

Zara, a feiticeira, e o conto africano: a tradição bantu em um conto moçambicano

Geovana Ayumi Mangerona de Freitas¹ 

Marcos Vinicius Caetano da Silva^{2*} 

¹ Universidade Federal de Rondonópolis (UFR) – Brasil

² Universidade de Brasília (UnB) – Brasil

*Autor de correspondência: marcosvinicius.unb@gmail.com

RESUMO

O conto moçambicano possui como alicerce a tradição cultural bantu, propagada por meio da oralidade, que, de acordo com a pesquisadora portuguesa Ana Mafalda Leite, é um importante elemento de afirmação dos povos africanos. Dito isso, o presente trabalho tem como objetivo analisar o conto "Zara, a feiticeira de Gara-Nkuwa" (2013), do escritor moçambicano Aldino Muianga. O incômodo de uma mulher por um gato que a visitou é a motivação de uma narrativa surpreendente cujo efeito único, nas palavras do escritor estadunidense Edgar Allan Poe, revela grande conexão com a formação social. O presente estudo se realiza de modo a estabelecer relações entre a literatura e a sociedade, e pretende destacar a feitiçaria e o zoomorfismo entre os bantu.

PALAVRAS-CHAVE:

Conto
Moçambique
Aldino Muianga
Oralidade
Bantu

SUBMETIDO: 22 de maio de 2025 | **ACEITO:** 24 de junho de 2025 | **PUBLICADO:** 31 de outubro de 2025
© fólio - revista de letras 2025. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Introdução

O conto "Zara, a feiticeira de Gara-Nkuwa" (2013), conta a história de uma mulher isolada por ser associada à bruxaria¹. O evento que mudou isso foi quando um gato a encontrou e passou a dividir espaço de morada com ela, que acabou cedendo ao animal a princípio. Depois, tomada pelas memórias do passado, começou a divagar sobre a razão do felino ter entrado em sua vida e, tomada por um receio que ultrapassa aquela existência, ela matou o gato.

A obra foi escrita pelo escritor moçambicano Aldino Muianga, e é capaz de conectar passado e presente por meio da feitiçaria, aspecto essencial da

¹ Este estudo é parte integrante do projeto de pesquisa "Contos de Moçambique: nação e misticismo em Aldino Muianga", realizado na Escola Estadual Pindorama, Rondonópolis-MT. O projeto contou com o apoio conjunto da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Mato Grosso (FAPEMAT) e da Secretaria de Educação do Estado do Mato Grosso, que, por meio do edital 003/2013, possibilitaram a realização de pesquisas acadêmicas em escolas do ensino básico na rede estadual.

cultura tradicional bantu. Neste estudo temos a intenção de analisar o conto “Zara, a feiticeira de Gara-Nkuwa” considerando os aspectos apresentados. E talvez o primordial destes seja o gênero conto. Para isso, em um primeiro momento percorreremos os princípios dessa forma literária breve a partir de alguns de seus teóricos centrais, como André Jolles, Edgar Allan Poe e Julio Cortázar. A sua importância na literatura e na cultura tradicional de Moçambique será explorada com o auxílio das teóricas Maria Fernanda Afonso e Ana Mafalda Leite. Em seguida, analisaremos o conto “Zara, a feiticeira de Gara-Nkuwa”, escrito pelo escritor moçambicano Aldino Muianga.

O gênero conto e sua importância em Moçambique

As formas literárias possuem conexão com a realidade vigente, e se inserem em dinâmicas sociais de forma a reafirmar a função social da arte. Presente nas histórias contadas entre diferentes sujeitos, essas narrativas já tiveram a dimensão de epopéia e até mesmo de novela. Um boato ou um relato, seja verdadeiro ou falso, pode delinear a forma conhecida como conto. Mas a princípio, a palavra Conto dispõe de diversos questionamentos quanto à sua definição e papel na literatura, possuindo variações linguísticas para seu emprego em diferentes lugares. Acerca disso, “o que nos interessa é uma forma que tem nomes diferentes, segundo as línguas, mas em que todos concordam em atribuir à coletânea de Grimm, a sua expressão essencial” (Jolles, 1976, p.182).

Apenas com a produção *Kinder-und Hausmärchen* [Contos para crianças e famílias], dos irmãos Grimm, que foi possível unificar suas produções e aplicá-las a um conceito elementar de conto, que se tornou base para o trabalho de autores posteriores. Os irmãos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm nasceram na Alemanha feudal durante o século XVIII. Suas produções demandaram vastos estudos direcionados à cultura popular, o que lhes conferiu atributos de historiadores, antropólogos e etnólogos a partir das histórias orais coletadas, que foram detalhadas seguindo sua forma legítima, a fim de manter a essência do que se passava tradicionalmente pela sociedade alemã.

É possível dizer que os contos escritos por eles eram mais moralistas quando comparados a outros escritores como o Perrault. As histórias de Grimm não possuíam um final trágico, mas ao serem direcionadas ao público infantil sua compreensão sobre os contos estimulava a criatividade e o

desenvolvimento moral de acordo com seu próprio entendimento. Desse entendimento, o psicanalista Bruno Bettelheim afirma:

Todos os bons contos de fadas têm vários níveis de significados; só a criança pode saber quais aqueles que são importantes para ela no momento. À medida que cresce, a criança descobre novos aspectos desses contos [...]. (Bettelheim, 2002, p.236.)

Dispondo do conto de chapeuzinho vermelho dos Grimm como exemplo, é possível verificar a concepção que de que, após uma situação de medo, como do lobo comer a avó e a Chapeuzinho Vermelho, há esperança quando o caçador chega e as libertam de dentro do lobo. Além disso, o ato de matar o lobo é retratado como vingança e garantia de encerramento do medo.

A renovação da moral é um dos motivos pelos quais se explica a transformação das narrativas. Acerca disso, André Jolles reconhece nos contistas o dever de atualizar as narrativas curtas e dar-lhes feição moderna. Nesse sentido, as vozes populares presentes no conto tornam-se híbridas, pois dividem espaço com a autoria individual em sua nova vestimenta: a escrita.

No intuito de preservar o caráter essencial do conto, seja oral ou seja escrito, que o teórico André Jolles estudou o cerne da sua definição moderna. Ele afirma que os germânicos Achim von Arnim e Jacob Grimm trouxeram à tona um debate acerca das produções poéticas que fundamentam os contos concebidos na atualidade. Grimm defendia que as produções literárias deveriam ser verdadeiras, ir de acordo com a poesia antiga, sem qualquer modificação ou tradução para a linguagem moderna, ou o seu valor seria prejudicado. Por outro lado, segundo Jolles (1976), Arnim defendia que “a tarefa do poeta consiste, evidentemente, em escrever partindo do povo ou em levar ao povo o que escreve” (Jolles, 1976, p.184), o que ratifica a importância do lirismo local. Além disso, ele reconhecia a possível renovação da linguagem a partir de princípios e tradições antigas ligados ao aperfeiçoamento da escritura literária. Ressaltou ainda que o modelo popular não é possível sem a transformação das narrativas ao longo do tempo, mesmo que em diferentes formas artísticas.

A novela e o conto seguem a noção de Forma artística e simples, respectivamente. Por não fugir do plano real, encontramos na Novela a veracidade na narração de um fato ocorrido ou incidente impressionante que remetem à ideia de um acontecimento real. Essa é a definição de forma artística,

que tem como particularidade o encerramento de um universo seguindo uma história coesa e sólida, escrita apenas com as “palavras próprias do poeta”, de acordo com Jolles (1976). Por outro lado, o conto tende a ir para o lado do maravilhoso e irreal, e pode ser modificado a cada momento em que é contado, e não possui necessariamente um encerramento concreto, pois apenas é marcado com um desfecho final. Nele é cabível essa transformação e pluralidade, possibilitando a noção de novo a cada vez que é contado e, assim, assume para si as “palavras próprias da forma” e o rótulo de forma simples, ainda na concepção do teórico mencionado. E no caso do conto em África, trata-se de forma literária ainda conectada às práticas ainda estruturadas na oralidade desde antes da colonização. De acordo com a teórica Maria Fernanda Afonso,

o conto oral se enraiza nas origens mais profundas das culturas africanas de que representa verdadeiramente a permanência e o movimento. Como a sua função é transmitir a herança cultural do grupo, o conhecimento exemplar da origem do mundo e manter a harmonia e a coesão da comunidade, o conto possui numerosos elementos que não sofrem nenhuma variação (Afonso, 2004, p.67).

Dessa forma, os temas também são conectados com esses elementos culturais profundos, como valores morais, filosóficos ou religiosos, a relação com a ancestralidade e com o grupo social. Ou seja, em seu aspecto ontológico, “o conto tem uma função didática explícita porque o seu objetivo é educar o indivíduo e preservar a ordem, o bem estar da comunidade” (Afonso, 2004, p.68). No contexto africano, o conto proporciona liberdade criativa que ultrapassa os limites ideológicos sem deixar de captar “todas as realidades que dizem respeito ao homem, fixando a imagem do caos do mundo moderno, a fragilidade da felicidade e a precariedade dos destinos humanos” (2004, p.75). Nesse sentido que a figura tradicional do *griot* se responsabiliza pela conexão entre os saberes desenvolvidos entre uma e outra geração de uma comunidade. Para o escritor malinês Amadou Hampâté Bâ,

Os *griots* tomaram parte em todas as batalhas da história, ao lado de seus mestres, cuja coragem estimulavam lembrando-lhes a genealogia e os grandes feitos dos antepassados. Para o africano, a invocação do nome de família é de grande poder. Ademais, é pela repetição do nome da linhagem que se saúda e se louva um africano (Hampâté Bâ, 2010, p.196).

Assim, sabe-se que os *griots* são parte da história dos povos tradicionais de África e que possuem interesse em preservar pela ordem vigente e em educar o indivíduo. Sua forma moderna, que tem como principal veículo a escrita, ainda

tenta se enraizar na tradição cultural, visto que a experiência popular comunitária também é visada pela matéria religiosa e mística (Benjamin, 2012). À vista disso, a especificidade africana foi conscientemente projetada na escrita de José Craveirinha, figura que trouxe à tona as vozes da tradição, tal como um *griot*, e abraçou a causa de formação de uma consciência nacional iniciada pela imprensa colonial de “O Brado Africano”, pois dinamizou a especificidade africana em um movimento político e cultural que anunciou a luta pela libertação nacional e o despertar para a realidade moçambicana (Afonso, 2004). Por meio de poemas, Craveirinha adotou o ronga, sua língua materna, como inspiração de crenças, músicas, lugares e ritos tradicionais para queixar-se dos abusos coloniais em “Karingana ua Karingana”. Nos versos “Este jeito/de contar as coisas/à maneira simples das profecias/Karingana ua Karingana/é que faz a arte sentir/o pássaro da poesia” (Craveirinha, 2010, p.31), Craveirinha demonstra que a simplicidade e a tradição definem a maneira com que as narrativas moçambicanas são essencialmente cunhadas enquanto forma estética. A combinação de passado tradicional, histórico e literário dá a dimensão de uma futura nação moçambicana, fato que veio a se alinhar após a revolução de 1974 com a emancipação nacional, alcançada no ano seguinte. Mas a obra pioneira da prosa em Moçambique, a coletânea *Nós matamos o cão tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana, apontou para as ambiguidades do colonialismo figuradas no conto homônimo por meio da continuidade da violência da elite local na forma de crianças que, incentivadas pelos adultos, tentam matar um cão que vive cheio de feridas e doenças, à margem da cidade e da vida. Esses conflitos dão a dimensão coletiva

de múltiplas vozes que revelam o autoritarismo e a brutalidade dos homens brancos, a instabilidade dos indianos que vieram da Índia, alguns do Paquistão, o medo e o sofrimento dos mestiços e dos negros, a linguagem de uns e de outros (Afonso, 2004, p.137).

A resignação dos personagens diante das autoridades que representam o domínio colonial dão o tom a um tempo vindouro, quando a subversão linguística se faz marca de composição de uma nação autônoma.

A independência trouxe à tona a necessidade de expressão do outro de maneira autônoma, e a constituição de uma identidade moçambicana que representasse essa nova nação considerou o próprio e o alheio como elementos determinantes para essa definição (Afonso, 2004). A narrativa

moçambicana tem em *Nós matamos o cão tinhoso* um espaço para “trocas, um ponto de encontro de várias vozes: o português europeu, o português africanizado e as línguas bantas” (Afonso, 2004, p.142), salto para outras narrativas de autores que ainda trazem à tona o tema do colonialismo de maneiras incomuns, como Aníbal Aleluia, Calane da Silva, Albino Magaia, Hélder Muteia, Marcelo Panguana e Aldino Muianga, grupo que integra a geração de novos escritores africanos moçambicanos.

A moçambicanização da língua portuguesa promovida por Muianga tem como base não a língua portuguesa como o faz Mia Couto, mas os falares *bantu*. Sendo a oralidade um elemento fundamental para o conto enquanto forma simples, percebe-se nele um elo de continuidade por meio das culturas tradicionais de África. Nesse sentido que a portuguesa Ana Mafalda Leite destaca a interferência da escrita na oralidade como um índice relevante para a interferência nos temas.

A oralidade é de grande importância no que diz respeito ao entendimento da cultura africana, segundo a autora. Por influência dos *griots*, como eram chamados o que podemos entender como ‘viajantes contadores de histórias’, eles foram responsáveis por influenciarem a cultura dos povos através das histórias moralistas repassadas por todo o continente. A cultura africana é, em grande parte, oral. Porém, com o avanço tecnológico e a modernização, essa etnia foi vista como primitiva:

[..] uma vez que essas literaturas, além deste enquadramento, são escritas na maioria dos casos na língua do colonizador, semelhante “colagem” levou por vezes a análises tendenciosas paternalistas e a encarar a produção literária africana como uma espécie de produto neocolonial (Leite, 2012, p.16).

Ana Mafalda diz que Europa e África possuem uma intertextualidade que não pode ser negada. A influência neocolonial deu à literatura a intervenção do colonizador na escrita, sendo necessária, mas não exclusiva, “intertextos da tradição oral, que são igualmente importantes para a caracterização dos aspectos especificamente regionais e nacionais diferenciadores” (Leite, 2012, p.17), visto que a tradição oral é uma caracterizadora do regionalismo e da nacionalidade. Com o movimento da negritude e a necessidade de afirmação da cultura de herança africana, os africanos procuraram formas de integrar sua matriz cultural na sua escrita literária. E uma escolha estética natural relacionada a essa vertente étnica é o gênero conto, privilegiado pelo escritor Aldino Muianga.

Seu primeiro livro, *Xitala-Mati* (1987), designa os bairros suburbanos de Lourenço Marques, mas também “é o lugar onde se manifestam todos os conflitos provocados pela violência do colonialismo contra um povo subjugado” (Afonso, 2004, p.185). *A noiva de Kebera* (1993), por outro lado, ambienta seu conto título em um tempo antes da colonização, quando a ideia do espírito do falecido marido assombra uma mulher que ainda acredita na sua existência espiritual entre os vivos, o que evidencia a influência dos antepassados no plano dos vivos. A palavra literária adquire ar sobrenatural, o que também dimensiona o seu caráter popular, tal como preconizam os Grimm. E a oralidade é um elemento inerente ao povo moçambicano. Nessa direção, *O domador de burros* (2003) apresenta paisagens socioculturais nas quais o colonizador ainda se faz presente por meio da violência silenciada e pela deterioração dos vínculos comunitários (Can, 2015).

A metamorfose (2005) aponta para os pontos de instabilidade da nação que são tensionados pela ânsia de um futuro subordinado à memória de um passado também na mira do esquecimento. O olhar para alteridade percorre o imaginário coletivo e destaca temas como “os casos do insólito, do fantástico, da loucura, da infância, da segregação racial, do incesto, da Justiça e da exploração dos recursos minerais”, segundo o moçambicano Lucílio Manjate (2023), e abrem espaço para os possíveis impasses entre o passado e o presente. Essas escolhas, no entanto, geram bastante curiosidade quanto ao que as fomentou.

Para o escritor estadunidense Edgar Allan Poe, o conto se dá por meio de uma base narrativa resultante de efeitos diversos:

Ou a história nos concede uma tese, ou uma é sugerida por um incidente do dia, ou, no melhor caso, o autor senta-se para trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes, para formar simplesmente a base da narrativa, planejando, geralmente, encher de descrições, diálogos ou comentários autorais todas as lacunas do fato ou da ação que se possam tomar aparentes, de página a página (Poe, 2009, p.113-114).

Por outro lado, o argentino Júlio Cortázar define o contista de sorte a considerar o seu grau de comprometimento com o mundo, que pode se dar “em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém” (Cortázar, 2013, p.154), medida da qual resulta a seleção do tema a ser escrito, seja de forma voluntária, seja como resposta a um “estranhamento imposto a partir de um plano onde nada é definível” (Cortázar, 2013, p.154). O tema da feitiçaria

na cultura bantu, como no caso de "Zara, a feiticeira de Gara-Nkuwa", a indefinição temporal da transformação dos personagens em animais, junto ao evento em si, remete à associação do gênero conto à memória.

O feitiço do conto tradicional

Em "Zara, a feiticeira de Gara-Nkuwa", a personagem principal se faz sinônimo de terrorismo social, como se deu pela reação da população da cidade ao suspeitar dela como assassina do adolescente Gaxa. Sua solidão não é apenas resultante desse processo, como também, de acordo com o padre espanhol Raul Ruiz de Asúa Altuna em sua obra *Cultura tradicional bantu*, é livre e conscientemente atuante em suas vinganças e contratos. As preocupações e manifestações perversas que assolam a vida em sociedade têm uma causa - o feiticeiro -, que atua anonimamente. Em geral, também pode ser reflexo da busca de um culpado, uma moral que é explicada por meio do feitiço, ação do feiticeiro. Portanto, "na sociedade banta ninguém é feiticeiro, mas todos podem sê-lo. A explicação e a necessidade do feiticeiro estão no conhecimento e consciência que o bantu tem de si mesmo e da sociedade" (Altuna, 2006, p.587). Sua relação com coisas fora do lugar ou mistérios é o que chama a atenção dessa narrativa que tem como frase inicial "A avó Zara tinha um gato preto" (Muianga, 2013, p.9).

Sendo a avó Zara uma pessoa sozinha, ficara incomodada com o surgimento do felino: "... afinal o que veio este animal fazer nos meus domínios? ... qual a intenção oculta na cruzada da confrontação? ... porque escolheu o retiro da minha habitação para desencaminhar a sua perdição?" (Muianga, 2013, p.10.) E a proximidade entre o gato e Zara foi reconhecida pelo narrador inicialmente como uma relação de conveniência e, em seguida, como uma família, o que é explicado pelo fato do gato trazer à avó parte de suas caçadas: "É como se o gato adivinhasse e compreendesse a mensagem dos seus apetites" (Muianga, 2013, p.10). No entanto, a desconfiada avó questiona-se: "Aquele gato era mesmo um gato? [...] Se não é gato então o que é? E se for mesmo gato-gato? Equação sem solução" (p.10). Essa suspeita de Zara se fundamenta no princípio de que os animais, na hierarquia na qual se inserem na pirâmide vital, são seres que existem, mas não possuem inteligência. Alguns chegam a possuir grande valor vital, e logo são aproveitados magicamente (Altuna, 2006). Sua presença, inclusive, pode ser a indicação de transformação de um ser que foi morto e

transformou-se em um outro ser – um animal; no caso, o gato. O zoomorfismo se faz parte da cadeia de sucessivas transformações do ser no ciclo vital que integra a cosmologia bantu.

Eis que o gato trouxe a Zara a lembrança de tempos passados, o tempo no qual ela decidira agir contra o adolescente “todo cheio de prosopopéia, de artista-ladrão, arrombador de domicílios, auto-assumido proprietário de pessoas e de suas posses” (Muianga, 2013, p.11). Como ele roubava da comunidade de Gara-Nkuwa, a avó enxerga na ação do garoto uma injustiça, então decide agir: “e nós?... e os nossos bens?... que demónio é esse que comanda mão que rouba?... assim não vai ficar, porque não pode ficar assim...” (Muianga, 2013, p.11.) O destino do garoto fora selado pelo narrador em seguida: “Esconjuro lançado no ar pela língua da avó não é vanidade de ameaça, mas certeza de consumação. [...] Quem carrega o crucifixo de ser roubado e senta a dor na impotência da pobreza?” (Muianga, 2013, p.11.) Assim, ela agiu por meio do envenenamento, forma pela qual se reconhecia a ação de feiticeiros nas comunidades bantu: “Pela boca morre o gatuno-comilão. Assim se disse, assim se fez” (Muianga, 2013, p.11). Decidida, sua voz se confunde com a que direciona a narrativa, o que realça o papel do narrador enquanto autoridade que faz o balanço das experiências próprias e alheias, embora ainda prevaleça o ponto de vista do vencedor. Ou talvez de quem teria experiências para contar quando em isolamento.

Perseguida por sua ação, ela se enclausurou durante muito tempo até receber a visita do gato em questão. De família, o gato, associado aos seus feitos negativos do passado, tornou-se desconfiança: “Desconfiança mútua entre membros da mesma família é tensão viscosa no ar, visco no ramo dos suportes mútuos” (Muianga, 2013, p.13). Segundo Altuna, “em geral, o feiticeiro destrói a sua própria parentela” (Altuna, 2006, p.591). Nesse sentido que, olhando o gato, Zara invocou o seguinte pensamento:

...andaste na evasão durante muitas épocas, mas não conseguiste enganar a bússula dos defuntos sobre o teu paradeiro... eu sou Gaxa, neto de Gaxene, o mesmo que habita na carcaça do meu corpo... eu nada sou senão um abrigo... livraste-me da clausura dos pesadelos e da demência que dele herdei... (Muianga, 2013, p.13).

Nesse impulso, Zara estrangulou o gato, de maneira que, ao asfixiá-lo, “Gaxa ressuscita na antecâmara dos moribundos, porta da treva à vista... *falta ar nesta casa!*... Geme-mia - ou mia e geme - mistura de desconcertos no

concerto da morte” (p. 13, grifo do autor). Em seguida, a avó contempla nua o céu noturno junto aos outros animais da floresta, que não “se espantaram porque sabiam que aquele gato não era um gato-felino, mas o disfarce no teatro-representação do espírito do avô Gaxene na transição para a reencarnação no corpo da avó Zara, a feiticeira de Gara-Nkuwa” (Muianga, 2013, p.14). Ou seja, repetiu-se a história de maneira que parece ilógica, tal como a feitiçaria, mas no destino da narrativa fez-se também ao remeter-se à tradição literária, que parte de uma situação similar em “O gato preto”, de Edgar Allan Poe, contista e teórico incontornável do conto. A permanência do gato na narrativa, mesmo após sua morte no conto de Poe, destaca outro tipo de permanência: a da narrativa que, mesmo que repita alguns padrões diegéticos, consegue transformar-se na medida em que desenvolve a tensão, algo que percebemos em Zara na desconfiança de uma comunidade com a feiticeira, e depois partindo da própria feiticeira para com não apenas um gato, mas também a forma inesperada que assume os seus feitos passados, algo perceptível no conto por meio da máxima inicial: “A avó Zara tinha um gato preto” (Muianga, 2013, p.9), com o verbo conjugado no tempo passado.

Considerações finais

É possível perceber por meio da análise do corpus que a sociedade moçambicana, estruturada em uma crença de desconfiança e possível caos social causados pela figura de um feiticeiro ou de uma feiticeira, é capaz de revelar diferentes apreensões do real em seus planos físico e extrafísico, em conexão mítica com o sagrado. A feitiçaria é retratada como um fato social em uma sociedade marcada pela cultura tradicional bantu. Mesmo que esses detalhes sejam figurados na desconfiança de uma mulher ante um animal, o narrador retoma com foco narrativo na mulher isolada em discurso indireto-livre, o que ressalta o papel da narrativa tradicional em situação de produção contemporânea. Ainda, o zoomorfismo como conexão entre passado e presente, mesmo que em confusa sincronia, é representativo diante de um quadro que foge à lógica cronológica e racional dos moldes ocidentais, que são marcadamente cristãos. Essa maneira de figurar a realidade histórica e social de Moçambique, por meio de suas particularidades, revela o grande comprometimento do autor para com o seu povo e a sua tradição. É possível perceber, assim, que Aldino Muianga, por meio de sua escrita, reforça a

literatura moçambicana como nacional, moderna e articulada com a universalidade. Se trata de uma narrativa que, aos olhos de Amadou Hampatê Bâ (2010) retoma grandes feitos dos antepassados da mesma forma encantatória que um autêntico *griot*.

REFERÊNCIAS

- AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.
- ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. *Cultura tradicional bantu*. São Paulo: Paulinas, 2006.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Traduzido por Arlene Caetano. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.213-240.
- CAN, Nazir Ahmed. "Aldino Muianga, entre nós e com as gentes". In: MUIANGA, Aldino. *O domador de burros e outros contos*. São Paulo: Kapulana, 2015. p.11-12.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronocópio*. Traduzido por Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CRAVEIRINHA, José. Antologia poética. Organizado por Ana Mafalda Leite. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Traduzido por Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. "A tradição viva". In: KI-ZERBO, Joseph. História geral da África, I: metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010. p.167-212.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Traduzido por Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- MANJATE, Lucílio. *A Metamorfose e Outros Contos: a confusão moral e mortal dos homens*. *O país*, 2023. Disponível em: < <https://opais.co.mz/a-metamorfose-e-outros-contos-a-confusao-moral-e-mortal-dos-homens1/> >. Acesso em: 24 out. 2024.
- MUIANGA, Aldino. *Contos profanos*. Maputo: Alcance, 2013.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Traduzido por Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.

Zara, the which, and the african short story: the bantu tradition in mozambican short story

ABSTRACT

The mozambican short stories are built on bantu cultural tradition spread by orality, which according to portuguese reasearcher Ana Mafalfa Leite, is an important element for african people affirmation. That said, this paper has the objective to analyse the short story “Zara, a feiticeira de Gara-Nkuwa” (2013), wrote by mozambican Aldino Muianga. The annoyance felt by a woman at a cat’s visitation to her house is the source of an astounding narrative whose unity of effect, in the words of american author Edgar Allan Poe, reveals closely connected to mozambican social formation. This study aims to estabilish relations between literature and society and is intended to underscore whichcraft and zoomorphism in bantu people society.

KEYWORDS:

Short story
Mozambique
Aldino Muianga
Orality
Bantu

SUBMETIDO: 22 de maio de 2025 | **ACEITO:** 24 de junho de 2025 | **PUBLICADO:** 31 de outubro de 2025
© fólio - revista de letras 2025. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
