

ESTADO DE MATO GROSSO
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

LUCIANA ALBERTO NASCIMENTO

**A DANÇA DAS CONTRADIÇÕES EM *NIKETCHE* - UMA HISTÓRIA DE
POLIGAMIA, DE PAULINA CHIZIANE**

TANGARÁ DA SERRA
2011

LUCIANA ALBERTO NASCIMENTO

**A DANÇA DAS CONTRADIÇÕES EM *NIKETCHE* - UMA HISTÓRIA DE
POLIGAMIA, DE PAULINA CHIZIANE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários-PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso -UNEMAT- como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação da Profa. Dra. Elisabeth Batista.

TANGARÁ DA SERRA

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

N244a Nascimento, Luciana Alberto.

A Dança das Contradições em *Niketche*: Uma História de Poligamia de Paulina Chiziane. – Tangará da Serra - MT / Luciana Alberto Nascimento. – 2011.

114 f.

Orientador (a): Prof.(a). Dr.(a). Elisabeth Batista.

Universidade do Estado de Mato Grosso. Pró Reitoria de Pesquisa e Pós Graduação. Programa de Pós Graduação em Estudos

Bibliotecária: Suzette Matos Bólito – CRB1/1945.

LUCIANA ALBERTO NASCIMENTO

**A DANÇA DAS CONTRADIÇÕES EM *NIKETCHE* - UMA HISTÓRIA DE
POLIGAMIA, DE PAULINA CHIZIANE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários-PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso -UNEMAT- como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras.

Profa. Dra. Elisabeth Batista - UNEMAT (ORIENTADORA)

Prof. Dr. Helder Garmes - (USP) (MEMBRO)

Profa. Dra. Vera Lúcia da Rocha Maquêa – UNEMAT (MEMBRO)

DEDICATÓRIA

À minha família que me ensinou o valor do verbo *ousar*.

A todos os meus amigos que na luta diária provaram ser o maior tesouro que podemos ter, porque os amigos são a família que podemos escolher.

Aos meus alunos, motivo pelo qual me enveredei nos caminhos da pesquisa.

AGRADECIMENTO

A Deus por ter sido lâmpada para os meus pés na difícil caminhada.

A meu irmão Carlos Alberto, pela compreensão e carinho.

Aos amigos da Escola Estadual 13 de Maio pela compreensão e força.

À Secretaria de Educação do Estado de Mato Grosso que contribuiu para que esse sonho fosse realizado.

À minha orientadora Profa. Dra. Elisabeth Batista pelo incentivo e encorajamento.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudo Literários, pelo que ensinaram, pela disposição e generosidade.

Aos amigos do Programa de Mestrado pelo companheirismo e paciência.

Ora ingênuas, ora muito avisadas, as mulheres, como novas fiandeiras dos tempos modernos, tecem palavras para com elas romper velhos silêncios.

Laura Cavalcante Padilha.

RESUMO

A leitura do romance *Niketche: uma história de poligamia* (2004), da escritora moçambicana Paulina Chiziane, nos leva ao universo perceptivo e cultural do país, a partir da consciência feminina no contexto poligâmico. O caráter plural do discurso narrativo motivou a pesquisa sobre as contradições que se engendram no seio social moçambicano e considerar os laços estreitos entre literatura e as narrativas de tradição oral, pois acreditamos que essa relação evoca a pertença cultural dos escritores a estas narrativas orais, bem como à tradição escrita, configurando-se como elementos estruturantes do romance. Nesse espaço narrativo em primeira pessoa, descreveu-se a poligamia como uma linguagem dramática que se moldura pela arte performática da dança, da música e pela presença do símbolo espelho. Deste modo, tratamos da construção do romance como uma estrutura narrativa híbrida e, por esse viés, analisamos a construção das identificações da personagem protagonista como relações espelhadas e identidades desassossegadas, enquanto refração das contradições experienciadas pelas personagens femininas.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura moçambicana; escrita e oralidade; identidade; feminino; Paulina Chiziane.

ABSTRACT

The reading of the romance *Niketche: a polygamy history* (2004), of the writer Mozambican Paulina Chiziane, in the group to the perceptive and cultural universe of the country, starting from the feminine conscience in the polygamous context. The plural character of the narrative speech motivated the research about the contradictions that are engendered in the breast social Mozambican and to consider the narrow bows between literature and the narratives of oral tradition, because we believed that relationship evokes her it belongs cultural of the writers the these narratives orals, as well as to the written tradition, being configured as elements structural of the romance. In that narrative space in first person, the polygamy was described as a dramatic language that it is framed by the performance art of the dance, of the music and for the presence of the symbol mirror. Thus, we treated of the construction of the romance as a structure hybrid narrative and, for that inclination, we analyzed the construction of the character protagonist's identifications as mirrored relationships and anxious identities, while refraction of the contradictions experienced for the feminine characters.

WORD-KEYS: Literature Mozambican; writing and orality; identity; feminine; Paulina Chiziane.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: DOS MOVIMENTOS SOCIAIS À REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA.....	16
1.1 A ideologia Feminista: percursos e percalços.....	16
1.2 Moçambique e a luta pela libertação.....	26
1.3 Das tradições orais à escrita: a africanidade.....	31
1.4 Representação do discurso feminino: Paulina Chiziane.....	36
CAPÍTULO II: NOVOS PASSOS NUMA DANÇA ANTIGA.....	44
2.1 Mulheres de Moçambique: impressões subversivas.....	44
2.1.1 As mulheres e o poder.....	52
2.2 Corpos de passagem: poeticidade e erotismo.....	63
2.3 Niketche, a dança da recriação do amor em corpos silenciados.....	73
CAPÍTULO III: O ESPELHO: REFLEXO DA SEMÂNTICA DOS CONTRÁRIOS.....	82
3.1 Niketche: dança das confluências discursivas e textuais da oralidade.....	82
3.2 Relações espelhadas: identidades desassossegadas.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS.....	110

INTRODUÇÃO

Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos.
Agora somos nós que vamos dizer o que somos.

Lígia Fagundes Telles

O silêncio é fala.

Manuel Rui Monteiro.

O nome de Paulina Chiziane tem se destacado de forma crescente no âmbito dos estudos literários. A escritora é considerada a primeira romancista de Moçambique, embora prefira ser chamada de “contadora de estórias”, fazendo parte do pequeno grupo de prosadores. A crítica contemporânea tem afirmado que a produção literária de Moçambique revela a preocupação com as questões de identidade cultural. Esta parece ser a temática mobilizadora das discussões, uma vez que se depara com a tradição histórico-cultural comum aos textos de literatura em português, isto é, “o contexto comunicativo que se estabeleceu a partir dos tempos coloniais”¹. Paulina Chiziane é uma escritora gerada no útero do mundo colonial e o universo simbólico reencenado na trama textual dos seus romances evidencia a sua natureza contraditória.

No período que se segue a independência política de Moçambique, os escritores, numa tentativa de engajamento na luta pela libertação, acreditavam que a descolonização seria a via de escape para promover a ruptura de silenciamento, tanto no nível estético como ideológico. Algumas vozes femininas começam a surgir no espaço africano de língua portuguesa através do boletim *Mensagem*². Em Moçambique destaca-se como formação da moderna literatura a escritora e jornalista Noêmia de Souza, que utiliza o pseudônimo Vera Micaia. Esta escreve a nação

¹ ABDALA JUNIOR, Benjamim. **De vãos e ilhas**: Literatura e comunitarismos. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.p. 103.

² Segundo Ana Lúcia da Silva Afonso o boletim *Mensagem* surge como papel fundamental para o enfraquecimento dos poderosos laços de dominação, cuja força feminina começa a ganhar espaço. Esta força ganha relevância quando Inácia de Oliveira, em 1958, assume a direção de publicação da *Mensagem* e Leonor Gil e Natália Antunes começam a participar da diretoria da Casa dos Estudantes do Império (CEI) em 1959.

moçambicana através de seus versos, fazendo da voz mulher um instrumento de força que anseia pela liberdade.

Ecos de outras vozes começam a ressoar, passadas quatro décadas das primeiras produções na África de língua portuguesa. Mesmo não sendo contemporâneas, Paula Tavares desponta em Angola, assim como em Cabo Verde Vera Duarte e em São Tomé e Príncipe, a escritora Alda do Espírito Santo. Em Moçambique, na atualidade, encontramos Paulina Chiziane, que estreia como romancista com a publicação de *Balada de amor ao vento* (1990), publicada pela Associação dos Escritores Moçambicanos.

O desconhecimento das literaturas de língua portuguesa produzidas na África, pelo público brasileiro, é especialmente dramático, uma vez que não temos acesso às produções. A maioria delas está editada em Portugal, dificultando assim sua visibilidade. O número de leitores se faz restrito e assim a discussão crítica destas literaturas torna-se tímida.

Levando em consideração tal dificuldade, tomamos como objeto de nossa dissertação o romance *Niketche: uma história de poligamia* de Paulina Chiziane para discutirmos as tensões e contradições na representação da mulher que se encena no ambiente literário moçambicano. Pensamos ser um desafio a discussão que objetiva esta dissertação, porque pouco há de crítica sobre as produções da referida escritora. Atrelado a isso, conforme Macedo & Maquêa³, a produção literária de autoria feminina em Moçambique é bastante tímida em relação ao cenário literário em que predominam vozes masculinas de qualidade como José Craveirinha, na poesia, e Mia Couto, nas narrativas ficcionais.

Sorrateiramente, Paulina Chiziane, escritora moçambicana nascida em Manjacaze, província de Gaza, ao sul do país, ganha espaço na literatura moçambicana atrelando sua voz à de Noêmia de Souza e desfaz aos poucos o silêncio na literatura, surgindo como *um alegre canto da perdiz*⁴. A importância de nosso trabalho se justifica exatamente porque elegemos um romance produzido no século XXI, em que a história e as culturas são encenadas pela voz de uma mulher, num ambiente literário ainda em construção. Ou seja, mesmo não sendo o único, é sob o olhar de Paulina

³ **Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Moçambique.** – São Paulo: Arte & Ciência, 2007. p.75.

⁴ **O alegre canto da perdiz** é o título do último romance publicado pela escritora, em 2008.

Chiziane que teremos acesso ao espaço social da guerra, do colonialismo, do sistema familiar patriarcal, da poligamia. Dessa forma, é sob o olhar da margem que está sendo construído o discurso da autora.

Para tanto, partiremos dos seguintes questionamentos: como se configura a representação do feminino no romance num contexto pós-colonial? Como é encenada a poligamia no romance *Niketche*, apresentada no início do século XXI em Moçambique pela ótica da narradora? Como são estabelecidas as relações entre a narradora e as outras personagens femininas? Por se tratar de um romance de autoria feminina, quais são as imagens do corpo da mulher que o tecido do texto nos revela? Sendo o romance a escolha da autora para representar o universo feminino, quais são os recursos narrativos que Chiziane adota?

Na esfera da escrita literária, nosso recorte tem a ver com o posicionamento e atitudes da narradora-protagonista, que faz referência aos aspectos de percepções da realidade moçambicana numa organização familiar poligâmica e como ela trata das relações intersubjetivas no espaço social. Julgamos interessante a inserção de um aporte sociológico na análise, pois os caminhos de estudo sobre as relações de poder e dominação estarão pautados em uma estrutura social que concebe um sistema de constituição familiar poligâmico.

Para discutir as relações de poder no espaço simbólico do romance, elegemos como suporte os estudos de Michel Foucault⁵ sobre o poder e a constituição do sujeito. Seu estudo nos auxiliará a pensar os conceitos de objetivação e subjetivação do indivíduo moderno.

Sabemos que todo discurso se realiza em situações historicamente definidas e que num contexto relacional produz determinados efeitos de sentido. A produção literária imbrica uma diversidade social de linguagens organizadas a partir de vozes individuais, uma arena de conflitos, para usar a imagem que propõe Bakhtin. Desta forma, a análise que estamos desenvolvendo se fundamenta na práxis discursiva intersubjetiva, pois o romance é um fenômeno plurivocal, plurilíngue e pluriestilístico.

⁵ FONSECA, Márcio Alves da. **Michel Foucault e a constituição do sujeito**. – São Paulo: EDUC, 2003.

De acordo com Candido⁶, na abordagem integral de uma obra literária não se pode dissociar contextos externo e interno. Esse movimento dialético deve ser combinado como momentos necessários do processo interpretativo. Assim, o elemento social deve ser visto como fator da própria constituição artística.

De acordo com Benjamim Abdala Junior, as produções literárias contemporâneas trazem marcas de rupturas, uma discussão de identidade e nacionalidade construída numa concepção mais alargada, numa perspectiva de diálogos, de solidariedade, porém respeitando as diferenças nacionais e fazendo o imbricamento das confluências do imaginário político.

Por esse viés, colocamos em pauta o conceito de identidades plurais. As *identidades plurais*⁷ significam os contatos culturais que são inevitáveis na contemporaneidade. Há, portanto, um desenraizamento cultural, isto é, os escritores engajados estão comprometidos com as transformações que estão ocorrendo e sua postura não pode descartar as experiências alheias. É um sujeito que não pertence mais a um único ambiente literário e está inserido numa “modernidade líquida” e esta pressupõe rupturas que também trazem implicações políticas. A modernidade líquida é representada pelas identidades fluidas, resultados da interface de variadas culturas e acaba por aflorar uma nova concepção de sujeito nacional, de noção de pertencimento e de pureza cultural.

Mesmo não se constituindo como crítica moderna, pensamos que seja interessante falar um pouco sobre a crítica feminista francesa de Simone de Beauvoir por ser sua tese o mais importante estudo sobre a investigação sócio-histórica sobre a construção do sujeito feminino bem como as transformações na sociedade de sistema patriarcal. Ela nos ajuda a pensar a representação do feminino no universo literário moçambicano, pois o feminismo, que ganha contorno diferente em África na atualidade, é uma condição necessária ao acompanhamento dos fenômenos de variação social, ganhando caráter de complementaridade entre homem e mulher. A estética literária feminista constitui um discurso pós-colonial e retém a afinidade de uma mudança de padrão nas relações sociais em modelos de desenvolvimento.

⁶ **Literatura e sociedade**. 9. ed. – Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. (Obra digitalizada pelo grupo Digital Source)

⁷ FANTINI, Marli. Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas. In: ABADALA JUNIOR, Benjamim. **Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. – São Paulo: Boitempo, 2004.

O termo pós-colonial é segundo Ana Mafalda Leite⁸ um termo que surge nos postulados anglo-saxônicos e que foi adequado e formulado para os estudos literários africanos de língua portuguesa. Nos anos sessenta do século passado, o termo era usado pelos historiadores para designar os países recém-independentes. Entretanto, nos anos setenta, o termo *post-colonial* designaria, em diversos campos de estudo, os efeitos culturais da colonização. Assim, segundo Leite⁹, o termo “pós-colonial não designa um conceito histórico ou diacrônico, mas antes um conceito analítico que reenvia às literaturas que nasceram num contexto marcado pela colonização europeia”.

A crítica pós-colonial propõe uma nova óptica de um mundo marcado e caracterizado pela coexistência e negociação de línguas e culturas. Para nós, e de acordo com Ana Mafalda Leite, o pós-colonial engloba “um conjunto de práticas discursivas, em que predomina a resistência às ideologias colonialistas”¹⁰, enquanto estratégias discursivas e performativas que anulam a visão colonial.

Os estudos pós-coloniais em afinidade com os estudos culturais permitem um alargamento e transmigração de teorias que nos ajudam pensar o local e o global, a tradição e a modernidade e assinala uma análise das práticas culturais e as relações de poder. Os estudos teóricos sobre o pós-colonial tentam ajustar as condições de produção e os contextos socioculturais em que desenvolveram as literaturas africanas de língua portuguesa, na tentativa de evitar nomeá-las como extensão da literatura europeia e assim, ter condições de avaliar sua originalidade. Dessa forma, o quadro das literaturas pós-coloniais se dimensiona “na criação de novos campos literários e novos cânones, na construção das nacionalidades literárias, nas práticas da instituição literária, da educação, da edição”¹¹, que vem sendo uma problemática a ponderar no processo de constituição do universo literário em cada um dos países lusófonos.

Sabe-se que a língua é o campo de intermediação das práticas identitárias nas literaturas africanas de língua portuguesa tendo como pano de fundo a colonização que favoreceu a “indigenização do colono e a aculturação do colonizado”¹². Uma estratégia textual da escrita pós-colonial é o diálogo com as tradições orais intertextualizando-as no corpo linguístico das narrativas. Assim, através do enunciado, se acumulam e

⁸ **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais.** Imprensa Universitária, UEM: Maputo, 2003, p.5.

⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁰ 2003, p.5.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 12.

¹² Idem, p.13.

concentram os ritmos híbridos da textualidade oral¹³. É pertinente para nossa pesquisa considerar os laços estreitos entre literatura e as narrativas de tradição oral, pois essa relação evoca a pertença cultural dos escritores a estas narrativas orais, bem como à tradição escrita.

No campo das produções literárias feitas por mulheres em África, mais especificamente em Moçambique, percebe-se a postura de posicionar-se frente a um resgate da importância da cultura em favor da descoberta de si e do outro como forma de combate e denúncia ao colonialismo, pois segundo Ana Mafalda Leite, Chiziane usa a linguagem narrativa para denunciar a burguesia urbana moçambicana e revelar os distintos comportamentos de uma sociedade patriarcal.

Nosso estudo parte da pesquisa bibliográfica sobre a crítica feminista e como os movimentos feministas europeus influenciaram a construção de uma nova teoria feminista que representasse o contexto africano. Ainda neste primeiro capítulo dedicamos um espaço para expor a importância e o percurso das tradições orais à escrita: confluências discursivas no romance moçambicano. Finalmente, apresentamos a vida e obras de Paulina Chiziane que ressoa a primeira voz romancista no contexto do pós-colonialismo.

A partir da metáfora *Novos passos numa dança antiga*, discutiremos no segundo capítulo a *representação transgressora* das mulheres moçambicanas no tecido do romance como vozes que na experiência cotidiana tentam subverter a condição de subalternidade social. Nas dobras do tecido textual encontramos *corpos de passagem* embrenhados de poeticidade e erotismo. Esta corporeidade moçambicana é representada na dança do *Niketche*, que atrelada ao ritual de purificação sexual nos remetem ao *silenciamento dos corpos*. Assim, a metáfora do título se justifica uma vez que as mulheres de Moçambique tentam ensaiar novos passos de transgressão em uma dança antiga, que configura o silenciamento.

No capítulo três, intitulado *Espelho: reflexo da semântica dos contrários*, tratamos da construção do romance como uma estrutura narrativa híbrida, que traz a temática do questionamento da poligamia adulterada na sociedade urbana presente nas malhas do texto. Nesse capítulo também analisaremos as identificações da personagem protagonista como *relações espelhadas* e *identidades desassossegadas*. Portanto, a

¹³ Cf. LEITE, 2003, p.14.

trajetória de nosso trabalho andarรก entre a representaçŁo do feminino e do social no espaçO literรกrio moçambicano materializado na linguagem รกcida de denÚncia social de Paulina Chiziane que enfoca, como uma boa contadora de estÓrias, as tensŐes e contradiçŐes da mulher.

CAPÍTULO I: DOS MOVIMENTOS SOCIAIS À MANIFESTAÇÃO LITERÁRIA

1.1 A ideologia feminista: percursos e percalços

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.

Simone de Beauvoir

A histÓria da mulher e de seu papel e lugar na sociedade continuam sendo um campo interessante para os estudos em variadas รกreas. Tal discussŁo ganha forçA quando se trata de mulheres de paÍses africanos de lÍngua oficial portuguesa, neste caso Moçambique. Constata-se que a mulher ainda sofre uma situaçŁo de opressŁo e subalternidade, mas que muitas vezes 茅 observada pela visŁo eurocêntrica do mundo. Dedicaremos algumas págimas da nossa pesquisa para apresentarmos o panorama sobre a crÍtica feminista e o papel das lutas para constituiçŁo de uma nova Ótica sobre o papel social da mulher na sociedade moderna. Esta trajetÓria nos permitirรก definir alguns conceitos que poderŁo nos auxiliar na construçŁo de nossas interpretaçŐes da obra literรกria escolhida.

Nosso objetivo nŁo 茅 discutir a escritura de autoria feminina, mas pensamos ser necessรกrio transitarmos neste espaçO porque nosso foco 茅 a representaçŁo do feminino num romance moçambicano produzido por mulher.

Sabe-se que a Europa foi um relevante cenรกrio para que houvesse o avançO dos estudos sobre o feminino, ligados aos discursos acerca da luta das mulheres pela igualdade de direitos e do respeito às diferençAs.

Saffioti¹⁴ diz que “a sociedade delimita, com bastante precisão, os campos em que *pode* operar a mulher, da mesma forma como escolhe os terrenos em que *pode* atuar o homem” (grifos da autora). Assim, partindo da discussão sobre posições sociais, os estudos femininos apontam para a tentativa de explorar a temática da naturalização de discursos socialmente construídos sobre experiências de desigualdades sofridas pela mulher até mesmo como escritora. Nesta mesma linha, Magalhães¹⁵ ressalta que a literatura de escritura feminina “tem revelado a nível da linguagem e a muitos outros, facetas e possibilidades novas na criação literária; tem contribuído por exemplo para dar voz à experiência das mulheres e ao inconsciente feminino” antes silenciados pela cultura dominante. Esta linguagem é caminho para a transgressão, pois a utilização da linguagem escolhida manifesta e representa preferências várias e nos diversos níveis da linguagem (semântica, morfológica, fonológica e sintática). Estas preferências dizem respeito às experiências e percepções de mundo de mulheres e homens. Apesar de as experiências tratadas representarem uma maneira própria do homem e outra própria da mulher, não podemos dizer que é uma diferença universalizante. Podem-se ter homens que criam uma linguagem simbólica próxima das características da vida da mulher e mulheres que criam ficções mais próximas da vida masculina.

Nesta trajetória distinguem-se duas correntes dominantes da crítica literária feitas por mulheres e que se fundamentam em duas principais linhas: a anglo-americana e a francesa. A primeira linha volta-se para a matéria da opressão sexual e social da mulher e suas lutas de libertação da condição submissa feminina, recusando o sistema patriarcal e privilegiando o estudo do conteúdo dos textos. Contrariamente, a crítica francesa de orientação filosófica, psicanalítica e linguística se ocupará da análise da linguagem, preocupando-se com a definição da identidade feminina através de uma linguagem própria que revela experiências do corpo e de sua subjetividade.

Pelos objetivos da pesquisa filiamo-nos à corrente francesa, pois esta afirma que as “estruturas de repressão feminina residem na supressão simbólica da subjetividade das mulheres, do corpo e do desejo, supressão esta conseguida através do falocentrismo da cultura ocidental”¹⁶.

¹⁴ **O poder do macho**. Editora Moderna, Sd, p.08

¹⁵ **O sexo do texto e outras leituras**. Lisboa, Editorial Caminho, 1995. p.10

¹⁶ MAGALHÃES, 1995, p.19-20

Para a crítica francesa, a porta de entrada para a reflexão sobre as representações femininas na literatura tem a ver com a análise da linguagem, ou seja, como esta materialidade literária se articula para representar a condição da mulher numa determinada sociedade. Esta reflexão deve passar pelo crivo da libertação do inconsciente feminino e não só pela sua inserção na história.

Percebe-se neste contexto que algo seja comum a ambas correntes: a duas tomam como conteúdo textos de autoria feminina que escrevem/inscrevem aspectos relacionados à opressão e repressão das mulheres e a uma possível reação/protesto a elas. Enfim, *falam a mesma língua*.

A reivindicação dos direitos da mulher atrelada às desigualdades sociais sofridas e o aumento do número de escritoras desencadearam a relevância ao estudo sobre o feminino e à luta para alcançar o lugar na ordem social. Isto quer dizer que, às vezes, para que a mulher construa sua identidade, esta deve seguir a conduta estreita imposta pela sociedade pautada em um discurso de cunho patriarcal, visto como sistema de relações sociais que garante a subordinação da mulher ao homem.

Saffioti afirma que a identidade social é socialmente construída. Ser mulher ou homem, numa sociedade moçambicana no século XXI, num contexto de pós-independência, por exemplo, não é serem mulher e homem numa sociedade brasileira. O sistema patriarcal revivido pela ficção de Chiziane em *Niketche: uma história de poligamia* pressupõe um olhar mais cuidadoso, pois a poligamia, enquanto sistema familiar, não permite a igualdade de papéis sociais e de seus direitos.

A prática da poligamia era comum em várias partes do território de Moçambique. A poligamia se configura como uma organização familiar de origem primitiva ligada à prática de lobolo¹⁷. A poligamia consiste num sistema matrimonial em que o homem pode tomar por esposa várias mulheres. No capítulo onze do romance esta definição é feita pela voz da narradora utilizando metáforas e denunciando suas implicações:

Poligamia é uma rede de pesca lançada ao mar. Para pescar mulheres de todos os tipos. Já fui pescada. As minhas rivais, minhas irmãs, todas, já fomos pescadas. Afiar os dentes, roer a rede e fugir, ou retirar a rede e pescar o pescador? Qual a melhor solução? [...]. É seres espancada em cada

¹⁷ O Lobolo é uma cerimônia tradicional comparado a uma união civil e que envolve a entrega de bens monetários à família da noiva como forma de oficializar a união matrimonial. Esta prática é comum no sul de Moçambique cuja estrutura social é patrilinear.

dia pelo mal que fizeste, por aquele que pensaste fazer, ou por aquele que um dia vais pensar cometer. [...]. Porque a poligamia é poder, porque é bom ser patriarca e dominar¹⁸.

Em Moçambique, sua prática era bastante comum, pela organização da vida social em aldeamentos. A FRELIMO (Frente pela Libertação de Moçambique), a partir de 1960, criou uma política de combate à poligamia, porém a prática era intensa em lugares já libertos da colonização. Este sistema familiar gera, de certa forma, uma relação de poder entre os envolvidos. Entre as mulheres, porque a primeira esposa quem escolhe a segunda com intuito de ajudá-la nas atividades domésticas e servir-lhe de companhia nas ausências do marido. Entre o marido e as mulheres, pois o homem era recompensado financeiramente pela prática do lobolo. Assim, os bens matrimoniais tinham valor de prestígio social.

A prática da poligamia e o confinamento da mulher ao trabalho doméstico contribuíram para que houvesse distanciamento ao trajeto que a levasse à reivindicação de direitos e resistências. O enclausuramento e a naturalização desta condição impedia à mulher um papel social atuante, ratificava a dominação masculina neste contexto patriarcal e gerava o que Bourdieu¹⁹ chama de violência simbólica. Esta se manifesta quando, no sistema social, se configuram diferentes posições entre homens e mulheres, desfavorecendo sempre um dos lados. Tal violência pode ser manifesta através das diferenças entre os órgãos sexuais masculino e feminino que, por uma razão androcêntrica, fundamenta que à mulher cabe cuidar da casa e ser procriadora e ao homem, trabalhar pelo sustento da família e poder de fecundar a mulher através de uma relação sexual. Esta imagem de dominação do corpo feminino pelo homem garante a este o exercício de um papel soberano daquele que está na posição do alto e deposita a vida no espaço do baixo. Assim, até mesmo através da relação sexual a mulher tem sua posição passiva e é submetida ao poder masculino.

Essas imagens acabam por criar estereótipos sociais da mulher como feiticeira, sofredora, louca, submissa. Por outro lado, temos no ambiente cultural e literário que nos propomos a estudar uma visão diferenciada quando se refere ao poder simbólico do corpo feminino, pois a procriação é uma materialização do poder feminino para as comunidades africanas. O olhar sobre o feminino em África deve receber contornos de

¹⁸ *Niketche*, p. 91-92.

¹⁹ 2010.

sua própria cultura e observar estes aspectos torna-se fundamental nas interpretações que fazemos da literatura produzida.

O estudo sobre a representação do feminino surge no século XX, porém não são contemporâneos: primeiramente temos os postulados de Virginia Woolf que se interessa pela questão da escritura de autoria feminina e em seguida, mais precisamente na segunda metade do século XX, temos Simone de Beauvoir que se envereda nos estudos sobre a representação do feminino. Temos aqui a perspectiva ocidental de estudo sobre gênero.

Sabe-se que a segunda metade do século XX, 1960 mais precisamente, é marcada pelo crescimento de movimentos de reivindicações inclusive de movimentos feministas. Estes protestos geram também espaço de mudanças na vida literária. Ao valorizar os estudos culturais, o estudo do gênero ganha força e a voz marginal começa a ressoar. A crítica se volta para a literatura de autoria feminina valorizando vozes antes silenciadas. Devemos ressaltar aqui que a história da emancipação da mulher transita em várias áreas das ciências sociais como a Antropologia, a História, a Sociologia, a Literatura.

A necessidade da revolta, do protesto foi a mola propulsora para o aumento do número de escritoras que começam a quebrar tabus e as leis de conduta social idealizada pelo discurso patriarcal. Neste contexto de protesto surge, na produção literária, Virginia Woolf. No capítulo três de seu livro *Um teto todo seu*, destaca a posição social da mulher como escritora sugerindo a existência de uma irmã de Shakespeare. Nesta simulação discute a ausência e o silêncio vivido pelas mulheres, as inquietações e as limitações que as impediam de desenvolver uma escrita. As restrições e a clausura determinaram linhas para essa escrita. A consequência disso é uma escritura de autoria feminina voltada para o espaço doméstico e vista como literatura menor, pois este espaço com seus afazeres, segundo Woolf, funcionavam como obstáculo para a criação literária. Mais uma discriminação sofrida pelo fato de ser mulher, como observa a autora:

Mas isso é a mulher na ficção. Na realidade, como assinala o professor Trevelyan, ela era trancafiada, surrada e atirada no quarto. Uma criatura muito estranha, complexa, emerge então. Na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante²⁰.

²⁰ WOOLF, 1928. p.56.

Para a escritora inglesa, o homem e a mulher deveriam conservar suas diferenças para que assim fosse garantida a existência de dois sexos. O talento deveria ser comum aos dois, mas o peso da margem recaía sobre a mulher sempre. Para esta o talento nunca chegara ao papel. Dessa forma Woolf ressalta que a escritura de autoria feminina é resultado de uma longa história de busca pela autonomia, mas que se deve ter consciência de que tal reconhecimento é ainda uma utopia: “o anonimato corre-lhes nas veias. O desejo de se ocultar ainda as possui”²¹.

A visão teórica de Simone de Beauvoir surge como uma forma de compreensão sobre o funcionamento do regime que a mulher teria que aceitar e seguir para ser aprovada pela sociedade. Seus escritos exerceram papel pioneiro em relação aos estudos sobre o gênero e papel social. Sua ideia de construção de um papel social pela diferença influenciará diretamente os movimentos feministas em 1970, importantes para a queda do império do silêncio que envolveu a condição social da mulher. Assim, os movimentos sociais feministas e sua atmosfera de ruptura vão auxiliar o fortalecimento dos estudos ligados à representação do feminino, principalmente o da escritura no feminino.

Em sua obra *O segundo sexo: fatos e mitos*²² Beauvoir faz a trajetória sobre a construção da posição da mulher na sociedade. Ela ressalta que o homem sempre se colocou como ser essencial na construção estrutural da família e à mulher restava apenas o papel de obediência e vivência no seu mundo particular: a casa. Esta posição social experimentada por homens e mulheres gera desigualdades. Porém, a escritora ressalta que a mulher continua nesta posição pelo fato de aceitá-la. Assim, a história ratifica o poder do homem sobre a mulher, marcado primeiramente aos princípios patriarcais. Estes julgavam útil a dependência da mulher ao homem e dessa forma ela, a mulher, se concretizou como o *Outro*, como dependente existencial: “Isso é que caracteriza fundamentalmente a mulher: ela é o Outro dentro de uma totalidade cujos dois termos são necessários um ao outro”²³.

Para Beauvoir, a humanidade é masculina desde sua gênese, na figura de Adão, e sua complementação na figura de Eva. A alteridade realiza-se no feminino, ou seja, a

²¹ Op.cit. p.63

²² BEAUVOIR, 1970.

²³ Op.cit., p.14

anomalia é a mulher e por isso deve submeter-se. A dualidade é estabelecida por uma perspectiva de complementariedade, pois a mulher não é vista como igual, mas como o Outro. Portanto, a mulher não é considerada pela sociedade como ser autônomo, mas um ser relativo, pois está para algo ou alguém. Ela é inessencial perante o essencial.

A mulher passa a ver a partir do outro para chegar à sua identidade. Busca-a na submissão, num lugar que é privilegiado. Para Beauvoir, esta aceitação e conformação causa a ausência de papéis sociais das mulheres.

Outro aspecto relevante em suas discussões é o do espaço doméstico como lugar de ações repetitivas que restringiam o desenvolvimento do pensamento. Tal confinamento da mulher gerava alienação e angústia, pois as tarefas domésticas não valiam a pena como ação construtiva.

O que pensamos ser relevante nesta discussão é o fato de Beauvoir afirmar que a igualdade de condições só será possível caso a mulher ocupe um papel social digno e a sua diferença como ser feminino seja reconhecida como liberdade de ser diferente. Como feminino entendemos no sentido de Beauvoir: “Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é feminilidade”²⁴. Assim, a escritora defende e valoriza no feminino a sua postura social e sua existência com seus valores, integralidade e particularidades.

Diante das posturas teóricas aqui explicitadas, podemos dizer que há diferenças de pontos de vista. Virginia Woolf defende que a literatura de autoria feminina segue uma linha confessional, como consequência do confinamento e limitação doméstica. Já Simone de Beauvoir postula que a liberdade e a posição de igual farão com que a literatura produzida no feminino ganhe seu espaço na sociedade. Beauvoir defende a ideia de que somente a mudança de posição social econômica garantirá a existência do texto e do discurso feminino, deixando de lado seu lugar secundário. O importante para nós neste momento da pesquisa é nos deter às aproximações teóricas de Beauvoir e Woolf, mesmo não sendo contemporâneas: ambas trazem questões sobre os estudos sobre o feminino e estes estão ligados aos papéis sociais e à literatura como *corpo discursivo de resistência* aos limites impostos por este papel. Esta afirmação nos leva a

²⁴ BEAUVOIR, 1970, p. 07

primeira contradição marcada na narrativa de Chiziane e experimentada pela voz da narradora-protagonista Rami: a tensão entre o ocidental e o oriental.

Não há dúvida de que a narradora é atravessada pelo discurso ocidental, pois no romance ela cita uma famosa frase de Beauvoir: “Olhei-me com surpresa. De repente lembro-me de uma frase famosa – *ninguém nasce mulher, torna-se mulher*. Onde terei eu ouvido esta frase?”²⁵. Diante da conselheira amorosa ela enuncia uma frase que demarca seu discurso feminista de influência ocidental francesa. Tal influência está ligada à educação e às culturas a que teve contato. O verbo *lembrar* no enunciado sugere algo que se aprendeu através de leituras e está reservado na memória. A frase de Beauvoir ganha novo contorno na voz da narradora de *Niketche*, pois Rami lembra-se da frase num momento de aprendizagem sobre os ritos de iniciação que envolve a preparação para o casamento. Ela descobre através da conselheira que ainda é criança quando se trata de amor e sexo, pois sempre vivera numa comunidade em que a tradição cristã a envolvia com seus tabus, como ela mesma afirma: “Estas aulas são os meus ritos de iniciação. A igreja e os sistemas gritaram heresias contra estas práticas, para destruir um saber que nem eles tinham”²⁶. Assim, as aulas com a conselheira poderiam ajudá-la a *tornar-se mulher* num espaço moderno em que a tensão entre tradição e modernidade se resvala, pois o conhecimento da tradição, neste caso, se projeta como uma postura nova para as atitudes de Rami.

A trajetória da crítica feminista nos ajuda a compreender melhor o lugar social que a mulher tem ocupado. A mulher representada na literatura produz efeitos de leitura que nos auxiliam a compreender melhor os espaços de significação e de silêncio experienciada por elas. Ao criar ficções, paixões e imagens, a narrativa desvenda a representação literária como relação com a série social. Projetar nosso olhar sobre os aspectos sociais em que viveu cada escritora nos ajuda a percorrer caminhos que nos levam a determinados temas da escritura de autoria feminina.

Vimos que não podemos isolar a nossa reflexão do contexto sociocultural, econômico e político sobre a representação da mulher. Isto seria limitar através de premissas falsas a condição deste ser social. Para a nossa pesquisa, que se configura no chão literário moçambicano, todas as relações tornam-se necessárias, pois traz dentro

²⁵ *Niketche*, p. 35.

²⁶ *Niketche*, p.44.

de suas diferenças, a suas particularidades. Assim, pensamos ser interessante passar pelo estudo que vem sendo desenvolvido na atualidade sobre o Feminismo Africano.

O debate sobre a existência de um feminismo africano vem sendo desenvolvido a partir no final do século XX, com intuito de marcar um discurso sobre a mulher tendo em vista o contexto cultural, social e econômico dos países africanos, renunciando o feminismo radical de origem ocidental que incita a rejeição ao homem e procura a igualdade entre os sexos apagando as diferenças sexuais a qualquer custo.

Em sua dissertação, Robert²⁷ traz uma discussão acerca do feminismo africano e cita escritoras que tem se preocupado com esta questão na atualidade. Para Robert, o feminismo ocidental não se aplica à África. O que se verifica nesse estudo realizado é que há uma rejeição e distanciamento das escritoras e escritores africanos ao discurso radicalista do termo feminismo importado do Ocidente. Para os africanos esse termo traz em si uma carga semântica negativa, vista como uma ideologia capaz de desestabilizar as culturas africanas. Assim, afirma o autor:

Na África, a censura geral feita ao feminismo aponta-o como um movimento elitista, adotado frequentemente por uma minoria de mulheres africanas, intelectuais da cidade, oriundas da classe burguesa. O feminismo é, assim, considerado como um luxo a que não se pode permitir às mulheres das aldeias ou das periferias, que vivem em condições economicamente difíceis²⁸.

De acordo com Robert, a rejeição das escritoras e intelectuais africanas ao termo feminismo está vinculada à ignorância das colegas ocidentais quanto aos problemas vividos pelas mulheres do terceiro mundo e pelo teor universalizante do discurso eurocêntrico. As mulheres e as sociedades se comportam de maneiras diversas em cada cultura, e isto deve ser levado em consideração para não cairmos numa dedução generalizada. Suas necessidades, seus problemas, suas relações podem ser e são outras.

As relações entre homem e mulher em África não se pautam na oposição binária desenvolvida pelas intelectuais ocidentais, visto que tanto os fatores socioeconômicos quanto os políticos podem contribuir para a opressão da mulher

²⁷ ROBERT, Badou Koffi. **A consciência da subalternidade**: trajetória da personagem Rami em Niketche de Paulina Chiziane. São Paulo: USP, 2010. 106 p. (Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa)

²⁸ 2010, p. 37.

africana, pois “as mulheres que vivem nas sociedades coloniais e pós-coloniais sofrem uma tripla opressão baseada na raça, na classe e na identidade sexual”²⁹. Esta parece ser a lacuna que o feminismo ocidental deixou.

Segundo Robert, as escritoras e críticas africanas de língua francesa e inglesa passam a adotar, nesse contexto, outras terminologias para esboçar uma nova corrente teórica para o feminismo levando em consideração a realidade das mulheres africanas. Surge por exemplo o termo *misovire*³⁰ que significa a frustração da mulher africana frente às insuficiências do homem na sociedade moderna que pensam e agem somente pelo instinto sexual e se encontram incapazes de pensar com o coração.

Com Calixte Beyala, segundo Robert³¹, surge o termo *féminitude*. Esta palavra inclui a maternidade e acrescenta às discussões que além da mulher querer o amor, a liberdade, o trabalho, ela também não quer deixar de ser feminina e ser mãe é uma prerrogativa de ser mulher.

Entre as escritoras africanas de língua inglesa o termo feminismo aparece multifacetado e ganha relevo mais particular em suas denominações. Podemos citar *womanism*, *african womanism*, *stivanism*. Todas preferem estas terminologias como forma de refutar o radicalismo do feminismo ocidental e suas prerrogativas³². E o pesquisador aporta finalmente à construção teórica de Pierrete Herzberger-Fofana que procura explicar como foi construído o conceito de feminismo africano, tendo como base a negação da cisão que o feminismo ocidental produz. Ela ressalta o novo desenho sobre a representação do feminino e surge a noção de complementaridade. No entanto, não há a ruptura total com o pensamento ocidental, ela apenas reafirma que o feminismo africano está pautado nas culturas africanas que lidam com a noção de parceria entre homens e mulheres. Assim, a luta pela emancipação da mulher se daria num ato de complementaridade, isto é, seria uma luta de ambos os sexos, deixando de lado o aspecto de confrontação.

Segundo Robert³³, “a ideia de complementaridade sobrepõe-se à ideia de igualdade e confere a este movimento outra conotação. O feminismo africano aparece, portanto, como um movimento de libertação sutil e progressivo”. Assim, o feminismo

²⁹ Idem, p. 38.

³⁰ Este termo foi cunhado pela escritora Werewere Liking na ocasião do lançamento do seu romance *Elle será de jaspe et de corail*. Ver mais detalhes na dissertação já citada.

³¹ 2010, p.41.

³² Cf. ROBERT, 2010, p.42.

³³ Idem, ibidem, p. 47.

no contexto africano deve levar em consideração as experiências da tradição, do colonialismo, da situação pós-colonial, dos costumes e seus desenvolvimentos. Esta liberdade está pautada na sociabilidade da mulher com o Outro na sutileza e não na confrontação. É progressivo porque se situa num contexto de parceria que busca a verdadeira emancipação no devir das sociedades. Essa complementaridade entre o ser masculino e o feminino também é marcada na ficção narrativa de Chiziane: “O pior de tudo é que Deus parece não ter mulher nenhuma. Se ele fosse casado, a deusa – sua esposa – intercederia por nós. Através dela pediríamos a benção de uma vida de harmonia”³⁴. A voz narradora conclama um espaço e uma relação de harmonia entre os seres, todavia essa intercessão se daria pelas mãos de uma mulher, a deusa, pois esta saberia das necessidades do universo feminino. O discurso denuncia o silêncio feminino em busca da complementaridade nas relações humanas.

Portanto, é um feminismo de denúncia e não de reivindicação, na tentativa de reverter a situação precária e de subalternidade da mulher africana. A literatura africana surge como forma de inculcar e incentivar as mulheres para a consciência feminina de luta por espaço de liberdade nas relações de complementaridade e interdependência de gêneros. Dessa forma, a literatura de Paulina Chiziane pode ser vista como resultado de seu olhar particular sobre a sua individualidade, sobre as questões sociais e históricas deste *ser em diferença* que vive às margens das sociedades africanas, marcadas pela contradição.

1.2 Moçambique e a luta pela libertação

Apoiadas na discussão sobre a ficção pós-colonial, pensamos ser interessante fazer uma passagem pela história da luta pela libertação de Moçambique uma vez que, em se tratando de literatura produzida nos países africanos de língua portuguesa, a atenção a estes fatos merecem nossa particular dedicação. As vivências e a invenção literária se relacionam, pois aquele que escreve é também aquele sobre as quais se escreve.

O século XVI nos leva à época em que Portugal elegeu as capitânias de Moçambique e Mombaça para assentar suas atividades comerciais. Mas é somente no

³⁴ Niketche, p.68.

final do século XIX que a ilha de Moçambique se consolida como Estado colonial, com os principais portos para o escoamento das produções para África do Sul e o restante do continente.

A história do país pode ser definida como “forças de integração e desintegração”³⁵. A integração é revelada pela criação de medidas políticas em que a segurança é garantida por uma autoridade que projeta interdependência econômica e cultural numa grande área geográfica. A desintegração surge como consequência da estratégia de sobrevivência das pequenas aldeias sociais e do monopólio dos capitais e famílias afro-portuguesas e da exploração da mão de obra.

O poder político e o comercial eram quase indissociáveis e a geografia histórica nos permite perceber uma diferença entre nordeste e noroeste moçambicano como sendo ilhas culturais que economicamente separam as áreas Norte (agricultura e de linhagem matrilinear) das do Sul (criação de gado e de linhagem patrilinear). Isso permitiu ainda uma divisão para além da economia, influenciando a política, a religião, a ideologia, ou seja, todo o modo de produção e de vida social. Assim, quando na metade do século XV Portugal aporta em Moçambique, aquele estava intencionado a ligar-se a importante atividade mercantil, pois a ilha funcionava, pela sua localização estratégica, como porto de passagem, como base naval e centro administrativo português.

A busca pelos gêneros alimentícios impulsionou os navios mercantis a visitarem o canal de Moçambique, mantendo uma diplomacia junto aos africanos que com o passar do tempo foi consolidada. O domínio português não chegou à parte sul das terras altas, fato que impediu o não conhecimento do espaço e das pessoas que viviam ali. O importante para os portugueses era ter um único centro de poder.

Apesar da descentralização de alguns reinos, havia um padrão social e político que dava unidade às diferentes aldeias. Neste espaço havia um senhor superior cuja função era negociar com portugueses todas as relações, fossem políticas, sociais, culturais ou econômicas. A presença portuguesa era sempre marcada, pois se valiam de momentos culturais para cobrar os impostos e nomearem chefes. Assim as culturas portuguesas iam sendo impostas nos meandros das culturas locais.

³⁵ VICTORINO, Shirlei Campos. **Paulina Chiziane e Gioconda Belli: vozes confluentes na geografia de uma guerra?** – Rio de Janeiro, 2010. (Tese de Doutorado em Letras: Literatura Comparada – UFF).

Segundo Victorino³⁶, “nos séculos XVI e XVII, as chefias carangas, as cidades portuguesas no Zambeze e as chefias maraves, situadas ao norte, não dependiam exclusivamente do comércio, embora necessitassem da agricultura praticada nas aldeias”. Com isso começa uma luta interna paralela à crise da monarquia caranga surgindo rivalidades entre as regiões. Tal rivalidade aumentava entre portugueses residentes na região e que lutavam pela posse do Zambeze. Começam as primeiras tensões coloniais.

A relevante importância econômica fez com que a ilha de Moçambique atraísse franceses, muçulmanos, espanhóis, norte-americanos, brasileiros congregando, dessa forma, a heterogeneidade do continente “no qual os povos falavam línguas diferentes, com tradições religiosas e noções de propriedades distintas, valores diversos e vários modos de hierarquização de suas sociedades”³⁷.

Paralelo ao que estava acontecendo no mundo, Moçambique experimenta no início do século XIX o desenvolvimento tecnológico gerado pelo aumento da produção industrial, gerando lucro para as empresas. No entanto, com a depressão europeia, o governo português altera sua postura diante da colônia. Com a desvalorização da moeda, propõe um reajuste da dívida externa. Esta postura obrigou as colônias portuguesas a pagarem por si e ainda procurarem uma alternativa que atenuasse os problemas da metrópole. Portugal cria a tarifa colonial em 1892 e aliena parte de Moçambique às companhias concessionárias e estabelece uma nova legislação sobre a terra, os impostos e mão de obra. Esta nova legislação, conhecida como Laboral, reconhecia dois tipos de cidadãos na sociedade moçambicana: os indígenas, administrados por leis específicas da colônia e submetidos a atividades forçadas, e os não indígenas, considerados como civilizados e que gozavam de todos os direitos de cidadania portuguesa.

A agitação começa a fluir na sociedade colonial moçambicana. Surge uma espécie de polícia colonial (os Sipaios) que obrigava os camponeses a cumprir prazos através de trabalhos e cobranças de impostos altíssimos. Na primeira metade do século XX forma-se a polícia estatal que age com mais violência sobre as aldeias locais, em

³⁶ 2010, p. 73

³⁷ CESÁRIO, Irineia Lina. **Niketche: a dança da recriação do amor poligâmico**. São Paulo: 2008. (Dissertação). p.10.

busca de mão de obra para as estradas e juntas militares. O regime de Salazar está em vigor.

A constituição de 1911 instituiu uma política descentralizadora. Cria-se um Conselho Colonial, com a participação dos colonos de todas as províncias. Para o regime salazarista, a reforma colonial era necessária e se pautaria em três principais colunas: o exército, a burocracia e as corporações econômicas. Esta última de grande importância pelo fato da moeda naquele momento estar forte, matéria-prima e mão-de-obra baratas, mercado promissor que garantia um grande número de imigrantes que acabavam por constituir famílias católicas portuguesas. Enxerga-se um cenário de necessidades de mudança que pudesse garantir o desenvolvimento social e econômico de Moçambique. O crescimento populacional local também era vagaroso por falta de políticas públicas que garantissem a assistência médica. Por outro lado, verificava-se as questões raciais, como a cor da pele, que limitava o acesso de africanos ou mestiços a cargos administrativos não permitindo assim tais benefícios.

Salazar manteve a separação formal entre Igreja e Estado. À Igreja conferiu o poder de agir como instrumento de civilização criando escolas de adaptação e com isso a adesão à religião oficial do Estado, garantindo o português como língua oficial daquela colônia.

A ONU (Organização das Nações Unidas) começa, a partir da década de 1950, a pressionar Portugal quanto ao regime sobre Moçambique e o aparecimento e a consolidação da consciência das pessoas começam a se fazer presentes. Assim, é criada em 1962 a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), com liderança moçambicana negra e chefiada por Eduardo Mondlane, assassinado em um atentado em 1969. É interessante ressaltar aqui que durante as manifestações da FRELIMO outros intelectuais moçambicanos foram detidos pela polícia de segurança do Estado. Entre eles estão Domingos Arouca e Luis Bernardo Honwana. As pressões de Angola e Guiné-Bissau foram também bastante importantes para o desenvolvimento dos ideais de liberdade em Moçambique.

Outro fator interessante e que contribuiu para o movimento de libertação foi a identificação do Movimento das Forças Armadas (MFA) com os movimentos nacionalistas civis em África. Ambos tinham o inimigo em comum: Salazar. Esta identidade possibilitou uma confraternização com a FRELIMO, que continuou a guerra avançando para as províncias do sul libertando em Lourenço Marques (hoje Maputo,

capital) todos os presos políticos. Dessa confraternização entre força armada e civil surge o acordo de Lusaca em 1974, entregando o cargo de chefia do país a Joaquim Chissano.

Na tentativa de organizar as províncias moçambicanas, criaram-se células do partido com vistas à nova classe emergente: o proletariado. Criaram-se assim organizações como a OMM – Organização das Mulheres Moçambicanas. Dentro deste contexto de organização surge um agravante: as ideias e posições de alguns intelectuais não condiziam com a realidade moçambicana. Eles tinham um olhar distanciado por estarem certo tempo fora de Moçambique. Isto travava algumas ações.

A história moçambicana permite-nos salientar que sociedades tradicionais africanas são constituídas a partir de relações mútuas entre membros da família, clã ou de grupo étnico. Com a exploração econômica colonial a tradição ou traços característicos desta acabaram destruídos. Os cidadãos foram autorizados a conservar partes da sua própria cultura, tradições e práticas religiosas e o chefe de estado era a balança entre a opressão e a legitimidade. A FRELIMO acreditava que a ciência modernizaria Moçambique, substituindo a tradição. Pretendia-se romper com laços do passado, com a história, bem como alienar as formas de expressão que haviam desenvolvido ao longo de suas culturas. Portanto, a maneira de ser e estar no mundo por meio da oralidade, por exemplo, estava ameaçada.

Após o grito de vitória em 1975, a FRELIMO confere aos meios de comunicação o papel de instrumento de formação que pudesse contribuir para a conscientização política da sociedade, principalmente sobre a emancipação feminina. Para isso, a informação deveria dar espaço para as vozes populares e para seus problemas cotidianos. Cria-se a Revista *Tempo*. Esta revista deveria se ocupar dos mais variados assuntos, entre eles, o das mulheres, criando espaço para que elas pudessem mobilizar-se para participação política e que apresentassem atividades desenvolvidas pelo governo.

Através desse espaço verifica-se que os primeiros escritos sobre a representação e situação da mulher na sociedade moçambicana podiam ser lidos no jornal chamado *O Brado Africano* que explicitava a situação feminina como mãe e menina. Os textos publicados na primeira década do século XX por este jornal eram de cunho educacional, uma forma de garantir a participação nas atividades através de cursos de higiene, culinária e corte e costura, atividades essencialmente femininas. Nos

anos quarenta surge a Associação Africana da Colônia de Moçambique e nela destacaram-se mulheres que eram professoras, enfermeiras, comerciantes que utilizam o jornal *O Brado Africano* para denunciar a exploração a que eram submetidas. Utilizavam o jornal como forma de dar voz a quem estava numa situação de silenciamento. Surge a poesia de Vera Micaia (pseudônimo de Noémia de Souza) que revoluciona a época.

Temos aqui um panorama geral da luta pela libertação de Moçambique o que nos ajuda a olhar o romance produzido por Paulina Chiziane com mais cuidado, pois a autora de *Niketche* inscreve-se numa linha de narrativa feminina africana de crítica à poligamia e à hipocrisia dos comportamentos da burguesia urbana de Moçambique e desvenda, conforme Leite³⁸, “os tortuosos procedimentos de uma sociedade, eminentemente patriarcal” e questiona a assimilação de costumes e os resultados do tempo colonial.

Os primeiros anos do pós-independência foram marcados pelo questionamento feito pela sociedade moçambicana quanto à proibição às práticas religiosas e às tradições orais, entre elas as literaturas de expressão oral, visto que houve uma ocidentalização dos costumes e a língua portuguesa escrita passou a ser oficialmente obrigatória. Este fato faz-se interessante, pois temos em *Niketche: uma história de poligamia* uma narrativa que busca inspiração nas matrizes de tradição oral e que objetiva, segundo Maria José Palo³⁹, “o intensificar das interações semióticas entre as tradições orais locais e seus sistemas de escrita, para alcançar uma concepção de literatura pátria, entendida como espaço de síntese.”.

1.3 Das tradições orais à escrita: a africanidade

As sociedades africanas eram em grande parte civilizações de tradição oral, pois a habilidade da escrita era concedida a poucos, se tornando plano secundário na vida das pessoas. A oralidade era vista como modo de preservação da sabedoria popular e dos ancestrais, que funcionava como testemunho que se transmite de geração

³⁸ 2003, p.69

³⁹ **Confluências discursivas no romance *Niketche* de Paulina Chiziane:** faces e vozes na reeducação de uma escritura denunciada. USP – São Paulo, 2008. (XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências).

a geração. Como afirma J. Vansina⁴⁰ no documento da UNESCO sobre a História da África:

A tradição oral foi definida como *um testemunho transmitido oralmente de uma geração a outra*. Suas características particulares são o verbalismo e sua maneira de transmissão, na qual difere das fontes escritas. Devido à sua complexidade, não é fácil encontrar uma definição para tradição oral que dê conta de todos os seus aspectos. Um documento escrito é um objeto: um manuscrito. Mas um documento oral pode ser definido de diversas maneiras, pois um indivíduo pode interromper seu testemunho, corrigir-se, recomeçar, etc. (grifos do autor).

A tradição oral é constituída pela memória coletiva de uma sociedade. Portanto, documento múltiplo, pois o indivíduo pode interromper, recomeçar ou corrigir dados informados durante a enunciação da palavra. Estas histórias reúnem diferentes tradições compartilhadas, capazes de veicular novas mensagens, tornando-se dinâmicas. Estas heranças transmitidas ao longo das gerações representam a memória viva da África. Podemos pensar que o valor do testemunho humano é o valor do próprio homem, pois há uma cadeia de transmissão, de valores de verdade, de memórias coletivas e individuais de uma determinada sociedade.

Em África não só a memória é valorizada, mas também a relação entre o homem e a palavra. Esta assume um valor moral e sagrado, pois se trata de uma ligação entre a origem divina e forças ocultas nela inseridas. A tradição oral é a alma africana. Toda tradição africana instituirá uma ótica religiosa do mundo. Hampaté Bâ⁴¹, no mesmo documento da UNESCO afirma que:

O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra. E, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele e 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.

⁴⁰ A tradição oral e sua metodologia. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África** / editado por Joseph Ki-Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010. p.140.

⁴¹ A tradição viva. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África** / editado por Joseph Ki-Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010. p. 168.

Assim, todas as relações do homem com o mundo assumirão um caráter ritualístico, e quando forem rompidas as leis sagradas aparecerá o caos, e é o mesmo homem quem deve procurar restaurar novamente a harmonia. Podemos afirmar que, na tradição oral, o espiritual e o material não estão dissociados e “fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, *pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana*”⁴². (Grifos nossos)

Este conjunto de memórias instaura a arte de contar histórias, também exercício de sabedoria. Esta arte torna-se um ritual, ato de iniciação do universo africano. A voz desata a fantasia. Na prática do contar história a fantasia e a realidade se encontram e as histórias sagradas carregam conhecimentos, resgatam valores fundamentais com o intuito de reencontrar sua identidade. Por ser a tradição a orientação para o passado que influencia o presente, podemos dizer que há uma reinvenção das tradições como estratégia de sobrevivência da sociedade local, forma de conviver com as contradições da modernidade moçambicana.

Por outro lado, a história colonial moçambicana nos mostra que a política instaurada após a Conferência de Berlim procurou promover o prestígio da língua portuguesa com o intuito de asfixiar as línguas locais. O conhecimento da língua oficial da metrópole garantia ao indivíduo tornar-se cidadão⁴³. Chaves⁴⁴ afirma que para interromper o aparecimento da consciência nacional “o colonialismo habilmente procurou manter a distância entre aqueles que, a despeito das grandes diferenças, possuíam e poderiam ter alimentado as franjas de sua identidade”.

À proporção que a consciência das diferenças aumentava, intensificava a certeza da fissura entre a tradição oral e a escrita como formas de transmissão de valores e de conhecimentos. Porém, aqueles que acreditavam na força da cultura como estratégia para libertação se valiam da legitimidade da literatura como espaço de reflexão, e desse jogo “sairiam os procedimentos para enfrentar a contradição posta como chave fundamental de seu lugar no mundo”⁴⁵.

⁴² Idem, ibidem. p. 169.

⁴³ Este fato desencadeia não só a promoção do idioma português mas também a assimilação dos povos nativos. Segundo Mendonça (1988, p.21) apud CESÁRIO (2008, p.12) “Ser assimilado implica romper com um universo cultural e linguístico de que se é herdeiro para se optar por outro imposto como alternativa para o prestígio e ascensão sociais”.

⁴⁴ CHAVES, 2005, p 249.

⁴⁵ Idem, p. 253.

Nas primeiras décadas do século XX, a escrita ganha projeção como principal meio de denúncia das situações a que a sociedade moçambicana passava. Através da imprensa o sentimento de angústia era extravasado como forma de reivindicação e interlocução com aqueles que detinham o poder. No entanto, o sentimento de insatisfação atrelado ao desejo de envolver o maior número possível de atingidos pela discriminação, expandiram os ecos. Surgem, de acordo com Chaves⁴⁶, artigos redigidos pelas línguas autóctones, numa busca de interação com outros setores que compartilhavam as mesmas frustrações. Assim, a imprensa começa a configurar-se num trabalho de cunho associativo, como espaço de circulação de ideias e a língua portuguesa, um instrumento de afirmação dos excluídos.

Com maior densidade na prática literária em Moçambique, reafirma-se a opção pela língua portuguesa como instrumento linguístico capaz de produzir eficientemente a representação da cultura adquirida pela assimilação dos modelos ocidentais. Nesse jogo dialético o que se articula são as tensões e as contradições experienciadas pela sociedade moçambicana, pois apesar da oficialização do idioma português, as populações nativas utilizavam as línguas locais para se comunicar, facultando à língua portuguesa os espaços escolares e públicos.

Nesses espaços delimitados de utilização das línguas em Moçambique, a língua portuguesa impõe-se como a língua escrita e língua literária, portanto, de prestígio e de cultura.

Quanto a isso, Cesário⁴⁷ afirma:

[...] os escritores moçambicanos apropriaram-se da língua estranha que impunha, não só como um conjunto estruturado de representações, veículos das ideologias, mas também como instrumento para enfrentar a contradição como aspecto fundamental do seu lugar no mundo.

Dessa forma, fica visível que a literatura moçambicana escrita em língua portuguesa é resultado da contradição estabelecida pelo contato entre as culturas. Tal contradição está marcada pela apropriação de uma língua e por todo um conjunto cultural. Em contrapartida, surgem as rupturas que essa apropriação provoca. Há um espaço de resistência.

⁴⁶ 2005, p.253.

⁴⁷ 2008, p.15.

Surge nesse contexto de resistências e rupturas, a poesia de José Craveirinha que fez de sua estética literária um espaço da chamada moçambicanidade. Sua poesia de cunho político e cultural era comprometida com a libertação do continente e seus homens. O poeta Craveirinha está entre muitos escritores que pensavam e acreditavam que num contexto liberto do cartesianismo das diferenças, as trocas e as misturas favoreceriam o processo de formação da identidade moçambicana. Segundo Chaves⁴⁸:

Para os escritores africanos, a consciência da diferença será reforçada no mergulho às raízes. A imersão no universo complexo da tradição e a afirmação dos valores mais genuínos das sociedades africanas definiram-se como movimentos de encontro com uma realidade da qual ele se sentia parte.

A literatura funcionava como espelho das angústias vividas pelos africanos. Através dela eram refletidos os dilemas que mobilizaram atenção de quem tem a África como objeto de estudo: o nacional e o estrangeiro, o passado e o presente, a tradição e a modernidade.

Em Moçambique, o pós-independência é marcado pelo surgimento de uma nova geração de escritores, mobilizados por um sentimento nativista, que se dedicaram à escrita de narrativas e exortavam a criação de uma literatura pátria. Pois, com aproximadamente um século e meio as literaturas africanas de língua portuguesa encontram-se em construção; faltam-lhes ainda uma historiografia literária, propostas antológicas capazes de suscitarem reflexões e críticas, edição de obras e autores e a ordenação de fatores que constituiriam a periodologia. No entanto, em Moçambique, um grupo de pesquisadores da Universidade Eduardo Mondlane publicou textos que contribuíram para o esclarecimento e organização da periodologia da literatura produzida no século passado e neste. São eles: Fátima Mendonça com *Literatura moçambicana – A história e as escritas* (1988), Gilberto Matusse com *A construção da imagem da moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*(1997), Francisco Noa com *Literatura moçambicana – memória e conflito*(1997), Ana Mafalda Leite com *A poética de José Craveirinha*(1990) e Almiro Lobo, *A escrita do real* (1999).

⁴⁸ 2005, p.260.

Segundo Ana Mafalda Leite⁴⁹, as literaturas africanas de língua portuguesa desenvolveram maneiras próprias de dialogar com as tradições através do processo linguístico de intertextualidade. Assim afirma a escritora:

As literaturas africanas de língua portuguesa encenaram, deste modo, desde muito cedo, a criação de novos campos literários, fazendo coexistir na maleabilidade da língua, a escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida, mais ou menos imparável, que os textos literários nos deixam fruir.

Além da textualização e da enunciação híbrida nos textos literários moçambicanos, a intertextualidade da literatura com outras áreas de conhecimento se configura como um aspecto interessante para a interpretação do literário. Esse jogo interdisciplinar possibilita o diálogo semiótico entre as tradições orais e as tradições escritas e nesse espaço emergem as relações entre literatura e sociedade e seus valores culturais.

O interesse central aqui são as interações sob a perspectiva literária dos modos de enunciação da textualidade oral em língua portuguesa e a sua intermediação. De acordo com Leite⁵⁰, na hibridação “há uma espécie de interseccionismo linguístico, em que prolongamentos de frases se continuam em diferentes línguas, alternando e imprimindo ritmos [...]”. Assim, no processo de literarização acontece o dialogismo intertextual circular no qual as unidades de organização textual (oral e escrito) se complementam.

Essa interação entre escrita portuguesa com as tradições de oratura, ou literatura de expressão oral, nas sociedades pós-coloniais, questiona as suposições acerca de características do gênero literário e se inscreve como forma de reivindicação formal e de uma necessidade da criação de novos espaços literários. Busca-se assim a ruptura, ou pelo menos o desejo de romper com os valores da metrópole e conceber um novo espelho onde pudessem mirar o próprio rosto⁵¹.

Assim, mesmo ganhando forma através da língua colonial europeia, a literatura moderna é entendida como uma importante forma de construção cultural onde conseguimos enxergar a nação moçambicana, pois a tradição oral continua atuando como modelo, como relação entre o discurso e a fantasia. Ela tece a narrativa moçambicana e essa costura permite o imbricamento entre a cultura oral e literatura

⁴⁹ 2003, p.14.

⁵⁰ Idem, p. 15.

⁵¹ Cf. CHAVES, 2005, p. 280.

escrita em seus aspectos formais e de conteúdo, elementos estruturais e de valores. Fica clara a necessidade de se produzir uma literatura empenhada e comprometida com a vida social e garantir a qualificação de uma produção que demonstre a moçambicanidade através das experiências vividas.

Sabe-se que, desde o período colonial, a voz feminina marca presença na literatura e faz-se ouvir em variados timbres o canto, como num ritual em que magia da palavra alcança os corações e faz embalar a alma. A escritora que canta e faz ressoar no contexto pós-colonial da literatura moçambicana moderna através da escrita romanesca é Paulina Chiziane, voz autorizada para falar da dor do ser humano, de suas emoções, suas sensações e de seus desejos.

1.4 Representação do discurso feminino: Paulina Chiziane

Inspiro-me nos contos à volta da fogueira, minha primeira escola de arte.

Paulina Chiziane

A participação da mulher na literatura moçambicana segue o percurso do resgate à importância de seu relato lido, ouvido ou vivido que se demonstra como combate ao colonialismo, nas lutas de libertação, e a favor da descoberta do outro, no período que segue à independência. A literatura feminina, dessa forma, adentra a esfera do ser humano buscando uma representação em nova malha global, “que obedece a uma lógica e a uma configuração diferentes, pela via do simbólico literário”⁵².

É neste ambiente do diverso, do plural que encontramos a literatura de Paulina Chiziane, escritora de origem rural, nascida em quatro de junho de 1955, em Manjacaze, Província de Gaza, situada ao sul de Moçambique. Seu percurso como escritora, segundo Victorino⁵³, iniciou-se em periódicos moçambicanos – *Domingo, Tempo e Página Literária* - e estreia como romancista com a publicação de *Balada de amor ao vento* (1990), esta publicada pela Associação dos Escritores Moçambicanos.

⁵² CESÁRIO, 2008, p. 20.

⁵³ 2010.

Posteriormente, apresentada para um dos editores portugueses da Editorial Caminho, vê suas obras publicadas em outros países (Alemanha, Estados Unidos, Itália, França e Espanha) ganhando mérito no seu próprio país. Seguiram publicações dos romances *Ventos do apocalipse* (1999), *O sétimo juramento* (2000), *Nikeche: uma história de poligamia* (2002) e *O alegre canto da perdiz* (2008), do livro de contos: *As andorinhas* (2009) e da organização de testemunhos de crianças soropositivas com o título *Quero ser alguém* (2010) consolidando-a como figura importante na literatura moçambicana.

Paulina Chiziane é a primeira escritora moçambicana a publicar um romance. Ela é resultado do seu tempo e faz parte do conjunto de escritores que representam a realidade do país na pós-independência nos aspectos social, histórico, econômico e cultural experienciados.

Suas narrativas refletem assuntos polêmicos e controversos como o racismo e a assimilação (*O alegre canto da perdiz*), o casamento prematuro e as práticas tradicionais de lobolo (*Balada de amor ao vento*) e a poligamia e a condição da mulher (*Nikeche: uma história de poligamia*), de uma forma destemida a partir de uma ótica interna africana. Paulina sai da roda à volta da fogueira e se coloca como romancista, perscrutando, escutando, analisando e estudando as realidades complexas de seu país permitindo a construção de personagens como atores sociais que dissecam as relações sociais em Moçambique.

Paulina Chiziane no romance *Nikeche: uma história de poligamia* propõe uma narrativa que liga o passado ao presente numa dinâmica de desconstrução do tecido social, ou seja, é uma ficção que denuncia a burguesia urbana e que dialoga com contexto histórico, econômico, mítico e de dominação. Em Moçambique temos duas constituições familiares: ao norte, de linhagem matriarcal e ao sul, patriarcal. Com a influência islâmica ao norte, este se tornou patriarcal e poligâmico e o sul, por repressão do dogmatismo católico, a prática da poligamia foi contestada.

A autora nos permite entrar num sistema de memória da cultura moçambicana, através de um enredo simples com marcas complexas de interpretação, tematicamente multifacetada em que há a possibilidade de ligar o passado à experiência presente construindo uma continuidade cultural com a intenção de manter vivo o sentido de ser e estar no mundo.

Paulina Chiziane diz que não é romancista e sim contadora de estórias e com isso ela está reivindicando as suas raízes numa tradição de expressão narrativa especificamente moçambicana. Esta sua afirmativa nos leva a um questionamento: por que escrever um romance, que é a forma mais burguesa das representações, num país de tradição oral?

Sabemos que a literatura designa “letras” e não oralidade, portanto, literatura oral é um termo contraditório. Os africanistas preferem utilizar o termo “oratura” para designar a literatura influenciada pela tradição oral. Rosário⁵⁴ define essa manifestação cultural em África como narrativas africanas de expressão oral. Chiziane, em entrevistas publicadas, afirma que a tradição oral de contar estórias influenciou a linguagem, a técnica e o estilo de seus cinco romances publicados. Suas obras destinam-se a um público de leitores não apenas moçambicanos. *Niketche*, a obra em consideração na presente dissertação, faz parte de uma série da Editora Caminho, conhecida como “Outras Margens: Autores Estrangeiros de Língua Portuguesa” que objetiva disponibilizar a leitores do centro a literatura produzida na África de língua oficial portuguesa.

O romance *Niketche: uma história de poligamia* traz a inscrição em seu título de uma palavra de origem bantu do norte de Moçambique que significa “dança de amor” e um subtítulo em língua portuguesa que se refere à temática central do romance, a poligamia. O título busca envolver o leitor e chamar a atenção para as estórias que vão ser contadas no romance. O conteúdo do romance perpassa pela questão do papel social e cultural das mulheres num diálogo com as estórias contadas. A obra está dividida em quarenta e três capítulos sem título, construída a partir das experiências das mulheres no casamento, no trabalho e na procriação, iconizando aspectos do cotidiano da sociedade moçambicana.

Niketche foca essencialmente o problema da mulher na sociedade atual de Moçambique em que a recriação da poligamia sob formas camufladas acentua a desproteção e desrespeito à mulher. A tradição é recriada em um país onde o passado e o presente se entrecruzam, deixando as pessoas “deslocadas”, e revela as tensões experimentadas pelas interrelações culturais sofridas desde o período colonial e que vem sendo intensificada com a modernidade. Surge na ficção personagens que

⁵⁴ **A narrativa africana de expressão oral.** Lisboa, Instituto de cultura e língua portuguesa. Luanda: Angolê, 1989.

representam identidades fragmentadas. Vemos uma narrativa construída sob o foco da questão da poligamia que se desdobra em outras temáticas como o erotismo, a feitiçaria e magia, a maternidade e a posição social e econômica da mulher.

No romance encontramos Rami, uma mulher que, após 20 anos de casamento, descobre que seu marido, Tony, policial, homem de boa colocação socioeconômica, vive uma vida de poligamia. Cansada de não tê-lo sempre em casa para dividir os problemas familiares, como a criação dos filhos, bem como por não suportar as várias noites que passara sozinha no quarto, ela busca por marcas deixadas por ele como pegadas ao chão. Nessa busca a protagonista encontra outras quatro mulheres e vários filhos que passam a fazer parte de sua história. São mulheres oriundas da região norte, com fortes influências matrilineares e da região sul marcadamente patriarcal. Rami passará do desamparo à vingança, descobrindo amizades, fraternidades e qualidades em si não percebidas anteriormente como a coragem, a força, o poder e a capacidade de amar.

As mulheres apresentadas por Chiziane contrastam entre aquelas que levam uma vida apagada e uma emancipação que esboça um quadro que aponta para um futuro de visibilidade. No romance percebemos um sujeito feminino atrelado à pátria como forma de recuperação da tradição quando, por exemplo, utiliza a estratégia de contar e ouvir histórias, não com um olhar nostálgico, que chora pelo que foi perdido, mas uma forma de resgate que promova a reflexão a respeito do papel que a mulher desempenha ou pode desempenhar na sociedade moderna. Para isso a autora dá voz à narradora-protagonista Rami e critica, entre outras coisas, a poligamia por ela experienciada.

O discurso do romance representado pela voz da personagem e narradora Rami apresenta uma espécie de reconstrução do poder regional e feminino relacionado à prática da poligamia. A narradora e protagonista considera esta prática poder e dominação da sociedade patriarcal que o norte moçambicano, na figura do homem, abraçou quando foram conquistados pela religião islâmica. Assim, com os usos e costumes tradicionais recriados, Paulina Chiziane expressa novos valores e polemiza os aspectos evidenciados.

A obra da prosadora moçambicana tem despertado o olhar crítico de alguns intelectuais no mundo e pensamos ser de grande importância dedicar um espaço de nossa pesquisa para a exposição desses discursos.

Almiro Lobo é professor da Universidade Eduardo Mondlane – UEM – Moçambique e traz em seu texto *Niketché, uma história de poligamia: a moçambicanidade revisitada* (2006), uma reflexão acerca do romance de Paulina Chiziane e salienta que a obra provoca uma inquietação pessoal e um incômodo. A inquietação pessoal é por considerar o romance uma obra que não alcança a estética e o investimento na linguagem. Para Lobo, a narrativa se preocupa demasiadamente com o que diz e menos do que a forma como diz daquilo que diz. O incômodo se pauta na recepção que o romance teve em Portugal, pois após sua edição, em quinze dias, os exemplares haviam se esgotado. A obra recebeu em Moçambique o Prêmio José Craveirinha de Literatura, pela Associação dos Escritores Moçambicanos.

Segundo Lobo, a modernidade literária de Moçambique parece eleger como assunto principal a questão da identidade cultural. Este tem sido o mote das discussões entre os escritores. Para o professor e crítico moçambicano a construção literária de Paulina Chiziane tem transitado entre o testemunho dramático da guerra em *Ventos do apocalipse* (1999), a relação dialética dos dois mundos, tradição e modernidade em *Balada de amor ao vento* (1990), a relação poligâmica e a questão da identidade em *O sétimo juramento* (2000) e *Niketché: uma história de poligamia* (2002).

Para Almiro Lobo o romance retrata Moçambique na perspectiva do feminino através dos questionamentos da tradição e da modernidade numa dinâmica de revisita, pelo viés da literatura, em busca da construção de uma moçambicanidade. Assim, o que se torna interessante na abordagem de Lobo é o espaço intelectual de onde fala sobre a obra de Paulina Chiziane, pois é de Moçambique, em Maputo, especificamente, que o professor observa a qualidade estética do romance. É do olhar *de dentro* que temos a afirmativa explicitada nesta revisão crítica e que devemos levar em consideração no momento de nossa abordagem literária.

Tania Macedo e Vera Maquêa no texto: *Paulina Chiziane, uma pioneira na literatura moçambicana* (2007) retomam discussões feitas por Almiro Lobo (2006) e afirmam que o romance *Niketché* “é uma decepção para os amantes de plantão no exotismo africano”⁵⁵. Para as pesquisadoras brasileiras, a escritora, ao retratar temas

⁵⁵ 2007, p. 73.

relacionados à vida da mulher africana, apresenta “um corte de ironia vincada na descrição de modos de vida e de visões restritivas que ainda se tem sobre a mulher”⁵⁶.

Quando voltam o olhar sobre a produção literária de Chiziane afirmam que uma das características mais marcantes de seu trabalho artístico é “a busca de uma coerência fundada na articulação de discursos, crenças e culturas diferentes”⁵⁷ e reafirmam com isso o que Lobo⁵⁸ já havia observado: a procura de conjugação entre tradição e modernidade.

Macedo & Maquêa afirmam que uma das linhas de força da escritura de Paulina Chiziane está pautada na evocação da tradição e faz isso com o instrumento da memória, condensando o presente, a ancestralidade e a modernidade⁵⁹. Para elas a escritora moçambicana produz um “projeto de construção da modernidade a partir da tradição”⁶⁰ e suas personagens femininas não rompem com a tradição, mas representam os sonhos, os desejos e atos de rebeldia que ganham densidade fazendo com que suas vozes sejam ouvidas.

Em artigo publicado em 2010 na coletânea *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*, organizada por Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha, Russel G. Hamilton, professor Emérito da Universidade de Minnesota/Universidade de Vanderbilt (USA), escreve *Niketche – a dança de amor, erotismo e vida: uma recriação novelística de tradições e linguagem por Paulina Chiziane*. No artigo Hamilton tece comentário sobre a postura de Paulina Chiziane afirmar que não é romancista e sim contadora de estórias. Para ele, quando ela afirma isso, está sem dúvida “a reivindicar as suas raízes numa tradição de expressão narrativa e, especialmente moçambicana”⁶¹. O pesquisador norte-americano reitera o que até agora se tem dito sobre Chiziane: a busca pelo seu lugar na tradição, e ressalta a preferência pela tradição oral, da casta de contadores de estórias, os *griots*.

Hamilton evidencia que numa entrevista, Paulina Chiziane afirma que a tradição oral influenciou a linguagem técnica e o estilo de seus quatro romances

⁵⁶ 2007, p.73.

⁵⁷ Idem, p. 81.

⁵⁸ 2006.

⁵⁹ Conseguimos enxergar essa discussão no romance *Ventos do apocalipse (1999)*.

⁶⁰ 2007, p.83.

⁶¹ 2010, p. 317.

publicados⁶². O professor dá ênfase à questão da linguagem na obra da escritora moçambicana. Começa por construir sua análise pela configuração da capa do romance que traz a inscrição de um vocábulo que faz referência a uma palavra bantu do norte de Moçambique: *Niketché*.

Hamilton afirma que Paulina Chiziane em *Niketché* estabelece o tema feminista que percorre as histórias e justifica-se pela epígrafe apresentada no romance, um provérbio zambeziano: “Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz”. Para ele, a história tem a ver com a relação estabelecida entre as cinco mulheres de Tony e retrata a vida diária de mulheres e sua relação com o companheiro polígamo.

O pesquisador norte-americano afirma em seu discurso que “a narradora de *Niketché*, sendo ela quem ecoa a voz da autora implícita, parece ser ambivalente, se não abertamente contraditória, com respeito à poligamia como uma instituição social em Moçambique pós-colonial”⁶³. Hamilton ressalta que no romance a narradora faz referências ao que era poligamia no passado e o que ela chegou a ser nos tempos contemporâneos e isso reforça a ideia de ler *Niketché* como uma narrativa que vive a dicotomia entre o tradicional e o moderno. Para ele há na verdade uma configuração polígama pautada no adultério e na dominação patriarcal. O romance, segundo Hamilton é “uma obra rica em exemplos originais e imaginativos de palavras e frases indígenas, juntamente com oralidade, hibridez transcultural e usos retóricos, tudo a evidenciar o êxito da autora entre os principais recriadores contemporâneos”⁶⁴.

Caminhando um pouco mais aportamos no texto de Simone Pereira Schmidt, *Paulina Chiziane: para ler Moçambique no feminino* (2010) e percebemos que ela visita o artigo de Hamilton (2010) e confirma que a importância dada pela prosadora moçambicana à tradição oral é latente e que demonstra a reafirmação de seu pertencimento à cultura pela qual se formou. Portanto, marca formadora de sua identidade. Com isso, segundo Schmidt, a escritora objetiva promover uma reaproximação de suas raízes a partir da utilização da língua portuguesa escrita.

⁶² Este artigo foi publicado inicialmente em 2003, em Massachusetts. Portanto, o último romance publicado por Paulina Chiziane em 2008, *O alegre canto da perdiz*, não foi citado pelo pesquisador. Abrimos um parêntese e podemos afirmar que neste último título a escritora moçambicana retoma a tradição oral na estrutura do romance e elege o mito como o mote de sua narrativa. A história de Delfina é cheia de contrastes e conflitos e evidencia a história apocalíptica da perda do sonho. É colocada em questão a vida de uma mulher negra que prefere negar sua raça e ganhar a liberdade dos negros assimilados.

⁶³ 2010, p.319.

⁶⁴ Idem, p.329.

A língua, segundo a crítica, faz com que Paulina Chiziane se sinta estrangeira na própria comunidade, ou seja, excluída. Dessa forma, nos dizeres de Schmidt “negar a linguagem do colonizador, ou ainda subvertê-la, foi muitas vezes uma estratégia de resistência cultural à dominação”⁶⁵.

Paulina Chiziane constrói uma narrativa de experiência “como forma de afirmação identitária”⁶⁶. Schmidt ressalta que as produções ficcionais da escritora moçambicana parecem dar uma resposta ao vazio provocado pela morte do sujeito. Sua literatura reafirma o desejo, a necessidade de o sujeito se expressar. Essa expressão transmite a profunda consciência de seu pertencimento à cultura. A pesquisadora afirma ainda que em *Rami*, a protagonista do romance, há uma ruptura do ciclo a partir da intervenção no seio da tradição⁶⁷.

Esta sucinta revisão crítica, mas necessária, sobre as obras de Paulina Chiziane consegue nos dar um panorama da espessura e da extensão do tecido crítico que tem sido feito sobre a produção literária da escritora moçambicana. Pensamos ser um percurso árduo para nós, mas ao mesmo tempo instigante e desafiante porque temos nas mãos as linhas para tecer contribuições, parafraseando Padilha, para que se conheça um pouco mais sobre esta nova fiandeira da produção literária moçambicana.

CAPÍTULO II: PASSOS NOVOS NUMA DANÇA ANTIGA

⁶⁵ 2010, p.319.

⁶⁶ Idem, ibidem.

⁶⁷ Idem, p.324.

A vida é sempre aquela dança
 Onde não se escolhe o par
 Por isso às vezes ela cansa
 E senta um pouco pra chorar...

Chico Buarque de Holanda

2.1 Mulheres de Moçambique: impressões subversivas

Paulina Chiziane é uma das vozes femininas que surge no contexto pós-colonial moçambicano que produz narrativa de gênero como estratégia discursiva pós-colonial que “pressupõe implícita e explicitamente um diálogo crítico com a narrativa, maioritariamente de tradição masculina”⁶⁸. Sua literatura surge *a posteriori* a uma “literatura alternativa”⁶⁹ de resistência que tinha a intenção de ressignificar as produções discursivas e enfrentar os sistemas literários de imposição. Surgia então uma literatura transgressora que assinalava ao mesmo tempo memória e voz de resistência. A literatura de Chiziane, influenciada pelos movimentos de resistência nacional, procura dar um novo olhar na produção literária de seu país com passos e contornos no feminino; descortina os problemas sociais da vida urbana e deixa suas impressões subversivas.

Segundo Coelho⁷⁰, a mulher passou por um processo de gestação num amadurecimento crescente de sua consciência crítica. Esta se configura na tentativa de se posicionar em relação à falência do sistema patriarcal e de modelo comportamental feminino bem como à interdependência nas múltiplas formas de criação literária. Surge uma nova mulher que tende, a partir de uma consciência feminina, romper os limites do próprio *eu* e mergulhar na esfera do *Outro*. Isso significa que da *submissão* a mulher passa gradativamente à *transgressão*, isto é, à mudança e redescoberta de novas dimensões.

⁶⁸ LEITE, p.71.

⁶⁹ Cornejo Polar endossa o termo no sentido de construir no contexto pós-colonial um lócus literário capaz de dar ênfase ao desenvolvimento da prática do multilinguismo, como a dialética entre escrita e oralidade, marcando assim as identidades múltiplas, a construção de vários sujeitos sociais. (FANTINI, Marli. Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagens e outras misturas. In: ABDALA JUNIOR, B. **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. p.161.)

⁷⁰ 1993.

Em *Niketche* temos a narradora-protagonista Rami (Rosa Maria), uma mulher moçambicana que vive sob o signo da infidelidade do marido Tony. Uma mulher que pensa à margem da sociedade, da família e do casamento permeado pelo sistema de poligamia. Rami empreende uma viagem em busca de um lugar para si, em busca do seu próprio eu. Nesta viagem encontra as outras mulheres do seu marido estabelecendo uma relação de rivais-irmãs, pois passam a viver publicamente um casamento poligâmico.

Rami guia-nos a uma realidade social complexa de Moçambique, dos conflitos entre homens e mulheres no espaço organizado da família e da construção do estatuto social da mulher. E é pelo viés da poligamia informal, os valores da sociedade patriarcal, a substituição de papéis em que as mulheres se reúnem para diminuir o poder do homem que Chiziane estrutura seu romance. Nele, as mulheres são o poder, descaracterizando a duplicidade colonial marcada pelos estereótipos, ou seja, a dupla marginalização em relação ao poder cultural e patriarcal.

Julieta, Luísa, Saly, Mauá Sualé, Eva e Gaby são mulheres sem rosto, com precária definição, que podemos olhar como fragmentos de uma mesma mulher. Amantes de Tony e no decorrer do romance aliadas-irmãs de Rami, representam as duas regiões de Moçambique: metade do norte, metade do sul. Mulheres em situação semelhante, entretanto com comportamentos culturais distintos.

Assim, nesse espaço heterogêneo de culturas e saberes pretendemos analisar as relações de poder que se estabelecem no romance a partir da comunhão aceita e vivida pelas mulheres. Começamos por Rami. Esta escolha não é arbitrária, pois Rami ocupa oficialmente um lugar de poder no sistema poligâmico, por ser a primeira esposa de Tony, e na estrutura narrativa, pelo fato de ser a narradora-protagonista e articular as relações no decorrer do romance.

Para Hall⁷¹ as mudanças estruturais estão transformando as sociedades modernas no final do século XX e isso significa que está havendo uma fragmentação do sujeito e das sociedades: “estas transformações estão mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados”. Está acontecendo, então um “deslocamento” ou “descentração do sujeito”, intensificado pela chamada “globalização”. Podemos perceber isto no romance quando Rami diz:

⁷¹ 2006, p.09.

“Quando se trata de benesses, qualquer cultura serve. Elas esqueceram o matriarcado e disseram sim à tradição patriarcal”⁷². A narradora-protagonista é conhecedora da cultura que a envolve. Neste trecho do romance percebemos o descontentamento da protagonista por conta da postura das mulheres, de renúncia de suas identidades e submissão ao que está sendo imposto. Mas também podemos analisar uma negação e ao mesmo tempo possibilidade de poder sobre o que impõe, pois a partir do enunciado vemos que as mulheres podem *escolher* o que melhor lhes agrada.

Em “Na terra do meu marido sou estrangeira. Na terra de meus pais sou passageira. Não sou de lugar nenhum. Uma sombra sem sol, nem solo, nem nome”⁷³ percebemos o entre - lugar, o sujeito *fora do lugar* cultural vivido pelas mulheres do romance. Rami sente-se uma estrangeira na própria terra. É latente no discurso da narradora a palavra fragmentada, a identidade quebrada numa tendência de explicar o universo. Ela é uma mulher atravessada culturalmente e apresenta um mal estar nesta sociedade, se constitui como sujeito descentrado, deslocado. A sensação de deslocamento também se refere ao sistema patrilinear que a protagonista vivencia, pois nessa linhagem, a mulher perde o vínculo com a família materna e passa a viver sob a égide da família do marido. O discurso de Rami nos faz lembrar o Guimarães Rosa quando diz: *Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares*.

Como vimos, o pós-colonialismo gera problemas demasiadamente graves, pois as colônias apresentam um afastamento da sua cultura primeira e ao mesmo tempo não se reconhecem dentro da nova cultura que lhes é imposta, conforme nos afirma LE GOLF& NORA, apud MATA⁷⁴:

o texto literário [...] é um desses documentos e, como tal, um objecto simbólico muito importante na construção da imagem da sociedade, sobretudo em espaços políticos emergentes que vivem de forma por vezes ambígua e tensa a sua pós-colonialidade.

Assim, a literatura é um veículo simbólico para se chegar à história vivida pela sociedade e estratégia que permite a transição do estético a posições éticas e o conhecimento histórico-cultural. Conseguimos enxergar esta relação no seguinte trecho do romance:

⁷² CHIZIANE, 2004, p.124. A partir de agora quando nos referirmos ao romance *Niketche: uma história de poligamia* utilizaremos a sigla N e em seguida o número da página.

⁷³ N, p.90.

⁷⁴ 2006, p.35

No passado os homens deixaram-se vencer pelos invasores que impuseram culturas, religiões e sistemas a seu bel-prazer. Agora querem obrigar as mulheres a rectificar a fraqueza dos homens. No regime cristão, as mulheres são educadas para respeitar um só rei, um deus, um amor, uma família, por que é que vão exigir que aceitemos o que neles conseguem negar? Negar não é gritar: é olhar a lei, mudar a lei, a desafiar a religião e introduzir mudanças, dizer não à filosofia *dos outros*, repor a ordem e reeducar a sociedade para o regresso ao tempo que passou⁷⁵. (grifos nossos)

Temos na voz da narradora-protagonista Rami uma busca pela negação do que foi imposto, uma saga para se libertar do discurso dominante da cultura de opressão *dos outros*. Ela critica a posição da mulher neste espaço híbrido e discute o declínio da tradição. Rami tem a voz da subversão e denuncia o poder social sobre a mulher moçambicana: *Negar não é gritar: é olhar a lei, mudar a lei, a desafiar a religião e introduzir mudanças, dizer não à filosofia dos outros*. Este enunciado marca a subversão da narradora. Primeiro porque é dada a voz ao corpo de uma mulher e segundo porque ela nega a dominação e critica a farsa social que é imposta. Ela ressalta três verbos *desafiar, mudar e introduzir*, que numa espécie de gradação semântica reafirma o discurso transgressor do romance. Por outro lado, ela grita *por repor a ordem e reeducar a sociedade para o regresso ao tempo que passou*, e nos leva a considerar a volta às tradições, a presentificar o passado, sugerindo a contradição entre modernidade e tradição.

As culturas africanas privilegiam a mulher enquanto figura simbólica responsável pela formação de suas comunidades de origem. Apesar de ocuparem este espaço na cultura, como símbolo de fertilidade, na sociedade moçambicana as mulheres vivem uma dura contradição: o regime patriarcal que predomina no sul e as regras da própria tradição impõem uma posição de inferioridade e de conformismo diante de um casamento submisso, forjado e muitas vezes humilhante. A mulher existe para o serviço de casa, para cuidar das crianças, do marido. Está sempre a serviço dos outros e muitas vezes de joelhos, constituindo uma identidade doméstica.

Na obra percebemos claramente a voz da tradição patriarcal na personagem da mãe de Tony: “Devem servir o vosso marido de joelhos, como a lei manda. Nunca servi-lo na panela, mas sempre em pratos. Ele não pode tocar na loiça nem entrar na cozinha.”⁷⁶ e outras vezes na voz de Rami: “somos éguas perdidas galopando a vida,

⁷⁵ N, p.93

⁷⁶ N, p. 126

recebendo migalhas, suportando intempéries, guerreando-nos umas as outras”⁷⁷. A condição fragmentada do sujeito pós-moderno marca os paradoxos vividos pela sociedade. Rami é a personagem do romance que demonstra mais fortemente este deslocamento; ela é uma mulher que está entre a tradição e a modernidade. É um sujeito que está passando por um processo de amadurecimento crítico e busca alcançar uma posição para mostrar a falência do sistema herdado pela sociedade tradicional. Este amadurecimento de Rami vai acontecer ao longo da narrativa principalmente quando ela vai ao encontro das outras mulheres e entra em contato com suas histórias. Ela vai se reconhecendo e se formando⁷⁸.

A escolha de personagens femininas não é arbitrária nos textos de Chiziane. Ela privilegia a mulher como forma de reivindicar, de identificar outra sensibilidade, de outra percepção do real, para a exteriorização dos seus sentimentos e de seus lugares na sociedade.

Segundo Beauvoir⁷⁹ “sem dúvida, a mulher é, como o homem, um ser humano. Mas tal afirmação é abstrata; o fato é que todo ser humano concreto sempre se situa de um modo singular”. Percebe-se aqui a condição da mulher diante de uma sociedade paternalista que não a situa num lugar que é dela, ela vive num contexto de não lugar: “Uma mulher expulsa daqui e dali, eternamente à busca de um poiso, numa sociedade onde só é considerada mulher aquela que pode parir. E quem a faz sentir-se assim? A sociedade, os homens, as próprias mulheres [...]”⁸⁰. Aqui podemos analisar outra construção de identidade feminina: a maternidade, vinculada ao conceito de fertilidade, portanto, marca da tradição. A esterilidade marca o silêncio da identidade feminina. O valor da mulher como procriadora e a analogia desta com a terra, em virtude da fertilidade e fecundidade, contribui para que a função materna seja definida no meio social africano como sendo o símbolo que explica o signo mulher bem como o que representa um elemento determinante de sua posição na sociedade. Dessa forma, na narrativa de Chiziane há uma clara referência da íntima relação entre a sociedade e o

⁷⁷ N, p.105

⁷⁸ Retomaremos a temática e falaremos sobre a travessia de consciência de Rami no capítulo III desta dissertação.

⁷⁹ Op.cit., 1970, p. 08.

⁸⁰ N. p. 136.

corpo feminino, pois “a mulher é a vida. E também a promessa de expansão da vida. E através dela que os diferentes clãs consagram suas alianças”⁸¹.

As mulheres apresentadas por Chiziane contrastam entre aquelas que levam uma vida apagada e uma emancipação que esboça um quadro que aponta para um futuro de visibilidade (Rami, por exemplo). No romance, percebemos um sujeito feminino atrelado à pátria como forma de recuperação da tradição, não com um olhar nostálgico, que chora pelo que foi perdido, mas uma forma de resgate que promova a reflexão a respeito do papel que a mulher desempenha ou pode desempenhar na sociedade moderna.

Por isso quando a autora dá voz à narradora-protagonista Rami, esta reencena o passado, introduz outros momentos culturais na invenção da tradição e produz um efeito de afastamento da identidade original, ou seja, ela fala da tradição e o que foi feito em seu nome. Nesse sentido, cabe lembrar que a questão da sexualidade e o desejo do sujeito encontram-se intrinsecamente ligados ao sentido que esse indivíduo constrói de sua própria identidade. A identidade do sujeito não é algo estável, mas sim algo sempre em processo de transformação, conforme discussões feitas por Boaventura Souza Santos. Vejamos o seguinte trecho:

Poligamia é um uivo solitário à lua cheia. Viver a madrugada na ansiedade ou no esquecimento. Abrir o peito com a mão, amputar o coração. [...] Não é poligamia coisa nenhuma, mas uma imitação grotesca de um sistema que mal domina. Poligamia é dar amor por igual, de uma igualdade matematicamente exacta⁸².

A partir da leitura deste fragmento percebe-se que Rami novamente demonstra sua insatisfação social. Ela utiliza um discurso extremamente metafórico para conceituar a poligamia por ela experienciada: *Poligamia é um uivo solitário à lua cheia*, isto é, *viver a madrugada na ansiedade ou no esquecimento* como um lobo faminto e ansioso para atacar, mas longe de sua presa. A poligamia que ela vive é sofrimento, é algo totalmente diferente daquilo que diziam seus ancestrais. É morte, é abrir o peito com a mão e amputar o coração. E Rami denuncia e resiste novamente: *Não é poligamia coisa nenhuma*. Seu discurso pautado numa semântica de violência

⁸¹ **História da África, vol. I**, 2010, p.30.

⁸² N. p. 93-94

nos leva a pensar na ruptura que a narrativa propõe: a poligamia não é mais um sistema de organização familiar para se viver numa sociedade que se quer moderna.

Rami está denunciando, entre outras coisas, o poder do discurso masculino, que vê na poligamia uma forma de arrecadação financeira, pois como já vimos, o sistema de poligamia garante a produção de mão de obra para a agricultura e o comércio. Rami, ao encenar a poligamia, *grita* como forma de denúncia à modernidade e diz sim à tradição. Ela não demonstra a nostalgia em relação à tradição, mas apresenta a consciência de se viver a tradição ou a modernidade na sua plenitude. Ela nega a poligamia adúltera que ela experimenta, ou seja, nega a nova forma de poligamia que lhe é apresentada e reinventada.

No entanto, a narradora falha na descrição da poligamia que encena na narrativa. Ela não consegue expor ao leitor o que realmente vem a ser a estrutura familiar sob o estatuto do sistema poligâmico. Parece-nos que seu discurso atenua a caracterização; ela não consegue, na trama textual, deixar claro o sentido da relação poligâmica. A impressão que temos é que sua visão enquanto narradora é bastante restrita ou que ela não tenha a intenção de marcar esse espaço discursivo.

Esse fato prejudica de certa forma a leitura do romance uma vez que o termo poligamia é enunciado no sintagma presente no título da ficção e é o tema sobre o qual circula a narrativa. A narradora escolhe mostrar e direcionar nossa leitura somente para uma face da relação poligâmica: a face da abstinência e do sofrimento, isto é, a expressão de apenas um conceito de vida poligâmica marcando sua parcialidade. Em seu discurso não há espaço para a felicidade.

Vemos em Rami uma mulher que tem coragem para batalhar pela própria felicidade, ultrapassando os limites da tradição. A narrativa desenha este lugar de diferenças, de relações de semelhança, rupturas e continuidades e nos ajuda a compreender a condição da mulher neste espaço híbrido como processo de emancipação em constante reconfiguração no período pós-colonial.

Paulina Chiziane através de Rami faz o desvelamento da alma das mulheres que buscam um novo olhar na vida social; busca um novo lugar nesta sociedade, um lugar de complementaridade política, cultural.

Outro ponto de transgressão na narrativa é observado quando Rami rompe com o silenciamento da mulher dando voz àquelas que estão com ela no mercado:

Eu decidi ir com a Lu para a venda de roupas. Vendemos no mercado da esquina onde há grande clientela. Este mercado está cheio de mulheres, todas elas falando alto, gritando, na caça dos clientes. Quando o movimento declina, as mulheres sentam-se em roda, comem a refeição do dia e falam de amor. Um amor transformado em ódio, em raiva, em desespero, em trauma. Fui violada sexualmente aos oito anos pelo meu padrasto, diz uma. O teu caso foi melhor que o meu. Eu fui violada aos dez anos pelo meu verdadeiro pai. Ganhei infecções e perdi o útero. Não tenho filhos, não posso ter. Eu casei-me, diz outra. Fui feliz e tive três filhos. Um dia, o meu marido saiu do país à busca de trabalho e não voltou mais. Eu levava muita pancada, diz a outra. [...] Fui violada por cinco, durante a guerra civil, diz a outra. Este filho bonito que tenho nas costas nem sei de quem é.⁸³

Percebemos que é a palavra e seu uso que darão às mulheres de Chiziane a voz antes apagada, demarcando a identidade feminina. São mulheres de vários lugares de Moçambique, de culturas atravessadas, portanto a voz feminina de um país num contexto pós-colonial. Fantini⁸⁴ reflete sobre isso e diz: “um território itinerante a emergir de espaços de migração e ‘ex-tradição’ oferece a imagem de novas relações identitárias – transitórias, fluidas, errantes – que se deixam interpretar pela pluralidade de diversos cruzamentos territoriais e culturais”. A palavra dita é utilizada na língua do colonizador, mas elas assumem uma postura e uma cultura que lhes são necessárias neste novo momento social, sem perder de vista a cor local. É o que Inocência Mata⁸⁵ diz sobre “reciclagem de linguagens culturais dentro da tradição”, isto é, na estrutura narrativa percebem-se o intertexto, a intermediação das duas culturas, a do império e a outra, os ritmos híbridos da textualidade oral.

No trecho que destacamos podemos observar marcas de uma identidade moçambicana pautada na tradição oral e que Rami recria em seu discurso de narradora: *Quando o movimento declina, as mulheres sentam-se em roda, comem a refeição do dia e falam de amor.* Ela expressa nessa ação a experiência da mulher moçambicana, suas experiências sociais, culturais e principalmente corporais, marcadas pelos verbos sentar, comer e falar. A imagem remete-nos a estrutura elementar da tradição popular dos contadores de estórias.

Este trecho demonstra claramente os efeitos sociais para a condição de muitas mulheres no espaço moçambicano, muitas delas foram estupradas ou eram submetidas, durante a guerra, a serviços sexuais. Outra referência no texto é a questão da mulher que sai de casa para trabalhar no mercado. Vender no mercado se constitui como

⁸³ N. p.119

⁸⁴ Apud ABDALA JUNIOR 2004, p.174

⁸⁵ 2006, p.38.

atividade feminina com o objetivo de ajudar no sustento da casa, pois muitas vezes os maridos eram obrigados a sair do país e morar em outros espaços de África. Busca-se através dessa realidade a complementaridade entre homem e mulher. No entanto, a violência sobre a mulher permaneceu e às vezes de forma bastante cruel. Rami, como narradora, dá voz a estas mulheres porque ela está em busca do cruzamento da magia com a vida cotidiana. Ela está em busca de uma nova postura, de uma nova identidade e seu amadurecimento é gradativo e suportado pela subversão.

2.1.1 As mulheres e o poder

Pensamos a partir de Rami as relações de poder que se estabelecem no romance, uma vez que a intriga é a mola propulsora da narrativa e gera conspiração e conflitos entre as mulheres que se unem e compartilham suas ansiedades numa sociedade ainda presa aos princípios patriarcais.⁸⁶ A narradora e protagonista nos conduz a este espaço moçambicano e demonstra um conhecimento vasto de seu país, sua cultura e principalmente sobre os conflitos vividos pela mulher, ela é a voz transgressora por excelência. A narrativa se manifesta em torno de sua condição como esposa e nos parece ser interessante discutir como se dá a relação entre ela e as concubinas de Tony.

Pensamos o conceito de poder a partir de Michel Foucault⁸⁷, em que poder se configura como prática social e, como tal, é constituído historicamente. Este poder aparece sob as formas de exercícios de poder, de relações de poder que acabam por realizar um controle minucioso do corpo, de atitudes, de comportamentos, de costumes e de discursos. Para o teórico não existe o poder, mas práticas e relações de poder que alguém efetua ou exerce. Essas relações são pautadas em mecanismos ou estratégias de poder e resistência.

As relações são estabelecidas na narrativa com um fato inesperado do filho de Rami, Betinho, que quebra o vidro do carro de seu vizinho. Rami, ao se encontrar

⁸⁶ Cf. CESÁRIO, 2008.

⁸⁷ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. Roberto Machado. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

desesperada e solitária pela ausência do marido resolve ir conhecer a outra mulher que está tirando seu sono: “No coração da noite residem os sonhos. Uma vez são coloridos como as flores. Outras, pássaros negros dançando nas trevas como fantasmas”⁸⁸. A busca pela sua rival instaura uma busca de si mesma: “Sou uma mulher derrotada, tenho as asas quebradas. Derrotada? Não. Nunca combati. Depois as armas muito antes de as empunhar [...]”. Em seguida, ressalta: “Desperto inspirada. Hoje quero mudar o meu mundo”⁸⁹. Ao despertar vai ao encontro daquela que ainda não conhece, mas que já ouvira dizer. Rami é tomada pelo ódio e sentimento de vingança. O corpo da mulher manifesta a paixão, o ódio e a inveja e através deste corpo conclama: “Rezo. Rezo com todo o fervor para que essa mulher morra e vá para o inferno. Mas ela não morre e nem o romance acaba. Enquanto ela viver, nunca terei o meu marido por completo e eu não o quero dividir com ela”⁹⁰. A primeira relação de poder estabelecida é de assegurar seu espaço como esposa oficial, a sua legitimidade. O seu lugar de rainha e mãe. Manter-se nas rédeas de um casamento que ela não conseguia desfrutar.

O primeiro contato com Julieta (Ju) demonstra a demarcação do território por Rami. Ela percebe que Ju está sendo muito bem cuidada e resolve reclamar seus direitos: “venho buscar meu marido”⁹¹. Ela invade a casa e sai rastreando todo o espaço; espaço que não é dela, mas que deseja como seu. E começa um monólogo sobre suas condições como esposa: “Reconheço que esta casa é de longe melhor que a minha, meu Deus, esta casa me deixa louca. [...] aos meus olhos floresce o poder do amor proibido”⁹². E termina seu discurso dizendo: “Quero descobrir nesta Julieta o que ela tem e eu não tenho”⁹³. Podemos sugerir a busca de si empreendida pela narradora. Rami começa a busca pela comparação com o outro e, a partir disso, busca sua alteridade e sua subjetivação, ou seja, seu lugar enquanto sujeito social que exerce poder.

A angústia vivenciada por Rami é sentida pelo leitor porque num processo dialógico ela o questiona. Este sentimento é tão intenso que ela, na condição de narradora, dinamiza o processo comunicativo e permite ao leitor participar da narrativa

⁸⁸ N. p.13.

⁸⁹ N. p.18-19.

⁹⁰ N. p.19.

⁹¹ N. p.20.

⁹² N. p.20.

⁹³ Idem. Ibidem.

e da construção das mensagens como na narrativa de tradição oral, questionando-o: “Vocês sabem o que dói ser tratada com altivez por quem vos rouba o marido?”⁹⁴

Este primeiro contato entre Rami e Julieta é metaforizado pela luta livre, em *rounds*. O importante é a relação corpórea entre as personagens: bofetadas, puxões, arranhões, rasgões, mordidas, esmurramento, garrafada na nuca. A narradora faz a descrição da cena, num tom bastante humorado, rememorando o episódio e não acreditando no que havia feito. A narrativa se constrói numa linearidade como se fosse uma conversa entre amigas: “Liberto-me. Quinto *round*: socorro, esta mulher me mata! Na altura em que tento fugir, levo uma garrafada na nuca. Vejo estrelas no céu nublado.”⁹⁵

As relações se estabelecem pela força, mas também pelo companheirismo: “A Julieta levou-me para dentro de casa. Deu-me banho morno. Fez-me os pensos para estancar as feridas. Escolheu as suas melhores roupas e me vestiu como uma princesa”⁹⁶. Abre-se uma nova postura e nova visão da narradora. Ela se senta e *escuta a história* de Julieta. Neste espaço de *camas frias*, Rami se arrepende e se compadece de Julieta. Ela se encontra naquele quarto. Não há fronteiras entres as casas que se relacionam. Ambas são abandonadas pelo Tony, o pássaro em pleno voo. Ambas sentem-se fora do lugar e Rami se vê através de Julieta: “Abraço-a. Conheço a amargura deste choro e o calor deste fogo. Emociono-me. Solidarizo-me.”⁹⁷ Tornam-se uma. Estão juntas na tragédia, pois olhar a casa vazia, sentir a ausência do marido e experimentar a solidão são privilégios destas mulheres que vivem na comunidade poligâmica, seja formal ou informalmente.

Neste momento da narrativa, Rami descobre que há uma terceira esposa. As atitudes e pensamentos de Rami marcam a subversão no romance. Ela nega a postura de passividade e de subordinação que vivia antes. Ela começa enxergar uma força que antes não percebera. Nisso ela empreende uma nova reflexão, primeiros passos para o amadurecimento e a transgressão:

A minha consciência ganha peso de chumbo. Sinto um sentimento doce a brotar do meu silêncio. Da janela aberta vejo o céu cinzento e sinto vertigens. Tremeo de piedade, de tristeza, de vergonha. Todas as mulheres são gêmeas, solidárias, sem auroras nem primaveras. Buscamos o tesouro

⁹⁴ N. p. 21.

⁹⁵ N. p.22.

⁹⁶ N. p.22-23.

⁹⁷ N. p.24.

em minas já exploradas, esgotadas, e acabamos por ser fantasmas nas ruínas de nossos sonhos.⁹⁸

O texto nos permite passear no ser da mulher moçambicana, sentir, ouvir essas mulheres. O olhar da mulher é cinza, é angústia, é depressão, mas é também espaço de guerra, de luta. O interessante é a metáfora da terra envolta às minas exploradas e vazias. Este é o corpo da mulher: vazio, esgotado, arruinado, um estado deplorável. A imagem do corpo feminino como lugar de riqueza, de vida, de sustento, ganha aspecto de ruínas. O corpo da mulher pode gerar a vida, prazer, mas não está sendo explorado pelo seu complemento masculino e isso é marcado pela ausência do outro: *todas as mulheres são gêmeas, solidárias, sem auroras nem primaveras*.

A narradora nos revela o desejo de estar satisfeita plenamente em suas relações, principalmente sexualmente. É um momento do corpo em que o desejo fala. Essa metáfora nos ajuda a entender o provérbio zambeziano que introduz o romance de Chiziane: *Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz*. Firma-se uma irmandade. A voz de Rami é transgressora. Ela se encontra no mesmo lugar que todas as outras mulheres estão. Ela quer mudar o espaço e denuncia. E esta transgressão é *doce e brota do silêncio*.

Rami resolve conhecer a terceira esposa. Seus sentimentos já são outros: “Querida tanto conhecer essa terceira, que tem muito mel dentro dela, não para fazer a guerra, não, mas para aprender com ela.”⁹⁹. Sua percepção do mundo é diferente, a curiosidade e a inspiração fazem com que a *outra* se torne uma artista maravilhosa. Esta pode ensiná-la a ser uma mulher melhor. A relação de poder aqui engendrada por Rami é construída a partir de um jogo de interesses. Ela enxergava no conhecimento desta nova mulher a salvação de seu casamento.

A narradora sabe de seu poder sobre as outras por ser a esposa oficial, casada pela lei civil e religiosa. Rami utiliza desse discurso para intimidar suas rivais: “Eu não fui procurá-la por mal, como já disse, mas assim que entrei em sua casa sentiu-se invadida, ameaçada pela minha presença, e tratou logo de me agredir.”¹⁰⁰ Percebe-se em seu discurso que ela gosta dessa situação. Ela se sente plenificada com o poder que as mulheres lhe conferem. Ela se constitui sujeito da ação. Rami provocava um

⁹⁸ N. p.26.

⁹⁹ N. p.49.

¹⁰⁰ N. p. 49.

desequilíbrio na vida das outras e isto satisfazia seu ego, seu ser mulher. Luísa é a terceira concubina.

Rami sofre outra surra e ambas vão parar na cadeia, na esquadra, acusadas de perturbar a ordem pública. Neste espaço da cadeia empreende nova reflexão sobre a condição da mulher: “Deitada num canto está uma rapariga que aparenta quinze anos. Geme de febre e de dores. Atirou um recém-nascido na lixeira. O calor fermenta os corpos, revelando quão pútrido é o ser humano.”¹⁰¹ As condições precárias em Moçambique inspiram uma postura de violência diante da vida. O sofrimento das mulheres dos mundos ex-colonizados demarca a miséria e demonstra que a emancipação prevista para a mulher não passa de discurso e de papel. Algumas delas não conseguem chegar mais longe do que a mera sobrevivência. Paulina Chiziane, através de Rami, nesse trecho não questiona o que levou esta menina-mulher fazer o aborto. Isso não é intenção da autora, mas denunciar tal condição da mulher no mundo.

Rami descreve o que enxerga em Luísa:

Ela tem uma voz meiga, um sorriso de lua. Tem os cabelos desfrisados como todas as mulheres pretas de bom estatuto. Tem as unhas pintadas de vermelho-tomate. O vestido dela é de seda e tem cor de açafão e de colorau, cores das mulheres nortenhas. Ela deve ser *xingondo*. A sua pele tem o perfume do caju ou do *jambalau*. No mover dos lábios a doçura do beijo. Voz de flauta, de brisa, canto de cotovia¹⁰².

A narradora-protagonista nos dá uma visão metafórica do que vem a constituir o ser de Luísa. Ela faz poesia para falar do ser mulher, de sua beleza, de sua fortaleza. Conseguimos visualizar uma mulher bem cuidada cheia de cores e cheiros tipicamente moçambicana e da região da Zambézia. Seus traços nos levam a enxergar uma mulher forte, decidida, consciente, que soube aproveitar as condições financeiras que Tony lhe proporcionava.

Na região de Luísa, o norte, a poligamia era costume tanto pela influência islâmica como pelo fato dos homens se retirarem da região para alcançarem trabalho na região central (Maputo) ou no sul. Esta consciência de Luísa é marcada no seu discurso, fortemente tradicional: “Na minha aldeia, poligamia é o mesmo que partilhar recursos escassos, pois deixar outras mulheres sem cobertura é crime que nem Deus

¹⁰¹ N. p.50.

¹⁰² N. p.53.

perdoa.”¹⁰³ O olhar de Luísa é agudo e sensível frente às tradições. Luísa tem um poder que Rami não tem e isto a incomoda: “Tapo os ouvidos, a boca da minha rival é rica e farta, uma nascente de palavras ácidas.”¹⁰⁴ Luísa tem um discurso formado, pronto e usa isso para instigar Rami a procurar o seu discurso, seu lugar. A posição de sujeito é invertida na narrativa e neste momento a personagem Luísa ocupa o lugar de narradora.

Essa conversa faz com que a narradora suba mais um degrau e sua intenção é alcançada: recebe mais um ensinamento. Luísa emana muita força, brilha e ofusca Rami. Esta novamente tenta identificar-se em Luísa e conclui: “Muita coisa nela reflete a imagem do que fui e não sou. Ela tem todos os encantos que eu perdi”¹⁰⁵. Rami tem simpatia por ela e descobre-se nela. O círculo de amizade vai se formando.

Rami entra em uma vertiginosa busca pelos amores de Tony. Encontra-se com a Saly, *maconde* e a quarta esposa, que indica a existência da quinta, Mauá Sualé, uma *macua*. Forma-se o pentágono amoroso de Tony e a comunidade de irmãs. A partir da descoberta começa uma nova relação: o jogo de interesses para manter o rendimento no lar. No sistema poligâmico, as mulheres lutam pelo seu espaço para garantir sustento, amor e estabilidade, sempre à esquiva de algum desejo. O direito ao amor extraconjugal está para o homem e não para a mulher como percebemos no discurso de Tony: “A pureza é masculina, e o pecado é feminino. Só as mulheres podem trair, os homens são livres, Rami.”¹⁰⁶ Este fragmento ressalta o discurso de poder do macho numa sociedade patriarcal.

A transgressão das mulheres no romance é retomada a partir do encontro entre as cinco esposas de Tony e marcada pela relação de poder. Rami começa a se organizar para ocupar seu lugar, afinal na irmandade estabelece uma corrida para quem merece ficar com Tony. Rami procura estabelecer contato com todas elas. Na verdade ela utiliza a amizade para passar a conhecer a outra, seus costumes, sua cultura, sua família, seus defeitos para reverter a seu favor. Vai a uma festa na casa de Luísa. Neste espaço, na tentativa que achar um motivo para condenar Luísa, Rami é quem sofre o golpe e redescobre o amor antes negado: “O homem não me responde, olha-me. Com piedade e ternura que me faz voar. Ele sorri. Um sorriso que me banha de loucura.

¹⁰³ N. p.55.

¹⁰⁴ N. p.56.

¹⁰⁵ N. p.58.

¹⁰⁶ N. p.29.

Experimento um milhão de sensações. Calor. Frio. Fogo. Sede.”¹⁰⁷ Luísa sabe das necessidades físicas e emocionais de Rami e age como irmã, permitindo a ela uma noite de amor com seu amante.

A transgressão se instaura a partir do ato sexual experimentado pela narradora: “Fecho os olhos e voo. Este homem tem o poder infinito de me fazer viver. E morrer. E evadir-me para outros planetas com o corpo em terra. Adormeço na lua.”¹⁰⁸ Essa experiência vivida por Rami sugere a gradação transgressora da narradora e protagonista. Ela rompe com o silêncio dando vivacidade a uma existência abandonada, vazia, solitária, sem sabor, sem cores. Embriagada pelo vinho embriagara-se pelo amor partilhado de outro homem.

Luísa é também uma personagem transgressora quando ocupa espaço da enunciação. Enquanto narradora, ela traz um discurso bastante ácido quando se trata da dimensão social. A voz de mulher ressoa: “Vocês, mulheres do sul, perdem tempo com essas histórias e preconceitos. Renunciam à existência, pode-se saber por quê? Fidelidade a quê, se ele já te deixou?”¹⁰⁹ Ela denuncia a escravidão das mulheres do sul perdidas e convencidas pelo discurso patriarcal e de influência cristã. Ela grita pela liberdade das mulheres africanas que vivem um casamento forjado, de violência e infeliz. Ela rejeita o discurso que leva à passividade da mulher. Como narradora e conhecedora da tradição oral, Luísa cumpre em seu discurso, a função didática da narrativa, pois segundo Rosário¹¹⁰ o conhecimento aprendido pela narrativa é para o cumprimento de tarefas cotidianas, a fim de se corrigirem mutuamente.

Luísa é realista e mulher sofrida e *ensina* a Rami a ser menos passiva diante das situações da vida. Rami demonstra ser regada pela água da idealização do ser humano. Entretanto, Luísa mostra a ela uma sociedade cruel que não se preocupa com o ser humano, principalmente com o desenvolvimento da mulher: “Fiquei com inveja da Luísa. Mulher prática, muito terra a terra, cumprindo as leis da natureza. Nasceu num berço de palha, mas sonha e varre as pedras do caminho com punhos de ferro.”¹¹¹

Elas se unem contra a tirania dos homens tornando-se companheiras. Começam por partilhar segredos e terminam por compartilhar o amante, Vito: “Minha

¹⁰⁷ N. p.79.

¹⁰⁸ N. p.80.

¹⁰⁹ N. p.82.

¹¹⁰ 1989.

¹¹¹ N. p.83.

consciência censura-me, mas o meu corpo estava lá à hora combinada, absolutamente dependente daqueles encontros secretos como uma viciada em heroína.”¹¹² A traição conjugal e a ruptura com a cultura marcam a transgressão da narradora.

Rami empreende a partir disso uma nova relação de poder: assume a poligamia e por vingança quer produzir mais um filho. Esta tomada de consciência pauta-se na luta para garantir seu estatuto de primeira esposa. A preocupação de Rami com seu lugar social é bastante interessante e é deste lugar que ela fala: “a vida é a eterna metamorfose.”¹¹³ O interesse agora é pela posse dos bens do marido e não mais pelo estatuto de esposa fiel.

A oficialização do sistema poligâmico fez com que as relações entre as mulheres se estreitassem. De acordo com Rosário¹¹⁴, o casamento é o momento mais importante da vida do indivíduo e grande responsabilidade para o clã, pois é um dos valores que melhor está sistematizado na sociedade africana. A divisão do amor do marido proporcionou a Tony uma situação de conforto, pois agora não precisava esconder-se para ter amor das cinco mulheres. Rami provocou a situação e provou da insegurança que a poligamia lhe causara, pois o casamento sob o regime poligâmico é uma troca de serviços entre as famílias: por um lado é cedida a capacidade procriadora e reprodutora e por outro, a garantia de sobrevivência da família enquanto corpo organizado e produtor de bens.

Ela começa a pensar nas perdas de posse que o casamento monogâmico e de organização patrilinear lhe garantia: “Fiquei de coração deprimido. O meu marido estava completamente retalhado. Retalhados todos os meus bens, a nossa segurança social, a nossa reforma, o nosso conforto [...]”¹¹⁵ Ela se arrepende da atitude. Vê-se fracassada novamente, mas dá a volta por cima. Sua identidade feminina fala mais forte, pois partilhavam todas o mesmo desejo: a presença e o amor de Tony. Junta-se novamente às irmãs e descobre que há outra mulher neste jogo de amor: Eva.

Eva é uma mulher emancipada, tem dinheiro, tem estatuto. No emprego é chefe e manda nos homens. Tem poder econômico, mas é estéril. A narradora não perde a oportunidade para falar sobre a condição social da mulher estéril numa sociedade moçambicana: “Assolou-nos um momento de piedade. Mulher estéril é um ser

¹¹² N. p.89.

¹¹³ N. p.95.

¹¹⁴ 1989, p 28.

¹¹⁵ N.p.125.

condenado à solidão, à amargura. Qual a vida da mulher estéril? Marginalidade, ausência. Quais os sentimentos dela? Dor e silêncio.”¹¹⁶ Percebemos mais uma vez a voz transgressora da mulher. A narrativa de Chiziane denuncia o que é ser mulher e viver na sociedade moçambicana. Assim, ela busca encenar através desta viagem o universo feminino e suas angústias.

Esta viagem da narradora aos vários universos culturais nos permite enxergar a ausência e o sofrimento da mulher imersa numa sociedade sem poder questionar as velhas e as novas ordens das coisas e da opressão por elas vividas. Eva mesmo sendo rica e emancipada politicamente é silenciada pela sua esterilidade contrariando a imagem simbólica de seu nome.

Segundo a Bíblia¹¹⁷, Eva, em hebraico *Hava* significa vida, e era considerada mãe de todos os viventes. Assim é demarcada mais uma vez a estética da contradição da representação do feminino no romance de Chiziane. Eva é dada como ser inferior na cultura africana, por ser estéril e Rami a acolhe em seu ventre anunciando a semântica de seu nome pautada na tradição cristã católica, Rosa Maria, com a imagem acolhedora de Maria, a mãe de Jesus. Há, portanto, uma relação de contiguidade entre Maria e Eva, marcada pela alteridade.

Rami começa a se libertar, a tomar consciência de sua condição e utiliza a sua sabedoria e conhecimento de mulher experiente para atacar Tony e começa a armar para tirar do caminho de Tony cada uma das mulheres que ele havia conquistado. Agora não é mais uma questão de ciúme, mas uma manifestação da liberdade social de escolha da mulher. Ela escolhe ser livre e numa metáfora da guerra exclama:

Vou atacar o Tony com a sua própria arma: mulheres. Não se pode dormir com todas as mulheres do mundo, sabe-se. Mas vou incitá-lo a ter todas as mulheres do planeta. Todas! Nas minhas têmporas o cabelo branco já espreita. Sinal de maturidade e sabedoria. Isso é experiência. Estas quatro mulheres à minha frente são as minhas armas e as outras que ainda hão de vir serão as minhas balas. Veremos quem sairá vencedor!¹¹⁸

As relações das mulheres do romance de Chiziane perpassam sempre pela questão do corpo e da sexualidade e sempre numa metáfora de luta, incitadas pela intriga. Na narrativa percebemos marcados os interesses que cada uma mantém para não perder o status social. O jogo de sedução a partir de vestes, do cuidado com a pele,

¹¹⁶ N. p.136.

¹¹⁷ **Bíblia Sagrada** Ave Maria, 2007, p. 51.

¹¹⁸ N. p. 162.

com os cabelos, das posturas, do conhecimento sobre o corpo que garantem a prisão de um homem. É importante ressaltar que até nas horas de desespero entre elas, a marca da tradição oral é presente. E isso é representado quando elas se juntam em roda para falar do amor, dos feitiços, das magias; fazem isso para ensinar às outras as artes do amor, pois “o amor é arte, emprego e negócios”. Paulina Chiziane retoma mais uma vez esse aspecto da contação de estória no romance, marca de sua identidade. Este aspecto atribui ao seu romance o caráter didático tão presente nas narrativas de tradição oral.

Com a notícia do pedido de divórcio feito por Tony, Rami vai ao encontro das outras quatro esposas para lamentar. Neste momento da narrativa percebe-se o jogo de interesse que a poligamia propunha e a esperteza de Tony. Com o divórcio, todas perderiam os direitos de esposa, não só Rami. Como todo jogo, as mulheres começam a articular estratégias para continuarem no poder e tentam convencer Rami de que não poderia aceitar: “se Tony te deixa a ti, vai deixar-nos também, mais dia, menos dia [...] - A minha segurança és tu, Rami – a Ju entra em delírio –, a tua saída deste grupo é o meu fim.”¹¹⁹ Percebe-se a luta diária das mulheres pelo seu reconhecimento social. A humilhação constante que devem passar para fazer ressoar suas vozes. Vozes que conclamam a mudança, a metamorfose.

A poligamia experienciada por estas mulheres encena um sistema decadente em Moçambique, mas necessário para a sobrevivência do comércio e da agricultura, para manter a engrenagem social funcionando. Chiziane, na voz da narradora-protagonista Rami, denuncia o sistema familiar vigente que oprime a mulher neste contexto de pós-colonialismo. Ela dá voz a várias mulheres, enquanto narradoras, e permite que o leitor (re) conheça a sabedoria das mulheres que escolhem seus destinos, alinhavam seus discursos e questionamentos promovendo mudanças e rupturas necessárias para colocar em pauta os sistemas discriminatórios, a poligamia informal, por exemplo.

As relações de poder no romance nos permitem perceber as transformações que foram acontecendo na narradora-protagonista. Rami é uma personagem complexa e vai demonstrando suas faces durante a narrativa. As experiências que ela vive com as outras mulheres sugere uma narrativa do imaginário. Ela busca em cada mulher aquilo que nela falta. A voz transgressora de cada mulher surge como sua voz silenciada ao

¹¹⁹ N. p. 173.

longo de sua vida. Surge a impressão de que Julieta, Luísa, Saly e Mauá, são faces de uma mesma mulher: Rami, que pela perspectiva do jogo de espelhos refletem as atitudes e discursos que ela mesma gostaria de praticar, dando ao romance um caráter polifônico.¹²⁰ À medida que a narrativa é construída, o universo cultural das várias mulheres vai sendo revelado pela multiplicidade de faces/vozes que se reafirmam enquanto sujeitos, cujo papel é somente alcançado pela narradora-protagonista, pois esta escreve a si mesma e as outras, alcançando a estética da representação da condição feminina universalmente.

Cada discurso de ruptura é permitido pela narradora-protagonista, ela sabe exatamente o que dizer e como dizer, mas não fala sozinha. Ela prefere dar voz às outras e compartilhar os sofrimentos e as violências vividas: “A minha linguagem é mais dura que uma rajada de granizo. Chicoteia. Eu dizia tudo sem rodeios. Queria que ele provasse de uma só vez o seu próprio veneno”.¹²¹

As histórias das personagens, as reclamações, as lamentações, apresentadas de forma dinâmica pela multiplicidade de vozes, soam sonoramente como a reza de ladainhas. A narrativa traz um discurso de lamentação como se o próprio discurso romanescos fosse ritualizado. As vozes narradoras dramatizam e ritualizam a escrita, através da repetição, acumulando, levando o leitor a uma saturação. Trata-se de um ritual discursivo abarcado pelas contradições.

As mulheres de Tony surgem como narradores-sujeitos de sua própria história e funcionam como resgate de identidades por meio da memória individual e coletiva.

Percebe-se que as mulheres inscritas no romance de Paulina Chiziane são construídas a partir de uma voz transgressora que sugere a mudança de postura de uma nova ordem. Elas buscam através de seu corpo produzir discursos que repreendem a situação de violência e de subalternidade da mulher moçambicana. A voz de Rami surge como uma lâmina crítica cortante que descortina a opressão sofrida pela mulher moçambicana. As mulheres encenadas no romance destroem o poder hegemônico quando cada uma opta por deixar o sistema poligâmico em favor de um casamento

¹²⁰ O caráter polifônico do romance foi cunhado por Bakhtin e significa que a linguagem ganha uma dimensão heterogênea e o discurso é tecido a partir do discurso do outro, o já dito, sobre o qual outros discursos são construídos. Assim, o discurso é construído não sobre a realidade das coisas, mas sobre outros discursos historicamente constituídos. Cf. FIORIN, José Luiz. Bakhtin e a concepção dialógica da linguagem. In: ABDALA JUNIOR, B. **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. – São Paulo, Boitempo. 2004. P.37-66.

¹²¹ N. p.229.

monogâmico. Assim, Rami e suas irmãs formam um coro, recalcado pelo próprio texto, que explode e sai da sombra do silêncio e ganha voz mostrando sua força, neste *corpo em diferença*.

A autora nos dá um panorama da busca pela emancipação da mulher neste sistema sociocultural através da literatura. Este discurso materializado no corpo feminino e manifestado através de gotas de erotismo é campo para nossa posterior discussão. Assim veremos como a linguagem imbricada de poeticidade e de erotismo constituem e configuram marcas subversivas no corpo da mulher.

2.2 Corpos de passagem: poeticidade e erotismo

A pele é o poro do pulso,
O túnel do toque,
A casa dos órgãos,
O abrigo dos sentidos.
É o lar da língua.
A pele é o útero da alma.

Katia Canton

A relação das personagens femininas com o corpo no romance é marcadamente encantatória. Paulina Chiziane deixa de ter por momentos como propósito direto a construção social, para focar a expressão da subjetividade feminina, com seus desejos e frustrações, alegrias, dores e seu erotismo. Objetiva-se aqui apresentar algumas considerações sobre as estratégias de que a autora se utiliza para construir as formas de representação da mulher dentro da tradição moçambicana a partir de um panorama literário que se esforça por encenar novas e mais intrincadas formas de ser, valendo-se da poeticidade e do erotismo.

Em *Niketche*, encontramos um novo olhar sob o sujeito mulher e sua representação. Sabe-se que o contexto social acaba por moldar o olhar do indivíduo

sobre sua sexualidade. A sexualidade aqui é entendida de acordo com o pensamento de Bataille, como todo processo de socialização, não somente o ato sexual em si.

Em Moçambique, a intervenção sobre o corpo não é um caso isolado, pelo contrário, essa concepção é mais alargada. A busca pelas técnicas tradicionais é uma forma de manipular as relações humanas, objetivando a transformação da sociedade e garantindo harmonia. Essa intervenção, segundo Bagnol & Mariano¹²², está pautada na pertença a um grupo religioso, ao nível de educação e a classe social. Essa partilha influencia a construção de uma nova ótica sobre a saúde, a sexualidade e até mesmo a reprodução. O romance em análise torna-se um campo bastante fértil para pensarmos estas relações, uma vez que as personagens femininas vivem sob o teto de um sistema familiar poligâmico. O cuidado com o corpo faz-se necessário, como vimos, por ser uma estratégia de manter o casamento e o amor do marido, mas também como forma de cuidar da saúde física, pois o marido é partilhado com outras mulheres e o risco de contrair doenças é bastante elevado.

Em *Niketche* é constante o olhar da narradora sobre o corpo da mulher. Rami busca em seu discurso provocar nossos olhos para uma visão mais erótica sobre a figura feminina. Ela nos leva a sentir os cheiros, a ver as cores, os movimentos, os sentimentos, tudo marcado na pele, no corpo da mulher. Essa constância na narrativa nos levou a dedicar algumas páginas dessa pesquisa para falar das marcas do erotismo na produção literária de Paulina Chiziane.

Segundo Bataille¹²³, erotismo “é o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão”. Para Bataille o erotismo só pode ser objeto de pesquisa quando na sua abordagem o ser humano for o centro. Assim, para ele, o erotismo pauta-se na aprovação da vida até na morte ligada à atividade sexual da reprodução. O paradoxo da vida.

Em sua teoria destaca três formas de erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo do coração e o erotismo sagrado. A base dos erotismos é a substituição do isolamento do ser, que configura sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade plena. Bataille afirma que o ser humano procura fora de si um objeto de

¹²² BAGNOL, Brigitte & MARIANO, Esmeralda. Cuidados consigo mesma: sexualidade e erotismo na Província de Tete, Moçambique. In: **Physis Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, 19[2]: 2009.

¹²³ BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. – Porto Alegre: L & PM, 1987. p. 21.

desejo (interioridade do desejo) e suas escolhas dependem de seus gostos pessoais e experiência é a palavra-chave para compreendermos o erotismo: “o conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão”.¹²⁴ O interdito é o que se configura na lei, no nível da proibição, inibição, permeado pelo medo e o desejo. O interdito leva à tradição.¹²⁵ A transgressão está no nível da violação, da mudança, e sugere a angústia, a experiência do pecado. São termos contraditórios que se complementam.

Tomando o erotismo como experiência e fascínio do ser, empreendemos uma viagem ao universo literário moçambicano de Paulina Chiziane.

*Tenho fogo no corpo, vou libertá-lo, tenham santa paciência. Vou fazer a prova dos nove e saldar esta conta, olho por olho, dente por dente. (...). Olho bem para a minha rival. Na imagem desta mulher a morte do meu amor, a causa da minha dor. Por causa dela sofro esta solidão. Ela enfeitiçou o meu homem para tirá-lo de mim. Mas não vou deixá-lo nos braços dela, não. Sinto uma carga de fel subindo pelas minhas entranhas. Vomito. A festa começa.*¹²⁶ (grifos nossos).

Rami encontrará em breve Julieta e experimentará no corpo a raiva, a indignação: *tenho fogo no corpo, vou libertá-lo*. Seus sentimentos são por dar cabo àquilo que lhe traz inquietação. A imagem do fel subindo pelas entranhas sugere o ódio e a insegurança vividos pela protagonista, bem como seu egoísmo. Podemos assinalar aqui as paixões experienciadas por Rami. Essas paixões sugerem em seu corpo desordem e confusão, mas também prometem uma libertação. Para que a libertação do corpo aconteça é necessário vomitar, ou seja, lançar fora a angústia e a decepção que por ela perpassa. É interessante ressaltar aqui que antes do metafórico vômito da personagem, o corpo passa por um processo de náusea: *sinto uma carga de fel subindo pelas entranhas*; a náusea aqui sugere o desejo de transgredir, de resistir ao que estão lhe impondo. Ultrapassar a consciência objetiva da sociedade e brigar pelo seu objetivo: *a festa começa*. Em outro trecho percebemos a mesma indignação de Rami: “O que pra mim é proibido, à outra é permitido. Essa contradição me ofende”.¹²⁷ Eis a

¹²⁴ BATAILLE, 1987. p. 24.

¹²⁵ Rosário (1989) afirma que a tradição oral é o veículo fundamental de valores de uma comunidade e sua função é transmitir exemplos. O exemplo é seu caráter mais importante, pois nele estão veiculadas as regras e interdições que determinam o funcionamento da engrenagem social e previnem transgressões.

¹²⁶ N. p.21.

¹²⁷ N. p.23.

configuração do interdito e da transgressão. O erotismo ganha contorno poético, um novo ritmo textual na realização narrativa.

Percebemos a manifestação do erotismo nas relações de cuidado com o corpo que as mulheres moçambicanas têm marcado pelos rituais de passagem. Esses cuidados têm a função de garantir o desejo sexual do homem a determinada mulher, bem como manter um parceiro polígamo. Nos ritos, as mulheres aprendem sobre o amor, a sedução, a maternidade e a sociedade.

- Eu tive os primeiros ritos de passagem da adolescência para a juventude. Tive os segundos de noiva pra esposa. Nos ritos de adolescência, trataram-me a pele com *musiro*. Nos ritos de noivado trataram-me a pele com mel. [...]. No norte, as mulheres enfeitam-se como flores, embelezam-se, cuidam-se. No norte a mulher é luz e deve dar luz ao mundo. No norte as mulheres são leves e voam. Dos acordes soltam sons mais doces e mais suaves que o canto dos pássaros. No sul as mulheres vestem cores tristes, pesadas. Têm o rosto sempre zangado, cansado, e falam aos gritos como quem briga, imitando os estrondos da trovoada. [...] O corpo delas é reprodução apenas.¹²⁸

No trecho percebemos uma forma de organizar a pertença a uma cultura. A narradora permite à outra mulher que esta retrate a cultura através de uma ótica marcada por tradições e estereótipos na leitura das diferenças entre o norte e sul moçambicanos. A experiência erótica está no tratamento que Julieta dá ao seu corpo. Estes cuidados garantem no nível da relação sexual mais prazer ao parceiro. Segundo Bataille¹²⁹, “no plano do erotismo, as modificações do próprio corpo, que respondem aos movimentos vivos que nos sublevam interiormente, estão elas próprias aos aspectos sedutores e surpreendentes dos corpos sexuados”. As experiências marcadas no corpo auxiliam o conhecimento do tesouro que tem de si mesmas. A sedução é necessária para compreender um lar poligâmico.

No discurso de Julieta presenciamos uma denúncia sobre a repressão vivida pelas mulheres do sul: *No sul as mulheres vestem cores tristes, pesadas. Têm o rosto sempre zangado, cansado, e falam aos gritos como quem briga, imitando os estrondos da trovoada e O corpo delas é reprodução apenas*. Rami é mulher do sul, de família cristã ferrenha e seu casamento tem base na linhagem patrilinear. No sul a pressão do regime colonial foi muito mais forte que no norte. Isso possibilitou às mulheres do sul viver uma vida apagada repleta de interdições. Por isso Julieta constrói a imagem das

¹²⁸ N. p.35-36.

¹²⁹ Op.cit. 1987, p.24.

mulheres do sul como seres de corpos pesados, sem cores, cansados, sem vida. Estão no mundo como mera reprodução de outras. O corpo sexuado da mulher encenado é lugar da inscrição cultural.

Essa interdição vivida por Rami, como formação humana, começa ganhar traços de transgressão, pois *o sensual é também cultural*.¹³⁰ Elas buscam, conforme Padilha¹³¹, a “territorialidade do próprio corpo como lugar de inscrição, ao invés da terra”, ou seja, as mulheres buscam conhecer um corpo que fala e que deseja retirando as máscaras de um corpo que projeta uma imagem apenas de lugar de reprodução humana.

A experiência do medo e da insegurança vivida por Rami começa a ganhar distância, o que antes era proibido para ela, vai deixando espaço para o refrigério de sua alma. A trajetória da consciência sobre si começa a apontar em passos de dança:

Tu és feitiço por excelência e não deves procurar mais magia nenhuma. Corpo de mulher é magia. Força. Fraqueza. Salvação. Perdição. O universo inteiro cabe nas curvas de uma mulher. [...]. Sinto uma enorme venda a descolar-se dos meus olhos, enquanto pequenos segredos preenchem a minha alma como gotas de orvalho. Esta mulher é para mim a estrela de alva. Estou a renascer, a crescer, a rejuvenescer. A sua voz penetra-me como o gorjear da água das fontes. Ela é brisa.¹³²

A narradora-protagonista começa uma experiência interior transgressora para a morte. A morte de sua individualidade. Ela vive uma experiência erótica sagrada, enquanto recusa da vontade de se fechar em si mesma, para garantir sua liberdade. A voz da conselheira de amor, como porta-voz, anuncia a alegria e surge como orvalho, como bálsamo para a nova vida que aponta. Rami enxerga que a beleza e a magia de ser mulher em Moçambique está em si mesma e não nas práticas de magia. Abre-se a sua consciência para sua própria feminilidade: *sinto uma enorme venda a descolar-se dos meus olhos*. A máscara social cai por terra. Ela tem seu lugar na sociedade não alcançado, mas que alcançará. Ela alcança o conhecimento sobre a *geografia do corpo, a morada do sol, o mapa dos afetos*, o seu corpo feminino.

No erotismo dos corações a paixão dos amantes prolonga no campo da simpatia moral a fusão dos corpos entre si.¹³³ A paixão é confusão e desordem, pois pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Pode gerar o sofrimento, mas também

¹³⁰ N. p.43.

¹³¹ 2002,p.189.

¹³² N. p.42.

¹³³ Cf. BATAILLE, p.15.

promessa de felicidade. Rami vive a paixão por seu marido, Tony. Mas é sabido que seu objeto de desejo é disputado por outras mulheres: “Saudades de um corpo presente cuja alma partiu para outros universos”.¹³⁴ Vemos também nos seguintes enunciados: “Sou um rio escorrendo, fluindo na cascata, estou a cair no precipício. Onde vou ancorar, meu Deus?”[...] “Onde anda meu Tony que me deixa caminhar sozinha neste mundo de perigo?”¹³⁵ As ausências de Tony torna seu coração chagado, geram o sofrimento. Assim, observamos que na paixão há mais chance do desencontro entre os amantes do que a contemplação da continuidade amorosa. A paixão acaba por engajar o indivíduo no sofrimento, pois sempre será a procura pelo impossível. Não depende somente de Rami, mas do outro, neste caso, Tony. Assim, conforme Bataille, o sofrimento revela a inteira significação do ser amado.

A narradora também se utiliza do recurso da linguagem metafórica do rio: *Sou um rio escorrendo*. Esta metáfora pode significar o percurso cultural que ela engendra, como experiências conflituosas de seus valores tradicionais. O símbolo rio pode significar para os povos *ronga* do sul de Moçambique o lugar escolhido para levar a impureza menstrual da mulher e neste sentido porta uma semântica negativa que conduz à morte. Assim, a paixão caracteriza um halo de morte e marca o sofrimento de Rami: *estou a cair no precipício*.

A reivindicação do desejo e sua inscrição no corpo de mulher se faz representar no corpo do texto e embriaga o texto de poeticidade:

Os meus braços se abrem como flores desabrochando na carícia do sol. Todas as estrelas da via láctea se estendem no meu leito e eu danço ao som do seu silêncio. Fecho os olhos e voo. Este homem tem o poder infinito de me faz viver. E morrer. E evadir-me para outros planetas com o corpo em terra. Adormeço na lua.¹³⁶

A nossa protagonista vive neste trecho do romance um êxtase amoroso. Ela passa pela experiência do ato sexual com outro homem, Vito, amante de sua rival Julieta. Ela pratica uma ação social interdita. A poligamia é permitida ao homem, à mulher, cabe a monogamia. Se surge um terceiro por parte da mulher, julga-se traição, pecado, injúria, indecência, difamação, interdição. O objeto do interdito é a própria sexualidade da mulher.

¹³⁴ N. p.63.

¹³⁵ N. p. 79.

¹³⁶ N. p.80.

Rami encontra-se num momento de descoberta e libertação. Ela é a voz transgressora e quer continuar usando seu corpo de mulher para mudar o meio em que vive. A experiência do ato sexual com Vito a leva à transgressão realizada e por ter sido sucedida causou-lhe prazer: *fecho os olhos e voo. Adormeço na lua*. Essa ação transgressora, portanto erótica, compõe um movimento de dança onde o recuo prepara para o salto que permite a mudança: *e eu danço ao som do seu silêncio*. Ela constrói uma nova imagem do corpo.

O duplo movimento de subversão e transgressão ocorre em outros momentos da narrativa, mas destacamos em especial um deles:

Tony, que resistia como um bode. Despimo-nos, em striptease. Ele olha para nós. Os seus joelhos ganham um tremor ligeiro. Olho para minhas irmãs – Hoje vais mostrar-nos o que vales, Tony – diz a Saly furibunda. – Se cada uma te realiza um pouco de cada vez, então realiza-te de uma só vez, com todas nós, se és capaz.

O Tony fica atrapalhado. Somos cinco contra um. Cinco fraquezas juntas se tornam força em demasia. Mulheres desamadas são mais mortíferas que as cobras pretas. A Saly abre a porta do quarto. A cama estava desmontada e o soalho coberto de esteiras. Achamos a ideia genial e entramos no jogo. Era preciso mostrar ao Tony o que valem cinco mulheres juntas. Entramos no quarto e arrastamos, completamente nuas. [...] E tu Rami? Estás do lado destas cabras nesta conspiração? Não és como estas mulheres que pesquei nas esquinas da vida. Tu tens valor. Pudor. Tens berço e moral.¹³⁷

Ao reunir as mulheres na casa de Saly e atacar sexualmente Tony, Rami cria uma espécie de comunidade de mulheres com a intenção de reivindicar um lugar para si entre as rivais-irmãs. A tradição escraviza como também a modernidade ocidental as ameaça. A multiculturalidade passa a interagir e a se solidarizar entre si. Todas são mulheres, todas estão no mesmo lugar. Esta experiência com o corpo e a sexualidade demonstra a ruptura e a desconstrução da relação norte-sul permeada pela voz das mulheres.

De acordo com Bataille¹³⁸, “a nudez, oposta ao estado normal, tem certamente o sentido de uma negação. A mulher nua está próxima do momento da fusão, que ela anuncia.” Ou seja, a nudez se opõe ao estado fechado, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser além do fechar-se em si mesmo. O estado de nudez já revela a intenção do corpo em ceder espaço para a continuidade, para a entrega, para a concretização de

¹³⁷ N. p.143-144

¹³⁸ Op.cit. 1897, p.86.

uma experiência erótica. Além do mais, a nudez convoca a obscenidade e esta significa a perturbação, a desordem que incomoda um estado dos corpos. O sujeito nu é objeto de um rito que comunica aos homens sua essencialidade que é o seu erotismo. Sua presença retoma especialmente a relação com o sagrado, no caso da narrativa em análise, o objetivo de uma das mulheres de Tony, Mauá Sualé, era realizar o ritual do *Niketche*, a dança do amor. A mulher aqui demonstra domínio e poder sobre o homem através de seu corpo.

As mulheres organizam uma orgia de amor para Tony. Este não esperava essa ação de suas mulheres. Revertem-se os papéis sociais e sexuais e as mulheres entram em cena em um encontro sexual desempenhando papel ativo. A atividade sexual é uma transgressão e quando é realizada pelo signo da orgia ela alcança a subversão perfeita, pois causa a desordem: *os seus joelhos ganham um tremor ligeiro*. As cinco esposas ameaçam, afrontam o seu poder masculino, sua virilidade: - *Hoje vai mostrar-nos o que vales, Tony – diz a Saly furibunda. – Se cada uma te realiza um pouco de cada vez, então realiza-te de uma só vez com todas nós, se é capaz*. Elas são o objeto de desejo. Elas são a beleza e o charme dessa nudez coletiva e nela, elas se revelam. Sob o poder da emoção negativa, elas obedecem ao interdito e transgridem, violam, porque a emoção foi positiva para elas naquele momento. Elas se sentiram no comando. Sentiram o sabor do sagrado e do profano através da transgressão. As personagens femininas de Chiziane são levadas a olhar para o homem e a mulher, num sentido em que suas diferenças são discutidas a partir das relações de poder existentes na sociedade moçambicana.

À medida que a narrativa vai sendo construída percebemos que as mulheres posicionam-se como sujeitos e, com autoridade, expressam desejos e vivências próprias que culmina na consequente elaboração de outros conceitos que fogem aos modelos impostos pelos códigos sociais. A mulher, considerando o controle social sobre seu corpo que tem ocorrido através da história (conforme Foucault), a expressão autêntica da sexualidade e dos desejos femininos torna-se ainda mais importante para a afirmação da voz e da identidade da mulher.

Fecho os olhos. Seguro nos meus pulmões este grão de ar, delicioso mistério do sopro. Viajo no espaço. Do céu inteiro caem gotas de chuva sobre o meu corpo e varrem todas as chamas que me devoram. Os sentimentos de solidão, de angústia, de rejeição, bóiam como detritos na corrente de mel. Sou de novo um rio. Escuto em silêncio o marulhar suave

das ondas do meu sangue. Viajo no alto, sou estrela, sou luz, eu brilho. Sou arco-íris, tenho todas as cores da sensualidade, estou no espaço, estou na lua. A minha voz solta acordes doces e leves como o sopro de mel. Olho para o mundo do alto.¹³⁹

Nesse sentido, conforme demonstrou a leitura do trecho acima, em vozes como a Paulina Chiziane é possível identificar inúmeras contribuições ao processo de desenvolvimento de uma nova fase da literatura escrita em África. Isto se dá no momento em que, ao posicionarem-se como sujeitos da enunciação, essas vozes procuram articular novas formas de identidade. Temos um novo modo como as mulheres têm sido tradicionalmente percebidas e sentidas pela sociedade moçambicana.

A narradora-protagonista descreve e invoca os sentidos no momento de gozo pleno de uma nova relação sexual não esperada. Ela escreve e inscreve elementos sensoriais alusivos ao prazer feminino: *A minha voz solta acordes doces e leves como o sopro de mel, sou um novo rio*. A experiência *com* e *no* corpo faz com que Rami se sinta mulher, uma aproximação entre a sua interioridade e seus sentimentos, e o desejo carnal, sua ânsia em buscar *fora* de si a satisfação sexual. Entendemos também este espaço de relação como “fronteiras” que surge como a metáfora de um lócus onde a protagonista Rami tenha possibilidade de reconhecer suas percepções sensoriais, seu corpo e expor sua subjetividade, sua identidade feminina. Paralelamente, teremos a manifestação de uma “ideia de sociedade”, que também se encontra sob o signo da hibridização dos complexos históricos, sociais e culturais. O rio ganha conotação da vida aqui: *eu olho para o mundo do alto*.

O trecho que fecha o romance demonstra a experiência mais encantadora vivida por Rami. Tony havia perdido as outras quatro esposas. Restava-lhe o amor e a presença de Rami, mas esta já não mais era a mesma mulher, nem trazia em si o amor que o marido poligâmico desejava. Na ação do abraço vivido pelas personagens Tony percebe que Rami está grávida. Rami gesta uma nova vida. Vejamos o desfecho da narrativa:

- Rami, é um filho?
- Baixo os olhos. Chegou a minha vez de chorar.
- Mas como, se...
- Não respondo, continuo no meu choro silencioso.
- Diz que é meu, diz e salva-me.

¹³⁹ N. p.84.

[...]

Meu Deus, eu sou poderosa, eu sinto que posso salvá-lo desta queda. Tenho nas mãos a fórmula mágica. Dizer sim e resgatá-lo. Dizer não e perde-lo. Mas eu o perdi muito antes de o encontrar. Ignorou-me muito antes de me conhecer.

Não te posso salvar. Tento salvar-te mas não consigo, não tenho força, sou fraca, não existo, sou mulher. Os homens é que salvam as mulheres e não o contrário.

- Rami!

- O filho é do Levy.

Os seus braços caem como um fardo. As três trovoadas que um dia tentou encomendar contra o noivo da Lu hoje atacam-lhe o cérebro, o coração e o sexo e fazem dele um super-homem calcificado no éden da praça. Ele só vê o escuro e a chuva. Fica uns minutos intermináveis a contemplar o vazio. Era uma ilha de fogo no meio da água. Solto-o. Não cai, mas voa no abismo, em direção ao coração do deserto, ao inferno sem fim.¹⁴⁰

O trecho em destaque demonstra o momento de libertação total da narradora-protagonista. Ela havia aceitado o ritual de *Kutchinga* e o fez de caso pensado. Ela experimentou um novo amor e desse amor tornou-se gestante. A atividade sexual que ela havia experimentado alcançou o ápice do erotismo, segundo Bataille, pois sua experiência aprovou a vida pelo método de reprodução. Em algumas tradições moçambicanas para que o processo reprodutivo aconteça devem ser levados em consideração dois critérios: o primeiro diz respeito aos órgãos sexuais internos que devem estar em condições de flexibilidade para receber o espermatozoide. O segundo está relacionado às condições térmicas do corpo da mulher. Este corpo quente da mulher permitirá ao homem ejacular e manter a devida temperatura para garantir a fecundação. Este calor está ligado a um determinado momento da vida da mulher, a um estado de poder dado a mulher pela possibilidade de reprodução, de gerar a vida e também a morte.

Tony é conhecedor da cultura. Ele percebe que está à frente de uma nova mulher. Tony se desespera diante da situação porque sabe do potencial de reprodução de sua mulher. Agora ela se sente poderosa. Ela tem o poder de gerar a vida. Para Rami gerar a vida é extremamente importante, pois expressa a riqueza para ser e sentir-se mulher numa sociedade moçambicana. Ela gera vida e riqueza para a sociedade, ou seja, deixa descendência e garantia de força de trabalho. Aquela imagem primeira do corpo da mulher como minas não exploradas deixa de existir. Os conceitos de riqueza e vida estão ligados à continuidade do ser. Tony sofre a descontinuidade de sua vida na vida que Rami gera. Ele vive o desejo angustiado da duração, pois o erotismo dos

¹⁴⁰ N. p.332-333.

corpos guarda a descontinuidade individual. A atitude de Rami gera vida e morte, marcando mais uma contradição da representação do feminino na narrativa.

Segundo Bagnol & Mariano¹⁴¹, “vida e riqueza são sinônimos, no contexto cultural em estudo, da garantia de sustento na velhice e da continuação da vida depois da morte porque os pais serão recordados como antepassado nos rituais”. Portanto, a vida e a morte, numa relação paradoxal, funda a identidade de continuidade dos seres e da morte e reflete como a sexualidade num corpo de mulher em Moçambique está ligada às reflexões sobre o erotismo empreendido por Bataille.

A reprodução coloca em jogo seres descontínuos, pois se trata de seres distintos. Entre um ser e o outro há um abismo, uma descontinuidade. Neste processo de reprodução surge um sentimento de mentira, uma espécie de vertigem diante do abismo e este abismo é morte. Tony sente-se diante do abismo: *Não cai, mas voa no abismo, em direção ao coração do deserto, ao inferno sem fim*. Tony não mais faz parte da continuidade concebida por Rami. Ele não pertence ao novo universo conquistado pela narradora-protagonista, pois o que há sempre em jogo no erotismo é a dissolução das formas constituídas, das formas da vida social.

Tony perde seu lugar de poder, pois a prática de reprodução que Rami empreende pertencente à esfera privada da casa representada na sua relação poligâmica, segundo Foucault, um distúrbio à ordem social, pois o filho que a narradora carrega em seu ventre surge como uma transgressão ao casamento, a poliandria, relacionamento extraconjugal que não é aceito na sociedade poligâmica. Torna-se um problema social. A condição de Rami gera a morte do sujeito em Tony, enquanto ser de poder Este se escapa pelo imaginário das ruínas de seu poder. Tony é destronado, abandonado, trocado e sente na pele o ritmo da dança da vida.

Temos, portanto, um olhar sobre as manifestações do erotismo no romance moçambicano *Niketche: uma história de poligamia*. Desse modo, a forma como a narrativa retrata a visão do que é ser mulher na sociedade moçambicana torna muito mais complexa a construção de uma identidade feminina, forçando-nos olhar e sentir um novo conceito da metáfora da nação, através do corpo. O corpo é apropriado e utilizado como veículo de comunicação e de expressão de identidade dos povos na pós-colonialidade. O romance de Chiziane é composto de pequenos capítulos que

¹⁴¹ 2009, p. 396.

reproduzem toda a complexidade existente no processo de adaptação a valores e imagens que tentam manter as mulheres encarceradas pelo poder masculino. A escritora demonstra repudiar tais algemas e através de sua escrita reinventa a tradição e abraça a modernidade como marcas de subversão.

A narradora-protagonista Rami dramatiza o cotidiano das relações sociais e afetivas sob o comando de vozes e ritmos do compasso feminino. Termino este momento com as palavras transgressoras de Rami: *Crepito, silvo, ardo. Tento de novo chamar a vergonha, mas não espero sinais do seu regresso. Sou eu a formiga prisioneira numa torre de mel, nada me faz recuar neste passo.*

2.3 Niketche, a dança da recriação do amor em corpos silenciados

Niketche. A dança do sol e da lua, dança do vento e da chuva, dança da criação. Uma dança que mexe, que aquece. Que imobiliza o corpo e faz a alma voar.

Paulina Chiziane

A nossa discussão perpassa pelas representações do feminino no romance de Chiziane dando ênfase às relações estabelecidas entre as personagens na narrativa. No caminho percorrido até agora percebemos que a escritora moçambicana no seu romance deixa marcas de um discurso transgressor não só de denúncia social, mas também na sua inscrição/escrita de uma linguagem erótica envolta em uma poeticidade marcadamente moçambicana.

De acordo com Hernandez¹⁴², a partir da independência a FRELIMO declara o Estado de Moçambique laico pelo convívio da pluralidade de religiões praticadas. Entre elas destacam o islamismo, o cristianismo e as religiões de matriz ancestral. Para a maioria dos povos moçambicanos esta influência religiosa marcava o equilíbrio das forças espirituais que garantiam a prosperidade na família, no trabalho, a procriação, enfim, a um bem-estar social. Nesta mesma linha firmam-se os rituais pelas quais as mulheres deveriam passar como forma de se alcançar sabedoria e maturidade. Mas a FRELIMO declara tais práticas um retrocesso, pois contribuía para o pensamento e modo de organização do passado. Para ela era necessária uma nova postura que

¹⁴² A África na sala de aula: visita à história contemporânea. – São Paulo: Selo Negro, 2005.

negasse as práticas do período colonial e de uma ótica de origem tradicional. Os rituais de iniciação foram os mais criticados pela Frente. Deveriam ser combatidos e extintos.

Os rituais eram transmitidos de geração a geração formando conceitos, discursos, ensinando regras, comportamentos e organizações sociais. Essas práticas tornavam-se nocivas principalmente para as mulheres, pois reafirmava nelas a submissão, a inferioridade e a passividade. Afinal tinha-se a sugestão de que somente quando a mulher passava pelos rituais de iniciação ou de lobolo lhes era conferido um valor social, pois segundo Osório¹⁴³ “estruturados por grande aparato material e simbólico, eles (os rituais) ‘dizem’ quem nós devemos ser, o que é lícito pensar, falar e experienciar”. Neste plano semântico ressurgem o discurso de libertação nos romances de Chiziane.

No romance *Niketche*, a autora reencena algumas práticas ritualísticas que ajudam a reafirmar as marcas eróticas e de caráter de denúncia empreendidas no seu discurso feminino e acaba por ampliar a afirmação de *novos passos numa dança antiga*. Assim, tomamos como corpus de análise para este momento da pesquisa os rituais do *Niketche* e do *Kutchinga* que nos permitirá fazer um percurso sobre as culturas atravessadas como marcas constitutivas das personagens do romance e marcas de um exercício de poder engendradas por elas.

O encontro erótico estimulado pelas mulheres de Tony fez com que entrasse em jogo um novo conceito nas relações da família poligâmica. Uma nova proposta foi estendida às outras mulheres. Surge o conceito de *Niketche*, palavra de origem bantu, apresentada por Mauá Sualé, que significa:

Niketche. A dança do sol e da lua, dança do vento e da chuva, dança da criação. Uma dança que mexe, que aquece. Que imobiliza o corpo e faz a alma voar. As raparigas aparecem de tangas e missangas. Movem o corpo com arte saudando o despertar de todas as primaveras. Ao primeiro toque do tambor, cada um sorri, celebrando o mistério da vida ao sabor do niketche. Os velhos recordam o amor que passou, a paixão que viveu e se perdeu. As mulheres desamadas reencontram no espaço o príncipe encantado com quem cavalgam de mãos dadas no dorso da lua. Nos jovens desperta a urgência de amar, porque o niketche é sensualidade perfeita, rainha de toda a sensualidade. Quando a dança termina, podem ouvir-se entre os assistentes suspiros de quem desperta de um sonho bom¹⁴⁴.

O ritual *Niketche* afirma à comunidade que a mulher que o pratica está madura, pronta para a vida, pois é uma *dança da criação*. A dança do amor representa um

¹⁴³ **Ritos de iniciação:** um debate necessário. Moçambique, 2008.

¹⁴⁴ N. p. 159-160.

status quo social da mulher. Percebemos a poeticidade nas palavras de Mauá ao definir *Niketche*. A sua definição traz um atmosfera que nos leva a um bailar em seu discurso, como se fôssemos embriagados pela dança, pelo som do batuque que faz a alma dançar. A voz de Mauá revela a condição sagrada do ritual e seus efeitos na vida social moçambicana. Nós também dançamos ao ritmo do *Niketche*, pois ele *imobiliza o corpo e faz a alma voar*. Tornamos a afirmar o contexto erótico do romance, numa perspectiva sagrada e ao mesmo tempo transgressora, pois o texto nos faz sair do lugar, nos leva a pensar nas transformações.

O ritual faz com que aqueles que dele participam tenham atitudes e experiências sedutoras: cada um sorri, celebram a vida, recordam o amor, a paixão que viveu, desperta a urgência de amar nos jovens, às mulheres desamadas o sonho com o príncipe encantado. *Niketche* é a rainha de toda sensualidade e ligada ao corpo feminino, permitindo uma leitura semântica de liberdade: *quando a dança termina, podem ouvir-se entre os assistentes suspiros de quem desperta de um sonho bom*. O ritual *Niketche* nasce do encontro entre a tradição e a transformação levando em consideração o contexto em que Mauá resolve falar da dança. Assim, a tradição e a transgressão se constroem na *dança do amor* de Mauá.

No entanto, no contexto do romance a tentativa de realizar a dança *Niketche* surge como forma de silenciamento da mulher. Tony repreende a comunidade de mulheres, interditando sua ação sexual:

Vocês perderam o senso. Podiam manifestar o vosso desagravo de outra maneira. E tu, Rami? Está do lado destas cabras nesta conspiração? Não és como estas mulheres que pesquei nas esquinas da vida. Tu tens valor. Pudor. Tens berço e moral. A Ju também. Mudaste muito Rami. – Mudaste tu, meu amor. Deixaste-te mim e preferiste outras mulheres, Tony. Só estou a seguir-te. Obedecer-te. [...] És a minha esposa de verdade. Não te devias meter neste tipo de coisas, Rami ¹⁴⁵.

Esta experiência com o corpo e a sexualidade demonstra a ruptura e a desconstrução da relação norte-sul, centro e periferia, permeada pela voz e pelos corpos das mulheres representadas por Chiziane. As mulheres do sul, Rami e Julieta, vivem ainda a repressão exercida sob a influência cristã e neste lugar aprenderam viver sob o tabu e o silêncio. É hora de o sujeito subalterno falar e o sujeito hegemônico calar-se diante dos fatos. E romper com esta tradição faz com que o ciclo de silêncio se

¹⁴⁵ N. p.144-145.

desmanche e o seu lugar seja ressignificado: *mudaste tu, meu amor. Deixaste-te a mim e preferiste outras mulheres, Tony. Só estou a seguir-te*. A narrativa demonstra a experiência de um corpo que fala no silêncio, como uma representação em que a mulher é uma figura poderosa, pois segundo Conceição Osório¹⁴⁶, os rituais “traduzem formas diferenciadas de nos incluirmos na vida social como forma de afirmação de pertença a um grupo, a uma sociedade, a uma cultura”.

Percebemos ainda que Tony tenta convencer Rami a permanecer na submissão, sob a tutela de seu poder e tenta silenciá-la novamente. Ele tenta constituir Rami um indivíduo dócil e útil através de seu discurso tradicional *Tu tens valor. Pudor. Tens berço e moral. Não te devias meter neste tipo de coisas, Rami*, no entanto, não consegue. Esta atitude do sujeito hegemônico, socialmente constituído, caracteriza a repressão sobre Rami e funciona como uma determinação do silêncio, como uma afirmação de inexistência da mulher. Quando ele a reprime declara que não há nada a ser dito. Ele quer silenciar o corpo da mulher: *vocês perderam o senso. Podiam manifestar o vosso desagrado de outra maneira*. Mas elas têm um ato inovador, elas subvertem a tradição e isso ameaça o sujeito hegemônico, Tony. Afinal, segundo Spivak¹⁴⁷, o subalterno não pode falar. Mas *diz*. Cada uma para si e todas juntas para as outras mulheres. É a voz que *fala* na contemporaneidade, confirmada por outro trecho do romance: “Abrimos a boca, engolimos a isca e comportamo-nos como seres únicos, gravitando na dança da união, até sessar a ilusão”¹⁴⁸.

O parágrafo é fechado com uma afirmação da própria Rami: *até sessar a ilusão*. O trecho destacado sugere o silenciamento da mulher novamente e a narradora marca isso em seu discurso, pois o poder que a elas é permitido tem um tempo determinado, *até sessar a ilusão*. Ela tem consciência do silenciamento da mulher na sociedade moçambicana e a dança da criação passa a representar, neste contexto, a dança da contradição. E Rami confirma isso dizendo e questionando o leitor:

Cerramos as nossas bocas e as nossas almas. Por acaso temos direito à palavra? E por mais que a tivéssemos, de que valeria? Voz de mulher serve para embalar as crianças ao anoitecer. Palavra de mulher não merece crédito. [...] Mulher deve ouvir, cumprir, obedecer. [...] Tinha dentro de

¹⁴⁶ 2008.

¹⁴⁷ **Pode o subalterno falar?** – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2010.

¹⁴⁸ N. p.146.

mim todo o negrume do céu. O meu choro era o desvendar de um mistério. Chorei em liberdade, porque chorar é destino de mulher.¹⁴⁹

A mulher não tem escolha, seu lugar é silenciado, apagado. Rami representa um lócus enunciativo, mas não pode ser ouvida. As mulheres de Tony receberam punição pelo gesto que fizeram. A atividade que elas propuseram a realizar foi interdita e sofreram punição. Tiveram, assim, seus corpos silenciados a partir do ritual *Niketche*.

Segundo Fonseca¹⁵⁰, “o efeito conseguido pela punição disciplinar é a afirmação do poder da Norma. [...], obriga à escolha entre valores, permitindo a diferenciação dos indivíduos e a mensuração de sua natureza e capacidade”. Assim, Tony afirma o poder da sociedade patriarcal que silencia as manifestações da mulher e a reprime, obrigando-a a tomar uma posição diante dos valores que a sociedade pede. No caso das mulheres de Tony, respeitarem o marido no sistema poligâmico. Ele é a norma, o poder e deve ser respeitado. A sanção sofrida pelas mulheres foi a propositura da atitude de indecência realizada por elas. Elas tentaram ocupar um discurso subversivo, mas foram punidas por isso. A protagonista nos ajuda afirmar com isso que o sistema de poligamia vivido e encenado no romance por ela é uma prática baseada no poder e dominação patriarcal, pois a correção empreendida pela família visa redirecionar as atitudes das mulheres. Elas precisam ser *corpos dóceis, submissos, silenciados*, como parte de uma engrenagem posta para fazer funcionar a instituição familiar poligâmica.

Por outro lado, o episódio da dança proposta por Rami e ensinada por Mauá, representa a recriação do amor no sistema poligâmico pelo qual estão vivenciando. O ritual *Niketche* é o resultado de uma ação de cunho performático que presentifica novas funções sociais, no devir do ser feminino. Através de palavras, gestos, músicas, cânticos, movimentos, reconstruem a vida e recriam o mundo no espaço moçambicano, pois segundo Zumthor¹⁵¹, “rito é uma performance que abarca o grupo social, definindo-lhe papéis funcionais e, ao mesmo tempo, assegurando ao grupo relações dialógicas com o mundo da divindade, de cujas forças o homem se sente dependente”.

Niketche é a representação ritualística de uma iniciação feminina, mas que representa também as relações sociais, as crenças, as histórias recriadas sob a voz e

¹⁴⁹ N. p.155-156.

¹⁵⁰ 2003, p. 59.

¹⁵¹ (2005) Apud CESÁRIO, 2008, p.69.

ritmo femininos desafiando o poder masculino e renunciando um espaço de liberdade e interdependência nesse mundo.

A dança é o lócus de um possível amálgama entre culturas norte/sul moçambicanas, as misturas de identidade e de crenças, articulando as tensões que as novas mentalidades e os novos tempos trouxeram.

O ritual *Niketche* é ainda o diálogo com a história e com o sentido da vida, o sentido de pertença a um grupo social, à família, a si mesma, ao outro: “Um estrondo ouve-se do lado de lá. Uma bomba. Mina antipessoal. Deve ser a guerra a regressar outra vez”.¹⁵²

A linguagem do romance encena um movimento circular da narrativa através da voz de Rami como numa dança “ao sabor do *Niketche*”. O que inicialmente configurava uma narrativa de morte e derrota transformou-se em vida e vitória para a narradora-protagonista Rami.

A circularidade e o movimento da dança são representados pela multiplicidade feminina dividida em várias faces e vozes, como uma fragmentação da narradora enquanto sujeito moderno. É o reconhecimento do *eu* e do *outro*: “- a nova rival é uma separada – explica a Lu. – Era esposa de um político e foi rejeitada por ser estéril. – Estéril? Ah, coitada! – suspiramos todas e ficamos um instante em silêncio”.¹⁵³ Rami reconstrói sua identidade a partir das outras, como numa dança circular, a *Niketche* da vida, numa forma de solidariedade e fraternidade.

A solidariedade feminina em *Niketche* funciona como forma de preservação numa sociedade que privilegia o elemento masculino, mas representa também o resgate de uma cultura matrilinear, permeada pela poligamia. A poligamia atrelada ao ritual *Niketche* representa a circularidade do amor e pressupõe o movimento da dança, explicando o título do romance.

Outro episódio da história de poligamia que constitui forma de silenciamento dos corpos acontece a partir da suposta morte de Tony. No episódio é narrado o momento que Rami passou pela cena de um acidente e verificou que o homem que estava morto tinha mais ou menos 50 anos, idade de Tony. Rami fica sabendo por meio de Eva, mais nova amante de seu marido, que no momento em que aconteceu o acidente no centro de Maputo, Tony estava em Paris com outra mulher, Gaby. Mesmo

¹⁵² N. p. 9.

¹⁵³ N. p. 136.

assim Rami não contesta a afirmação da morte do esposo e começa a preparar o funeral. Com a suposta morte do marido ela deverá passar pelo ritual do *Kutchinga*, a purificação sexual. Ela mesma fala sobre o ritual:

Kutchinga é lavar o nojo com beijos de mel. É inaugurar a viúva na nova vida, oito dias depois da fatalidade. *Kutchinga* é carimbo, marca de propriedade. Mulher é lobolada com dinheiro e gado. É propriedade. Quem investe cobra, é preciso que o investimento renda. De repente me vem uma pergunta louca: existirá alguma mulher que, no acto de *Kutchinga*, gemesse de prazer? Mas nem tudo é mau. No meio desta desgraça, há uma coisa boa. Com falta de homens que dizem haver, é bom saber que a viuvez me reserva outro alguém, mesmo que seja de vez em quando. [...] Incesto? Incesto não, apenas levirato.¹⁵⁴

O *kutchinga* tem origem na cultura bantu e se refere à levirato, costume pelo qual o irmão mais velho do falecido é obrigado a casar com a viúva. Levy aceita a obrigação de se casar com Rami, oito dias depois do funeral de Tony. Nesse episódio Rami manifesta sua subversão, pois vê no ritual de purificação uma forma de liberação sexual, atrelada à dança do amor, a *Niketche*: “Olho para Levy com olhos gulosos. Ele será o meu purificador sexual, [...]. Daqui a oito dias vou me despir. Dançar *Niketche* só para ele, enquanto a esposa legítima morre de ciúmes lá fora”.¹⁵⁵

O ritual traz em si marcas de um poder patriarcal, pois faz parte do ritual, não só a purificação sexual com a viúva, mas também a expulsão desta com os filhos da casa onde moravam como forma de restituição do lobolo pago, ordem de um sistema patrilinear. Por isso Rami contesta: *kutchinga* é carimbo. É marca de propriedade. Como se a mulher fosse um gado a ser marcado e desterrado de seu lugar. Mesmo assim ela aceita o ritual, porque terá uma noite de amor, sem se preocupar com a punição da família. Não estará social e judicialmente cometendo adultério. A consciência da narradora está transformando de forma astuta e quer tirar proveito da situação, como forma de vingança: *com a falta de homens que dizem haver, é bom saber que a viuvez me reserva um outro alguém, mesmo que seja de vez em quando*.

Passados os oito dias do funeral, Rami é preparada para o ritual. A preparação acontece de forma silenciosa e violenta: “Arrancam-me a roupa, quase que a rasgam. Cobrem-me com uma manta grossa de algodão e submetem-me ao banho de vapor. [...] Meu Deus, elas vão me estripar”.¹⁵⁶ Mas, o ritual de purificação sexual acontece de

¹⁵⁴ N. p. 212-213.

¹⁵⁵ N. p. 221.

¹⁵⁶ N. p.224.

forma mágica para Rami: “Sou o teu tambor, Levy, toca na minha alma. Toca bem no fundo do meu peito até que morra de vibração, toca. Ai meu Deus, sinto leveza no meu corpo. Sinto um rio de mel correndo na minha boca”.¹⁵⁷ Ela vive o gosto da liberdade pelo prazer erótico recebido evocando o movimento da dança e da música.

No entanto, Paulina Chiziane ao trazer à tona o ritual, expressa nesse episódio da narrativa a objetivação do sujeito mulher na sociedade moçambicana. Em Rami o ritual aconteceu de forma proveitosa para a protagonista, mas na vida social que ela representa nem sempre isso ocorre. O ritual de Kutchinga, em sua essência, ao contrário do Niketche, silencia o corpo da mulher, porque ela é vista como objeto para o homem. A mulher é subjugada ao poder patriarcal: “estou a cumprir à risca a tradição ditada pela família do meu marido”.¹⁵⁸ A mulher sente-se como um boi indo ao encontro do matadouro. Nada existe nela e ela deve se entregar ao herdeiro como objeto dócil e útil: “Não tenho nada do meu ser. Nem desejo, nem sombra”.¹⁵⁹ Rami perscruta a alma da mulher e demonstra suas angústias.

O ritual do Kutchinga passa a ser uma estratégia de que se vale o homem para sustentar o poder e domínio na esfera particular da família, e marca, assim, o silenciamento do corpo da mulher, uma ovelha em sacrifício, pois conforme Conceição Osório “a utilidade dos ritos é exactamente esta formatação de papéis sociais que oferecem à ordem social do grupo o conforto de sua reprodução”.¹⁶⁰

O ritual de purificação sexual parece dramatizar a dor torturante do sujeito feminino moçambicano. Assim, não só a cultura de influência islâmica ao norte e a do catolicismo arraigado no sul que oprime a mulher, mas também a própria tradição ancestral. O Kutchinga faz com que a mulher sofra com o corpo e sinta a sua feminilidade ferida e roubada, pois perder o poder sobre o corpo e seus bens materiais são efeitos do ritual. Este ritual, de acordo com Valentim¹⁶¹, é a dança de posse e propriedade masculina. Rami parece subverter a marcação do ritmo masculino na dança, pois ao questionar e praticar o levirato, ela acaba por alcançar o prazer no ato sexual com outro homem e acaba por gerar a vida.

¹⁵⁷ N. p.225.

¹⁵⁸ N. p.222.

¹⁵⁹ N. p.224-225.

¹⁶⁰ Op.cit.

¹⁶¹ **Quem não dança, dança**: a música no universo feminino de Niketche. (artigo).

Esse episódio do ritual experienciado por Rami demonstra a natureza de costumes e práticas que a sociedade do sul de Moçambique ainda vive como um espaço de culturas atravessadas. A atitude de Rami demonstra este espaço híbrido da cultura, pois a dança Niketche faz parte de uma cultura nortenha, dos macua, uma tradição do *outro* que agora é dela. Ela reinventa a *dança do amor* em um ritual de purificação sexual e isso marca a subversão da obra e a recriação do amor poligâmico. Chiziane nos surpreende com a coexistência paradoxal entre as culturas e tradições, como num encontro de águas, reinventa em sua estória esse cenário cultural e dramatiza a vingança da relação poligâmica que as cinco mulheres vivem com Tony e em sua voz mostra o silenciamento do corpo feminino na sociedade moçambicana.

Os rituais encenados no romance nos fazem mergulhar no universo auditivo africano fundado na sabedoria e ambos nos ajudam a afirmar as tensões na narrativa de Chiziane, pois o aparato material simbólico dos rituais configura a contradição da criação da vida (Niketche) e da recriação da morte (Kutchinga).

Outra chave interpretativa do romance se configura na reinvenção da tradição em que as histórias da narradora e das outras mulheres são trazidas para o contexto da dança, cujos anseios são colocados na trama discursiva da narrativa, que quer ser moderna, mas sem deixar de evidenciar as tradições de norte a sul moçambicanas.

Portanto, trata-se de uma narrativa em que mulheres emblemáticas, em situações várias, transgridem princípios culturais com intuito de transformar a realidade social em que vivem como marca de uma escritura denunciada, conforme Palo¹⁶² afirma: “trata-se de um relato de denúncia da burguesia urbana, que revela comportamentos da sociedade patriarcal da região sul ao seu redor, e modula a história de Rami e Tony [...] em conflitos gerados pelo choque da tradição”. Assim, a narrativa passa por um processo de ritualização, como se ela mesma participasse do movimento da dança, da circularidade que propõe o romance. Nas curvas e no movimento do corpo da mulher, encontramos o corpo do romance oraturizado e oraturizante.

CAPÍTULO III: O ESPELHO: REFLEXO DA SEMÂNTICA DOS CONTRÁRIOS

¹⁶² 2008.

E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim, oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. [...] eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade.

Manuel Rui Monteiro

3.1 Niketche: a dança das confluências discursivas e textuais da oralidade

Em um contexto de pós-colonialismo, a legitimidade dos discursos se circunscreve o modo de ler e escrever os sujeitos e objetos dos diferentes fenômenos de opressão. As ideias de Spivak¹⁶³ de que devemos aprender a ler as relações do lugar da mulher, deste lócus de enunciação, é bastante pertinente no contexto da produção literária de Paulina Chiziane.

Ao observarmos o cenário de África podemos verificar que o colonialismo não se extinguiu com a vitória das independências. As formas de representação das identidades continuam permeadas por sinais que, presentes na formação do imaginário, acabam por interferir na condução da vida mesmo após o encerramento do colonialismo como sistema. Isso indica uma síntese da duplicidade experimentada pelo colonizado da qual decorre o desajuste, a alienação, no sentido de deslocação. Este mal-estar faz com que o homem se sinta estrangeiro em seu próprio país, viva um estado de absoluta despersonalização. A guerra e a opressão não deixam o homem ser reconduzido a um devido lugar. O imperialismo consolidou as misturas entre culturas e identidades; identidades híbridas, numa escala global. Todavia não se pode negar a continuidade de longas tradições, de língua local e geografias culturais.

Segundo Fantini¹⁶⁴, “até mesmo as representações simbólicas que visavam à unificação cultural hegemônica, [...] vêm cada vez mais desaparecer sua noção acerca de pertencimento, identidade cultural e unidade nacional”. O que se vê no mundo contemporâneo é a experiência do confronto com culturas outras. É a adoção de práticas nômades que contribui para a aceitação e preservação das diferenças. O nomadismo uma vez apropriado pela produção literária permite representar

¹⁶³ 2010.

¹⁶⁴ Op.cit. 2004, p.175.

simbolicamente uma geografia migratória que propicia a construção de ficções diaspóricas.

A literatura tem sua raiz na oralidade e no espaço africano ela exerce influência e se constitui elemento determinante nas comunidades, conforme assinala Vansina¹⁶⁵: “a oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade”.

Temos visto que uma das questões permanentes nos estudos críticos africanos tem a ver com as relações que se estabelecem entre a literatura africana de língua portuguesa e as fontes orais autóctones como forma de mostrar a configuração que as narrativas de tradição oral instituem nos textos literários especificando-os e autonomizando-os em relação às produções de origem colonial. Ana Mafalda Leite¹⁶⁶ assinala que “a insistência nos intertextos culturais, orais, indígenas, das literaturas africanas faz parte de um projeto de definição do estatuto nacional das literaturas emergentes, especialmente após a descolonização”. Assim, a ideia principal destes novos escritores é reivindicar o nacionalismo e encarar a literatura africana como forma de expressar a tradição e seu discurso se enquadrar na tematização específica que ela condiciona, ou seja, levar em consideração tanto a questão afetiva quanto a projeção imaginativa e intelectual que as tradições orais determinam. Porém, é com a língua portuguesa que reclamam por este lugar.

As produções literárias recentes tematizam e problematizam a importância dos veios culturais e poéticos orais nos seus países que acabam por manifestar o conflito dialógico na tematização das narrativas orais e seu confronto com a modernidade. Assim, convocamos mais uma vez o romance *Niketche: uma história de poligamia* para ilustrar o modo de incorporação da intertextualidade ao nível das formas estruturantes da narrativa de Paulina Chiziane.

Ana Mafalda Leite ressalta que para a abordagem da interrelação entre a tradição oral e literatura deve-se levar em conta a relação intersemiótica, pois esta não privilegia somente os textos enquanto matéria verbal, mas também leva em consideração os símbolos, os gestos rituais e tudo que estiver em jogo durante as execuções orais. Afinal, “a ideia de literatura com que podemos ficar, a partir da noção

¹⁶⁵ Op.cit. p.140.

¹⁶⁶ 2003, p. 36.

de um espaço intersemiótico, não é de um texto literário como uma superfície reflexiva, mas uma área de representação de *efeitos prismáticos*”.

O texto literário como representação de efeitos prismáticos deve ser olhado como um campo de relação interdiscursivo que leva em consideração tanto elementos culturais quanto literários. Nesse processo de representação das narrativas de tradição oral nos textos literários observa-se a utilização e caracterização de técnicas narrativas específicas como o uso de conto, de lendas, do mito, do provérbio, da música, da dança como formas de expressões de uma moçambicanidade. Isso parece exemplificar o plurilinguismo na organização do romance de acordo com Bakhtin¹⁶⁷, os gêneros intercalados.

Ana Mafalda Leite, citando Mohamadou Kane¹⁶⁸, diz que o autor procurou detectar formas e origens do romance africano e seu principal objetivo era examinar a continuidade cultural revelada pelo escritor moderno através do genótipo tradicional do romance. Essas formas, segundo o autor, são: a estrutura linear da intriga, a mobilidade temporal e espacial, a viagem iniciática, o caráter autobiográfico, a estrutura dialogal e a imbricação de gêneros. Algumas dessas formas e estratégias conseguimos enxergar no corpo do romance *Niketche*.

Rami é uma narradora que representa a viagem iniciática no romance que se encena, pois percorre todo espaço territorial e cultural em busca da sua felicidade, permitindo a visão de um país atravessado culturalmente. A viagem aqui é entendida como percurso de aprendizagem, conhecimento e descoberta. Vemos também no espaço da casa de Rami a coexistência dessacralizada das mulheres moçambicanas. Há neste caso o que Mata¹⁶⁹ diz sobre criouldade interafricana, ou seja, comunidades diaspóricas e, portanto, multiculturais. Este espaço nos leva a leituras de identidades quebradas pelo fato da convivência entre várias culturas e valores.

A análise do espaço simbólico da casa de Rami nos ajuda a entender melhor a discussão sobre uma sociedade híbrida ou atravessada culturalmente e cria uma simbiose de relações de poder, como já afirmamos. Rami é uma personagem deslocada e precisa conhecer-se e conhecer os outros:

¹⁶⁷ **Questões de Literatura e de Estética** – a teoria do romance. Hucitec editora, 6.ed. 2010, p. 124.

¹⁶⁸ *Roman African et Tradition* apud LEITE, A. M. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Maputo, UEM, 2003. p. 39.

¹⁶⁹ 2006.

Preciso de um espaço para repousar o meu ser. Preciso de um pedaço de terra. Mas onde está a minha terra? Na terra do meu marido? Não, não sou de lá. [...] Na terra do meu marido sou estrangeira. Não sou de lugar nenhum. Não tenho registro, no mapa da vida não tenho nome. [...] A minha alma é a minha morada¹⁷⁰.

Vemos uma mulher anônima, desenraizada, *fora do lugar*. Percebemos cada vez mais uma sociedade mimetizada pela narradora-protagonista, desterritorializada que ultrapassa as fronteiras pelos costumes, pela língua, pela ideologia. Segundo Padilha¹⁷¹, desterritorialização é “um processo que significa um gesto de intervenção pelo qual um grupo minoritário se faz ouvir”. A alteridade se faz o traço semântico mais importante na produção literária nesse contexto, pois tende a desconstruir o discurso hegemônico valendo-se de mecanismos distintos para a construção de seus contrários.

O romance nos permite uma visita, uma viagem ao espaço geográfico de Moçambique através das personagens que o encenam: *Mas onde está a minha terra? Na terra do meu marido sou estrangeira*. A protagonista se encontra num espaço de não lugar. Este espaço não está no nível material, ele se configura pela busca existencial da protagonista e afirma a simbologia do ser desterritorializado: *Não sou de lugar nenhum. Na terra de meu marido sou estrangeira. Não tenho registro, no mapa da vida não tenho nome*. A complexidade da protagonista manifesta certa errância identitária, uma busca de si e que se ajuste naquele espaço cultural fraturado e em constante transformação.

A narradora permite-nos passear pelos extremos da sociedade moçambicana e suas reflexões sugerem o seu conhecimento e sua mudança de postura. Quando a narradora aceita a poligamia por vingança e convida todas as mulheres para uma reunião ela sacraliza seu espaço. Suas vidas começam a mudar a partir dali. A consciência crítica da protagonista vai se desenvolvendo gerando, como vimos, a astúcia, como estratégia de libertação. O espaço de sua casa já não é mais o encontro de si, mas o encontro com *o outro*. A sua casa ganha caráter coletivo. Rami perde seu espaço, seu leito de fantasia e ganha um ambiente que garante uma geometria familiar. Seu lar torna-se polígamo, um pentágono amoroso, com suas restrições, limitações e liberdades. Forma-se uma comunidade de mulheres que mudam suas visões diante da

¹⁷⁰ N. p.90.

¹⁷¹ 2002, p. 49-50.

realidade que se cortina. O estranhamento é deixado de lado e dá-se início a uma cumplicidade que gera amizade e irmandade. Rami enuncia isso no final do capítulo 11:

A vida é uma metamorfose. Vejam só o meu caso. O meu lar cristão que se tornou polígamo. Era uma esposa fiel que tornei-me adúltera – adúltera não, recorri apenas a um tipo de assistência conjugal, informal, tal como a poligamia desta casa é informal ¹⁷².

A desconstrução da imagem feminina submissa é sinalizada com um grande teor irônico pela nossa narradora: *adúltera não, recorri apenas a um tipo de assistência conjugal, informal, tal como a poligamia desta casa é informal*. O sujeito mulher aqui se inscreve saindo de um lugar alienante para um discurso de mudança, pois *a vida é uma metamorfose*. Ela deixa o espaço do vazio e permite-se entrar num lugar de possibilidade de construção e libertação. Portanto, os espaços visitados por Rami vão ganhando aspectos de mudanças porque todas as personagens envolvidas são seres que recusam a mentalidade gerada pela ideologia burguesa dominante. A cada deslocamento ela inicia uma nova viagem, uma nova iniciação. As histórias que ela vai ouvindo pontuam uma aprendizagem. Um espaço movente da narrativa, como na circularidade da dança *Niketche*.

A travessia metafórica de Rami se faz a partir de várias fronteiras sob o vetor de novas culturas, de novos paradigmas que ela mesma produz enquanto narra. As fronteiras se pulverizam, as culturas podem entrar em diálogo e interação, como se nota no seguinte trecho:

As culturas são fronteiras invisíveis construindo a fortaleza do mundo. Em algumas regiões do norte de Moçambique, o amor é feito de partilha. [...] Uma só família pode ser um mosaico de cores e raças de acordo com o tipo de visitas que a família tem, porque mulher é fertilidade. ¹⁷³

Vemos que os sujeitos desta sociedade estão cada vez mais atentos às *identidades em trânsito, o atravessamento cultural* – relações com outros lugares – e lidam com a ideia contemporânea do *sujeito fora do lugar*, deslocado do seu território. Boaventura Souza Santos ¹⁷⁴ denomina esta relação como *mobilidade transnacional*. Ele ressalta que esta relação deve sempre ser permeada pela tradição e pelas rupturas, sem enfatizar uma em detrimento da outra, pois ambas na sociedade pós-moderna se

¹⁷² N. p. 95.

¹⁷³ N. p.39.

¹⁷⁴ 2008.

entrecruzam, se complementam. Rami é uma mulher de identidades móveis, ou seja, caminha entre tradições e transgressões.

No trecho destacado percebemos a visão de uma moçambicana consciente da sua condição social, política e cultural. Ela afirma em seu discurso que seu país vive sob a égide fronteiriça, ou seja, que há no território moçambicano uma cultura de apropriações e incorporações que faz parte de sua forma de identidade: *As culturas são fronteiras invisíveis construindo a fortaleza do mundo*. A narradora usa o espaço literário como veículo para discutir as formas de identificações e criações culturais em seu país: *Uma só família pode ser um mosaico de cores e raças*. Ela resiste a um discurso que mantém viva a chama de uma cultura pura.

Moçambique é um país prenhe de uma cultura de fronteira e que permite a metáfora do mosaico de cores e raças, uma forma conotativa de explicar o fenômeno do cosmopolitismo de Antonio Candido. A viagem de Rami é feita por meio da palavra que vocaliza e se realiza como iniciação da escrita na oralidade. Esta viagem pode metaforizar igualmente a procura de uma representação cultural mais antiga que se quer mais moderna.

De acordo com Leite, o romance *Niketche* desenvolve a função argumentativa como forma de conhecer e moralizar, pois temos uma narradora que, na esfera da práxis social que encena, denuncia com a intenção de ensinar. Ela representa este sujeito fora do lugar, um sujeito que ainda vive sob a tutela da dominação social. Vive uma pós-colonialidade. Resta a esta narradora-protagonista denunciar a violência que ainda sofre. A denúncia tem rosto, tem gesto e tem voz e questiona:

Por que é que a igreja proibiu estas práticas tão vitais para a harmonia de um lar? Por que é que os políticos da geração da liberdade levantaram o punho e disseram abaixo os ritos de iniciação? É algum crime ter uma escola de amor? Diziam eles que essas escolas tinham hábitos retrógrados. E têm. Dizem que são conservadoras. E são. A igreja também é. Também são a universidade e todas as escolas formais.¹⁷⁵

O valor questionado por Rami nesse momento da narrativa perpassa os valores da sinceridade e da hipocrisia. Ela se instala no discurso puxando-nos com pleno domínio do que está questionando. A impressão que nos apresenta é que ela se coloca num lócus acima, como se estivesse em nível superior ao nosso. E de fato está. Ela fala e se apresenta de um lugar do feminino moçambicano, pois a narrativa dramatiza

¹⁷⁵ N. p. 45.

relatos vivenciados ou históricos. Ela se pauta no conhecimento histórico moçambicano para retomar e reapropriar conhecimentos populares. Assim, enquanto narradora, Rami assume a atitude griótica¹⁷⁶ de pedagogia crítica.

Ela interfere na narrativa tentando se colocar do ponto de vista dos leitores e leitoras. A todo momento ela chama nossa atenção para o que ela acredita ser interessante na sua história de poligamia. Rami é uma narradora questionadora. Ela busca resposta para suas angústias existenciais e permite-nos o acesso ao seu pensamento.

A narradora desdobra-se em personagem/protagonista e dramatiza a ação narrativa com a utilização de digressões. As suas digressões não cessam de sublinhar as lições que podemos extrair, como seres sociais: “Lobolo no sul, ritos de iniciação no norte. Instituições fortes, incorruptíveis [...]. Através delas há um povo que se afirma perante o mundo e mostra que quer viver do seu jeito”.¹⁷⁷ A narradora retoma o fio condutor e prossegue a narrativa imitando as narrativas de tradição oral: “Mandei fazer umas roupas bem garridas, com amarelo, vermelho e laranja”.¹⁷⁸ Essa consciência materializada na linguagem de Rami marca o caráter resistente da vontade de se ver livre de outros tipos de colonialidade.

A narradora empreende uma conversa com o leitor colocando-o no meio da roda de estórias, pedindo opiniões que possam ilustrar aquilo que ela está a ensinar, pois tanto o contador quanto os ouvintes participam de forma dinâmica na construção das mensagens:

A certidão de lobolo, com todas aquelas clausulas contratuais, menos aquela parte que fala de assistentes conjugais em caso de incapacidade do marido. *Ficaria um bocado imoral, não acham?* Toda em papel almaço com timbre e tudo, dactilografada, assinada por todos os membros presentes nas cerimônias. Com tantas assinaturas, aquilo ultrapassava uma certidão, parecia mais uma petição. *Estamos na era da escrita, não estamos?*¹⁷⁹ (grifos nossos)

O leitor é convidado a participar da estória, dar sua opinião, seu testemunho como agente de valor cultural e fonte de fidedignidade de memórias tanto individuais quanto coletivas para que a função da narrativa alcance o seu objetivo pedagógico,

¹⁷⁶ Os *griots* são os contadores de história que animam as recreações populares através de execução de músicas, poesias líricas e contos. Sua principal função é divertir e entreter o público pois gozam de grande liberdade para falar. São os agentes ativos e naturais nas conversações.

¹⁷⁷ N. p. 47.

¹⁷⁸ Idem, ibidem.

¹⁷⁹ N. p. 125.

como destaca Hampaté Bâ¹⁸⁰ “[...] o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele *e* 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”.

A digressão acaba por causar uma descontinuidade narrativa, “um desequilíbrio narrativo” como assinala Leite.¹⁸¹ A descontinuidade é causada pela interrupção narrativa e esta ensaia a representação de um ritmo oral, uma reformulação das técnicas de narração oral que acaba por alargar o núcleo narrativo. A narradora introduz no curso desordenado e entrecortado das digressões uma ordem e uma harmonia estilística do romance: a ciclicidade e movimento.

O romance vai se costurando, enquanto matéria narrativa, através de outras formas narrativas por encaixe, causando redundância, como se fosse uma ladainha, uma ritualização narrativa, dito anteriormente. A própria narradora explicita isso em seu discurso que evoca certa saturação: “a ladainha cessa, e finalmente o silêncio. Compreendi então que na alma das mulheres só existe morte, murmúrio de folhas caindo, gorjeio de rios invisíveis percorrendo o subterrâneo, detritos flutuando à deriva em águas dolosas”. Essa repetição dos problemas femininos na sociedade moçambicana funciona como estratégia numa tentativa de mimetizar a palavra, a memória, o aprendizado, conforme destaca Hampaté Bâ:

Do mesmo modo, o tradicionalista não tem receio de se repetir. Ninguém se cansa de ouvi-lo contar a mesma história, com as mesmas palavras, como talvez já tenha contado inúmeras vezes. A cada vez, o filme inteiro se desenrola novamente. E o evento está lá, restituído. O passado se torna presente.¹⁸²

A função moralizante da narrativa, de cunho formativo e didático, tem início com a própria epígrafe que abre o romance, um provérbio zambeziano: *Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz.* De acordo com Leite, o provérbio abre o sentido da narrativa e ilustra a ideia principal da história, o mote narrativo. Em *Niketche*, o provérbio nos auxilia na construção do sentido do romance, uma vez que a temática central, a poligamia, gira em torno da representação do feminino em que se prefigura uma nova postura da mulher que busca, na adaptação da tradição, a tomada de consciência frente ao mundo moçambicano fraturado pela ocidentalização.

¹⁸⁰ 2010, p.168.

¹⁸¹ 2003, p.74.

¹⁸² 2010, p. 209.

A imagem que o provérbio zambeziiano produz tem a ver também com o novo sentido sobre o corpo da mulher e seu erotismo. A representação da mulher em *Niketche* ganha força erótica a partir do momento que as mulheres do sul de Moçambique aprendem o domínio sobre seu corpo com as mulheres do norte, passando de um feminino passivo e subserviente a um sujeito que explora seus direitos e vontades. Essa imagem da terra veiculada no provérbio desconstrói a configuração imagística do corpo da mulher enquanto lugar de nascimento, da pátria, como metáfora genesíaca, fonte de vida individual e clânica. Passa a configurar por extensão a estética de privação das mulheres sob as diversas formas emblemáticas de conscientização, principalmente da consciência do poder de seus corpos erotizados.

O provérbio nos ajuda a compreender a formação da comunidade de mulheres que a narrativa propõe como forma de desconstruir as fronteiras entre norte/sul moçambicano, buscando a unidade nacional:

O meu cunhado perde a força do argumento. Começa com os lamentos. Diz que a culpa é do Tony, homem sem vergonha, cujos amores não conhecem o norte nem o sul. Que ama as mulheres de todo o país como se pudesse ser um marido nacional. Diz que os amores de Tony não conhecem fronteiras, nem raça, nem grupo étnico, nem região, muito menos religião.¹⁸³

O romance de Paulina Chiziane é desenhado com a intencionalidade e caráter didático. Na trama narrativa, o conteúdo narrativo se explica com o objetivo de se aproximar cada vez mais do leitor/interlocutor, criando espaços reflexivos e de informação, como assinala Padilha¹⁸⁴ “a maneira de estar na linguagem como que se desmobiliza, criando-se uma nova correlação de forças imagístico-discursivas”. Essa linguagem que procede do corpo da mulher e que não permanece imóvel provoca o movimento da dança no corpo do romance. O provérbio surge no romance como uma narrativa que vai bordando o discurso feminino de verdades feitas reafirmando seu caráter argumentativo.

O caráter híbrido do romance *Niketche* é preenchido por mais uma manifestação narrativa de tradição oral: a canção. Apesar de pouco utilizada, nesse romance a canção assinala uma mudança, outra entrada iniciática da narradora: “Deixo a casa em direção ao trabalho. Vou a pé, o Tony nunca me levou no seu carro. Caminho. Canto. *Andando na jornada encontrei o amor, sonhava com tesouro,*

¹⁸³ N. p.209.

¹⁸⁴ 2002, p.191.

mas...”.¹⁸⁵ O caráter de metamorfose da narradora-protagonista é marcado pelo descontentamento da vida que levava, *sonhava com tesouro, mas...* Outro momento assinala o sofrimento, a dor, a amargura de ser mulher: “Canto a canção preferida da minha mãe, de pilão na mão, a moer o grão. *Quantas vezes me espancaram num só dia,/A mim, primeira esposa, amahê!*”.¹⁸⁶

A canção se mistura com a dança o que demonstra e confirma o estreitamento e o imbricamento característico dos gêneros orais nas dobras narrativas de Paulina Chiziane: “Quero ser um grão de areia ao vento e dançar o meu *niketche* ao som das flautas de todas as brisas”.¹⁸⁷ A leitura do romance revela que há identificação na escrita/oralidade das mulheres uma revisão da prática narrativa das tradições orais reclamando para si a função griótica da narrativa para alertar e conscientizar a comunidade, pois de acordo com Hampaté Bâ¹⁸⁸ “todos esses detalhes animam a narrativa, contribuindo para dar vida à cena”.

Inserir um provérbio ou uma canção no interior da narrativa significa dizer que “a própria narrativa que está sendo actualizada num determinado momento”.¹⁸⁹ Ou seja, expressam uma temporalidade circular, cíclica em que a repetição deixa o tempo presente e se reconcilia com o tempo passado, das origens. Há uma suspensão no tempo narrativo, pois as formas se atualizam de acordo com o contexto em que estão inseridos. Dessa forma, recupera-se o tempo da tradição e esta se infiltra na atualidade e acaba por reformular valores étnicos e comportamentais da comunidade.

A utilização das técnicas da narração oral na construção romanesca sugere tanto a forma de recuperação quanto a produção de sentidos novos. A fala local desliza, escorre pelas fendas da narrativa e reafirmam a presença de um lugar que antes se julgava vazio, silenciado. Parafraseando Padilha¹⁹⁰ o romance é uma cena discursiva que comanda a festa do prazer do texto, como vemos no seguinte trecho:

Aprendi que os ritos de iniciação são uma instituição mais importante que todas as outras instituições formais e informais juntas, cujos segredos não se divulgam nunca. Aprendi segredos profundos. Muito profundos. [...] Essas mulheres sabem muitas coisas. Conhecem a geografia do corpo. A morada do sol. Sabem acender as tochas e guiar os homens por grutas

¹⁸⁵ N. p.195.

¹⁸⁶ N. p.297.

¹⁸⁷ N. p. 305.

¹⁸⁸ 2010, p. 208.

¹⁸⁹ ROSÁRIO, 1989, p.41.

¹⁹⁰ 2002.

desconhecidas. Sabem embalar um homem, torná-lo pequeno, até o fazer sentir-se de novo a flutuar no ventre da mãe.¹⁹¹

A memória é recuperada pela linguagem numa metáfora em que a letra abraça a voz e organiza a festa ritualística do prazer de ler o texto. A narradora constrói metáforas para desenhar a participação dos ritos de iniciação na vida social moçambicana e exaltar a sabedoria das mulheres que ensinam nas escolas de amor. Ela dá voz a este espaço silenciado. Ao recuperar a tradição ela desliza para um novo sentido dos rituais: os ritos de iniciação são instituições mais importantes que todas as instituições formais e informais juntas, pois através deles ela enquanto mulher tinha a possibilidade de aprendizagem de novos conceitos e de sua libertação social e sexual.

As práticas discursivas literárias vão se voltar para a oralidade como forma de demonstrar a insatisfação contra a hegemonia do colonizador. Padilha¹⁹² afirma que “a tradição oral, repito, [...] é o principal instrumento de manutenção daquele imaginário, tornando-se um dos mais sólidos mecanismos de preservação da força da *palavra* africana e da sabedoria por ela veiculada”. (grifo da autora). Assim, Paulina Chiziane numa cena do capítulo 24 em que Rami conversa com seu próprio corpo ressalta:

Muthiana orera, onroa vayi?, pergunto. Elas escancaram a boca e me respondem com sorrisos, de alegria, de amargura, de saudade, de desalento, ansiedade [...] Cada uma me conta histórias intermináveis de magias de amor, com makangas, xithumwas, wasso-wasso, sais, ervas, mezinhas, fumo de tabaco, cannabis, vassouras, garrafas, mentol, só para fazer um homem perder a cabeça por ela.¹⁹³

Neste trecho vemos perfeitamente a imagem criada por Padilha¹⁹⁴ quando diz sobre “festa cosmogomicamente ritualística” em que há a manifestação da linguagem por uma fala híbrida, plural. As misturas contribuem para o renascimento simbólico da identidade soterrada, mas recuperada pela tradição ética e também estética. O hibridismo das falas surge como resistência ao poder colonial branco e reafirma a moçambicanidade. O romance encena a dialética tradição e transgressão em alguns momentos pelo viés da festa da linguagem. A oralidade e as línguas nacionais surgem como advento da diferença que emigra para as literaturas africanas de língua

¹⁹¹ N. p.45-46.

¹⁹² 2002, p. 49.

¹⁹³ N. p.186.

¹⁹⁴ 2002.

portuguesa e surgem como metáforas do discurso resistente da guerra. São “rios da voz com águas do mar da letra”.¹⁹⁵

Em seu estudo sobre as narrativas de tradição oral, Lourenço do Rosário identifica morfológicamente as narrativas como ascendentes e descendentes. Como ascendente ele identifica aquelas narrativas que terminam bem e com a presença e premiação do herói. Já as narrativas descendentes, quando tudo se processa de forma contrária à primeira. Na mesma linha morfológica as narrativas podem ser cíclicas, por espiral, por espelho, por cruzamento e complexa. Segundo Rosário¹⁹⁶:

as narrativas cíclicas, quando a situação final repõe a situação inicial sem modificações qualitativas; espiral, quando a reposição da situação inicial é efectuada a um plano qualitativamente diferente embora aparentemente semelhante; em espelho, quando existe, na mesma narrativa, a possibilidade de conceder, conforme os actos praticados por cada personagem (num mínimo de duas personagens) que tiveram as mesmas oportunidades, um prémio ou um castigo; em cruzamento, quando o herói se defronta com, um falso herói, quer directa, quer indirectamente e o prémio daquele resulta do castigo deste e vice-versa; finalmente, teremos as narrativas de estrutura complexa, quando as diversas formas anteriormente mencionadas se articulam numa mesma narração.

Essas formas narrativas se articulam e nos reportam ao conto e ao mito. Detemo-nos ao conto. Segundo Leite¹⁹⁷ os contos “são narrativas que exprimem um sistema de valores normativo da comunidade, ou um sistema de valores pessoais do narrador formador”. Assim, o conto pode ganhar carácter local, social, político ou moral. Numa criação romanesca pautada no conto tradicional, as personagens podem cumprir papéis de agressor e herói e o narrador possui uma maior liberdade em organizar os motivos temáticos na narrativa, como assinala Rosário: “sob o ponto de vista estrutural, o conto apresentará uma maior permeabilidade no que diz respeito à perfeição da sua organização”.¹⁹⁸ A permeabilidade na organização da narrativa permite a escritora Paulina Chiziane utilizar o conto em expansão, enquanto estratégia narrativa, para construção de seu romance.

O romance *Niketche* é uma narrativa ascendente do ponto de vista morfológico, pois trata da premiação do herói e punição do agressor. A personagem que se configura como o herói é a narradora-protagonista Rami, que no final do romance consegue a

¹⁹⁵ Idem. p. 42.

¹⁹⁶ 1989, p.15.

¹⁹⁷ 2003, p. 78.

¹⁹⁸ 1989, p. 51.

liberdade de um casamento poligâmico vivido de forma adulterada e escolhe seu destino. Tony se constitui como agressor porque de todas as formas transgrediu as regras do sistema de valores normativos da comunidade. Tanto no casamento monogâmico com Rami quanto na poligamia Tony transgrediu as regras e foi punido. Rami é herói na narrativa porque age e cumpre sua função de narradora/formadora, pautada na função argumentativa como *exempla*.

A narrativa é complexa uma vez que se faz por função de espelho e por cruzamento. Rami torna-se herói a partir do desmascaramento social de Tony atribuindo a ele uma função de falso herói. A narradora-protagonista torna-se a heroína ao narrar sua própria história testemunhada pelas histórias de outras mulheres no contexto poligâmico, pois segundo Bakhtin¹⁹⁹ “a ação do herói do romance é sempre sublinhada pela sua ideologia [...] personificada em sua ação e em sua palavra”. Há uma mistura entre sua história e das outras, pois ela funde sua identidade às outras identidades. Por isso reafirmamos que essas relações estabelecem a face de uma mesma mulher. O prêmio de Rami resulta do castigo dado a Tony por ela e pelas outras quatro mulheres que decidem viver o casamento monogâmico com outros parceiros, deixando-o sozinho:

Ruínas de uma família. A Lu, a desejada, partiu para os braços de outro com véu e grinalda. A Ju, a enganada, está loucamente apaixonada por um velho português cheio de dinheiro. A Saly, a apetecida, enfeitiçou o padre italiano que até deixou a batina só por amor a ela. A Mauá, a amada, ama outro alguém. Só fiquei eu, a rainha, a principal, para lhe salvar a honra de macho. [...] Mas eu o perdi muito antes de o encontrar. Ignorou-me muito antes de me conhecer. – Não te posso salvar. [...].²⁰⁰

Rami não se esquivava de dizer *Não te posso salvar*, pois ela toma consciência de sua condição e de seu papel numa sociedade falocrática sem direitos e vontades. Ela grita por um espaço onde a mulher tenha voz num equilíbrio social. E esta consciência é alcançada por meio do conhecimento das tradições adequado às mudanças da sociedade atual moçambicana. A imagem da ruína na família simboliza a decadência de Tony, o patriarca da família poligâmica. Ao reverter a situação através da vingança, a configuração imagística que se descortina no romance nos leva aos princípios veiculados pela fábula. Assim, é tecida a narrativa de Chiziane onde se descortina as

¹⁹⁹ 2010, p.137.

²⁰⁰ N. p.332-333.

contradições sugeridas pelo movimento da dança: *Niketche. A dança do sol e da lua, dança do vento e da chuva, dança da criação.*

Portanto, a recuperação da tradição oral traz para a cena textual a marca da alteridade com a intenção de atingir a modernidade e a descolonização do discurso literário. A oralidade passa a ser uma forma de se situar historicamente, pois se nega o transplante de modos de representação literária do ocidente branco. A diferença se dá pela moçambicanidade e sua significativa presença. Nessa relação percebemos o que Antonio Candido diz sobre literatura de segregação ou de negação do outro, ou seja, as contradições das convenções.

A autora integra e altera os diversos modelos narrativos da tradição oral moçambicana, adaptando-os no ritmo próprio da dança e de forma original pela presença do componente didático-moral que ilustra a imagem da festa ritualística da linguagem e que acaba por carnavalizar a narrativa que propõe contar, pois o romance plasma a imagem viva da linguagem da dança para se significar. O texto criado por Chiziane parodia a roda de estórias dos *griots* e recria uma linguagem “como um todo substancial, que possui sua lógica interna e que revela um mundo especial indissolúvelmente ligado à linguagem parodiada”²⁰¹ como uma boa contadora de estórias, pois conforme Hampaté Bâ²⁰² “todo africano é, até certo ponto, um contador de histórias”. No corpo do texto literário, a construção narrativa plurilíngue de Paulina Chiziane.

3.2 Relações espelhadas: identidades desassossegadas

Nosso percurso de análise nos permitiu a transitar pelos espaços culturais de representação do feminino na literatura da moçambicana Paulina Chiziane. A narradora-protagonista Rami na multiplicidade de vozes que adota se apoia na sua história de poligamia para revelar a coexistência de culturas e valores bem como as articulações comunitárias que trazem as tensões e as máscaras sociais presentes na sociedade moçambicana.

Sugerimos no início do capítulo II que a nossa narradora parece representar uma trajetória de conscientização que a levaria a uma libertação, a uma transgressão

²⁰¹ Bakhtin, 2010, p. 160.

²⁰² 2010, p.208.

narrativa. Essa conscientização percorre o trajeto de seu autoconhecimento. Não resta dúvida de que Rami representa um sujeito atravessado culturalmente e que essas misturas, nas malhas simbólicas do texto, promovem a coexistência contraditória que aponta para as novas perspectivas a partir das diferenças. Surge então uma nova constituição do sujeito mulher.

Assim, elegemos para este momento da pesquisa discutir a busca pela subjetivação da narradora a partir de alguns elementos simbólicos oferecidos pelo próprio romance: o espelho e o mito de Vuyaze. Por subjetivação entendemos como sinônimo de identidade que se projeta para a constituição do sujeito em Foucault. Percebemos no romance de Chiziane uma representação narcísica da narradora uma vez que se faz constante a sua busca pelo espelhamento no outro para garantir seu autoconhecimento.

A busca pela identidade através da diferença consolida segundo Santos²⁰³ uma cultura de fronteira. Moçambique está numa zona de fronteira e esta se constrói como zona híbrida, babélica onde se pulverizam os contatos e nelas são imensas as formas de identificação e criação cultural. Temos, portanto, identificações em curso e a multiplicação de localismos. Essa ideia de locomoção, de movimento que justifica nossa hipótese de trajetória ou travessia metafórica da consciência social e pessoal da narradora-protagonista. Rami habita as fronteiras de diferentes espaços e culturas e estabelece o pacto ficcional que detém um saber formal sobre a sociedade encenada. Ela utiliza a oralidade e a escrita para nos levar ao espaço privilegiado da roda de fogueira que contribui para o renascimento simbólico de sua identidade.

De acordo com Santos²⁰⁴:

As identificações, além de plurais, são dominadas pela obsessão da diferença e pela hierarquia das distinções. Quem pergunta pela sua identidade questiona as referências hegemônicas mas, ao fazê-lo, coloca-se na posição do outro e, simultaneamente, numa situação de carência e por isso de subordinação.

O romance *Niketche* representa uma narrativa de autorreconhecimento que confirma a ideia de que, em espaços de contradição, as questões de identidade ganham relevo e a pluralidade cultural deve ser a chave das discussões. Para Boaventura Souza Santos há identificações em curso uma vez que para ele identidades são negociações de

²⁰³ 2008.

²⁰⁴ 2008, p.135.

sentido, jogos de polissemia e choques de temporalidades. São, portanto, processos de transformação que geram abalos e assimetrias sociais. Essa mobilidade cultural permite-nos a imagem da fragmentação, da parcialidade que as relações sociais espelhadas se configuram no romance.

No romance é frequente a presença do elemento espelho e sua relação com a narradora-protagonista. O espelho encontra-se no espaço reservado da casa de Rami: o quarto. Esse espaço revela o lócus de intimidade da narradora e espaço de relações conflituais e de intrigas protagonizadas por atores individuais: Rami e Tony. Assim como no conto de fadas, o espelho de Rami conversa com ela. Essa relação dialógica permite-nos falar da relação narcísica presente no texto. Na teoria lacaniana²⁰⁵ a relação narcísica já é a relação com o outro, é amá-lo e odiá-lo simultaneamente, pois evidencia tanto a identificação quanto a agressividade. No segundo capítulo vimos que a relação entre Rami e as outras esposas de Tony sempre se dava pela violência e pela agressividade, pois a nossa narradora perseguia justamente aquelas pelas quais ela se identificava.

O espelho torna-se o parceiro de Rami desde o início da narrativa:

Vou ao espelho tentar descobrir o que há de errado em mim. [...]. Olho bem para a minha imagem. Com esta máscara de tristeza, pareço um fantasma, essa aí não sou eu. [...]. Nessa coisa de cantar, tenho minhas raízes. Sou de um povo cantador. Nesta terra canta-se na alegria e na dor. A vida é um grande canto. [...]. Paro de chorar e volto ao espelho. [...]. Meu Deus, o meu espelho foi invadido por uma intrusa, que se ri da minha desgraça. Será que essa intrusa está dentro de mim? Esfrego os olhos, acho que enlouqueci. [...] A imagem me imita. Dou outros dois em frente e ficamos a olhar-nos. Aquela imagem é uma fonte de luz e eu sou um fosso de tristeza. Sou gorda, bem pesada, e ela magra e bem cuidada. A cor da pele é semelhante à minha. De quem será esta imagem que me hipnotiza e me encanta?²⁰⁶

Verificamos na narrativa a apropriação de um discurso ocidental da figura mitológica do espelho, pois este faz referência ao conto maravilhoso. Segundo os dicionários de símbolos, os espelhos, na cultura ocidental, podem ser encarados como instrumentos de autocontemplação e reflexão do universo. Ligados ao mito de Narciso, jovem que vê a si mesmo, podem representar a consciência humana, simbolizando o pensamento em si mesmo. O espelho está presente na atual vida cotidiana, seja na simples representação física do objeto, ou, nos símbolos que traz de referências

²⁰⁵ Ver: SALES, Léa Silveira. **Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário.** Revista do Departamento de Psicologia – UFF, v.17 – nº 1, p. 113-127, Jan./jun. 2005.

²⁰⁶ N. p. 15.

passadas. Rami começa sua travessia ao escalar dentro de si a sua procura, pois como assinala Ana Mafalda Leite²⁰⁷ o espelho simboliza um duplo de si – ela e todas as mulheres.

O primeiro contato que Rami nesse contexto estabelece com o espelho é a imagem física de seu corpo: *Vou ao espelho tentar descobrir o que há de errado em mim.* A primeira imagem que o espelho revela é a sua condição emocional: *Com esta máscara de tristeza, pareço um fantasma...* E Rami afirma sua identidade: *... essa aí não sou eu.* No entanto, em seguida, nega-a: *Meu Deus, o meu espelho foi invadido por uma intrusa, que se ri de da minha desgraça.* Rami apresenta-se contraditória e afirma a imagem que Boaventura Souza Santos produz sobre negociações de sentido e jogos de polissemia, identificações em curso. Ela se contradiz no discurso ao afirmar que a imagem da tristeza não faz parte da sua condição e depois nega a condição de felicidade que a imagem do espelho lhe oferece. Ela resiste à imagem que se projeta agressivamente: *invadido por uma intrusa.* A tensão da narrativa se estabelece. Surge o conflito existencial experimentado pela narradora-protagonista: *Aquela imagem é uma fonte de luz e eu sou um fosso de tristeza. Sou gorda, pesada, e ela magra e bem cuidada.*

O discurso de Rami na metáfora do espelho revela o contexto contraditório experienciado pelos moçambicanos. A contradição vivenciada pela narradora nos leva ao conceito de zonas fronteiriças que ajuda o pensamento a transmutar-se em relações sociais. Rami opta por utilizar a representação do seu corpo como uma metáfora para explicar a sensação de mal estar que o povo moçambicano vive cultural e socialmente. Assim, a narrativa se constrói, no quadro ficcional moçambicano, com os corpos encenados pelas mulheres da terra metonimicamente com o corpo do romance pautado nas contradições. O diálogo entre Rami e o espelho prossegue:

- Por que danças tu, espelho meu?
- Celebro o amor e a vida. [...]. A dança liberta a mente das preocupações do momento. A dança é uma prece. Na dança celebro a vida enquanto aguardo a morte. Por que é que não danças?
- Dançar. Dançar a derrota do meu adversário. Dançar na festa do meu aniversário. Dançar sobre a coragem do inimigo. Dançar no funeral do ente querido. Dançar à volta da fogueira na véspera do grande combate. Dançar é orar. Eu também quero dançar. A vida é uma grande dança.
- [...] Entre nós há uma barreira fria, gelada, vidrada. Fico angustiada e olho bem para ela. Aqueles olhos alegres têm os meus traços. As linhas do corpo

²⁰⁷ 2003.

fazem lembrar as minhas. Aquela força interior me faz lembrar a força que tive e que perdi. Esta imagem não sou eu, mas aquilo que fui e queria voltar a ser. Esta imagem sou eu, sim, numa outra dimensão.²⁰⁸

A leitura do trecho citado nos permite enxergar a cena acontecendo. A narradora passa a ser um eu-lírico que nos emociona ao falar do simbólico da dança. Ela nos transporta para o espaço imaginado do romance e nos faz bailar pelas curvas das tradições culturais em Moçambique: *Dançar a derrota do meu adversário. Dançar na festa do meu aniversário. Dançar sobre a coragem do inimigo. Dançar no funeral do ente querido. Dançar à volta da fogueira na véspera do grande combate.* A narradora rememora sua tradição, marca de sua identidade. A dança representa uma vez mais as identidades em movimento e constitui vasta força simbólica nas comunidades. A roda da fogueira contribui para o renascimento simbólico da identidade, antes soterrada pelo regime colonial e surge como resistência pra reafirmar a moçambicanidade. Rami passa a reconhecer-se na imagem que lhe é projetada pelo espelho. Mas, há uma barreira que a impede: *entre nós há uma barreira fria, gelada, vidrada.* Essa linguagem metafórica que constitui aspectos próprios do espelho traz um valor semântico de acordo com o contexto histórico experienciado pela mulher. Rami representa, neste momento da narrativa, a figura feminina submissa. O espelho não consegue levá-la na dança porque entre elas há uma barreira fria, gelada, vidrada. A barreira pode ser interpretada como ausência do desejo de mudança ou o medo. Ela precisa de um novo olhar sobre sua condição no mundo.

O espelho faz com que Rami utilize novamente o recurso da memória para reconstruir sua identidade. Uma vez mais podemos ler a enunciação da narradora pela volta às tradições demarcando seu estado de fronteira, uma identidade perdida e subjugada pelas relações sociais, marcada principalmente pelo tempo verbal no pretérito perfeito: *Aquela força interior me faz lembrar a força que tive e perdi. Esta imagem não sou eu, mas aquilo que fui e queria voltar a ser.* Dessa forma, como em um jogo de espelhos, uma traz em si a imagem da outra multiplicada e toda força mítica das raízes apoiadas na tradição não quer perder a consciência do presente. Mas Rami é impulsionada a uma ação transformadora, que rompe com a condição experienciada: “tento beijar-lhe o rosto. Não a alcanço. Beijo-lhe então a boca, e o

²⁰⁸ N. p. 16-17.

beijo sabe a gelo e vidro. Ah, meu espelho estranho. Espelho revelador. Vivemos juntos desde que me casei. Por que só hoje me revelas o teu poder?”²⁰⁹

Paulina Chiziane transforma o espelho em elemento permanente na narrativa que une os vários planos narrativos do romance em forma de fragmentos onde a narradora Rami procura estabelecer a relação entre passado, presente e futuro. As relações vão se estreitando entre Rami e o espelho. De repulsa eles passam a ter uma relação de amizade e companheirismo:

- Oh, espelho meu, o que achas de mim? Devo renovar-me?
 - Renova-te, sim. Mas antes, procura uma vassoura e varre o lixo que tens dentro do peito. Varre as loucuras que tens dentro da mente, varre, varre tudo. Liberta-te. Só assim viverás a felicidade que mereces.
 - Diz-me, espelho meu: onde foi que eu errei? Serei feliz algum dia, com essas mulheres à volta do meu marido?
 - Pensas bem, amiga minha: serão as outras mulheres as culpadas desta situação? Serão os homens inocentes?
- Abandono o espelho que distrai a minha atenção com reflexões inúteis²¹⁰.

O diálogo entre a narradora e o espelho marca o campo semântico da vida submissa de Rami. O espelho utiliza uma linguagem com elementos próprios do espaço privativo da casa que numa relação sinonímica reflete o espaço do coração da protagonista: vassoura, varrer, lixo. A ideia de submissão, de um ser objetivado, se completa quando a própria narradora diz: *Abandono o espelho que distrai minha atenção com reflexões inúteis*. Para Rami a consciência da mulher não existe, ela ressalta este espaço de silêncio. Ela não deve pensar ou dizer algo. Ela deve assumir sua condição de margem, de subalternidade. Rami apropria-se do discurso do dominado porque a ela é dada somente esta possibilidade. Ela *deve* viver uma história de poligamia. O silêncio é tradição e isso faz parte da configuração de sua identidade enquanto mulher, negra e casada numa sociedade moçambicana. Sua voz denuncia o sistema poligâmico e ressoa novamente a travessia da consciência feminina: “Somos éguas perdidas galopando a vida, recebendo migalhas, suportando intempéries, guerreando-nos umas às outras. O tempo passa, e um dia seremos esquecidas. [...]. Unamo-nos num feixe e formemos uma mão”.²¹¹ Rami vai se identificando em cada relação em que é exposta. Sua *identidade em curso* vai se estabelecendo.

²⁰⁹ N. p.17.

²¹⁰ N. p.33.

²¹¹ N. p.105.

Ao criar a figura do espelho e representá-lo como símbolo falante e organizador do discurso a narradora privilegia, na enunciação do espelho, ora um discurso dominante patriarcal, ora transformador, que na situação dialógica da linguagem procura convencer Rami sobre postura e valores, como assinala o texto:

Recolho-me ao meu quarto. Vou ao espelho olhar para a minha cara e o espelho acusa: sua embriagada, sua escandalosa, desmancha-prazeres! [...]. De olhos fechados vejo uma multidão de rostos espantados, vaiando o pobre Tony desesperado, de rabo entre as pernas, como um cão vadio²¹².

Tenho um medo terrível de me apresentar diante do meu espelho, mas vou. Será que vou me assustar? Quero também ver a nudez da minha alma. Lanço um olhar ao espelho que me repreende: será mesmo por amor que chegaste a este ponto? E que tipo de amor é este que te rouba a dignidade e a vergonha a ponto de mostrar o teu nu diante das tuas rivais?²¹³.

Percebe-se a voz do espelho entrelaçada à voz de Rami e o processo híbrido das identificações da narradora-protagonista. O discurso do espelho é encenado pelo conteúdo do patriarcalismo, pois ele julga a atitude de Rami incoerente para uma mulher de família. Seu discurso gera a punição da ação da narradora em favor de Tony: *sua embriagada, sua escandalosa, desmancha-prazeres. Que tipo de amor é este que te rouba a dignidade e a vergonha [...]*. A ação realizada pela protagonista não se enquadra ao perfil simbólico do corpo feminino submisso. Assim, o espelho simboliza a refração do despedaçamento que favoreceu a representação de seres em divisão, de *identidades desassossegadas*.

Diante da acusação do espelho Rami não baixou guarda. Num tom irônico e ácido Rami demonstra mudança de postura através de sua memória: *De olhos fechados vejo uma multidão de rostos espantados, vaiando o pobre Tony desesperado, de rabo entre as pernas, como um cão vadio*. Rami ironiza a condição de humilhação sofrida por Tony. Ela utiliza a comparação de cão vadio para demarcar a situação deplorável do marido humilhado. Seu enunciado repele gotas de veneno que refletem o descontentamento da mulher e esta coloca mais um tijolo na construção de sua consciência. Ao humilhar Tony ela também ignora as palavras do espelho. Sinal de que aos poucos vai se identificando com uma postura mais libertadora como a dança que nos leva ao movimento. Nos movimentos desta dança se mostra/esconde um

²¹² N. p.111.

²¹³ N. p.149.

sujeito cultural e histórico que as proibições colonialistas e patriarcais sempre ocultaram.

Na construção narrativa a voz do espelho vai sendo apagada pela voz de Rami. Ela como narradora vai ocupando os espaços silenciados pelo espelho construindo uma identidade consciente: “O mundo é meu espelho, o meu quarto, o meu sonho. O mundo é meu ventre. O mundo sou eu. O mundo está dentro de mim. [...]. Tu és uma fonte inesgotável do poder. Transformastes o nosso mundo.”²¹⁴ Conseguimos enxergar a concretização do autorreconhecimento de Rami no desfecho simbólico do romance que rememora a linguagem mágica e metafórica da experiência de uma boa contadora de estória em volta de uma roda de fogueira ao falar sobre a condição de ruína que Tony apresenta.

A representação simbólica do espelho permite-nos uma leitura sobre a cultura moçambicana marcada pela cisão dicotômica que se apresenta para separar o passado e o presente, o alheio e o próprio, o sujeito do objeto, permeados pela tensão. A tensão entre a tradição e a modernidade se presentifica nas malhas textuais da representação romanesca num contexto pós-colonial vivido por Paulina Chiziane. O que Chiziane intenciona mostrar é o rosto, a face refletida no espelho por marcas profundas de contradições, pois segundo Hutcheon²¹⁵ “o movimento da diferença e da heterogeneidade para a descontinuidade é um elo que pelo menos a *retórica* da ruptura não demorou a estabelecer à luz das contradições e dos desafios pós-modernos”.

Assim, o espelho sugere um desdobramento da personagem-narrador-autor influenciado pela cultura ocidental, conforme assinala Bakhtin²¹⁶ sobre a refração das intenções do autor na obra: “o autor se realiza e realiza seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem, [...], mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador”. Rami, enquanto narradora e refração da autora, mistura o imaginário do conto maravilhoso ocidental ao imaginário local moçambicano. A narrativa *Niketche* representa a dança do espelho dinâmico pautada na confluência discursiva de faces e vozes que testemunham as crises entre a modernidade e a tradição do povo moçambicano conforme assinala Palo²¹⁷: uma

²¹⁴ N. p.254-255.

²¹⁵ 1991, p 86.

²¹⁶ 2010, p.118.

²¹⁷ 2008.

“leitura sagrada e ritualizada pelo corpo, falando no silêncio e na imaginação, com o objetivo de irromper uma nova ordem estruturada no feminino”.

Para enfrentar os desafios e contradições pós-coloniais a narradora não se limitou a mostrar sua relação de *identidade desassossegada* apenas na figura do espelho. Ela estabelece uma relação simbólica com a deusa Vuyaze. Na intenção de compreender a condição feminina na sociedade moçambicana ela liberta a deusa Vuyazi que na verdade representa simbolicamente o novo estágio de espelhamento vivido por Rami. Rami liberta a bela mulher que existe dentro dela, a *Muthiana orera*. O mito de Vuyazi representa, na vida de Rami, a libertação que ela buscava. Representa o presente e o futuro que suas atitudes gerariam como podemos ver no trecho em destaque:

A tensão se liberta. Sinto que não estou sozinha, a mãe terra me embala. Com suor e lágrimas danço em oração: Deus, faz de mim a última mulher da geração do sofrimento! [...]. O nosso canto penetra na esfera das nuvens, e colonizamos o céu com nossas vozes. Chegamos à lua, resgatamos Vuyazi, a princesa insubmissa nela estampada. [...]. Retiramos Vuyazi da sua estática posição e dançamos com ela na lua imensa. Gravitamos no céu e descobrimos: cada estrela é uma mulher semeada no alto. A terra é de barro e tem a forma de mulher. A lua é nossa, colonizamo-la, foi-nos conquistada por Vuyazi, pioneira, heroína, princesa e rainha, primeira mulher do mundo que lutou pela felicidade e pela justiça. O mundo é nosso, em cada coração de mulher cabe todo o universo ²¹⁸.

Vuyazi designa nas tradições orais africanas a deusa da insubmissão, pois simboliza a mulher que recusa as imposições feitas pelo discurso patriarcal. Em outras palavras, simboliza a mulher revoltada, resistente, livre. Enquanto o espelho representa a fragmentação, as contradições culturais de Rami, Vuyazi representa na vida de Rami, o *eu* que já é o *outro*, pois para que haja a identificação com o outro é necessário tomar o lugar deste, isto é, adquirir para si as características e as qualidades do outro levando-os a suprimir a própria existência. Quando Rami, simbolicamente, resgata Vuyazi da lua ela toma para si as características da deusa as quais ela se identifica naquele contexto: pioneira na luta pela justiça e felicidade, poderosa, heroína, princesa rainha, que é justificada pelo discurso das outras esposas de Tony como vimos no recorte anterior: *Tu és uma fonte inesgotável de poder. Transformastes o nosso mundo*. Rami se apropria e incorpora tais características e nos leva afirmar mais uma vez sua

²¹⁸ N. p.292-293.

condição fronteira, pois segundo Santos²¹⁹ “a forma fronteira tende a identificar-se nessas incorporações e apropriações, com as formas mais do que com os conteúdos dos produtos culturais incorporados”.

A relação narcísica entre Rami e Vuyazi reafirma uma vez mais a nossa hipótese de uma narrativa construída no solo da denúncia e da transgressão. As mulheres inscritas/escritas no romance representam fontes geradoras de resistência que dentro do imaginário social buscam o seu lugar como sujeito do discurso.

A reivindicação do lugar pautado no imaginário social é revelada por Rami quando ela sugere a dança com a deusa Vuyazi. Mais uma vez vemos a apresentação da dança como forma de libertação e de transformação: *retiramos Vuyazi da sua estática posição e dançamos com ela na lua imensa*, pois na vida quem não dança, dança. A união com a deusa a partir da dança estabelece um novo ritmo textual e novo ritmo na vida de Rami e suas irmãs, pois a partir dessa dança simbólica todas as mulheres de Tony tomam rumos diferentes, buscando novos espaços.

A travessia de conscientização empreendida por Rami não demonstra a totalização, a fixação de seu discurso na sociedade, representa apenas uma forma de demonstrar que ela é capaz de comandar seu próprio destino, pois como afirma Hutcheon²²⁰ “a natureza contraditória do pós-modernismo envolve sua apresentação de alternativas múltiplas e provisórias para conceitos unitários tradicionais e fixos com o total conhecimento (e até com a exploração) da contínua atração desses mesmos conceitos”.

A alternativa utilizada por Paulina Chiziane é invocar a simbologia do espelho, enquanto imaginário ocidental do conto maravilhoso e a simbologia do mito Vuyazi presente no imaginário moçambicano como forma de reivindicar, pela contradição, seu lugar na produção literária de Moçambique e por extensão mostrar o retrato de uma sociedade em crise nos seus valores fundamentais, a tensão entre tradição e modernidade.

Assim, as culturas heterogêneas, plurais, híbridas, não assumem a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos, mas como identidades contextualizadas, *em desassossego*: por gênero, classe, raça. A condição de centralização de Rami e sua constituição de sujeito emancipatório são provisórias e podem não permanecer,

²¹⁹ 2008, p.154.

²²⁰ 1991, p. 87.

instaurando a imagem da dança e do movimento, do ritmo cíclico que o próprio título do romance nos sugere.

A presença do espelho partilha a função de composição da escritura narrativa de *Niketche*, pois a narradora divide o espaço de enunciação das narrativas que compõem o romance entre as várias personagens. Ela utiliza a estratégia do testemunho para garantir a força e o poder sobre seu discurso de narradora e garantir a função formativa de seu romance, como se fossem uma sinfonia de vozes sem esperança de mudança: “Mulheres de ontem, de hoje e de amanhã, cantando a mesma sinfonia, sem esperança de mudanças”²²¹.

As vozes divergentes das várias mulheres refratam a descoberta da alteridade do *eu* e do *outro*, sufocadas pelo sistema de valores de dominação também presente na vida da autora. Assim, o romance se estrutura como um complexo jogo de reflexões, permitidas pelas digressões da narradora e pelos contares feitos pela sogra, pela mãe, pela conselheira amorosa e pelas outras mulheres de Tony, pois de acordo com Maria José Palo²²²: “A própria escritura de *Niketche* é co-partícipe desse jogo simbólico, cujo processo reúne, em si, engenho, artefato, bricolagem, jogo que faz do processo de narratividade um lugar de confluências de reflexos e refrações com outros espelhos míticos”.

Dessa forma podemos afirmar que o romance *Niketche: uma história de poligamia* é construído a partir da experiência especular dos sujeitos que o encenam que assumem a memória e a realidade externa no contexto em que vivem e que operam sobre o jogo performático objetivando a formação de uma imagem que reflita a moçambicanidade do diálogo de complementaridade entre masculino e feminino.

O romance traz uma linguagem integrada, atraída para uma luta de pontos de vista, de avaliações e acentos introduzidos pelas personagens e contaminados pelas intenções e posturas contraditórias. Como dança das contradições, *Niketche* funciona como um trabalho que objetiva a mudança, a metamorfose, a mobilidade e a reaprendizagem de um corpo livre do ritmo da opressão: “A cantar e a dançar, construiremos escolas com alicerces de pedra, onde aprenderemos a escrever e a ler as

²²¹ N. p. 101.

²²² 2008.

linhas do destino. Atravessaremos o mar com a nau dos nossos olhos porque saberemos navegar até ao além-mar”²²³.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atravessaremos o mar com a nau dos nossos olhos porque saberemos navegar até o além-mar e levaremos a mensagem de solidariedade e fraternidade às mulheres dos quatro cantos do mundo²²⁴.

Na introdução dessa dissertação afirmamos, pautadas nos estudos críticos de Ana Mafalda Leite, que uma das estratégias de textualidade narrativa da escrita pós-colonial é o diálogo com as tradições orais marcando ritmos e passos híbridos das

²²³ N. p.293.

²²⁴ N. p. 293-294.

narrativas orais. Essa interação marcada pelas relações intersemióticas evoca a pertença cultural dos escritores que buscam novas experiências num espaço em que a literatura *grita* por sua consolidação.

A voz narradora do romance *Niketche* desloca os discursos na temporalidade histórica e geográfica e nas diferenças entre norte/sul tendo como aporte a discussão acerca da poligamia e da dança Niketche. O romance de Paulina Chiziane apresenta-se como um ritual prolongado e intermediado pela oralidade, pelo imaginário e pela festa da linguagem escrita oralizada enquanto performance do corpo, pois conforme assinala Bakhtin²²⁵ “o híbrido romanesco é um sistema de fusão de línguas literariamente organizado, um sistema que tem por objetivo esclarecer uma linguagem com a ajuda de uma outra, plasmar uma imagem viva de uma outra linguagem”.

Niketche é a dança das contradições e um romance performático construído nas curvas no corpo ritualizado, cíclico que leva o corpo feminino à comunhão e enfrentamento do novo que se descortina.

Na construção narrativa há o cruzamento dos diálogos femininos, uma arena de conflitos, esperançoso por liberdade e mudança, conforme assinala Coelho²²⁶ “uma nova consciência feminina que tende cada vez mais com mais força e lucidez, a romper os limites do seu próprio Eu [...] para mergulhar na esfera do Outro”. Assim, a mulher é representada como sujeito partícipe desse mundo em crise, desse mundo em mutação. Na esfera das personagens femininas do romance predomina as variadas formas de hibridização, um jogo múltiplo dos discursos, seu entrelaçamento e contágio recíproco.

Ao convocar a epígrafe que abre esta dissertação, estamos aportando num espaço afirmativo de que a voz de Paulina Chiziane tem raiz no fenômeno de transformação, de percepção para a mudança e que hoje se faz ouvir no mundo. Essa assertiva se justifica pelo texto que fecha a narrativa romanesca e que abre nossas considerações: *Atravessaremos o mar com a nau dos nossos olhos porque saberemos navegar até o além-mar e levaremos a mensagem de solidariedade e fraternidade às mulheres dos quatro cantos do mundo*. A ideia veiculada pela narrativa sugere que a partir do ritual da dança é possível um trabalho de mudanças, de reaprendizagens e

²²⁵ 2010, p.159.

²²⁶ 1993, p.14.

mobilidades de uma representação do corpo livre de correntes impostas pelo discurso patriarcal.

Em *Niketche: uma história de poligamia* temos uma narrativa construída a partir de modelos das narrativas de expressão oral. A escritora utiliza estratégias narrativas pautadas na oratura (narrativas orais) como mecanismo que desenha a prática da produção romanesca em Moçambique convergindo a uma reflexão sobre a cultura, a nação e às origens, como destaca Ana Mafalda Leite²²⁷ “o romance é um gênero, por excelência de hibridação de formas e, provavelmente os moçambicanos escolhem e optam por ‘modelos’ próprios, em via de formação”. É uma ficção estruturada a partir do conceito de plurilinguismo bakhtiniano e sua narrativa pautada na descrição da cultura moçambicana nos permite afirmar que se trata de um romance antropológico.

A escolha por modelos narrativos de expressão oral acentuam a porosidade do gênero romance, pois Chiziane integra e altera tais modelos adaptando-os de forma que prevaleça o componente didático-moralizante, principalmente pela utilização da técnica narrativa digressiva da narradora protagonista. Dessa forma, a escritora moçambicana opta pela escrita do romance porque pelo seu caráter híbrido de formas ela pode ajustar seu modelo narrativo em busca da formação de sua própria constituição romanesca.

As digressões utilizadas pela narradora podem provocar o efeito de sentido de desequilíbrio narrativo, conforme Ana Mafalda Leite. Por outro lado, verificamos que esta estratégia gera, juntamente com os gêneros intercalados, o efeito de mobilidade e ciclicidade da dança que, por expansão e recriação, constrói a história de poligamia.

O romance alcança sua função argumentativa e de formação, mas peca na construção sobre o sentido da poligamia. A poligamia, tema central da narrativa, não é adequadamente explicitada pela narradora, ela é referenciada de forma parcial: uma história de privações e não consegue nos levar à conclusão de qual seria a postura de Rami em relação à poligamia. Afinal, ela era contra ou a favor? Essa parcialidade permite-nos a afirmação da contradição da narradora.

A narradora, para alcançar a função argumentativa e moralizante, utiliza um discurso ácido de denúncia e questionamento: “respiro um ar amargo. A corda rebenta

²²⁷ 2003, p. 85.

sempre do lado mais fraco. É o ciclo da subordinação. O branco diz ao preto: a culpa é tua. O rico diz ao pobre: a culpa é tua. [...] E a roda continua por séculos e séculos”.²²⁸ Por outro lado, deixa suas marcas subversivas e descortina os problemas sociais da vida urbana. Sua consciência feminina resvala na construção das outras personagens e mostra a ruptura dos limites do próprio *eu* e mergulha na esfera do *outro*; redescobre novas dimensões e possibilidades no universo feminino, social e familiar.

O erotismo dos corpos representado na dobra textual de *Niketche* congrega a visão sagrada do corpo enquanto espaço transformador, um corpo que fala e se faz ouvir, um corpo transgressor que denuncia e conclama a mudança nas relações entre o feminino e o masculino numa perspectiva de complementaridade.

O aroma do erotismo presente nos corpos leva às relações de poder entre as personagens femininas. As relações vinculadas à intriga, marca da textualidade das narrativas orais, que se instaura a partir da descoberta do concubinato, engendra a busca de si da narradora-protagonista que acaba por contagiar o comportamento de todas as mulheres envolvidas na poligamia. O contágio acontece nessa arena de conflitos discursivos que o romance é construído, causando o efeito prismático narrativo que a simbologia do espelho propõe: um espaço de construção de uma nova memória que será desenvolvida a partir das novas histórias que elas vão experimentar. Uma nova memória em formação.

Portanto, nessa arena de conflitos as emoções das personagens femininas se entrelaçam e conjugam suas frustrações e felicidades metaforizando o movimento ritualístico da dança, um espaço de mobilidade social. *Niketche* é a dança da criação, mas também das contradições que apontam para o futuro de mudança como bem nos lembra Mauá Sualé nesta última citação: “movem o corpo com arte saudando o despertar de todas as primaveras. Ao toque do tambor, cada um sorri, celebrando o mistério da vida ao sabor do *Niketche*”.²²⁹

²²⁸ N. p. 272.

²²⁹ N. p. 160.

REFERÊNCIAS

Obras da autora:

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

_____. **O sétimo juramento**. – Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

_____. **Balada de amor ao vento**. -2.ed.- Lisboa: Editorial Caminho,2003.

_____. **Niketche: uma história de poligamia.** – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **O alegre canto da perdiz.** – Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

Obras consultadas

ABDALA JUNIOR, Benjamim. (org.) **Margens da cultura:** mestiçagem, hibridismo & outras misturas. - São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **De vôos e ilhas:** fronteiras de solidariedade. – Cotia SP: Ateliê editorial, 2003.

_____. **Literatura, história e política:** literaturas de língua portuguesa no século XX. 2. ed. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

ADÃO, Deolinda M. Novos espaços do feminino: uma leitura de Ventos do Apocalipse de Paulina Chiziane. In: MATA, Inocência & PADILHA, Laura Cavalcante. **A mulher em África:** vozes de uma margem sempre presente. Lisboa, Edições Colibri/ Centro de Estudos Africanos – FLUL, 2006, p. 199-207.

AMARAL, Ana Luísa. Do centro e da margem: escrita do corpo em escritas de mulheres. In: **Cadernos de Literatura Comparada 8/9.** Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dezembro, 2003.

BAGNOL, Brigitte & MARIANO, Esmeralda. Cuidados consigo mesma: sexualidade e erotismo na Província de Tete, Moçambique. In: **Physis Revista de Saúde Coletiva,** Rio de Janeiro, 19[2]: 2009. p. 387-404.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética:** a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* – 6. ed. – São Paulo: HUCITEC EDITORA, 2010.

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Tradução de Antônio Carlos Viana. – Porto Alegre: L & PM, 1987.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo:** fatos e mitos. 4. ed. Tradução de Sérgio Milliet. Difusão Européia do Livro. – São Paulo, 1970.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: **Literatura e Resistência.** – São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Tradução de Maria Helena Kühner. – 8. ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRAIT, Beth. **A personagem**. – 8. ed. – São Paulo: Ática, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura**. – 2. ed. Revista. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CABAÇO, José Luís & CHAVES, Rita. Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. – São Paulo: Boitempo, 2004. p.67-86.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. – Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. (Obra digitalizada pelo grupo Digital Source).

_____. A personagem do romance. In. **A personagem de ficção**. – São Paulo: Perspectiva, 2009. – (Coleção Debates; 1/ dirigida por J. Guinsburg)

_____. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. – 8. ed. – São Paulo: Ática, 2009.

CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. – São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CESÁRIO, Irineia Lina. **Niketche: a dança da recriação do amor poligâmico**. – São Paulo, PUC. 2008.108 p. (Dissertação apresentada ao Programa de estudos pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP)

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

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. – São Paulo: Siciliano, 1993.

CUNHA, Teresa. **As memórias das guerras e as guerras de memórias: encontros e desencontros da narração do sofrimento de mulheres em Moçambique e em Timor Leste**. Oficina do CES (Centro de estudos sociais – Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra) n.º 356. Novembro de 2010.

FANTINI, Marli. Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. – São Paulo: Boitempo, 2004. p.159-180.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FIORIN, José Luiz. Bakhtin e a concepção dialógica da linguagem. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. – São Paulo: Boitempo, 2004. p.37-66.

FONSECA, Márcio Alves da. **Michel Foucault e a constituição do sujeito**. – São Paulo: EDUC, 2003.

GONÇALVES, Anamélia Fernandes. **Corpos transfigurados**: representações do corpo na ficção de Paulina Chiziane. 2010.109 p. (Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São João Del-Rei.)

HAMILTON, Russel G. Niketche – a dança de amor, erotismo e vida: uma recriação novelística de tradições e linguagem por Paulina Chiziane. In: MATA, Inocência & PADILHA, Laura Cavalcante. **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa, Edições Colibri/ Centro de Estudos Africanos – FLUL, 2006, p.317-330.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: **História geral da África, I**: Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki-Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010. p. 167-212.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula**: visita à história contemporânea. – São Paulo: Selo Negro, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

IGLESIAS, Olga. Na entrada do novo milênio em África, que perspectivas para a mulher moçambicana? In: MATA, Inocência & PADILHA, Laura Cavalcante. **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa, Edições Colibri/ Centro de Estudos Africanos – FLUL, 2006, p. 135-154.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. – Maputo: Imprensa Universitária, Universidade Eduardo Mondlane (UEM), 2003.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. – 11.ed. – São Paulo: Ática, 2007.

LOBO, Almiro. Niketche, uma história de poligamia: a moçambicanidade revisitada. In: CHAVES, Rita & MECEDO, Tânia. Encontro de professores de literaturas africanas de língua portuguesa. **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. – São Paulo: Alameda, 2006. p. 77-82.

MACEDO, Eunice et al. Por outras formas de ser e estar: mulheres, participação e tomada de decisão. In: **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa, Edições Colibri/ Centro de Estudos Africanos – FLUL, 2006, p. 21-31.

MACEDO, Tânia & MAQUÊA, Vera. **Literaturas de língua portuguesa**: marcos e marcas – Moçambique. – São Paulo: Arte & Ciência, 2007. p. 73-85.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **O sexo dos textos e outras leituras**. Lisboa, Editorial Caminho, 1995.

MATA, Inocência. **A crítica literária africana e a teoria pós-colonial**: um modismo ou exigência? Juiz de Fora, V. 10, n.1,n.2.p.33-44. Jan/jun/dez. 2006.

_____. **A literatura africana e a crítica pós-colonial**: reconversões. Luanda, Editorial Nzila, 2007.

_____. Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença. In: MATA, Inocência & PADILHA, Laura Cavalcante. **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa, Edições Colibri/ Centro de Estudos Africanos – FLUL, 2006, p. 421-440.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

_____. Poesia angolana e remapeamento etno-cultural – Trajetos. In: JOBIM, José Luís, et al. **Sentidos dos lugares**. – Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005. PP.83-113.

PALO, Maria José. **Confluências discursivas no romance Niketche de Paulina Chiziane**: faces e vozes na reeducação de uma escrita denunciada. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, interações, convergências. USP – São Paulo. 2008. (artigo).

ROBERT, Badou Koffi. **A consciência da subalternidade**: trajetória da personagem Rami em Niketche de Paulina Chiziane. São Paulo: USP, 2010. 106 p. (Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa)

ROSARIO, Loureço do. **A narrativa africana de expressão oral**. Lisboa, Instituto de cultura e língua portuguesa. Luanda: Angolê, 1989.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Tradução Denise Bottmam. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAFFIOTTI, Heleieth. **O poder do macho**. Editora Moderna. Sd.

SANTANA, Jocimara Souza. **Mulher e notícias: os discursos sobre as mulheres de Moçambique na Revista Tempo (1975-1985)**. – Salvador: JSS, 2006. 196 p. (Dissertação de Mestrado em História – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas).

SAMPAIO, André. **A tradição oral em Niketche**: movimentos e ritmos vitais na dança do amor. Revista África e Africanidades – Ano 2 - n. 5 - Maio. 2009.

SALES, Léa Silveira. **Posição do estágio do espelho na teoria lacianiana do imaginário**. Revista do Departamento de Psicologia - UFF, v. 17 - nº 1, p. 113-127, Jan./Jun. 2005.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23.ed., rev. e atualizada. – São Paulo: Cortez, 2007.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. In: **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade.** – 12. Ed. – São Paulo: Cortez, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África** / editado por Joseph Ki-Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010. P.137-166.

VICTORINO, Shirlei Campos. **Paulina Chiziane e Gioconda Belli: Vozes confluentes na geografia da guerra?** – Rio de Janeiro, 2010. 210 p. (Tese de Doutorado em Letras: Literatura Comparada – Universidade Federal Fluminense.).

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Cap. 03, p. 53-70. Círculo do Livro. – São Paulo, 1928.

<http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/ii/completos/comunicacoes/analidiadasilvaafonso.pdf>. Acesso em 09 de Maio de 2011.

VALENTIM, Jorge. **Quem não dança, dança:** a música no universo feminino de Niketche, de Paulina Chiziane. Disponível em: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=605>. Acesso em 20 de agosto de 2011.

OSÓRIO, Conceição. **Ritos de iniciação:** um debate necessário. Disponível em: [http://www.wlsa.org.mz/?blogviewid=18&_target_ =](http://www.wlsa.org.mz/?blogviewid=18&_target_=) . Acesso em 10 de setembro de 2011.