

**DE VOZES E CORPOS FEMININOS EM MEIO À GUERRA:  
uma leitura de *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane**

**WOMEN'S VOICES AND BODIES IN THE MIDST OF WAR:  
a reading of Paulina Chiziane's *Ventos do Apocalipse***

Amanda Baratela<sup>1</sup>

**RESUMO**

O artigo presente tem como objetivo estudar a construção ficcional das figuras femininas no romance *Ventos do Apocalipse*, da escritora moçambicana Paulina Chiziane. Para isso, levará em conta as condições de inserção da mulher na sociedade moçambicana tradicional, especialmente a partir do estudo da construção das personagens Minosse, mãe, e Wusheni, filha, e de sua relação numa sociedade marcada pelos impactos da guerra de libertação. Dessa forma, caminha-se para uma reflexão sobre como os efeitos do passado afetam o presente em sua performance e pré-condicionam o futuro das personagens da narrativa, que sobrevivem em meio à dor e à guerra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura moçambicana; Personagens femininas; Guerra; Paulina Chiziane.

**ABSTRACT**

The present article aims to study the fictional construction of female figures in the novel *Ventos do Apocalipse*, by the Mozambican writer Paulina Chiziane. For that, it will take into account the conditions of insertion of women in traditional Mozambican society, especially from the study of the construction of the characters Minosse, mother, and Wusheni, daughter, and their relationship in a society marked by the impacts of the liberation war. Thus, we move towards a reflection on how the effects of the past affect the present in their performance and pre-condition the future of the characters in the narrative, who survive amid pain and war.

**1. INTRODUÇÃO**

Neste artigo está presente uma leitura da obra *Ventos do Apocalipse* (1994), de Paulina Chiziane, nomeada a primeira mulher moçambicana a publicar um romance com *Balada de Amor ao Vento* (1990). O foco desta análise levará em conta as condições de inserção da mulher na sociedade moçambicana tradicional, especialmente a partir do estudo da construção das personagens Minosse, mãe, e Wusheni, filha, e de sua relação numa sociedade marcada pelos impactos da guerra de libertação.

---

<sup>1</sup> Aluna da graduação na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, do curso de Letras Licenciatura em Português e Inglês. Bolsista FIP-PUC Minas. Este estudo vincula-se ao Projeto FIP-PUC Minas “Modos de contar, modos de encenar: escrita e performance em narrativas africanas de língua portuguesa”, desenvolvido sob a orientação da Profa. Dra. Terezinha Tabora Moreira, do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas. [baratela.revisao@gmail.com](mailto:baratela.revisao@gmail.com)

O romance está dividido em duas partes. Na primeira, é contada a história de algumas pessoas que compõem o vilarejo de Mananga em meio a um período de grandes dificuldades por que essa comunidade passa, intitulada *Nasceste tarde! Verás o que não vi!* (Maxwela ku hanya! U ta sala u psi vona), um provérbio tsonga do qual o narrador parece lançar mão para retratar o período insurgente da guerra. Na segunda parte do romance, é narrado o processo de diáspora dos habitantes restantes de um massacre na vila. Estes procuram por um outro local onde tenham melhores condições de sobrevivência. Intitulada *Cada dia tem sua história* (A siku ni siko li ni psa lona), a segunda parte da obra possibilita uma visão realista das consequências acarretadas pelo período de guerra na região.

## 2. Narrativas de *Karingana wa Karingana*

Fórmula clássica de contar histórias, costuma aparecer no início dos contos. No português brasileiro, possui significado semelhante ao “Era uma vez...”. No romance de Paulina Chiziane, o narrador inicia o discurso no prólogo já utilizando a expressão *Karingana wa Karingana* tanto para demarcar o começo da narrativa no romance quanto para mostrar a que vem:

Escutai os lamentos que me saem da alma. Vinde, sentai-vos no sangue das ervas que escorre pelos montes, vinde, escutai repousando os corpos cansados debaixo da figueira enlutada que derrama lágrimas pelos filhos abortados. Quero contar vos histórias antigas, do presente e do futuro, porque tenho todas as idades e ainda sou mais novo que todos os filhos e netos que hão-de nascer. Eu sou o destino. A vida germinou, floriu e chegamos ao fim do ciclo. Os cajueiros estão carregados de fruta madura, é época de vindima, escutai os lamentos que me saem da alma, *Karingana wa Karingana*. (Chiziane, 2010, p. 10, grifos próprios).

Dessa maneira, o jeito de contar “característico” da tradição convida o interlocutor a olhar e escutar o que se seguirá de uma maneira diferenciada e mais atenta. Esse chamamento para a escuta de uma história é característico da cultura africana, quando relacionada à figura do *griot* que, segundo Laura Cavalcante Padilha (2007), a apresenta em *Entre Voz e Letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XIX*. Ele é responsável por preservar os conhecimentos, as canções e os mitos de seu povo. No caso de *Ventos do Apocalipse*, a figura que enuncia se autodeclara detentora do saber logo na abertura do texto, como é possível notar no primeiro parágrafo citado acima. Além do mais, esse sujeito que assegura a narrativa, originalmente, trabalha por meio da oralidade, recitando para um coletivo com o qual estabelece uma conexão. Dessa maneira, estabelece-se uma relação com o passado cultural do grupo por

via do trabalho com a memória coletiva que o sujeito que enuncia carrega e recupera. Esse trabalho é ressignificado na instância do presente, representando uma forma de resistência cultural.

Retornando ao romance *Ventos do Apocalipse*, após a introdução do narrador convidando os espectadores para a escuta das histórias, são apresentados três contos nativos que irão ser recuperados no desenvolvimento do romance, sendo eles: “O marido cruel”; “Mata, que amanhã faremos outro” e “A ambição da Massupai”.

O primeiro conto trata da história de um homem que toma atitudes arrogantes e egoístas ao esconder o alimento escasso de sua família para que somente ele pudesse dele usufruir. No entanto, sua mulher descobre o ato de negligência e resolve tomar providências, portanto, abandona o marido e foge com os seus filhos. Posteriormente, o narrador apresenta a história do personagem Sianga, que se encontra no declínio da vida, pois fora uma figura de autoridade em sua comunidade em anos passados e com muitas mulheres. Infelizmente, com o passar dos anos, ele entrou em decadência pelo envolvimento em diversas questões na sociedade na qual morava, incluindo a política, a economia e o meio ambiente. Assim, como o homem da primeira história, Sianga toma algumas atitudes que agravam ainda mais a situação de sobrevivência de sua comunidade, ao conduzir assaltantes para dentro de sua aldeia, possibilitando o massacre dos aldeões. Após esses atos, considerados terroristas pelos habitantes do local, o vilarejo tenta se recompor e organiza uma punição para Sianga, afastando-o dos demais: “Sianga tem o peito mais perfurado que o mais perfeito crivo, não se sabe como é que se mantém vivo, está mais do que provado que ele venceu a morte pela mão de Zuze” (Chiziane, 2010, p. 88). Sua mulher, Minosse, é inocentada das ações de seu marido, diante do remorso de ter perdidos seus filhos para a guerra.

Em “Mata, que amanhã faremos outro”, é encenada a realidade da população de Mananga, que era assolada pelos guerreiros do exército de Muzila, tendo assim que fugir de suas residências. Porém, entre os integrantes dos grupos que fugiam se encontravam crianças. Estas não podiam ser controladas em seu comportamento, ocasionando situações de risco para o grupo, já que seu choro poderia fazer com que fossem descobertos nos momentos de fuga. Consequentemente, a ocasião desperta a seguinte enunciação: “A caminho do novo abrigo os maridos aproximavam-se delicadamente das esposas com crianças de colo e transmitiam a ordem: mulher, o menino vai chorar e seremos descobertos. Mata este, que depois faremos outro”. (Chiziane, 2010, p. 12). Esse conto se relaciona com a personagem Doane, que aparece na segunda parte do romance, pois ela entra em trabalho de parto durante a fuga em meio à mata e se apavora com a consciência de que todos os que estavam à sua volta corriam perigo:

“Mas a criança vai chorar, e se o invasor estiver por perto saberá que estamos aqui, seremos descobertos e talvez massacrados. Morrerão todos por causa de um filho que é meu”. (Chiziane, 2010, p. 100). Assim sendo, em ambas as narrativas, a questão essencial de sobrevivência do grupo sobrepõe-se às da constituição familiar e de proteção aos mais fracos.

Sendo o último conto “A ambição da Massupai”, este se relaciona com o desfecho da narrativa de Paulina Chiziane, pois é a ambição de Emelina que a leva a encarnar a figura de Massupai na estória. No conto, Massupai abre mão da vida de seus filhos e trai a confiança de seu povo diante da esperança de viver um romance, porém, suas ações a assombram pelo resto de sua vida. No caso de Emelina, sua condição é similar pelo contexto em que a personagem é colocada, carregando uma bagagem de acontecimentos que se assemelha à de Massupai. Todavia, o desfecho de Emelina é divergente, pois, em busca de vingança pelo exílio que sofrera no passado pela comunidade, em resposta às atrocidades cometidas por ela, decide novamente trair o seu povo, denunciando sua localização aos assaltantes, o que ocasiona um novo massacre na comunidade.

No caso das narrativas africanas, como descreve Laura Padilha (1995), cada novo elemento acrescentado ao enredo compõe um processo que, em sua intencionalidade, induz, na narrativa, a condição de infinito. Assim como na obra de Paulina Chiziane, as ações finais de Emelina remetem, além do conto previamente mencionado, às atitudes de Sianga em Mananga, completando o ciclo de devastação novamente.

### **3. O narrador performático**

De acordo com as concepções de narrativas diversas apresentadas por Ligia Chiappini, em *O foco narrativo* (1985), pode-se deduzir que a perspectiva da narrativa de Paulina Chiziane em *Ventos do Apocalipse* está centrada no narrador com onisciência seletiva múltipla. Isto porque o discurso ora é retratado sob a perspectiva de Minosse, ora de Wusheni, dando sequência também com os olhares de outras personagens. A junção dessas múltiplas perspectivas envolve um momento e um local em comum, o povo que residia em Mananga no período de guerra pela libertação, convergindo, assim, com a realidade não ficcional do país em questão. Ademais, o estilo predominante adotado para descrever as cenas é o indireto livre, como é possível notar no trecho do romance a seguir:

*A mente de Minosse trabalha na descoberta de novas fórmulas de sobrevivência. As folhas do cajueiro, da figueira e da mangueira não se comem. As da abacateira serão comestíveis? Todos dizem que não, mas quem já experimentou? Se comemos os frutos*

*destas árvores, por que não podemos comer também as folhas? É verdade, eu o digo, Deus não é bom — fala com os seus botões — veja só a quantidade de areia que colocou sobre a terra. Para que serve? Que felizes são as cabras roendo pedras nos montes. Os ratos mastigam qualquer coisa em qualquer lugar e vão engordando à custa do nosso sofrimento, por que é que não roem também a desgraça da gente? O rato é senhor, agora, como pode ser ele superior aos homens, minha gente? É por isso que digo que Deus não é bom. Ah, mas se eu fosse Deus, todos saberiam o que é a vida! (Chiziane, 2010, p. 18, grifos próprios)*

O estilo indireto livre empregado no trecho selecionado, assim como majoritariamente no restante da obra, presentifica um deslize do posicionamento do narrador de uma ambientação exterior para o interior das perspectivas das personagens narradas alternadamente. No excerto acima, a personagem narrada na cena é mencionada, primeiramente, na terceira pessoa, mas, logo em seguida, são inseridas enunciações que podem ser consideradas reflexões da própria personagem Minosse. Assim, o sujeito que está enunciando toma posse do sentimento, interiorizando-o como “nosso sofrimento”.

A fluidez de vozes femininas, como a de Minosse e Wusheni, faz parte da construção dessas personagens como “esféricas”. Como caracteriza Antônio Cândido em *A personagem do romance* (2007), as personagens são apresentadas na narrativa de forma mais complexa, cuja performance surpreende o expectador com atos imprevisíveis. Minosse sobrevive aos percalços do povo de Mananga e, no Monte, se reconstrói emocionalmente ao decidir acolher crianças carentes da região, cuidar delas como se fossem seus falecidos filhos. Wusheni, surpreendentemente, se posiciona entre seu irmão e seu esposo, definindo seu destino ao pagar, com sua própria vida e com a vida que estava em seu ventre, pela sobrevivência do esposo amado.

No caso da personagem do Sianga, estabelece-se conectividade com o conceito de personagem “plana” de Antônio Cândido, pois suas atitudes permanecem de mesmo cunho do início ao fim da narrativa. Sem apresentar modificações na constituição do caráter da personagem, Sianga é marcado como um homem ambicioso pelo poder sobre Mananga, egoísta e vaidoso com a imagem que a sociedade tem de si. Nos excertos que o narrador fornece a perspectiva dele, a vingança está sempre presente.

Em *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*, Terezinha Taborda Moreira (2005) discorre a respeito desse modo de narrar da Paulina Chiziane e a experiência literária que seu narrador condiciona aos interlocutores. Veja a seguir: “Ao narrar de um ponto de vista e de todos ao mesmo tempo, a narradora estabelece um jogo de presença-ausência através do qual rompe com as noções de estar dentro e do estar fora do relato.” (Moreira, 2005, p. 43). Portanto, pode-se concluir que a narradora desse texto se alterna entre

as perspectivas para possibilitar ao interlocutor uma visão mais acurada da vivência desses personagens. Isto posto, é possível pintar um panorama como as relações entre eles se entrelaçam pela vivência em conjunto.

Essa ação de transgredir os posicionamentos na narrativa, em *Ventos do Apocalipse*, pode ser pensada como uma metamorfose do narrador em “[...] algo que lhe é exterior: o próprio corpo reterritorializado do narrador que o leitor, transformado em espectador, vai divisar como algo que está fora do relato, porque o excede” (Moreira, 2005, p. 49). O corpo do contador de histórias figurado na narrativa é a materialização da voz enunciativa. Ao realizar a leitura atenta dos enunciados, o leitor encontrará uma polifonia de vozes, representando consigo diversos posicionamentos. Essa polifonia de vozes transparece no texto de Paulina Chiziane no momento em que são inseridas passagens sobre o apocalipse que remetem ao estilo discursivo do coro, tradicionalmente encontrado nos gêneros textuais compostos pela tragédia. Outrossim, como o sofrimento está presente na condição de infinito desde o princípio até o fechamento da obra, pode-se considerar que o aspecto trágico marcou sua presença nesta narrativa.

Os elementos textuais mencionados acima corroboram para a construção de uma narrativa denominada performática, de acordo com Terezinha Taborda Moreira (2005), quando afirma:

Compreendo a performance como um processo de substituição do ato de contar histórias das sociedades tradicionais e, simultaneamente, como ato de inscrição, no texto escrito, de um certo ‘jeito de contar’ que se coloca como um traço de oralidade. (Moreira, 2005, p. 24, grifos da autora).

Para a estudiosa, a narrativa performática será enunciada por um narrador performático, aquele que possibilita o intercâmbio entre a oralidade e a escrita no jogo enunciativo que cria. No romance moçambicano, ao iniciar a narrativa convocando um coletivo para a escuta com o termo “Karingana wa Karingana”, o narrador se autodeclara como detentor do conhecimento ancestral de cunho oral, numa polifonia de vozes em que traz a oralidade da cultura tradicional para o relato ficcional, que o incorpora ao transcrevê-lo na instância do presente.

#### **4. Posicionamento social e representatividade na obra**

A autora concede voz e levanta questionamentos ao inserir, na constituição de sua obra, o lado do sujeito silenciado pela sociedade, como é o caso das narrativas das mulheres abordadas em *Ventos do Apocalipse*. Minosse é subjugada pela presença do marido e da

sociedade como um todo. Wusheni, sua filha, também se encontra em situação similar ao se posicionar perante as figuras de autoridade, seu pai e seu irmão. Em função disso, sofre pelas terríveis consequências da vingança dos homens, pagando com sua vida, a do filho em seu ventre e a de seu marido. Assim, podemos ver que a construção ficcional proposta por Paulina Chiziane dialoga diretamente com o contexto no qual ela é inserida e carrega uma representação da realidade, levantando questionamentos a respeito da situação das mulheres em Moçambique.

Wusheni é uma jovem personagem marcada pela sua determinação em seguir o coração ao invés de obedecer aos valores que as tradições culturais de seu grupo praticam. Ao decidir trilhar esse caminho, é obrigada a lidar com as consequências de suas escolhas, como é possível verificar ao ler a cena de sua morte pelas mãos de seu próprio irmão:

Manuma é um guerreiro ágil, aprendeu bem a lição e move-se em espírito a aspiração de atingir o posto de general. Comanda o seu grupo em direção à casa de sua irmã Wusheni. Há contas a ajustar com Dambuzza, esse cão. Escancara a porta da cabana num golpe só, mais enrolado que um caracol procurando a proteção da parede, desprotegido, desarmado. Ainda bem que a irmã não está aqui, nunca saberá que fui eu. Levanta a arma, está quase a desferir o golpe, o corpo fraqueja, dá um grito, foi atingido nas costas. Wusheni estava atrás da porta empunhando a catana com força de mulher. No momento certo deu o golpe certo. Na agonia do adeus, Manuma vira a ponta do punhal rasgando verticalmente o ventre de quem o fere. Wusheni e Manuma, dois irmãos que partilharam do mesmo ventre, do mesmo leite, do mesmo amor e do mesmo ódio tombaram na mesma batalha. Na mesma palhota, no mesmo instante dão o último suspiro. Não tiveram tempo de se identificar. Dambuzza escapa ileso por milagre e refugia-se na mata. (Chiziane, 2010, p. 73).

A persistência de Wusheni se materializa ao defender com o corpo, para além da alma, a vida de Dambuzza. Consequentemente, o núcleo familiar se fratura com a automutilação dos seus integrantes, Wusheni, o filho que estava em seu ventre, e Manuma, seu irmão, com quem partilhara o mesmo ventre, o mesmo leite, o mesmo amor e o mesmo ódio. O acordo da vida fora selado pelas mesmas origens, assim como o acordo com a morte dessa família.

Vemos, na narrativa, que uma atitude simples, como escolher a pessoa com quem quer se casar, para a mulher é interdita. A cultura na qual Minosse e Wusheni estão inseridas se diferencia ao restringir o ato da escolha do marido ao pai das mulheres. Nessa cultura, o corpo e o espírito das mulheres devem ser devotados à serventia de um único homem, enquanto este pode ser servido pela companhia de diversas esposas, desde que seja pago o lobolo aos pais da mulher. A escritora Oyèronké Oyasumi dissertou, em *The Invention of Women - Making an African Sense of Western Gender Discourses* (2005), sobre a figura da mulher na sociedade tradicional africana e como ela convive com os efeitos arraigados da colonização. Dentre eles a estudiosa destaca a hierarquização sob a qual as mulheres africanas foram subordinadas

durante a colonização europeia, sendo dominadas, exploradas e inferiorizadas como pertencentes ao povo africano. Essa hierarquização foi acentuada pela marginalização perante a presença do homem africano. A situação vivida pelas personagens de Paulina Chiziane simboliza e encena essa condição da mulher africana situada no contexto da poligamia e do patriarcado, os quais têm constituídas suas raízes desde o período anterior ao da colonização.

No livro *História Geral da África* (2010, vol. VIII), Maxwell Owusu relata a maneira como a presença das mulheres na economia familiar mudou ao longo dos anos com o processo de colonização. Assim, Moçambique era colônia de Portugal até 1974. Segundo o documento, as mulheres originalmente eram responsáveis por administrar as economias familiares nos musseques, pois se tratava de rendimentos pequenos referentes à agropecuária familiar. Desse modo, como o rendimento não era muito, seria destinado para a alimentação do núcleo familiar, principalmente, seguido das barganhas em troca de outros produtos essenciais, como nos informa Maxwell Owusu: “Tradicionalmente, a agricultura africana era, com maior ênfase, uma atividade própria às mulheres, as quais se apresentavam, em maior número que os homens, ao trabalho na terra.” (UNESCO, 2010, p. 380). No entanto, com a chegada dos colonizadores, houve uma marginalização das mulheres nessas atividades, que antes da colonização eram realizadas a nível local, uma vez que os intercâmbios comerciais eram feitos com a participação majoritária de homens.

Na realidade literária encenada por Paulina Chiziane, o musseque de Mananga é restrito àquela localidade, não havendo possibilidade de intercambiar os produtos, pois não existiam produtos, porque os aldeões estavam passando pela estiagem. Assim sendo, a alimentação da família volta a ser administrada pelas mulheres, como, por exemplo, Minosse. Esta, além de preparar o alimento para Sianga, se encarrega de elaborar alternativas para a sobrevivência diante da seca, refletindo sobre as vegetações presentes na região que poderiam atender às necessidades essenciais da família.

Com a vinda dos colonizadores, a cultura daquele povo sofreu alterações, deixando de realizar atividades consideradas sagradas para os seus antepassados, como se encena na narrativa do ritual do *mbelele*, que recupera a força que a mulher tinha na sociedade tradicional moçambicana:

- Comadre, diz-se por aí que haverá *mbelele*.
- Ouvi dizer que sim. Sabes como é?
- Já ouvi falar nisso. A minha avó diz que o último foi realizado quando ela começou a ser menstruada. Imagino que já tenham passado setenta anos. (Chiziane, 2010, p. 36, grifo próprio)

Como o sofrimento do povo está se agravando, sem esperanças no futuro que lhes resta, os aldeões recorrem à religiosidade para renovarem suas animosidades. O *mbelele* é uma cerimônia religiosa para evocar a chuva na região. Os responsáveis pela sua realização são as mulheres. Estas dedicam todo um dia para realizar rituais de danças sagradas e outros ritos, enquanto os homens se reúnem e se alimentam para aguardar, em local reservado, o retorno das mulheres. Dessa forma, apesar das adversidades que subjugam os corpos e as vozes femininas na sociedade moçambicana, é notável a importância das mulheres para a sobrevivência do grupo, seja pela preservação de suas crenças seja pelo cultivo dos alimentos.

Com o avançar do romance, Mínosse, depois de ter sua família destruída, consegue sobreviver e encontrar conforto ao acolher crianças que eram renegadas pelo novo vilarejo: “Convida os pequenos a viverem na sua proteção e estas aceitam. Mínosse chora de alegria e dor. Sente em si a mulher mais feliz do universo, nunca antes imaginara encontrar no desterro a família sepultada nas areias de Mananga”. (Chiziane, 2010, p. 144). Com isso, apesar das dores e dos traumas passados, essa figura feminina se sobressai perante os acontecimentos traumáticos que vivencia, carregando consigo um símbolo de perseverança no vilarejo do Monte.

## **5. Tempo e espaço em meio à guerra**

O plano de fundo sob o qual o romance se desenvolve é a história da guerra civil moçambicana, no período pós-colonial. Durante a construção da narrativa, não há muitos dados explícitos e diretos sobre a situação política do Estado, mas é possível assistir ao desenrolar político pela ótica regionalista do povo narrado. Assim, temos informações sobre a abstenção de posicionamento político do país, ao longo do texto, em situações como, por exemplo, a manifestação de ajuda humanitária na Aldeia do Monte, em que o narrador acaba demonstrando que o Estado não intervém para fornecer o essencial para a sobrevivência de seu povo, abandonado ao acaso para definhir na miséria.

A nível regional, na primeira parte do romance, surge um capítulo que acompanha a performance do chefe oficial do vilarejo. Sua figura é tratada como um representante político do governo, diferenciando-se da figura do Sianga, que carrega em si a ancestralidade do povo local. O oficial só é inserido na narrativa após a destruição de Mananga:

Nunca antes avaliara a importância que tinha na sua vida aquela aldeola pobre e pacífica. Pensa em si. Nunca fizera nada por aquela aldeia e sempre negligenciara

todos os problemas a ela referentes. Ouvira falar de uma infiltração inimiga e não ligara a devida importância. (Chiziane, 2010, p. 76).

A maioria de seu povo foi trucidado pelo ataque à aldeia. O próprio regente reconhece suas atitudes falhas pelo remorso do que poderia ter sido providenciado para aquele povo, posicionamentos que estavam ao seu alcance e foram negligenciados. Sua figura tem relevância na história por representar a negligência com que os líderes locais regem as demandas essenciais para a sobrevivência de sua população. Mas, no caso da personagem, há comoção quanto ao que poderia ter sido feito em prol da população. O sujeito demonstra ser afetado pela situação tanto emocional quanto fisicamente: “O povo surpreende-se com a descoberta da nova face de quem os dirige: o chefe é mais humano do que pensávamos. Reconhecem nele um homem comum, humilde e com sentimentos de nobreza, a dor mudou-lhe a face” (Chiziane, 2010, p. 76). A manifestação da figura do estado moçambicano reflete a realidade do país que enfrentava um período de transição entre governos. Através da personagem, materializa-se a instabilidade política e a negligência do estado, pois o oficial não é chamado pela população por um nome específico, sendo apresentado de forma anônima.

Devido à ausência do Estado, a população elege um conselho para poder discutir as possibilidades de sobrevivência ao período de estiagem pelo qual passa o povo de Mananga. A situação se agrava com a chegada de sobreviventes do povo de Macuácuá, que havia sofrido um ataque. Esses deslocados têm que lutar para sobreviver diante da hostilidade semeada pelo povo de Mananga. Mas os deslocados conhecem o sentimento de empatia por terem sofrido as consequências da guerra em sua terra natal. Logo, o povo de Mananga elege um conselho para planejar estratégias e sobreviver à estiagem, depositando poder nas mãos de Sianga, antigo régulo do povo.

O tempo construído nessa narrativa é cíclico, dado que a sequência de acontecimentos na obra gira em torno do sofrimento do povo de Mananga. Começa com a degradação social condicionada pela escassez de alimentos na região do vilarejo de Mananga e progride para a desconstrução política do povo até o ponto em que os aldeões são obrigados a deixar suas casas em busca de sobrevivência. Chegando no vilarejo do Monte, os aldeões são acolhidos por pessoas que se encontram em condições semelhantes às suas em Mananga, quando foram obrigados a dividir suas terras com os refugiados da guerra em Macuácuá. A mesma situação se repete, insistentemente. Por mais que tente, a população sempre acaba sofrendo com a miséria social, passando pela fome e por condições inumanas de insalubridade. O ciclo também se concretiza, assim como nas lendas da cultura africana, materializando o conto da ambição de Massupai, com as atitudes de Emelina, traindo a aldeia, como o velho Sianga o fizera na

primeira parte da obra: “O povo em debandada grita em nome de Emelina. Chora em nome de Emelina. Sucumbe debaixo do fogo da traição de Emelina”. (Chiziane, 2010, p. 170). Encerra-se, portanto, com a morte, novamente.

## **6. Desvendando o título da obra**

Toda a história perpassa sob a ótica do apocalipse, uma vez que o próprio título “Ventos do Apocalipse” já direciona o olhar para isso. Com o desenrolar do texto, são inseridas cenas que remetem à descrição do apocalipse e seus quatro cavaleiros, representantes das quatro desgraças que assolam a humanidade: a peste, a guerra, a fome e a morte. O apocalipse, segundo o *Dicionário de Símbolos* (2020), é descrito na seguinte passagem:

No final da narrativa da *Segunda Batalha de Moytura*, a Morrighu celta, ou deusa da guerra, profetiza o fim do mundo: confusão das estações, corrupção dos homens, decadência das classes sociais, maldade e relaxamento dos costumes (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 112, grifos dos autores).

Respectivamente, são os acontecimentos presentes na obra de Paulina Chiziane, a confusão das estações levou à miséria do povo com as grandes secas e inundações; a corrupção do velho Sianga que traiu a confiança de seu povo; a decadência da sociedade moçambicana obrigada a sobreviver em condições inumanas, em decorrência da instabilidade política na região; finalizando com a maldade e o relaxamento dos seres que habitavam a aldeia do Monte, se aproveitando das doações que recebiam de ajudas humanitárias, e agindo de má fé com o próximo.

Desse modo, a obra é concluída com a concretização do anúncio da chegada do apocalipse, quando os quatro cavaleiros aterrissam sobre a terra: “Descem do Poente os cavaleiros do Apocalipse. São dois, são três, são quatro, povo inteiro cava sepulturas.” (Chiziane, 2010, p. 171) e “E aldeia do Monte recebe o seu *batismo de fogo*.” (Chiziane, 2010, p. 171, grifo próprio). O ato batismal descrito na cena final contrapõe, poeticamente, o da cena antecedente, com um padre orando em uma cerimônia religiosa que estava sendo proferida no Monte quando começa a chover. O elemento da água surge primeiro, para purificar os seres presentes, seguido do batismo pelo fogo, consagrando o fim dos tempos. Já o outro elemento da natureza, o vento, segundo o *Dicionário de Símbolos*, são *mensageiros divinos* nas aparições precedentes em textos como os Salmos e o Corão. Portanto, temos os ventos como forma de

prelúdio do desfecho da humanidade. O elemento também corrobora com o desenvolvimento da narrativa, formulado com o aspecto cíclico já mencionado.

## **7. Considerações Finais**

Na construção narrativa de *Ventos do Apocalipse*, é elaborada uma ênfase nas figuras femininas como sobreviventes da guerra do passado pela libertação e pelos movimentos políticos insurgentes em Moçambique.

O romance de Paulina Chiziane é constituído de um realismo que possibilita ao/à leitor/a sensibilização perante a vivência inscrita nas personagens femininas. Apesar da ênfase nas histórias das personagens femininas em meio à guerra, a narrativa ainda nos fornece o relato de testemunhos de personagens masculinas inseridas no mesmo ambiente.

Dessa maneira, é possível pensar sobre os impactos da guerra na vida das mulheres, não somente sob a perspectiva do homem que vai à luta, refletindo sobre a importância da performance delas para a sobrevivência do grupo, carregando as cicatrizes do passado pela vida à frente. Por meio desta narrativa, é possível vislumbrar tamanha força que a figura feminina possui e sua perseverança em tempos de guerra, em uma sociedade que desfavorece a sua sobrevivência e o seu triunfo.

## **REFERÊNCIAS**

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de Ficção*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007, p. 51-80.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. 3. ed., Maputo: Ndjira, 2010.

COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. As mudanças econômicas na África em seu contexto mundial (1935-1980). *In*: MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (ed.). *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 337- 376.

LEITE, Lígia Chiappini. *O foco narrativo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2002.

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

OWUSU, Maxwell. A agropecuária e o desenvolvimento rural. *In*: MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (ed.). *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 377- 428.

OYEUMÍ, Oyèronké. Colonizing Bodies and Minds: Gender and Colonialism. *In*: DESAI, Gaurav; NAIR, Supriya (ed.). *Postcolonialisms: An Anthology of Cultural Theory and Criticism*. New Jersey: Rutgers University Press (forthcoming 2005).

PADILHA, Laura Cavalcante. Exercícios de sabedoria. *In*: PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra. O lugar da ficção angolana do século XX*. Niterói (RJ): Editora UFF/Pallas, 2007.