com discriminação por todo lado, o uso obrigatório da ‘caderneta indígena’ e outras barreiras de classe e cor” (SOUSA, 2008, p. 152). Prosseguindo os seus estudos, Mondlane é enviado por André-Daniel Clerc à província de Inhambane, onde o herói forma um grupo de educação informal para jovens presbiterianos.

Já em 1944, com uma bolsa da Igreja Metodista, Chitlango parte para África do Sul onde faz os estudos secundários na Escola da Missão de Lemana, no norte do Transval. Durante esse período, por meio de seus escritos, nota-se que o herói alargou consideravelmente os seus horizontes e o seu conhecimento político sobre o contexto da África Austral, muito devido ao seu contato com os movimentos nacionalistas africanos organizados por associações na África do Sul. Em 1949, já representante da União Nacional dos Estudantes Sul Africanos, Eduardo Mondlane é obrigado a deixar o país, pois sua residência não pôde ser renovada, por conta das normas políticas do *Apartheid*.

No ano seguinte, o herói vai para Lisboa, onde cursa Histórico-Filosóficas, na Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa. Mondlane fez parte do grupo de jovens que frequentou a Casa dos Estudantes do Império (CEI), onde partilha experiências com outros estudantes africanos, que posteriormente estarão ligados às lutas libertárias, como Agostinho Neto, Amílcar Cabral, Mário Pinto de Andrade e Marcelino dos Santos. Em 1951, com uma bolsa de estudos do Fundo Phelps-Stokes, de Nova York, Chivambo vai para os Estados Unidos da América e inicia os estudos em Antropologia e Sociologia, na Universidade de Oberlin (bacharelado) e, posteriormente, segue os cursos de mestrado e doutoramento na Universidade de Northwestern.

Em sua estada neste país, ele tem oportunidade de conhecer pessoas de vários quadrantes do universo político e participa de grande número de conferências e reuniões sobre Moçambique, sendo convidado, em 1952, a representar a África numa conferência da UNESCO sobre os problemas dos países subdesenvolvidos. No campo religioso, Mondlane se aproximou da Igreja Metodista, da qual já havia participado em Moçambique. Nesta conjuntura, envolveu-se cada vez mais em questões sobre a igualdade de raças e em movimentos de esquerda. Em meados dos anos cinquenta, Chivambo assume o posto de assistente na Universidade de Northwestern e vai para Harvard, como investigador. O seu percurso profissional tem início em 1957, como oficial de investigação no Departamento de Curadorias das Nações Unidas, posto mantido até 1961, quando decide deixar o cargo para dedicar-se exclusivamente à independência de Moçambique.

Este percurso desenvolvido por Eduardo Mondlane ilustra, na realidade histórica, a jornada do herói mítico, que abandona a sua origem em busca das chaves necessárias para a salvação de seu povo. No conto de Chiziane, a entusiástica personalidade do herói, o seu desejo de conhecer o cerne da vida, a raiz do mundo, e a

sua subsequente travessia das fronteiras, dos mares e dos oceanos, mobiliza o narrador a representar no texto literário a própria voz de Chitlango, como se personificasse o espírito do herói. Novamente, rompendo as barreiras do tempo cronológico, como no ritual à volta da fogueira, o herói se apresenta, ele mesmo, para dar o testemunho de sua história:

Venho da nobreza, mas vivi na extrema pobreza. Os invasores transformaram a minha realeza Chivambo num trono de palha, mas duas mulheres bravas lutaram pela minha sobrevivência. Estou vivo e estou aqui.
 Foi a inteligência da minha avó que me fez sábio.
 Foi o amor da minha mãe que me fez nobre.
 Foi a imagem do meu pai que me fez mais homem.
 Fui às pastagens e me tornei bom pastor.
 Veio a dor da morte da mãe e da avó. Lutei contra ela e venci.
 Parti à conquista dos saberes dos brancos, lá onde a memória das palavras é substituída por símbolos, letras, alfabeto. Escalei Manjacaze, Chicumbane, Mause. Venci distâncias. Viajei para Lourenço Marques numa camioneta mais incômoda do que um chapa. Cheguei.
 Estudei tudo num zás e passei por todas as classes.
 Na igreja tornei-me catequista.
 Na escola tornei-me professor.
 Em Portugal quiseram transformar-me em sipaio, arrumei as malas e parti.
 O regime sul-africano era mais feroz, queria sufocar a minha liberdade, fintei-o e fugi.
 Sou um pobre órfão de pai e mãe.
 Venho de longe!
 Conquistei esta América com os pés descalços! (CHIZIANE, 2008, pp. 54/55)

Como já apontado no capítulo concernente às perspectivas teóricas, é comum os contadores de histórias, como o tradicional *griot* ou o aedo grego, narrarem contos de forma performática, conferindo a autoria de sua narrativa à própria natureza. Nesta passagem, como uma entidade desencarnada comunicando-se por meio de um canal vivo, Chivambo se apresenta dizendo “estou vivo e estou aqui”. (CHIZIANE, 2008, p. 54). Presentificado, o próprio herói revela em primeira pessoa o seu *ethos* e rememora a sua jornada desde a infância pobre até o seu voo no “mundo branco”.

Semelhante à jornada de Mondlane, antes de a águia fazer o seu ninho de folhas frescas no alto de uma montanha ou de uma árvore, ela viaja por muitos anos vagando por planícies, desertos e cordilheiras. Por isso, a águia representa a recolha de conhecimentos distintos e a síntese, a fusão, da sua coleção de saberes. Chitlango conta

a sua história e apresenta o alcance de seu voo no mundo ocidental e nos “saberes dos brancos”. Esta é a primeira metade do ciclo do herói, quando ele se transforma, simbolicamente, na águia mítica.

Para exemplificar este simbolismo, há outra parábola presente em *As andorinhas* que também aparece no desfecho da obra *Chitlango, filho de Chefe*. Esta história foi contada e recontada durante o período de libertação de vários países africanos. Aparentemente, foi narrada pela primeira vez em meados de 1925 pelo professor e missionário ganense James Aggrey em uma reunião de lideranças populares onde se discutia a independência da dominação inglesa. Além do contexto independentista, a parábola torna-se praticamente um “lugar comum” na representação da luta pela liberdade. Tanto é que, em 1997, o teólogo e filósofo brasileiro Leonardo Boff, integrante do movimento da teologia da libertação católica, publica o conto de Aggrey na obra *A galinha e a Águia, uma metáfora da condição humana*. Abaixo, segue o conto do missionário ganense na íntegra, conforme está presente no início do conto “Mutola, a ungida”:

Era uma vez...

Um homem que apanhou uma águia pequenina. Levou para casa e pô-la na capoeira. Educada como uma galinha, a águia até comia a comida dos patos. Comportava-se como uma verdadeira galinha.

Um biólogo passou por ali e exclamou:

— Uma águia na capoeira de galinhas?

Era uma águia, mas transformei-a em galinha, apesar de todo o seu tamanho. – respondeu o dono da capoeira, muito vaidoso.

— Não – responde o biólogo – Uma águia é uma águia. Nasceu para governar o mais alto dos céus.

— Esta? Nunca mais voará!

Discutiram. O dono da capoeira teimava e, por isso, fizeram a aposta.

O biólogo, erguendo a pesada ave, disse:

— Águia, águia, abre as tuas asas e voa.

A ave olhou para todos os lados. Viu o farelo e as galinhas a debicar. Voltou para o chão, e continuou a sua vida de galinha. O dono afirmou contente:

— Viu?

O biólogo teimou.

Fizeram a mesma experiência mais três vezes e nada! A águia era mesmo galinha. Na quinta tentativa, o biólogo obrigou a ave a confrontar o sol enquanto implorava:

— Águia, águia, abre as tuas asas e voa!

A ave real abriu as asas e lançou-se no voo, subiu, subiu até desaparecer no horizonte. As águias, tal como as andorinhas, são filhas da liberdade. (CHIZIANE, 2008, p. 73, 74)

Esta parábola apresenta uma águia que é criada em uma capoeira de galinhas. Sendo incitada a voar nas alturas, posteriormente, a ave tem um longo processo até

despertar a sua essência e voar, desaparecendo no horizonte. Ao ser narrada na obra de *Chitlango, Filho de Chefe*, esta história pretendia exprimir a condição de submissão na qual encontrava-se o homem africano em contraposição à sua verdadeira natureza. Nele, após a narração da parábola da águia, as seguintes palavras são discorridas: “Meu povo de África, fomos criados à imagem de Deus, mas fizeram-nos acreditar que não éramos senão galinhas. SOMOS ÁGUIAS”. (KHAMBANE&CLERC, 1990, p. 218)

Pode-se perceber, então, que esta parábola ilustra também a própria biografia de Eduardo Mondlane, que se contrapõe, assim, ao contexto social de escravização e subjugação impostas pelo invasor. No caso deste herói, é possível perceber que, assim como a ave solar, Mondlane lança-se no voo além do horizonte, guiado não por uma marcha ou uma jornada coletiva, mas, por sua mente sonhadora.

3.4 O retorno do herói ao seu ninho: a luta de libertação

Na segunda metade do ciclo do herói, após conquistar a sua própria liberdade, ele retorna à sua origem, levando a mensagem de liberdade aos seus irmãos. Como já mencionado no primeiro capítulo, este é o motivo mítico do herói guerreiro. Caso, por exemplo, do herói Mwindo da epopeia dos niangas. Na edição brasileira do livro de Chiziane, o retorno de Eduardo Mondlane para Moçambique é representado em um sonho do protagonista nos anos em que trabalhava como oficial das Nações Unidas. O texto narra:

O Chitlango estava ali, naquele gabinete confortável, num gabinete moderno, com computador e ar condicionado. Vive uma ansiedade inexplicável, teve um sonho. Sonhou rodeado de mulheres da sua aldeia. No sonho, viu sangue, música e fogueira. A mãe chorava e sorria. E lhe entregava as armas de Chivambo-o-Velho: um arco de madeira carcomida e umas flechas de madeira e pontinhas de ferro. Viu a avó a coroá-lo com um m’boti de palha e a vesti-lo com peles de leopardo. (CHIZIANE, 2013, p. 61)

O sonho apresenta um ritual em que o protagonista recebe de seus antepassados as armas de “Chivambo-o-Velho” e a coroa dedicada aos anciãos, reassumindo, simbolicamente, o posto de homem da “casa”. Esta passagem ilustra, portanto, a volta de Mondlane para a sua terra, como havia sido profetizado no início do conto quando

ele ainda é uma criança. No seu sonho pueril, o menino retorna para a aldeia natal com uma serpente medonha, capaz de conferir a cura para o pai enfermo.

Como um impulso para que cumpra o seu inexorável destino, Chivambo recebe ainda informações que revelam a condição exploratória cada vez mais acentuada de seus conterrâneos. O herói pensa nos bandos dispersos que lutam pela libertação. Também, em virtude da profunda crise econômica na metrópole portuguesa, ele medita sobre a perda cada vez maior das liberdades, pelo aumento do espólio colonial. Surpreende-se de que até as mulheres “já são levadas para o xibalo e pagam o imposto de palhota. Escravizar as mulheres? É o fim?” (CHIZIANE, 2008, pp. 55/56). Portanto, o herói decide retornar à África como num “despertar para o futuro dos séculos.” (CHIZIANE, 2008, p. 56). Respondendo ao nobre chamamento, ele anuncia aos colegas a sua decisão: “– Vou partir [...] – Para ser o homem da terra. O homem da casa”. (CHIZIANE, 2008, p. 56). Neste sentido, assim como na parábola da águia, o herói fixa os olhos no sol e lança-se no azul profundo, no voo das águias.

Para compreendermos melhor o significado do seu retorno no imaginário social moçambicano, replicado na ficção de Chiziane, vejamos como Eduardo Mondlane organiza sua volta a Moçambique. Antes de retornar definitivamente ao continente africano, a fim de liderar a luta de libertação por meio da criação da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), Eduardo Modlane faz uma visita ao país em 1960, que, segundo José Luis Cabaço, “suscita grande entusiasmo e acelera o sentimento nacional e independentista, que investe diferentes áreas da sociedade de Lourenço Marques”. (CABAÇO, 2009, p. 285). Nesta ocasião, Chivambo visita algumas partes do país com apoio da Missão Suíça e da Missão Metodista Episcopal, oferecendo-lhe alojamento e meios para transportar-se. Assim, Mondlane testemunha pessoalmente as más condições de vida das populações africanas sob o colonialismo, além da diferenciação racial, a repressão política e a crise econômica.

Após demitir-se de seu cargo nas Nações Unidas, Mondlane aceita um lugar temporário na Universidade de Siracusa em Nova York, enquanto organiza-se para a participação em uma conferência em Dar-es-Salam no ano de 1962. Neste evento, é fundada a FRELIMO, da qual Eduardo Mondlane será eleito presidente no dia 28 de setembro daquele ano. A frente é formada por movimentos independentistas espalhados dentro e fora de Moçambique, que se reúnem pelo grande estímulo da já prestigiada figura de Mondlane. Logicamente seria um grande desafio reunir todas as diferenças e

interesses dentro de um contexto social, cultural e linguístico tão heterogêneo. Cabaço comenta este episódio histórico:

A ele se juntam, no processo de formação da Frente, intelectuais, estudantes e outros compatriotas vindos do exílio ou do interior do território. À experiência de militância dos emigrados e refugiados, onde prevalecia a vivência rural, vêm juntar-se quadros familiarizados com a modernidade urbana: periurbanos, “letrados”, trabalhadores, estudantes, pequenos comerciantes, religiosos, intelectuais. Foi rica e não isenta de conflitos graves e violentos, a dialética que se criou entre os dois polos do nacionalismo, a revolta rural e o protesto urbano. (CABAÇO, 2009, p. 289)

Por meio de sua experiência e conhecimento no campo político-social e dos apoios que recebeu de diversos quadrantes da sociedade local e internacional, Mondlane foi capaz de unificar rapidamente diversas forças em uma frente única. O objetivo da FRELIMO, primariamente, era a liquidação da dominação colonial portuguesa e das marcas da opressão colonialista. Ademais, prezava-se “a defesa e realização das reivindicações de todos os moçambicanos explorados e oprimidos pelo regime colonial português.” (SOUSA, 2008, p. 157). Atentando-se às distintas reivindicações das populações que, naquela altura, não tinham uma consciência de unidade, era necessário, na ótica fremlista, construir esta unidade na luta pela libertação. Cabaço aponta que a criação desta concepção era pautada em dois quesitos essenciais: por que combater e contra quem combater. O primeiro quesito diz respeito “a consciência de que se justifica por em risco ‘uma vida que não vale a pena’ pela possibilidade de ‘uma vida que valha a pena’”. (CABAÇO, 2009, p. 297). Neste contexto, valoriza-se a causa coletiva, portanto, os comportamentos e interesses individuais se condensam neste ideal. O segundo item, contra quem combater, atinha-se em definir o inimigo e a necessidade da união contra o mesmo oponente que, neste caso, era o poder colonialista.

Neste episódio do retorno do herói à sua terra, no conto de Paulina Chiziane, Mondlane é retratado com uma nova personalidade. De herói curioso e aventureiro no início da narrativa, Mondlane passa a ser um líder sábio e bondoso. No texto moçambicano, ele aterra no coração da floresta densa, anda, às escondidas, pelas igrejas e pelas aldeias “mostrando na prática que uma galinha é uma galinha e uma águia é uma águia” (CHIZIANE, 2008, p. 57). Reúne, então, na Tanzânia os “lutadores dispersos” (CHIZIANE, 2008, p. 57) que, ressabiados por sua aparência estrangeira, questionam as razões de Chivambo querer ingressar naquela luta. O protagonista expõe aos

companheiros os aprendizados que leva do caminho que havia percorrido até ali. Explica que na humanidade não existem raças, apenas almas e que o seu espírito havia desafiado os céus como os pássaros. Os lutadores reunidos argumentam:

- És demasiado nobre para ser guerreiro. És também estrangeiro. Dominas os instrumentos desses brancos e não os nossos, Chivambo.
- A guitarra que tens nos ombros também é estrangeira, mas aí colocas o sopro da tua própria alma – argumenta Chivambo. Instrumentos dos outros? Ainda bem que os tenho. Haverá melhor arma que matar a cobra com o próprio veneno? (CHIZIANE, 2008, p. 58)

Como uma ave mensageira, Chivambo explica aos companheiros que a liberdade seria encontrada na união das vozes insatisfeitas. Era o milagre das formigas que, embora pequeninas, constroem “dólmenes, pirâmides, morros de salalé” (CHIZIANE, 2008, p. 58), ou do manto celeste formado por milhões de estrelas. O herói conclui, então, que todos deveriam unir suas armas em um só feixe para derrotar o invasor e acabar com o sofrimento do povo; assim seria possível levar “a serpente sagrada até à cura da nossa terra” (CHIZIANE, 2008, p. 58).

Podemos aproximar, ainda, as palavras de Chivambo ao discurso feito pelo general Nguyuza no conto “Quem Manda Aqui?”. Os dois líderes utilizam o poder retórico para convencer e mobilizar os ouvintes à ação. A mensagem possui uma intencionalidade e, em certa medida, ela é ideológica. Em contrapartida, há evidentes distinções. Nguyuza utiliza uma série de subterfúgios para que os guerreiros compreendam o que é a liberdade e sintam a necessidade de obtê-la. Já nos últimos anos da colonização portuguesa, Chivambo não precisa cultivar o desejo pela liberdade nos lutadores, pois estes já almejam ser livres; apenas não sabiam os meios para combater os invasores. De todas as formas, os dois episódios desenham a marcha pela vida, isto é, a marcha ao reino das andorinhas do primeiro conto parece ser uma alegoria da longa e penosa jornada na luta pela libertação moçambicana liderada por Mondlane, presente na segunda narrativa.

Entretanto, da mesma forma que é necessário enfrentar a serpente medonha para levar a cura ao pai doente, não há outra ferramenta para enfrentar o sistema colonial a não ser uma estratégia militar. Fora da ficção, Mondlane, ao pensar uma arquitetura para a luta e para a formação de uma nação moçambicana, na obra *Lutar por Moçambique*, afirma que, embora a frente se esforçasse a fazer tudo o que estivesse ao alcance para

obter a independência por meios pacíficos, ela já estava convencida da necessidade da guerra “por conta do fracasso sofrido por todo tipo de atividade legal, democrática e reformista, tentada durante os quarenta anos precedentes”. (MONDLANE, 1975, p. 133). Ciente deste fato, o narrador do conto de Chiziane descreve, então, os tempos da guerrilha:

Os homens inspiram-se e ganham a bravura dos leões. Cada dia mais unidos, transportaram nos ombros a serpente para a cura da terra. Andando uns atrás dos outros, como patinhos no lago. Serpenteavam pelas matas, pelos rios, pelos montes, carregadíssimos de objectos: sacudu, pistolas, cantil de água e outro material bélico. Cantando canções guerreiras para animar o percurso. De vez em quando, faziam uma paragem para saudar o líder. (CHIZIANE, 2008, p. 60)

Diferentemente da liderança autoritária do general nguni na marcha ao reino das andorinhas, as palavras de Chivambo, nesta nova marcha, possuem a linguagem das estrelas. Como um professor sábio, cada palavra da personagem faz descobrir no ouvinte a imensidão de si mesmo. Na edição brasileira, compara-se Chitlango ao papel de um avô dos guerrilheiros, contando sempre as mesmas histórias à volta da fogueira, afinal “quem conta um conto, acrescenta um ponto”. (CHIZIANE, 2013, p. 68). Nesta posição de chefia paternal, o herói assume “o trono de fogo no reino da guerra” (CHIZIANE, 2013, p. 68) e seus homens dizem em uma só voz:

– Acende as nossas mentes com a vela da tua sapiência. Lava todas as nossas diferenças, para que não haja raças, nem tribos, nem região dentro desta marcha. Molda-nos num só barro e coloca o sopro da tua bravura nos nossos passos tímidos e indecisos. Leva-nos ao alto do monte e ensina-nos a descobrir o infinito, no voo das águias! (CHIZIANE, 2008, p. 60)

Neste trecho se configura o maior legado do herói moçambicano: Mondlane é o “criador”, segundo o epíteto atribuído no título do conto, no sentido de que foi ele o arquiteto da nova nacionalidade moçambicana, inspirada no combate ao invasor colonialista. Para este fim, todas as diferenças são moldadas num só barro. Esta formação heterogênea da Frente de Libertação trazia vantagens e inconvenientes. Mondlane afirma em *Lutar por Moçambique* que havia diferentes línguas, grupos étnicos, religiões e antecedentes sociais e políticos na luta. Embora existisse o conflito de diferenças, procurou-se fazer um esforço consciente, naquele contexto, para a manutenção da unidade. Entre as medidas adotadas, por não haver uma língua local

predominante no território, adotou-se o português como língua oficial da frente. Também havia um cuidado em formar unidades militares numa composição étnica que refletisse a heterogeneidade do povo moçambicano, propiciando que indivíduos dos vários povos locais pudessem sentir-se representados, além de experimentar a convivência efetiva com a diferença.

Esta marca do desejo de unidade está explicitada na fala dos guerrilheiros no conto de Chiziane. Assim como no texto bíblico do Gênesis, a carne do homem é criada a partir do barro e seu espírito surge por um sopro de Deus, dando-lhe o “fôlego da vida”: os lutadores pedem que o herói lhes coloque o sopro da “bravura nos [seus] passos tímidos e indecisos”. (CHIZIANE, 2008, p. 60). Este é o nascimento do “homem novo” moçambicano, tendo como seu criador o herói do conto. Episódio comparado ao retorno da primavera, pode ser relacionado ao conceito do eterno retorno, pois desde o período da bárbara opressão europeia, pôde-se gestar o desejo da liberdade, até o nascimento da nova nação.

3.5 O retorno do herói ao país dos ancestrais

Após contar como se dava a liderança de Mondlane na guerrilha, a narrativa apresenta um salto temporal de alguns anos. Na cena, o herói está sentado em uma cadeira de balanço. Ele medita sobre a trajetória percorrida pela luta independentista até ali. A serpente mágica transformou-se em um dragão que “lança majestosas fogueiras que incendeiam, num só sopro, a sede sanguinária dos invasores”. (CHIZIANE, 2008, p. 61). Ele está certo de que a independência se aproxima e que a doença da terra será curada. Em silêncio, o herói faz o balanço também da sua trajetória pessoal e se lembra das palavras de sua avó:

Meu Chivambo, sabes o que é eternidade? Sabes como se faz? Do milho de ontem nasceu o milho de hoje. Deste nascerá o milho de amanhã. Da formiga de ontem veio a formiga de hoje, que irá gerar a formiga do futuro. A árvore de ontem trouxe a semente de hoje. Até o pó se transforma em pedra, monte, casa, ponte e volta ser pó e areia. Eternidade é passagem, caminho, testemunho. Tudo começa, cresce, termina e regressa com vida nova. O amanhã que caduca também se renova. Meu Chivambo, tu és a eternidade que cresce e se alonga. Nós os negros estamos na terra desde o princípio do mundo e esses colonos têm que parar de nos massacrar. (CHIZIANE, 2008, p. 61)

Nesta passagem encontramos, novamente, o motivo do Eterno Retorno. A avó explica que, pela observação da natureza, é possível compreender o sentido da eternidade. O milho, a formiga, a árvore e o pó participam de um ciclo em que se começa, cresce, termina e regressa com vida nova. Em primeiro plano, esta é a essência da concepção pré-cristã de tempo, isto é, da cultura clássica ou arcaica. O tempo é como uma roda, um círculo. A avó ainda salienta: “Meu Chivambo, tu és a eternidade que cresce e se alonga” (CHIZIANE, 2008, p. 61). O herói também está integrado na eternidade; ele participa do ciclo de nascimento, morte e renovação. Entretanto, este ciclo não se refere, na fala da avó, a uma estagnação, pois, no tempo da eternidade, o herói cresce e se alonga. Se a eternidade não tem fim, também a dimensão da personagem é infinita.

Neste instante, Mondlane reflete sobre a liberdade, que, nessa ótica, é vida, é princípio. Este termo indica que a liberdade é uma lei, um regente da vida, demonstrando que a primeira condição da vida é a liberdade. Por este viés, os conceitos eternidade e liberdade apresentam-se inter-relacionados (neste trecho e por toda a obra), afinal, a fagulha eterna que mobiliza a vida não está submetida ao tempo e nem às intempéries da História. No entanto, o espírito livre está preso na experiência da vida concreta e material. Assim se estabelece o combate entre o corpo subjugado e o espírito livre. O protagonista interpreta esta batalha com as seguintes palavras:

Ah, liberdade amada! A ti devotei toda a minha senda. Por ti me esfalfo, por ti eu morro, eu te amo! És vida, és princípio. Por te amar me fiz guerreiro. Por ti me designei mensageiro do porvir a ponto de desafiar os limites do meu próprio corpo. Por ti renascerei reverberante, como a semente de milho no beijo do orvalho. Por ti liberdade, a luta continua! (CHIZIANE, 2008, p. 62)

Estas são as últimas palavras do herói antes de sua morte. Fora do texto ficcional, Eduardo Mondlane foi assassinado no dia três de fevereiro de 1969, vítima de uma bomba armadilhada no interior de um livro. Responsabilizou-se a Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), do governo colonial português, e elementos dissidentes da FRELIMO pela morte do líder moçambicano. No conto de Chiziane, Chivambo abre “a mágica página da vida nova”. Cumpre-se a benção e a maldição de sua sina: “Pelos livros vives, pelos livros morrerás” (CHIZIANE, 2008, p. 62).

No entanto, a morte de Eduardo Mondlane não representa o fim de sua trajetória. Na concepção do conto de Chiziane, embora o espírito e o corpo possuam naturezas diferentes e vinculem-se a dimensões temporais distintas, os acontecimentos histórico-materiais estão, dialeticamente, relacionados ao universo espiritual, sobre o qual o tempo cronológico não pode se sobrepor. Afinal, a partir desta cosmovisão muito comum nas tradições africanas, o espírito nunca desaparece no plano da eternidade, apenas transcende à outra experiência intelectual. Portanto, o herói passa a flutuar na suprema dimensão e, nesta nova vida, desperta para a eternidade e encontra seus antepassados falecidos.

Sem nenhuma hesitação, o conto apresenta a “vida no além” desta valorosa figura histórica de Moçambique. A narrativa retrata a eternidade da alma no plano dos espíritos humanos como se revelasse um importante setor para a compreensão da sina heroica da personagem. Nesta dimensão, são apresentados ao herói o balanço de sua vida e as razões do seu destino, por meio do significado de seu nome. Este episódio do conto dialoga com o fato de que, na cosmovisão das culturas africanas tradicionais, o universo espiritual e o mundo material não são dicotomias dissociadas: as razões e os porquês da vida não se reduzem apenas aos aspectos materiais. A partir deste fator, mais uma vez, verificamos o valor da ruptura com o tempo concreto nas sociedades mitológicas. Se o passado, representado pelos antepassados encarnados em épocas anteriores, atua na vida dos humanos do presente, estes dois planos são integrados de tal maneira que as fronteiras temporais se diluem na vida social. O antropólogo Fabio Leite, na obra *A questão ancestral*, verifica esta visão filosófica em sociedades da África negra como os Iorubá, Agni e Senufo. Leite descreve a partida do sujeito para outra condição vital:

Neste tempo [quando o homem abandona a sua existência visível], a expectativa é geral, a sociedade deve introduzir seu indivíduo no país dos ancestrais onde estes aguardam, os olhos voltados para a aldeia, a superação da desordem a fim de receber em sua comunidade o novo membro, dotado de uma nova vitalidade, nascida de sua imortalidade histórica devidamente preparada pela ação transformadora dos funerais. (LEITE, 2008, p. 374)

Muito próximo a este pensamento, no país dos ancestrais, o herói da narrativa moçambicana é recebido pela sua avó. Leite descreve o indivíduo que abandona a existência visível como dotado de uma nova vitalidade. Similarmente, no texto de

Chiziane, o protagonista volta a ser uma criança e, nesta nova vida, consegue ver os rituais funerários de sua morte. A edição brasileira apresenta diferenças consideráveis na narração desta passagem, descrevendo a terra dos ancestrais de forma muito similar à terra material. Além disso, na última história, o herói não se conforma de haver morrido e deseja voltar à vida terrena para concluir a emancipação de Moçambique. Mas, em ambas as versões, Chivambo tem um longo diálogo com a sua avó, que lhe revela os significados atrelados aos nomes recebidos pelo herói em sua experiência material. Ela também lhe conta a sua alegre recepção no plano dos antepassados e a importância da semente plantada por ele em sua missão na terra.

Sobre a sua chegada à nova dimensão, a avó explica ao pequeno herói que ele foi levado para a fronteira dos mundos por “mil cavalos” (CHIZIANE, 2008, p. 63). Em sua entrada triunfal, havia muita dança e muita pompa. A avó prosseguiu dizendo que “os grandes mestres tocaram a timbila. A dança do limbondo foi genial. A muganda foi fantástica. A ngalanga e o nhambarro foram as danças fortes e as anjas dançarinas redemoinhavam-se como piões”. (CHIZIANE, 2008, p. 63). O herói fica surpreso por não ter visto ainda os anjos, mas a avó esclarece que ele próprio é um anjo e ressalta a sua natureza de águia:

– Tens asas na mente, és uma águia – explica a avó – voaste e alcançaste dimensões inimagináveis. Descobriste os segredos da criação. És um anjo, sim, sempre foste.

Avó e neto conversam animadamente e passeiam de mãos dadas pelos carreiros. Então ele descobre: Aqui começa o princípio. O sol é um girassol cujas pétalas se tangem, aqui nascem todas as auroras. Daqui partimos para a grande aventura, voamos e regressamos, a vida não tem morte. Aqui somos todos antigos, renascidos, reciclados, reencarnados. Temos todas as idades. (CHIZIANE, 2008, p. 64)

O herói, assim, retorna ao princípio da eterna liberdade. Embora aqui seja estabelecido um cenário mais metafísico, ele se assemelha ao conceito de princípio vital do reino das andorinhas. Comparando este reino com o país dos ancestrais, o primeiro conto da obra não afirma que o reino do Monte Namuli é unicamente espiritual e apenas alcançado após a morte física, ainda que esta interpretação também possa ser feita em alguma medida. Entretanto, ambos ilustram um espaço onde foram alcançados os princípios da liberdade e da felicidade humanas.

A avó também revela ao recém-chegado os significados dos nomes que recebera em vida. Dois são provenientes de espíritos masculinos – Chivambo e Chitlango e dois

são provenientes de espíritos femininos – Mondlane e Dzovo. Sobre o primeiro nome masculino, Chivambo, ela explica que é “escopro e martelo. É lança, funda, punhal. É cruz e cadafalso. Sujeito e objeto de tortura”. (CHIZIANE, 2008, p. 65). Neste sentido, ele era o prometido salvador da profecia de Ngungunhana, aquele que possuiria a arma de ataque ao invasor e, ao mesmo tempo, os instrumentos para “a construção do edifício de uma nação”. (CHIZIANE, 2008, p. 65). O outro espírito masculino, Chitlango, “é arma e escudo. Abrigo e defesa. Sombra. Fortaleza. [Ele materializava] “a pedra funda que acolchoa o leito dos oceanos, para que os navios de paz naveguem em segurança”. (CHIZIANE, 2008, p. 65). Já as forças femininas do herói, concederam-lhe o seu lado criador e maternal. A avó explica ao neto:

Geraste milhões de filhos espirituais que transcendem a vastidão das fronteiras da nossa pátria. Retalhado por uma bomba, liberaste o rio do teu próprio sangue só para transfundir vida nova na alma anémica do nosso povo. Ensinaste, pelo exemplo, que ser órfão não é ser mendigo. Mostraste ao mundo que duas mulheres, uma viúva e uma idosa, podem educar uma criança com valores altíssimos, mesmo vivendo na extrema pobreza. (CHIZIANE, 2008, p. 65)

Mondlane ou Maudlane significa “criador, protetor, incubador”. (CHIZIANE, 2008, p. 65), assim como piedoso e caridoso. Por isso, protegia os necessitados, maltratados e excluídos e os erguia na luta contra a injustiça. Além do mais, incubou e pariu uma nação no seu ventre. Já o Dzovo é pele de animal, que também serve como “manto, cobertor, tanga, roupa”. (CHIZIANE, 2008, p. 66). Com este “dzovo-manto”, Chivambo cobriu a nudez de sua nação. Ao ouvir essas palavras reveladoras sobre o seu *ethos*, o herói se encanta, afinal de contas, “o destino, divino mistério, estava ali à vista, empilhado em pequenas sílabas, com o paladar métrico dos fonemas” (CHIZIANE, 2008, p. 66).

Este episódio místico retrata um universo da cosmovisão espiritualista muito corrente nas culturas negras da África. Porém, também é fato o receio da crítica literária na abordagem deste universo, utilizando-se de um discurso cauteloso e hesitante. Tratando mais especificamente sobre o discurso mediúnico na literatura moçambicana, Calene da Silva, professor da Universidade Pedagógica de Maputo, afirma que:

Para os teóricos de literatura e em perspectivas apenas temático-discursiva, estaríamos perante uma narrativa psicológica ou, mais especificamente, no quadro da corrente do realismo fantástico ou realismo mágico, quando, na verdade, me parece que estamos a entrar

para o conceito de uma literatura multidimensional e holística, de uma literatura para e do terceiro milênio (SILVA, 2014, p. 102)

A narrativa de Paulina Chiziane não se estrutura propriamente ou unicamente no universo espiritualista, porém, ao retratar aspectos do caráter heroico de figuras nacionais de Moçambique, a questão ancestral e o universo espiritual são fundamentais na constituição das personagens. Neste caso, a narrativa estabelece um encontro entre a representação mítica e simbólica, provenientes do campo espiritual, e a atuação histórica dos personagens em prol da transformação nacional moçambicana. De todas as maneiras, talvez, o mais surpreendente nesta obra seja o diálogo entre a linguagem simbólica cristã, tão significativa na biografia de Eduardo Mondlane, e a questão ancestral da tradição africana. No conto, por exemplo, o herói questiona se não deveria passar por um juízo final, agora que estava morto, para que seus erros fossem julgados. Por sua vez, a avó responde que não, que ele já era completo e perfeito, contrapondo-se à concepção cristã de pecado.

De qualquer maneira, ao representar o herói no plano ancestral após a morte, a ficção moçambicana mostra que o arquétipo mítico de Eduardo Mondlane continua vivo e, portanto, ainda atua na sociedade de hoje, pois o seu espírito não morre nunca por conta da imortalidade do espírito humano. Por isso, o desfecho do segundo conto moçambicano narra alguns jovens que ofertam presentes ao espírito de “Chivambo-ovelho” pedindo para que este renove as suas forças para continuar lutando nos dias atuais.

Esta ritualística pertence particularmente ao tempo da eternidade em que os espíritos visíveis e invisíveis, ou seja, do tempo histórico passado e do tempo histórico presente, atuam pela superação dos conflitos da humanidade em prol de um futuro justo. As narrativas míticas, como mensagens do plano invisível, são vividamente ilustradas neste conto de Chiziane por meio das parábolas e dos símbolos. Inspirado nestas representações, o herói da trama adquire coragem para alçar o alto voo, a fim de se cumprir o discurso profético do antigo imperador de Gaza. No país dos ancestrais, Chitlango reconhece o valor da transmissão da palavra-semente, plantada em seu coração pelas mulheres no tempo seco e invernososo da dominação colonial. Assim, o herói indica a importância do papel feminino na resistência ao colonialismo e confere à criação recebida pela avó e pela mãe o mérito da libertação. O herói reconhece:

Venci todos os desafios alicerçado no poder das vossas almas. São vossas todas as vitórias deste mundo. É vossa toda a grandeza que brilha nas cores de vosso dzovo; a nossa bandeira. Amaldiçoado seja quem louvar os meus atos, sem invocar o vosso poder criador, que fez de mim o homem que sou. (CHIZIANE, 2008, p. 68)

As mulheres como portadoras da memória coletiva, devem ser homenageadas pela criação da nação moçambicana, pois, sem elas, não seria plantado o desejo pela liberdade no coração dos homens. Assim como na agricultura tradicional na África negra, normalmente, são as mulheres que plantam e cuidam da machamba, parece que a elas cabe somente o papel da transmissão da liberdade, não tendo o direito de elas próprias voarem alto, para além do horizonte de sua terra. No próximo capítulo, nesse sentido, trataremos do conto “Mutola, a ungida”, que discute o símbolo da águia-mulher e seu voo singular.

CAPÍTULO 4

A HEROINA QUE VENCE PELA SINGULARIDADE

Análise do conto “Mutola, a ungida”

Considerações sobre o simbolismo da águia feminina; a condição da mulher no imaginário heroico e na vida social moçambicana; e o valor do empoderamento do espírito feminino

Entre as técnicas de interpretação do universo espiritual estão as cartas de Tarot. Embora de origem pouco conhecida, sabe-se da utilização das cartas há pelo menos seis séculos. O Baralho de Marselha, o mais convencional na cartomancia ocidental, em sua terceira carta, ilustra o *arquétipo da imperatriz*. Na imagem representada na carta, encontra-se uma mulher sentada em um trono semelhante a um par de asas. Na mão esquerda, ele segura um cetro e na mão direita ostenta um escudo, no qual está gravada uma águia de ouro de asas abertas.

A águia de ouro da Imperatriz indica a nobreza de seu império, mas também a sua conexão com o espírito que alça voo ao inacessível (NICHOLS, 2009, pp. 97/98). Geralmente sugere-se ao simbolismo da águia nesta carta a liberação e a transformação de um espírito, anteriormente preso, renascido, tendo uma nova entidade. A conexão da imperatriz com o espírito é ainda mais evidente pelo modo como ela abraça a águia de ouro, quase como se ela fosse viva, representando uma força a que ela se sente emocionalmente ligada.

Mesmo que se reconheça a mulher como progenitora da criação e da transformação, as mitologias raramente representam o feminino em padrões heroicos. A mitologia grega relata a bela Psiquê que deve enfrentar quatro difíceis trabalhos determinados por Afrodite para estar na companhia de seu amado Eros. Em certa medida, a sua saga se aproxima aos feitos dos heróis masculinos e no final dos trabalhos, a doce jovem, que simboliza a alma humana, vence os obstáculos e alcança a

imortalidade. Entretanto, o objetivo e o desfecho da saga é o casamento. Realmente, parece que o imaginário heroico raramente concebe à mulher um símbolo de luta social. Philippe Sellier alega que “o fenômeno pode explicar-se pela superioridade física do homem, pela situação social da mulher até uma época recente, pelas características de sua vida sexual e por suas maternidades” (SELLIER, 2005, p. 472).

No ocidente, se o pensamento mitológico clássico dificilmente recorre à imagem de uma heroína, a história tratou de trazê-la à tona, como no caso de Catarina de Alexandria e Joana D’arc. Obviamente, pelo lugar delegado à mulher na história conhecida, todas as heroínas do passado foram martirizadas, pois a sua transgressão é mais profunda do que a do herói masculino. Parece ser uma ofensa social quando é a boca feminina que clama pela liberdade de todos.

No terceiro conto de *As andorinhas* está representada uma figura do presente histórico moçambicano que, diferentemente dos outros protagonistas, retrata uma personalidade contemporânea. Geralmente, julga-se uma figura histórica como herói após uma considerável distância temporal de seus feitos, encerrados pela morte do ente exemplar. “Mutola, a ungida”³¹ traz à ficção uma desportista, Maria de Lurdes Mutola, medalhista de ouro na corrida dos 800 metros nas olimpíadas de Sidney. Esta é a narrativa de menor extensão, porém, ela não deixa de conceder à personagem a coroa de louros.

Como já mencionado anteriormente, o tema principal da obra de Chiziane é a busca pela liberdade. Entretanto, a liberdade desenhada no conto “Mutola, a ungida” possui uma natureza distinta da liberdade retratada nos demais contos de *As Andorinhas*. Neste caso, não há uma autoridade política, nem uma força invasora para se combater, pois a falta da liberdade ocorre nas articulações sociais e culturais. Daí a ênfase na águia de ouro, símbolo da transformação do espírito, que representa não apenas o campo das liberdades econômicas e políticas da sociedade, mas o dos direitos individuais dentro da vida social.

A narrativa inicia com a “parábola da águia”, já transcrita no capítulo anterior. A história, contada muitas vezes por Eduardo Mondlane, é pregada na igreja, ouvida no colégio da missão, ou transmitida de armas nos ombros. Como é notório na obra de Chiziane, a mensagem de liberdade é criadora dos novos heróis. Desta forma, narrar o

³¹ A versão brasileira perde o epíteto “a ungida”, deixando apenas “Mutola”.

conto da águia e da galinha antes de se apresentar a protagonista do conto indica que, assim como Mondlane, a construção do heroísmo de Mutola está muito ligada ao discurso da liberdade. Como o contexto da narrativa focaliza o pós-independência do país, não há mais o peso da força bélica e política de um invasor, mesmo assim, como na parábola africana, muitas águias continuam submetidas ao estado de galinha. E se, por acaso, uma águia fêmea se depara com a luz do sol e decide lançar-se ao voo e subir até desaparecer no horizonte? O conto ambienta o universo feminino em que a heroína cresce:

As mulheres sempre se orgulham dos seus dotes: fazer bonito croché, bordar e fazer enxoval. Embelezar-se e esperar o momento da vitória que virá o príncipe encantado que as levará ao palácio de uma cozinha existente nas traseiras de uma casa, com muita poupa e circunstância. É a tradição. (CHIZIANE, 2008, p. 74)

Segundo esta passagem, a vitória da mulher é a vinda do príncipe que a levará para a cozinha, nas traseiras de uma casa. A narrativa indica este fato social como um elemento da cultura, “é a tradição”. Neste contexto, a mulher é um objeto antes de ser um sujeito. O conto explica que ela é um copo de água para ser servida ao príncipe, é a galinha que deve manter a musculatura suave e tenra. Após apontar esta antiga subordinação feminina, a narrativa diz que desde séculos, “as mulheres cumpriram sem questionar estes princípios que funcionam como leis invioláveis, inalteráveis”. (CHIZIANE, 2008, p. 74). Além de ser um tema permanente em toda sua obra romancesca, Paulina Chiziane discute este rígido princípio das sociedades africanas, e logicamente de praticamente todas as sociedades humanas que conhecemos, no texto “Eu mulher... por uma nova visão do mundo” escrito em 1992. Ela aponta: “Nós, mulheres, somos oprimidas pela condição humana do nosso sexo, pelo meio social, pelas ideias fatalistas que regem as áreas mais conservadoras da sociedade”. (CHIZIANE, 2013b, p. 6).

É notório que a independência de Moçambique não promoveu nenhuma alteração da condição subalternizada da mulher. Criou-se, nos últimos anos de luta de libertação e no início do governo nacional, uma frente que situou a mulher como integrante dos processos políticos como a Organização da Mulher Moçambicana (OMM), formada em 1973. As iniciativas da organização contribuíram na determinação legal de alguns direitos, como a igualdade perante à lei entre homens e mulheres, assim como a igualdade do direito ao trabalho. Entretanto, de forma prática, o fim da presença

colonial e da condição de subalternidade africana não extinguiu a hierarquia de gênero. Mesmo com a primazia da discussão sobre a luta de classes e os direitos dos trabalhadores, negligenciou-se o tema da condição subalterna da mulher. Nesta conjuntura, a heroína nasce, igualzinho às outras, “Cresceu obediente, inteligente, submissa, como se querem as meninas bonitas. Até que um dia começou a andar”. (CHIZIANE, 2008, p. 74). A partir de então, Mutola começa a diferir-se do universo concebido às mulheres. Possui passos velozes e ágeis e prefere correr atrás de uma bola a entreter-se em atividades ditas femininas.

Para entendermos as referências ao voo de águia da heroína do terceiro conto, vejamos alguns aspectos de seu percurso biográfico. Maria de Lurdes Mutola³² nasceu em 27 de outubro de 1972, no bairro do Chamanculo, subúrbio de Maputo. Ela é a filha mais nova de uma família pobre proveniente da província de Inhambane que fica a 500 quilômetros ao norte da capital. Conta sua biografia que muitas vezes a heroína faltava à escola para poder participar em treinos de futebol nos bairros circunvizinhos. Como o fato de Mutola gostar tanto de futebol não agradava seus pais e preocupados com o seu rendimento nos estudos, eles a enviam para a província de Inhambane, onde vive com uma irmã mais velha durante três anos. Neste ínterim, ela continua a jogar futebol concomitantemente aos estudos. Quando retorna a Chamanculo, Mutola passa a conviver com outros rapazes na prática do esporte, desafiando a vontade familiar. No texto ficcional de Chiziane, os maiores adversários de Mutola não são os outros jogadores com quem disputa as partidas de futebol, como se pode observar na seguinte passagem:

Uma vozeria espessa se eleva sobre ela, como mosquitos zumbindo febres palúdicas. São as mulheres derramando discursos torpes com anuência dos homens. Devias fazer um curso de bordados, de croché e de boas maneiras. Vem, que te ensino a servir um bom café, vamos lá, menina, deixa essas coisas de corridas e bolas que a cozinha é nosso canto. (CHIZIANE, 2008, p. 75)

As mulheres que anteriormente foram as responsáveis por implantar, pela palavra-semente, o desejo de liberdade e de ruptura do *status quo* nos futuros heróis da nação, são também as transmissoras da subserviência feminina determinada pela tradição. Desta forma, o maior obstáculo da personagem-águia não tem origem

³² Biografia retirada do *site* da Fundação Lurdes Mutola (<http://flmport.withtank.com/o-legado/>)

exógena, não provém de uma força invasora. Seu obstáculo é o paradigma de seu meio social. Para libertar-se dele, a protagonista deve converter a vozeria que martela os sonhos em sua forja. Consonante a isso, Mutola contraria a família e seu meio social filiando-se a um clube de futebol masculino, na equipe do Águia d'Ouro.

A partir de então, além do meio feminino, Mutola parece desafiar o universo dos homens. Ao marcar os gols, todo o país ficava paralisado de espanto; o time se sentia embaraçado, afinal, “como podiam os homens saborear a golada com abraços efusivos e saltos mortais, se ela era mulher?” (CHIZIANE, 2008, p. 75). Os comentaristas tinham dificuldade em relatar os gols dentro de um vocabulário jornalístico. Para o time, treinadores e adeptos, o embaraço se transformava em desconforto, mesmo com a vitória da equipe. Muitos diziam que aquilo era nefasto ao estado psicológico dos jogadores, pois uma mulher não poderia jogar futebol entre os homens para serem rebaixados por ela. Portanto, sentindo-se ultrajados, proibem Mutola de jogar em clubes masculinos. Exibem regulamentos, artigos e documentos, até que, por meio do desafio e por conta de tantas objeções, a personagem resolve, metaforicamente, alçar voo. A narrativa reza:

As mulheres, em clubes de croché e tardes de chá, resolviam memórias antigas. Um caso como o desta menina? Nunca houve! Se não aconteceu antes, não pode acontecer agora. Onde já se viu uma coisa destas? Não, isto não pode voltar a acontecer. Havia muita razão nisso: Na vitória da mulher reside, por vezes, a desonra dos homens. As falas espessas correm como um rio de águas negras. A menina esquiva. Esconde-se no milheiral aguardando que a maré negra passe. Mas as ondas crescem e o caso reúne homens de peso, que apresentam argumentos de peso e tomam decisões de muito peso. Ninguém se recordou de que tudo o que é de peso fica em baixo. Ela, pequena e leve, flutua, navega no alto. Lógico! (CHIZIANE, 2008, p. 76)

Como já apontado, a sina heroica tem, por excelência, um destino transgressor. No mito clássico, o herói, em diversos casos, desafia a própria natureza. Assim, quando a personagem descumpra a tradição, ela desafia a lógica natural do mundo na qual a sociedade está integrada. Aos olhos das mulheres, aquele feito, além de não ter precedentes, não poderia ocorrer novamente. Já a menina, com leveza no espírito e nos pés, questiona, em pensamento, a ordem das coisas de forma persistente: “Porque é que as mulheres sempre esperam se têm força para mudar o destino?” (CHIZIANE, 2008, p. 76). Neste impasse, observando a menina e o mundo que a cerca, alguém lhe revela a chave de seu caminho: “– Menina, tu és um monumento. Tu és uma águia e o teu lugar

é entre os deuses! Pertences ao céu e não à terra. Abre as tuas asas e voa!” (CHIZIANE, 2008, p. 76).

Entre as divindades do universo mítico, o feminino sempre teve um lugar destacado. No entanto, este não é o caso quando se trata dos humanos escolhidos pelos deuses como representantes ou mensageiros do plano divino. Zeus se apaixona por várias mulheres, porém ele ascende Ganimedes no voo da águia para servir como copeiro dos deuses. Na narrativa moçambicana, Mutola também tem lugar entre os deuses, então deve voar, pois assim como Eduardo Mondlane, ela é uma águia, simbolizando a ave mítica na vida social da mesma forma que os heróis masculinos. Muito provavelmente o emissário dessas palavras seja o poeta José Craveirinha.

Segundo a biografia da atleta, quando começaram a dizer que jogar futebol em clube masculino era ilegal, surge José Craveirinha. O poeta conhece Mutola numa partida de futebol masculino no campo pelado da Mafalala – um bairro localizado nos arredores de Maputo e admira a sua capacidade de jogar com os homens, além de sua coragem. Nesta ocasião, ele aconselha a menina a ingressar em um esporte auxiliar e apresenta a atleta para o seu filho, treinador de atletismo no clube Desportivo de Maputo, com quem começa a treinar a nova modalidade esportiva. Durante um tempo, ela divide-se entre os dois esportes: participava de partidas não oficiais de futebol enquanto procurava concentrar-se no atletismo. Em 1986, Lurdes Mutola participa nos jogos Olímpicos de Seul, com 14 anos.

Assim, respondendo às condições impostas pelos pais de Mutola, as autoridades moçambicanas e instituições desportivas lançam uma campanha na busca de uma bolsa de estudos para Maria de Lurdes Mutola. As opções dividiam-se entre Portugal e Estados Unidos, com algumas tentativas para a Rússia e outros países do leste europeu. Por conta da Bolsa da Solidariedade Olímpica, a atleta vai aos Estados Unidos a fim de continuar seu treinamento. Semelhante ao herói do conto anterior, Mutola abandona a “capoeira” onde foi criada e voa na travessia dos oceanos. Torna-se uma atleta renomada e vence várias corridas internacionais. A heroína colocou “um olhar fixo no dourado solar. Suspendeu a respiração até atingir a suavidade de uma pena. Abriu as asas. Venceu o peso e a gravidade. Levitou. Subiu, subiu até atingir um ponto alto, altíssimo. Alcançou o Olimpo!” (CHIZIANE, 2008, p. 77).

Mutola, em seu simbólico voo de águia-mulher, alcança a medalha de ouro na corrida olímpica. Na Grécia antiga, os jogos olímpicos representavam um preponderante

símbolo de heroísmo e elevação espiritual. O principal mito de origem deste evento conta que Hércules, ao fim de seus doze trabalhos, convoca os jogos olímpicos em homenagem a Zeus, seu pai, para que os homens pudessem compreender a sua essência. Portanto, entre as competições, realizavam-se rituais para o deus do trovão, além de oferendas a outros antigos heróis. Com suas origens registradas no VIII a. C, a olimpíada premiava os vencedores com coroas de louro e folhas de palmeira. No conto moçambicano, a heroína, assim como Monldlane, já carrega seu destino no nome. Mutola “denomina os que ‘tolam’ os ungidos, consagrados, e purificados com o m’tona, a magna loção da mafurra”. (CHIZIANE, 2008, p. 78). O ungido é aquele que é escolhido e tem a cabeça untada por óleo perfumado para o cumprimento de um ideal, uma missão. Assim, como uma eleita pelos ancestrais, Mutola prova a sua natureza de Águia.

Como já dissemos, a águia também é a representação do mensageiro divino. A ave liga o plano celeste e o plano terrestre. Simbolicamente, o seu voo ao plano celeste indica a elevação do espírito. Por outro lado, a águia é uma ave de rapina que desce velozmente em busca da carne, do alimento da matéria. De forma análoga, embora o espírito humano seja livre como as andorinhas e as águias, o corpo está submetido ao tempo-espaço controlado por Cronos. Enfim, deste dialético conflito origina-se o herói, isto é, no instante em que a liberdade do espírito atravessa a matéria histórica do sujeito, nasce o desejo de libertar-se rumo a uma nova ordem ou lógica social. Este desejo de refletir o espírito livre proporciona a superação da matéria negativada e o herói atinge o tempo do prazer, impulsionando a vontade de criar, por meio de seu próprio corpo. Relacionando com o caráter dos heróis narrados por Chiziane, isto se reflete na corrida de Mutola e no gosto pelas partidas de futebol; também, na fascinação de Mondlane pela dança e pelo canto coral; e no amor monogâmico entre o general e a profetisa.

No desfecho da obra de Paulina Chiziane se elucida, portanto, um importante aspecto sobre o conceito da liberdade. Ela não é um valor que se restringe às condições de uma sociedade ou de uma comunidade. Para que o binômio dominador-subordinado se dilua de fato, é necessário um “empoderamento do espírito”. Isto é, das pulsões que transformam o indivíduo em sujeito social. Nesse sentido, o papel heroico do conto “Mutola, a ungida” vai além da unidade nacional moçambicana. Em oposição à unificação das diferenças para constituir uma identidade nacional, no conto de Mutola, a heroína se torna representante de sua nação justamente por sua singularidade em seu

meio social e pelo rompimento com os costumes ditados pela cultura. Portanto, a personagem simboliza as transformações da tradição como parte do processo das liberações sociais.

Embora a obra apresente, em seu desenho global, diferentes aspectos da liberdade, o brilhantismo do último conto se expressa na fuga do lugar comum da discussão da liberdade africana. O colonialismo tratou a águia como galinha, e aquela voou, em busca da libertação. Da mesma maneira, talvez há milênios, o espírito feminino é submetido à condição de galinha. Porém, no conto moçambicano, semelhante ao vencedor olímpico da idade clássica que, quando retornava à pátria, era consagrado pelos conterrâneos, Lurdes Mutola recebe sua coroa de águia-mulher ainda em vida por seus compatriotas. O texto conta o retorno da atleta:

Voou entre os deuses do Olimpo, mas regressou modesta ao seu ninho de pássaro, cativando, nesse gesto, o coração do seu povo. Tornou-se líder.

Ensinou pela prática a lição da disciplina: concentração no fim e no princípio. Nenhuma dificuldade deste mundo a vence. A vitória prepara-se.

Mulher de muitos actos e poucas palavras, aprendeu cedo a lição da vitória: “quem muito fala pouco acerta”.

Águia-real, percorreu caminhos de água, de fogo, de neve. Em cada passo içando a nossa bandeira. Transportou no bico, medalhas douradas que iluminaram o nosso país sedento de alegrias. (CHIZIANE, 2008, p. 77)

Aqui está outro aspecto que diferencia Mutola dos outros heróis da obra. Ela é mulher de muitos atos e poucas palavras. Para se converter em heroína, ela resiste aos discursos proferidos, primeiro pelas outras mulheres, depois pelos homens, detentores do estabelecimento das regras. Em nenhum momento do conto, ela enfrenta diretamente o mundo pela palavra, diferentemente dos outros heróis da obra, que transformam e reatualizam o mundo pelo discurso ideológico do convencimento. A palavra do general Nguyuza, do imperador Ngungunhana e do líder Chivambo tem uma reverência sagrada e profética. Nesta conjuntura, a luta pelo empoderamento da mulher é mais aguda porque a sua palavra parece ser considerada menos valorosa, no que tange ao papel de liderança social. É óbvio que as vozes suprimidas pelos sistemas sociais não podem manter-se abafadas por muito tempo, então, neste momento histórico, Mutola conquista a posição de líder não pelas palavras, mas pela prática e por sua ação social. Na perspectiva deste trabalho, a mulher deve falar por si e para si, afinal este é o papel que

há mais de duas décadas Paulina Chiziane tem desempenhado. Mesmo que a escritora sempre diga que sua literatura não é feminista, mas feminina, o que parece ser verdade, ela fala pela experiência da mulher e, em última instância, para o espírito feminino pulsante na sociedade. Por isso, ela afirma: “Sinto que escrever livro não é tudo quanto basta. Sinto que a maior contribuição virá no dia em que conseguir lançar, na terra fértil, a semente da coragem das mulheres que pertencem à geração do sofrimento” (CHIZIANE, 2013b, p. 15).

Assim encerra *As andorinhas* a saga heroica em busca da liberdade. Entre as simbologias mitológicas, a Olimpíada parece ser um motivo muito apropriado para ilustrar a “reunião de heróis” desta obra. Na Grécia antiga havia a trégua olímpica, período em que os interesses políticos e as guerras entre as cidades-estados eram suspensos para a realização dos jogos e rituais olímpicos. Neste período, a sociedade grega era capaz de integrar-se coletivamente em outra lógica temporal, aquela do tempo heroico: o tempo do espírito, do prazer e da vontade. Canta então o narrador: “Por isso, em cada águia que cruza os céus, a imagem dela que se projeta. Nesse instante as andorinhas bailam e a terra inteira levanta os olhos para o alto em êxtase e delírio.” (CHIZIANE, 2008, p. 78).

“Olhar para alto” é a ação recorrente dos heróis da obra: fizeram o general Nguyuza em seu voo mágico, os homens e mulheres na marcha ao Monte Namuli, o Imperador Ngungunhana antes de profetizar o futuro da terra, Eduardo Mondlane antes de retornar à sua terra e Mutola ao obter a coragem de transgredir e voar em busca de sua individualidade. Em cada voo heroico está a promessa do retorno da primavera. Mesmo que seja apenas a visão onírica de uma obra literária, este motivo mítico está intrínseco no espírito humano. De qualquer modo, no grande ciclo da eternidade, caso a volta das andorinhas se concretize, caso seja apenas mera ilusão utópica, a vida humana espera a liberdade.

CONCLUSÃO

Os contos de *As andorinhas* de Paulina Chiziane representam a jornada de pássaros voando em liberdade. Nesta obra, muitas vezes, as autoridades do mundo investem contra a liberdade dos pássaros. Colocam-nos, então, em gaiolas e lhes proíbem trilar seu canto natural. Então, torna-se necessário escapar para além do horizonte e aprender a linguagem do passarinho. Eles são obrigados a voar muito alto, para onde ainda a primavera floresce. Há, porém, outros pássaros que ensinam que não se deve voar tão alto. Neste caso, a ave livre deve voar ainda mais e os outros pássaros, no solo, admiram o voo das asas de ouro.

Em *As andorinhas*, a realidade histórica se conta pela linguagem fabulosa: a mitologia e a história não se encontram em posições antagônicas na arte e na vida social. Na obra literária de Moçambique, estes dois espaços dialogam até fundirem-se no mesmo ponto. Isto é possível porque, atrás da longa trajetória intelectual e artística, existe o elemento criativo que não está apenas no molde dos interesses materiais e na luta pela sobrevivência, mas nas pulsões da vontade e do prazer. Quando a natureza do espírito e da história se encontram, o Homem alcança o tempo do artista, do xamã, do filósofo e do enamorado. É o tempo da eternidade, que nomeamos também nesta pesquisa como o tempo cairológico, termo utilizado pelos estoicos e nas liturgias religiosas.

Entre os diversos aspectos na formação de um herói nacional, neste trabalho, discutimos duas potencialidades em sua representação: a primeira é a sua função conservadora. Ao rememorar a imagem heroica institucionalmente, o herói serve para a manutenção da ordem social. Por outro lado, o herói interfere no percurso histórico por suas ações, rompendo com a ordem social estabelecida. Como um agente social, percebemos que ele abandona, em algum momento, o tempo concreto e cronológico e alcança o revolucionário tempo da vontade. Em síntese, quando o herói se coloca a favor dos interesses das minorias, torna-se um transformador social, ainda que, passado os anos, a sua representação possa servir para a conservação do *status quo*.

Paulina Chiziane afirmou, certa vez, que esta obra tinha caráter urgente. Entendemos que sua afirmação tenha a ver com a necessidade de que outros heróis surjam dentro do contexto moçambicano. De fato, as personalidades retratadas no conto

foram muito significativas dentro do processo de formação nacional de Moçambique, mas a composição da obra literária as transforma em heróis míticos. Como dissemos, a tradição mitológica posiciona os heróis em uma classe supra-humana, mas não alienada dos problemas dos homens comuns. Prometeu, o maior arquétipo heroico, desafia a ordem do universo e sofre em prol da humanidade. De forma análoga, os heróis moçambicanos de *As Andorinhas* sempre lançam um desafio ao estado social, obtendo após difícil batalha, a vitória na linha histórica e no campo espiritual. Entretanto, a sua vitória não é apenas para si, mas para toda a nação moçambicana e principalmente para as gerações futuras do país.

O recurso estilístico utilizado na obra para narrar a trilogia de contos é a do contador da tradição local, conhecedor dos saberes espirituais. Conforme foi apontado, nas sociedades tradicionais, quando se conta uma história modelo ou um conto mitológico, a sociedade é renovada pelo poder mágico inerente à narrativa, por isso, o conto pode e deve ser reatualizado constantemente. Nesse campo filosófico, os fatos da história não são arbitrários, pois ilustram um espelho do plano mítico. Nesse sentido, até as catástrofes e as mazelas coletivas fazem parte de gestos arquetípicos. Portanto, no momento em que se rememora as ações dos heróis que lutaram pelo bem social, a obra propõe um ato reflexivo. A reflexão, por sua vez, determina a forma como o indivíduo enxerga o estado da sociedade atual.

Além da reflexão, contar mitologicamente sobre as ações dos grandes heróis incentiva o surgimento de novos modelos sociais, afinal, os heróis da história presente serão os arquétipos de amanhã. A urgência de se contar sobre os heróis da nação, alegada pela escritora desta obra, aponta a necessidade de que haja os lutadores no presente. Concernente a essa missão de *As andorinhas*, no término do conto “Mondlane – O Criador” da edição de 2013, um grupo de jovens prepara uma oferenda em homenagem a Chivambo. Um dos jovens clama ao espírito do herói:

pode um pobre, um órfão, um marginalizado, caminhar até a vitória? Pode sim, eu sei, tu és a prova disso, mas diz-me: com quantas forças se constrói uma vitória? Quantos sorrisos compõe uma felicidade e quantas lágrimas lavam uma amargura? Diz-me, ainda, o que devo fazer quando a fome aperta? Que armas devo usar quando os pesadelos me atacam? Onde devo buscar o farol quando, na mente, as estrelas se apagam? O que devo fazer dos que me desprezam e me apedrejam como a um cão sem dono? (CHIZIANE, 2013, p. 88)

Na invocação do espírito do herói moçambicano, um jovem pobre, órfão e marginal continua a pedir forças aos lutadores do passado. Isto indica que a representação do herói na obra de Paulina Chiziane não se presta à manutenção da ordem social vigente. Nesta passagem, fica claro que entre as infindáveis lutas pela liberdade, está o empoderamento dos indivíduos cujas vozes ainda permanecem subjugadas e cativas aos interesses de determinados grupos sociais. Entre as vozes abafadas, vemos as mulheres, as diversas orientações sexuais, os negros, as minorias religiosas, entre outros. Porém, ampliando o alcance desta questão, para além da luta das liberdades individuais na África negra ou em grande parte dos sistemas políticos, há, no momento presente, uma força que arbitrariamente subjuga o espírito humano. Sobre isto, o filósofo e economista indiano, Amartya Sen, na substantiva obra *Desenvolvimento e Liberdade* disserta que

um número imenso de pessoas em todo o mundo é vítima de várias formas de privação de liberdade. Fomes coletivas continuam a ocorrer em determinadas regiões, negando a milhões a liberdade básica de sobreviver. Mesmo nos países que já não são esporadicamente devastados por fomes coletivas, a subnutrição pode afetar numerosos seres humanos vulneráveis. Além disso, muitas pessoas tem pouco acesso a serviços de saúde, saneamento básico ou água tratada, e passam a vida lutando contra uma morbidez desnecessária, com frequência sucumbindo à morte prematura. Nos países mais ricos é demasiado comum haver pessoas imensamente desfavorecidas, carentes das oportunidades básicas de acesso a serviços de saúde, educação funcional, emprego remunerado ou segurança econômica ou social. Mesmo em países muito ricos, às vezes a longevidade de grupos substanciais não é mais elevada do que em muitas economias mais pobres do chamado Terceiro Mundo. (SEN, 2013, p. 29)

Portanto, para o economista, a ausência de liberdade está intrinsecamente relacionada com as privações materiais e econômicas. Na obra de Chiziane, vemos o reino da liberdade descrito como uma terra de abundância material, onde o espírito desfruta não só dos benefícios concedidos pela fecundidade da terra, como da plenitude nas relações humanas.

Fora do plano ficcional, esta condição de plenitude material e espiritual parece ser irrealista e uma fuga das possibilidades concretas da vida social. Para alguns intelectuais, pensar na liberdade, como desenhada na obra de Paulina Chiziane, pode indicar uma visão fantasiosa e inocente da realidade. Entretanto, o desejo de liberdade, como se percebe no pensamento mitológico de diversas tradições, não se limita aos interesses econômicos. Os motivos míticos elucidados pelo texto moçambicano, como,

por exemplo, o retorno da primavera e o voo da águia, não são frutos da vida concreta e prática. O universo mitológico é a representação do espírito humano, que se tivesse uma forma material, seria uma ave, que poderia seguir viagem junto à revoada para o Zulwine: fora do tempo e do espaço.

Por outro lado, como nos esforçamos em demonstrar, ao longo deste trabalho, o herói mítico não está desconectado da realidade. Os heróis lutam pela liberdade coletiva, tanto no campo social e político, como pelas liberdades individuais. Neste sentido, *As andorinhas* problematizam os fatores políticos e econômicos da vida atual de Moçambique e reposicionam os heróis falecidos como testemunhas oculares do momento histórico vivido no país. Mais do que isso, elas apontam que a sociedade deve fornecer aos seus integrantes as condições de exercitar um espírito livre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

da autora

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999

CHIZIANE, Paulina. *O sétimo juramento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000

CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003

CHIZIANE, Paulina. *Niketché: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008b

CHIZIANE, Paulina. *As Andorinhas*. Maputo: Ed. Índico: 2008.

CHIZIANE, Paulina. *As Andorinhas*. Belo Horizonte: Ed. Nandyala, 2013.

CHIZIANE, Paulina. *Eu, mulher... por uma nova visão do mundo*. Belo Horizonte: Editora Nandyala, 2013b.

geral

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano*. Lisboa: Caminho, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História, destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano*. Lisboa: Caminho, 2004.

ALMEIDA, Rogério Miranda. *Nietzsche e Freud, eterno retorno e compulsão à repetição*. São Paulo: Ed. Loyola, 2005.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1986.

BAUZÁ, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1998.

BÉNÉJAM-BONTEMS, Marie Josette. “Idade de Ouro”. In: BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

- BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ALMEIDA, João Ferreira (trad.). *A Bíblia Anotada*. São Paulo: Ed. Mundo Cristão, 1994.
- BLOCH, Ernest. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 2005.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade - lembranças de velhos*. 3ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994
- BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.
- CALLAWAY, Henri. *Nursery tales, Tradictions, and Histories of the Zulus*. Londres: Springvale Mission Station, 1868.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix Pensamento, 1997, 10ª ed.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: 12ª ed. Ouro sobre Azul, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, 11ª ed.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: 4.ed. Ática, 2006.
- CASSIER, Ernest. *Linguagem e Mito*. São Paulo: 3ª ed. Perspectiva, 1992.
- CAVERIVIÈRE, Nicole Ferrier. “Figuras históricas e figuras míticas”. In: BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: 4ª ed. José Olympio, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Univiersitária, 1982.
- CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas, literatura e nacionalidade*. Águeda: Veja, 1994.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é Ideologia*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.
- CIRLOT. Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Editora Morales, 1984.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução Silvana, Luis Carlos Borges. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Ed. Boitempo, 1997.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: 6ª ed. Editora Perspectiva, 2004.

ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 2000.

ELIOT, Alexander. *Mitos*. Barcelona: Editora Labor, 1976.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FRAYSE-PEREIRA, João. *O que é loucura*. São Paulo: 10 ed. Ed Brasiliense, 2008.

FEIJÓ, Martin César. *O que é herói*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

FERAUDY, Heriberto. *Macua*. Santo Domingo: Ed. Manati, 2002.

FORD, Clyde. *O Herói com Rosto Africano: mitos da África*. São Paulo: Selo Negro, 1999.

FRANCO, Jr. Hilário. “História, Literatura e Imaginário: Um jogo especular. O exemplo medieval da cocanha”. In: IANNONE, GOBBI, JUNQUEIRA (org). *Sobre as naus da iniciação: Estudos portugueses de Literatura e História*, São Paulo: Ed UNESP, 1997.

FRY, Peter (org). *Moçambique ensaios*. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 2001.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GARCIA, José Luís Lima. “O mito de Gungunhana na ideologia nacionalista de Moçambique”. *Comunidades Imaginadas – nação e nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2008.

GUSDORF, Georges. *Mito y metafísica*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1970

HAMPATÊ BA, Amadou. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, Joseph (editor). *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: 2.ed.UNESCO, 2010.

JUNG, Carl. G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNOD, Henrique. *Usos e Costumes dos Bantos, v. I (vida social)*. Lourenço Marques (Maputo): Imprensa nacional de Moçambique, 1974.

JUNOD, Henrique. *Usos e Costumes dos Bantos, v. II (vida mental)*. Lourenço Marques (Maputo): Imprensa nacional de Moçambique, 1974.

KHAMBANE, Eduardo Mondlane; CLERK, André-Daniel. *Chitlango, filho de chefe*. Maputo: 1990, Cadernos tempo.

KI-ZERBO, Joseph (editor). *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: 2.ed.UNESCO, 2010.

KI-ZERBO, Joseph. *História da África negra*. Lisboa: Publicações Europa-América, vol. 1, 1999.

KI-ZERBO, Joseph. *Para quando a África?* Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Lisboa: Ed. Caminho, 1990.

KOTHE, Flávio. *O Herói*. São Paulo: Ática, 1985.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: 5ªed. Editora Unicamp, 2003.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

LEITE, Fábio. *A questão ancestral, África Negra*. São Paulo: Casa das Áfricas, 2008.

LEITE, Fábio. “Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas”. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, São Paulo, 18-19(1). 103-118, 1995,1996

MACAMO, Elisio. “A influência da religião na formação de identidade sociais no sul de Moçambique”. In: SERRA, Carlos. *Identidade, moçambicanidade, moçambicanização*. Maputo: Imprensa universitária, 1998.

MACHEL, Samora. *A luta continua*. Porto: Afrontamento, 1974

MATSINHE, Cristiano. “Biografias e heróis no imaginário nacionalista moçambicano”. In: FRY, Peter(org). *Moçambique ensaios*. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 2001.

M'BOKOLO, Elikia. *África negra. História e civilizações*. (2 volumes). Lisboa: Colibri, 2007.

MONDLANE, Eduardo. *Lutar por Moçambique*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1975.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô, uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PÉLISSIER, René. *História de Moçambique – formação e oposição 1854-1918*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994

PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Ed. Lucerna, 2006.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RIBEIRO, Fernando Bessa. “A invenção dos heróis: Nação, histórias e discursos de identidade em Moçambique” (artigo). Lisboa: Etnográfica, VOL. IX(2), pp.257-275, 2005.

ROSSI, Paolo. *Esperanças*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

RUI, M. “Eu e o outro — o invasor, ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto.” In: MEDINA, C. de A. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Editora Epopeia; Secretaria de Estado de Cultura, 1987. pp. 308-310.

SANTOS, Gabriela Aparecida dos. *O desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821 – 1897)*. São Paulo: Alameda, 2010.

SELLIER, Philippe. “Heroísmo (o modelo - da imaginação)”. In: BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: 4ª ed. José Olympio, 2005.

SEN, Amartya. *Desenvolvimento como liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SERRA, Carlos. *Identidade, moçambicanidade, moçambicanização*. Maputo: Imprensa universitária, 1998.

SÍS, Peter. *A conferência dos Pássaros*. São Paulo: Companhia das Letras. 2013.

STEPHANIDES, Menelaos. *Os deuses do Olimpo*. São Paulo: Ed. Edysseus, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. “Com quantos mitos se faz a realidade?” In: BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: 4ª ed. José Olympio, 2005.

SILVA, Raul Alves Calane. “A literatura e o discurso da mediunidade”. In: MIRANDA e SECCO (org). *Paulina Chiziane, vozes e rostos femininos de Moçambique*. Curitiba: Ed. Appris. 2014.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 1989.

THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico do Sul: representações sobre o terceiro império português*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Fapesp, 2002.

VANSINA, Jan. “A tradição oral e sua metodologia”. In: KI-ZERBO, Joseph (editor). *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: 2.ed.UNESCO, 2010.

VILHENA, Maria da Conceição. *Gungunhana, Grandeza e decadência de um império africano*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

Revista

MUNDO DOS ANIMAIS – Aves (vols. I, II, III), Nova Cultura, 1990, São Paulo.