

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP**

**Irineia Lina Cesário**

**Nikette: a dança da recriação do amor poligâmico**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**São Paulo**

2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

IRINEIA LINA CESÁRIO

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da profa. Dra. Maria José G. Palo.

São Paulo  
2008

Banca Examinadora:

---

---

---

## DEDICATÓRIA

A Nzambi, o mesmo ontem, hoje e eternamente.

Ao meu companheiro Sionei.

À minha mui amada filha Mariana pela compreensão e pelo companheirismo.

Ao meus queridos pais, Ivair e Maria Lina, e demais parentes que gestaram e engendraram comigo este projeto.

## AGRADECIMENTOS

Aos professores do curso de Literatura e Crítica Literária/PUC-SP por tudo que me ensinaram e pela generosidade.

À Fundação Ford, que tornou realizável um sonho.

A minha mui estimada orientadora Maria José Palo, pelo incentivo e pelo encorajamento.

Ao amigo e orientador (em Moçambique) Luis Abel Cezerilo.

À Paulina Chiziane pela disposição e pelo carinho com que me recebeu.

Às amigas e aos amigos bolsistas Ford pela solidariedade e pela força.

## RESUMO

A principal questão investigada e comprovada pela leitura de *Niketche: uma história de poligamia* (2004), da escritora Paulina Chiziane, remete-se às analogias no diálogo plural, no espaço da experiência perceptiva e cultural geradora de imagens libertárias da consciência feminina no contexto poligâmico moçambicano.

Na direção da narração intradieética em primeira pessoa, descreveu-se, neste estudo, a poligamia em estado de linguagem dramática, tendo como suporte conceitos da teoria literária e estudos recentes de pesquisadores da literatura africana, como Coelho (1993), Leite (1988, 2004), Chaves (2005), Soares (2006), Lobo (2007), Noa (1997), Rosário (1989), Santilli (2003).

O capítulo I, intitulado “O Espelho: reflexo do diálogo entre o amor feminino e masculino” centraliza a oralidade e a vocalidade no discurso, a partir de Zumthor (1993, 2000), sob os aspectos da língua e da linguagem moçambicanas, representado no polidiscorso da dança *Niketche*, apoiada, por Baudrillard (1992), Bettelheim (1980), Bachelard (2002), Genette (1995), Eco (1989), Segolin (1999), Urbano (2000), Bonicci (2000), Todorov (1968), Derrida (2005), Barthes (2006), dentre outros.

No capítulo II, “Confluências discursivas entre faces/vozes femininas”, foram demonstradas as convergências discursivas de personagens femininas e masculinas sob a teoria polifônica de Bakhtin (2002), que permitiu prescrever uma imagem da mulher orientada pelo comportamento caricatural e lúdico em performance grupal, fundamentado no matriarcalismo, todavia, afiançada por Casimiro (2004) e Tsemo (1992).

No capítulo III, “Nas lendas da oralidade ocidental – a africanidade”, avalizada por Perrone-Moisés (1978, 2000) e por pesquisadores da literatura africana em citação, aborda-se os eus-narradores como resultantes estéticos de uma trama ritualizada e atualizada do passado simbólico. Nas considerações finais, *Niketche*, dança recriadora, enuncia a transição da língua escrita e da linguagem da oralidade, conferindo-lhes um caráter transformador pela linguagem do corpo, lugar da performance da nova escritura da memória, da tradição ocidental e da mudança testemunhal e biográfica das vozes femininas, em renovado universo textual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura moçambicana; rito e oralidade; poligamia; identidade feminina; romance contemporâneo; Paulina Chiziane

## ABSTRACT

The main issue investigated and documented by the reading of “*Niketche – a story of polygamy*” (2004) written by Paulina Chiziane alludes to the analogies in the plural dialogue in the space of the perceptive and cultural experience that generate libertarian images of the female conscience in the Mozambican polygamous context.

In the course of the intradiegetic narration in the first person, we describe polygamy in a state of dramatic language sustained by concepts of literary theory and recent studies carried out by researchers of African Literature such as Coelho (1993), Leite (1988, 2004), Chaves (2005), Soares (2006), Lobo (2007), Noa (1997), Rosario (1989) and Santilli (2003).

Chapter I, *The Mirror – A Reflection of Dialogue between Feminine and Masculine Love*, centralizes the orality and vocality in discourse from Zumthor (1993,2000) under the aspects of Mozambican tongue and language represented in the polydiscourse of the Niketche dance, supported by Baudrillard (1992), Bettelheim (1980), Bachelard (2002), Genette (1995), Eco (1989), Segolin (1999), Urbano (2000), Bonicci (2000), Todorov (1968), Derrida (2005), Barthes (2006), among others.

In Chapter II, *Discursive Confluences between Feminine Faces/Voices*, we demonstrate the discursive convergencies of female and male characters under the polyphonic theory of Bakhtin (2002) which allowed us to establish an image of women oriented by caricatural and ludicrous behavior in group performance, founded on the matriarchal system, yet guaranteed by Casimiro (2004) and Tsemo (1992).

In Chapter III, *In the Legends of Western Orality – Africanness*, warranted by Perrone-Moises (1978, 2000) and by researchers of the said African Literature, we speak of the I-narrators as esthetical results of a ritualized and up-dated plot of the symbolic past. Lastly, *Niketche*, a dance of recreation, expresses the transition of the written language and the language of orality giving them a transforming character through body language, the place of the performance of the new writing of the memory, of Western tradition, and the testimonial and biographic change of female voices in a renewed textual universe.

Key words: Mozambican Literature; rite and orality; polygamy; feminine identity; contemporary novel; Paulina Chiziane.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: Entre a tradição oral e escrita.....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO I: O espelho: reflexo do diálogo entre o amor feminino e masculino .....</b>	<b>38</b>
1.1 A semântica dos contrários (feliz-infeliz).....	39
1.2 O diálogo-espelho do amor híbrido.....	42
1.3 O monólogo com o espelho: Fusão narradora-sujeito-autora-outrem.....	48
<b>CAPÍTULO II: Confluências discursivas entre faces/vozes femininas.....</b>	<b>53</b>
2.1. Cacos do eu em desdiferenciação funcional: Testemunhas em diálogo biográfico.....	60
2.2. O destino feminino pela ótica da poligamia.....	63
2.3. O patriarcado no ritual feminino de niketche – dança do poder.....	69
<b>CAPÍTULO III: Nas lendas da oralidade ocidental – a africanidade.....</b>	<b>74</b>
3.1. Cruzamento de diálogos femininos nas formas curvas da dança.....	78
3.2. Niketche: dança ritual dos eus narradores.....	82
3.3. Unificação dos eus no matriarcado – mátria africana.....	85
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: .....</b>	<b>89</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>100</b>

## INTRODUÇÃO

Entre a tradição oral e a escrita

“Escutai os lamentos que me saem da alma. Vinde, sentai-vos no sangue das ervas que escorre pelos montes, vinde, escutai repousando os corpos cansados debaixo da figueira enlutada que derrama lágrimas pelos filhos abortados. Quero contar-vos histórias antigas, do presente e do futuro porque tenho todas as idades e ainda sou mais novo que todos os filhos e netos que hão de nascer. Eu sou o destino. A vida germinou, floriu chegamos ao fim do ciclo. Os cajueiros estão carregados de fruta madura, é época da vindima, escutai os lamentos que me saem da alma, Karingana wa Karingana”. (CHIZIANE, 2006, p. 9)

Entre os anos de 1497 e 1499, período em que se registra o início da viagem de Vasco da Gama à Índia, o litoral leste africano serviu como ligação regular entre o Ocidente e o Oriente. Nessa viagem, o navegador português chegou, em 1498, à ilha de Moçambique, território considerado estratégico por ser um ponto de escala na rota da Índia. As relações comerciais foram ampliadas num curto espaço de tempo com o lucrativo comércio de escravos, com a extração de ferro, cobre e ouro no império do Monomotapa,<sup>1</sup> imortalizado por Camões em *Os Lusíadas* (X 93), obra que alimentou, durante séculos, os mitos europeus.

Foi esse um período de franca expansão portuguesa facilitada pela localização estratégica de Moçambique. O século XVII, com o cultivo da cana-de-açúcar nas Ilhas Maurício,<sup>2</sup> o número de mercadores de escravos começou a aumentar. O dinamismo do tráfico negreiro fez com que Moçambique, em 1752, passasse a ter um governo colonial autônomo. Hernandez (2005, p. 590) considera que as “conseqüências do comércio de escravos deram origem às lutas internas entre o sul e o norte, provocando um rompimento na coesão das organizações políticas africanas.”

Tendo em vista a sua relevante importância econômica, Moçambique atraiu muçulmanos, portugueses, franceses, norte-americanos, espanhóis, cubanos, brasileiros, além de negros livres e escravos. O país congregou, dessa forma, a heterogeneidade própria do continente africano, no qual os povos falavam línguas diferentes, com tradições religiosas e noções de propriedade distintas, valores diversos e vários modos de hierarquização de suas sociedades, organizando-se de acordo com os seus próprios interesses. A maneira de se ver e estar no mundo foi um tema que passou de geração em geração, por meio da oralidade, que, por vezes, integrou o processo de invenção de tradições, que, segundo Hobsbawn (2002, p. 9),

É um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado.

---

<sup>1</sup> Império africano que abrangia a região onde hoje se localizam Manica e Sofala.

<sup>2</sup> Maurício, capital de Port Louis, é uma ilha no Oceano Índico, no sudeste da África, mais precisamente a leste de Madagascar. A ilha foi descoberta pelos portugueses, em 1505, colonizada pelos holandeses, em 1638, e nomeada em honra ao príncipe Maurício de Nassau.

Embora Giddens (1997, p. 80) não usa o termo “invenção de tradição ou tradição inventada”, suas considerações sobre tradição assemelham-se aos conceitos de Hobsbawn: “A tradição é uma orientação para o passado, de tal forma que o passado tem uma pesada influência ou, mais precisamente, é constituído para ter uma pesada influência para o presente.” (GIDDENS, 1997, p. 80) Doravante, “as tradições se perpetuam em grande parte mediante a transmissão oral” (THOMPSON, 1998, p. 18), a ser reinventada como estratégia de sobrevivência da população como parte do processo do desenvolvimento local.

Grupos inteiros de africanos, bem como suas gerações, viveram e cresceram no trânsito entre o legado colonial e suas heranças africanas singulares.

Nesse processo, o aprendizado de suas vidas se fez no interior de processos históricos de constituição e formação de sociedades modernas, embasadas pela existência concreta das sociedades tradicionais (GUSMÃO, 2005 *apud* GRAÇA, 1997, p.78).

O período de 1870 a 1880, como afirma Brunshwig (1993), iniciou uma nova valorização da África negra, que atraiu o interesse de círculos mais extensos do que os dos humanistas, dos sábios e dos comerciantes britânicos, por descobrirem diamante no Transvaal, em 1867, o ouro no Rand, em 1881, e o cobre, na Rodésia, e a partir dessas descobertas as condições para a efetivação da partilha estavam estabelecidas.

Simultaneamente a esse processo, acontece a Conferência de Berlim,<sup>3</sup> com a missão exclusiva de deliberar sobre o futuro e levar as grandes potências a reconhecerem a obrigação de assegurar os territórios ocupados por elas, nas costas do continente africano, a existência de uma autoridade capaz de fazer respeitar direitos adquiridos e a liberdade de comércio e de trânsito.

O principal desdobramento da Conferência impôs a Portugal a conquista militar e a real ocupação de Moçambique, que, do ponto de vista econômico, esteve

---

<sup>3</sup> A partilha de um país ocorre quando várias potências estrangeiras se põem de acordo para colocá-lo, inteira ou parcialmente, sob sua soberania. Isso supõe, portanto, rivalidades e negociações entre os participantes da partilha e a incapacidade de resistir por parte dos países divididos. Lembramos, por exemplo, das partilhas da Polônia, no século XVIII, pelas quais Hitler e Stálin se dispuseram da Polônia, dos Estados Bálticos e da Finlândia. Semelhantes condições foram apenas tardiamente repetidas na África negra. Até o fim do século XVIII, os europeus que freqüentavam suas costas, representavam, antes, interesses privados do que dos Estados. No fim do século XVIII, só havia soberania estrangeira em alguns pontos da costa de Angola e de Moçambique, sob dominação portuguesa, na Gâmbia britânica e no Senegal francês. (BRUNSCHWIG, 1993, p. 40)

atrelado ao projeto português, utilizando a política lingüística como um dos principais instrumentos de dominação e de fragmentação da cultura local, ignorando e, muitas vezes, hostilizando as línguas moçambicanas.

A política colonial procurou, desde então, promover o culto, a pureza e o prestígio da língua portuguesa. Para tanto, tudo foi feito para asfixiar as línguas autóctones, banindo, portanto, o seu uso na educação e em outros setores públicos. O conhecimento do idioma português foi a principal condição para o indivíduo tornar-se um cidadão, e, dessa forma, desfazer-se da categoria de indígena e, quiçá, participar de alguma forma de decisão que condicionasse o presente e o futuro do cidadão. (Cf. LOPES, 2004, p. 231)

A partir do ano de 1845, antes da ocupação efetiva de Moçambique, a língua portuguesa tornou-se oficial e toda a educação deveria ser ministrada nessa língua. Surgiram, nesse período, várias iniciativas para aprimorar o sistema educacional, visando sempre à promoção do idioma português e à assimilação<sup>4</sup> dos povos nativos. A assimilação, cuja principal consequência é a ruptura, definiu na sociedade colonial, os limites aos quais o poder estava circunscrito. Esse processo assimilatório esteve presente na política e na educação do Estado colonial, com função de dar suporte à administração na prestação de serviços, como intérpretes, escriturários, enfermeiros e professores das primeiras escolas.

Em 1908, o então governador de Moçambique, Freire de Andrade, diante do protesto de algumas missões religiosas, por meio da Portaria 476 permitiu que o ensino nos primeiros anos de instrução fosse ministrado por meio das línguas moçambicanas. No entanto, essa concessão não se sustentou. Esse período foi marcado por certa descontinuidade na comunicação entre os grupos africanos, pois a proibição do uso das línguas autóctones na escola e nos setores públicos esvaziou

---

<sup>4</sup> "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" (MENDONÇA, 1988, p. 21) Sua periodização abrange os anos de 1845 a 1885, em que os governantes defendiam o uso das mesmas leis na metrópole e nas colônias; de 1885 a 1930 é o período em que acontece a regulamentação da assimilação; de 1930 a 1962 ocorre a imposição de uma rigorosa política de assimilação por intermédio de um sistema educacional; e o período de 1962 a 1975 marca uma tomada de consciência por parte da burguesia colonial relativamente à falência da política educacional e à necessidade de uma força melhor preparada.

os seus falantes de sua identidade cultural, reprimiu, evitou e retardou o aparecimento e o crescimento da consciência nacional. (LOPES, 2004, p. 231)

Todavia, Chaves (2005, p. 249) afirma que o colonialismo português em Moçambique, ao proibir a utilização das línguas autóctones como instrumento de comunicação social, provocou distanciamentos entre aqueles que, a despeito das grandes diferenças, poderiam ter estimulado a construção de suas identidades, protelando o aparecimento e o crescimento da consciência nacional.

Pretendia-se romper os laços dessas comunidades com o seu passado, com a sua história, desagregar a sua visão específica de mundo e alienar as formas de expressão que haviam desenvolvido. Dessa forma, impedia-se que os elementos fundamentais de uma personalidade cultural própria, dentro da lógica do desenvolvimento das sociedades, se transformassem na base aglutinadora de uma unidade nacional.

No entanto, de acordo com Chaves (2005, p. 252),

as condições concretas do desenvolvimento implementadas pelo sistema colonial não favoreceram a aproximação entre os povos moçambicanos, antes ampliaram as distâncias, favorecendo a criação de guetos em que se viram situados os que refletiam sobre o lugar social do africano e sua identidade cultural.

À medida que a consciência da diferença se intensificava, aumentava também a convicção da grande distância entre a tradição oral e o código da escrita, no papel de formulação e transmissão do conhecimento. Todavia, os que acreditavam na importância da cultura como fonte de libertação não podiam se furtar ao debate sobre a legitimidade da literatura como espaço de reflexão.

Nas primeiras décadas do século XX, com o advento da república, em Portugal, desmistifica-se também o discurso da assimilação, no sentido de que, para “assimilar-se, não é suficiente despedir-se de seu grupo, é preciso penetrar em outro: ora, ele encontra a recusa do colonizador ocasionando quase sempre reações deste outro” (MEMMI, 1989, p.109). O colonizado, convencido da superioridade do colonizador, procura imitá-lo e identificar-se com ele de tal forma que se deixa assimilar por ele. No entanto, ao tentar comportar-se como colonizador, o colonizado recebe somente o desprezo e a zombaria (Cf. MEMMI, 1989).

Assim, ao dominar o código da escrita, identificado com a civilização, os moçambicanos negros e mestiços permanecem situados à margem, impossibilitados de conquistarem os lugares a que, em princípio, teriam direito.

A escrita, contudo, ainda no início do século XX, de acordo com Chaves (2005, p. 253), projeta-se como principal meio de denúncia e de interlocução com quem detinha o poder. Os primeiros textos caracterizavam-se pelo requinte no uso da língua portuguesa. Entretanto, houve a necessidade de amplificar os ecos da insatisfação. Surgem, então, artigos redigidos nas línguas nativas, numa busca de diálogo com os setores que partilhavam as injustiças. Na coexistência desses referentes culturais, pode-se perceber a mudança de foco: o trabalho na imprensa deixa de ter o poder constituído como objeto exclusivo de atenção e começa a se configurar como espaço associativo, tornando-se um lugar de circulação de idéias.

Nesse quadro, o português como língua literária em Moçambique vai ser um dos componentes capazes de produzir, com eficácia, a representação do progresso e da cultura, adquiridos pela absorção de modelos oferecidos pela civilização ocidental e pelo cristianismo.

Porém, a língua em que se formam as primeiras manifestações estéticas da sociedade, no interior de uma cultura de oralidade, não vai se desenvolver no sentido da escrita. Ficará circunscrita às funções mágico-religiosas, à prática e à estética no domínio oral, enquanto a escrita, que as igrejas cristãs estimulam, limita-se a servir às intenções de propaganda religiosa.

Toda a cultura oral, quer seja popular ou erudita, quer seja mágica ou profana, é produzida num sistema lingüístico alheio à língua portuguesa, veiculada por uma língua própria, e apenas é utilizada na comunicação oral cotidiana para fins específicos e na comunicação com os subordinados, em família, e com não falantes do português em geral.

Apesar da oficialização do idioma português, as populações nativas moçambicanas comunicavam-se entre si freqüentemente por meio das línguas locais, facultando à língua oficial os espaços públicos e a escola. Segundo Matusse (1998, p. 54-55), a percepção da real dimensão cultural, principalmente no que diz respeito à literatura moçambicana, passa pela consideração dos elementos autóctones, na qual a tradição oral funciona como um elemento do jogo de interações da simbiose colonial.

Em contrapartida, a língua portuguesa, ao impor-se como língua escrita, de prestígio e de cultura, abre caminho para a sua eleição como língua literária – processo necessariamente artificial – não tendo qualquer tradição para acompanhá-la.

O processo que conduziu à formação de uma cultura letrada em língua portuguesa em Moçambique resultou, segundo Matusse (1998, p. 74), numa literatura gerada no prolongamento da literatura e das culturas portuguesas. Por isso, à época, designava-se como uma literatura em Moçambique e não como uma literatura moçambicana.

Desde então, por volta de 1854, os escritores moçambicanos apropriaram-se da língua estranha que se impunha, não só como um conjunto estruturado de representações, veículo das ideologias, mas também como um instrumento para enfrentar a contradição como aspecto fundamental do seu lugar no mundo.

Jornais como “O Africano”, fundado em 1908, e o seu sucessor, “O Brado Africano”, que surgiu em 1918, serviram como espaço literário e emissor das contradições culturais, das manifestações de afirmação cultural africana e da discussão sobre a política colonial, conforme assinalava Rui de Noronha<sup>5</sup> (1909-1943), em seu texto poético:

[...] Desperta! O teu dormir já foi mais que terreno...  
Ouve a voz do Progresso, este outro Nazareno.  
Que a mão te estende e diz: África, *surge et ambula*.

Dessa maneira, as primeiras manifestações literárias moçambicanas escritas em língua portuguesa são frutos da contradição estabelecida pelo contato entre as culturas. Contradição de que não está ausente da apropriação de uma língua estranha, com todas as rupturas que essa apropriação provoca.

No fim dos anos 1920, surgiu, em Moçambique, uma literatura em língua portuguesa, com caráter sistemático, cujo nascimento foi determinado pela política de

<sup>5</sup> Escritor moçambicano, conhecido também como António Rui de Noronha e Carranquinha de Aguilar. Estudou em Maputo e trabalhou como funcionário público nos Caminhos de Ferro e na Divisão de Fiscalização de Nampula, período em que, simultaneamente, exerceu o jornalismo. Os jornais *O Brado Africano*, *O Mundo Português*, *África Magazine*, *Miragem*, *Moçambique* e *Notícias do Bloqueio* estamparam os seus textos de crítica literária e os seus poemas, parte dos quais foi reunida sob o título *Sonetos*, no ano da sua morte, em edição póstuma, ficando inéditos os seus contos. Incluído em várias antologias estrangeiras – na Rússia, na República Checa, na Holanda, na Itália, nos EUA, na França, na Argélia, na Suécia, no Brasil e em Portugal – Rui de Noronha celebrou-se pelo poema “*Quenguelequezeé ...*” – cujo título é um grito característico do rito de passagem do *cu-landla*, no qual se mostra à lua nova a criança recém-nascida, para que ela se transforme em pessoa.



assimilação e pela política educacional do estado colonial.<sup>6</sup> Seus objetivos apresentavam-se assim definidos: criação de um pequeno estrato educado dentro das concepções da cultura ocidental com vista a servir de suporte à manutenção do poder colonial.

A partir de 1957, surgiram organizações políticas provocadas pela intensificação da exploração colonial, entretanto, essas atividades anti-colonialistas não produziram nenhuma transformação significativa, e sim uma mudança de estratégia no enfrentamento ao colonialismo. A língua portuguesa em Moçambique não é neutra. Ao contrário, é um instrumento de comunicação entre o povo. Assim sendo, durante a guerra de libertação nacional (1962-1975), levada a cabo pelos moçambicanos contra o colonialismo português, o ensino da Língua Portuguesa passou a ocupar um lugar de destaque como afirmação e estratégia política.

As manifestações nacionalistas intensificam-se com o pós-guerra e, concomitantemente, surge uma literatura cujas características terminariam por compor a literatura moçambicana, ou seja, uma literatura de afirmação de uma africanidade<sup>7</sup> até então apresentada de forma tímida.

A língua portuguesa, o soneto e a influência, principalmente, da terceira fase do romantismo português, segundo Chaves (2005, p. 256), “serviram como instrumentos apropriados num processo em que a incorporação de modelos não significaria renunciar as suas referências.” Destarte, a poesia e os contos foram utilizados pela elite moçambicana como contestação ao processo de assimilação imposto por Portugal, numa luta que se transformou no princípio do Movimento de Libertação.

No fim da década de 1950 as atividades anti-coloniais, na África, ganharam novo dinamismo. Após 1957, ano em que a luta nacionalista originou a independência de Gana, tal luta provocou também a independência da Nigéria. A luta anti-colonial na África do Sul, Rodésia e Niassalândia atingiu novas dimensões reagindo simultaneamente ao colonialismo, ao trabalho forçado, à cultura obrigatória e à cobrança de impostos.

---

<sup>6</sup> Como parte da política assimilacionista, a partir de 1930, o ensino rudimentar estendeu-se a todas as crianças africanas. No entanto, em 1936, o único liceu existente em Moçambique, na cidade de Lourenço Marques, contava com 507 alunos, dos quais 33 eram mestiços, 40 indianos e um negro. (MENDONÇA, 1988, p. 11)

<sup>7</sup> *Africanidade* é o termo que define a especificidade de um mundo cultural que tem por base o “mundo negro” que outros mundos, cristãos e islâmicos, vieram contaminar. (TRIGO, p. 201 apud QUENTAL, 2006)

A divulgação da filosofia pan-africanista e anti-colonial de Aimé Césaire (1913) e de Nkrumah (1909-1972) intensificava-se entre os intelectuais, nos vários pontos do continente, os quais reagiram fundando associações, clubes e jornais com o objetivo de constituir espaços de dignidade racial e cultural, nos quais, salienta Hernandez (2005, p. 599), “discutiam assuntos relacionados à importância das culturas tradicionais africanas e dos povos de Moçambique, bem como o significado de sua história.”

A Literatura, por sua vez, com vínculos fortes com a História, funcionava como um espelho dinâmico das convulsões vividas pelos povos africanos. Nela, refletiam-se os grandes dilemas que mobilizaram a atenção de quem tem a África como objeto de preocupação: a relação entre a unidade e a diversidade, entre o nacional e o estrangeiro, entre o passado e o presente, entre a tradição e a modernidade. (Cf. CHAVES, 2005)

Inicialmente, defrontamo-nos com a discussão que envolve a escolha da língua portuguesa como instrumento de expressão, mas a grande contradição reside no problema da escrita que, com a consciência da alienação,<sup>8</sup> ganha uma dimensão dramática, de caráter mais fundo e anterior à própria definição da língua oficial, com certeza um dos significativos bens provenientes do patrimônio latino.

O contato com os repertórios assinados pelos mais diversos escritores moçambicanos, dentre eles, Lilia Momplé (*Ninguém matou Suhura*), Luis Bernardo Honwana (*Nós matamos o cão tinhoso*) e Suleimane Cassamo (*O regresso do morto*), evidencia o fato de as relações entre a vida nacional e o exercício literário, sempre fortes na história de tantos povos, adquirirem, naquelas terras, contornos muito nítidos, abrindo questões plurais:

[...] Isto porque, no século XIX, quando praticamente se inicia a atividade literária em países como Angola, Cabo Verde e Moçambique, aos nossos dias, na produção da literatura, inscrevem-se de maneira densa o peso das contradições sobre as quais se estruturava a sociedade colonial e as suas repercussões no período que sucede à independência política conquistada nos anos 70. (CHAVES, 2005, p. 250)

---

<sup>8</sup> Entende-se por consciência da alienação aquela do indivíduo conhecedor dos valores institucionais ao qual é submetido a fim de legitimar o controle social.

Especificamente em Moçambique, o momento da pós-independência é marcado pelo surgimento de uma nova geração de autores,<sup>9</sup> que se dedicaram à escrita de narrativas, inspirando-se na tradição oral moçambicana.

Os intelectuais de Moçambique, então mobilizados por um sentimento nativista, a partir de 1970, intensificaram o debate cultural e dessa atuação resulta um quadro de estímulo à discussão sobre o lugar da cultura na composição da identidade moçambicana e à exortação à criação de uma literatura pátria. Ao lado da prática jornalística e da literatura escrita em língua portuguesa, surge, também, o interesse pelos temas da lingüística, da história e da etnografia moçambicanas.

A nosso ver, a intertextualidade da literatura moçambicana com outras ciências do conhecimento se configura como um aspecto fundamental para a leitura do literário. Trigo (apud MATUSSE, 1998, p. 35) propõe uma base antropológica e arqueológica no estudo das literaturas de língua portuguesa:

Esclarece Trigo que usa o conceito de antropologia na sua vertente cognitiva, em que ela é um ramo da etnologia, relacionado com o modo como os falantes de uma língua classificam e conceptualizam os fenómenos, ou seja, como constroem a sua visão de mundo, enquanto que arqueologia se refere ao estudo de culturas extintas e, por extensão, de todos aqueles elementos textuais que se filiam na tradição genuína de uma cultura de substracto, imersa e desfigurada por uma cultura conquistadora. (MATUSSE, 1998, p. 35)

Esse jogo interdisciplinar possibilita interações semióticas entre as tradições orais e os diferentes sistemas e tradições de escrita em reciprocidade na busca da conceitualização de uma literatura pátria, um espaço de síntese, no qual emergem as relações entre literatura e sociedade e os valores culturais externos à sociedade moçambicana:

A heterogeneidade daí resultante participa também na definição dos eixos fundamentais da literatura moçambicana, abrindo mais um espaço de reflexão na formulação de um conceito de moçambicanidade e na criação de apetrechos teóricos capazes de estudar a sua originalidade no âmbito das literaturas africanas de língua portuguesa. (LEITE, 1985, apud MATUSSE, 1998, p. 48)

---

<sup>9</sup> A Revista *Charrua*, fundada em 1984, por Ungulani Ba Ka Khosa, Eduardo White, Hélder Muteia, Marcelo Panguana, Juvenal Bucuane, dentre outros, permitiu o desenvolvimento de novas práticas de escrita, não só no campo da narrativa, como também no da poesia. (LEITE, 2004, p.113)

No entanto, há que se concordar com Matusse (1998), ao afirmar que o interesse central aqui são as interações sob a perspectiva literária, que o estreito convívio entre as tradições escritas e orais suscitam. No caso de Moçambique, a interação entre a língua portuguesa e o conjunto de línguas bantas traz para a língua portuguesa um pouco da sua estrutura gramatical e da forma peculiar de gerar a sustentação do mundo.

Portanto, essas interações de referências literárias e extraliterárias conjugam-se na literatura moçambicana de forma que cria um dialogismo intertextual circular no qual as unidades textuais e contextuais se complementam no processo de literarização, que resulta da representação literária do Outro a partir do espaço ideológico ou social em que se estabelece o Eu:

[...] a situação colonial de que emerge a literatura moçambicana é marcada por interações, por clivagens, por atitudes de distanciamento e de assimilação ou apropriação, que implicam tomadas de consciência de ser/pertencer a um grupo e, por conseqüência, não se/não pertencer a outro grupo. Como se sabe, a imagem resulta deste distanciamento e corresponde à representação do outro a partir do espaço ideológico ou social em que se situa o eu. (MATUSSE, 1998, p. 58)

Porém, outras características, além da dimensão da alteridade e da tradição oral no seio da literatura em Moçambique, são apresentadas. Dentre elas, as coloniais e as pós-coloniais, que, a partir de estudos de obras e autores representantes desses períodos, permitem observar o contributo dos precursores de uma literatura moçambicana e o seu legado às gerações recentes.

Desde o período colonial, a voz feminina marca presença e faz-se ouvir nos mais diversos timbres, entoando um coro poético africano em uníssono com a voz masculina em favor da herança negra e contra a dominação colonial. (Cf. DANTAS, 2006)

A literatura moçambicana escrita por mulheres, a nosso ver, propõe a demanda de um outro olhar sobre si. Assim pensando, há que se concordar com Coelho:

[...] entre os fenômenos mais significativos deste último século, no âmbito da literatura e da crítica, está sem dúvida o crescente interesse que desde os anos 70 vem despertando não só a produção literária das mulheres, mas também a de literatura de negritude. (COELHO, 1993, p. 11)

Coelho (1993) conjuga literatura de negritude<sup>10</sup> com literatura feminina, incitando-nos, dessa forma, a caracterizá-las. Em síntese, Negritude é um movimento surgido por volta de 1934, em Paris, definido pelo poeta antilhano Aimé Césaire como “uma revolução na linguagem e na literatura que permitiria reverter o sentido pejorativo da palavra negro para dele extrair um sentido positivo”. Consolida-se, em 1939, enquanto movimento ideológico, político e literário por meio do poema de Césaire, *Cahier d’un retour au pays natal*, obra fundamental da Negritude. (Cf. BERND, 1988, p. 18)

Neste trabalho, defende-se a idéia de que a literatura feita por mulheres, que traz no seu bojo uma nova consciência feminina, a qual revela por meio das práticas cotidianas os problemas humanos, a literatura de negritude, “propiciou uma tomada de consciência que por meio do discurso literário se transformou no lugar por excelência da manifestação do eu–que–se–quer–negro.” (BERND, 1988, p.53)

Diante da afirmação de Coelho (1993), a literatura, como um espaço privilegiado de reflexão e diálogo, tem proporcionado uma nova postura das mulheres escritoras no sentido de elas se afastarem dos limites do seu próprio Eu e adentrar a esfera do Outro, ou seja, 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.

A participação da mulher na literatura moçambicana segue o percurso do “posicionar-se a si mesma a uma distância do próprio ambiente cultural imediato de modo a vê-lo desde fora e representá-lo num grau maior de autoconsciência” (GIRAUDO, 1997, P. 56). Trata-se de uma literatura que resgata a importância de seu relato ouvido ou lido no combate ao colonialismo, nas lutas de libertação, no período pós-independência, em favor da descoberta do outro, cujos princípios foram sufocados pelo estado colonial.

Os relatos femininos são imbuídos de memória, que segundo Vianna (2004, p. 147) “lidar com a memória é lidar com o tempo. Com o tempo da nossa existência”. *Niketche* perpetua, dessa forma, uma das principais características da literatura feminina como possibilidade de ligar o passado à experiência presente prevendo e

---

<sup>10</sup> “Em sentido lato, negritude – n minúsculo é utilizada para referir a tomada de consciência de uma situação de dominação e de discriminação e a conseqüente reação pela busca de uma identidade negra”. “Em sentido restrito, Negritude – com N maiúsculo, refere-se a um momento pontual na trajetória da construção de uma identidade negra, dando-se a conhecer ao mundo como um movimento que pretendia reverter o sentido da palavra negro, dando-lhe um sentido positivo”. (BERND, 1988, p. 20)

construindo uma continuidade cultural com o sentido de manter vivo o sentido de geração a geração.

Trata-se de uma experiência emergente no discurso narrativo, que vai além do escrever sobre e para as mulheres, cujo foco recai sobre um ponto de vista feminino, interrogando a realidade.

Chiziane usa a linguagem narrativa para, segundo Leite (2004), denunciar a burguesia urbana moçambicana e revelar os diferentes comportamentos de uma sociedade patriarcal.

É preciso levar em conta dois aspectos fundamentais para a leitura de uma escrita feminina, que, conforme afirmam Hollanda (1992) e Vianna (2004), para a teoria feminista de base pós-estruturalista, a linguagem não é a expressão apenas de uma individualidade, mas o lugar de construção da subjetividade, que se dá de modo socialmente específico. O segundo ponto mostra a linguagem como o lugar em que atuais e possíveis formas de organização e seus respectivos desdobramentos políticos são definidos e contestados.

Ao ser indagada sobre o fato de a mulher ser sempre o centro de suas narrativas, Chiziane responde que, enquanto mulher, é legítimo que o assunto circule em volta do feminino. Com base nessa afirmação da autora, pode-se asseverar que a escrita feminina não se apresenta de forma dicotômica nem tampouco antinomicamente em relação ao masculino, nem como algo que seria seu complemento, mas o seu suplemento. (Cf. BRANDÃO, 1995, p. 73)

Essa suplementação, no entanto, ainda de acordo com Brandão (1995), não deve ser compreendida de forma valorativa, que distingue a escrita feminina como excessiva em virtude de sua plenitude ou totalidade, de sua capacidade de tudo conter, mas em relação ao que se pode chamar de um discurso literário tradicional ou oficial; trata-se, antes, de uma escrita cujos elementos se configuram como um “a mais” com relação ao paradigma colocado.

A literatura feminina, de acordo com COELHO (1993, p.15), possui algumas características, dentre elas, o uso da palavra “fragmentada, aspectos da oralidade como a riqueza de detalhes, a insistência no próprio emissor, a projeção da linguagem ao nível simbólico e a tendência em explicar o universo”.

A propósito, é pela via do simbólico que o discurso feminino em *Niketche* fala e pode se fazer ouvir mimetizando a realidade moçambicana, reconstruindo essa

mesma realidade na ficção, numa relação ambivalente e dúbia com o real, criando efeitos de verossimilhança.

O real da ficção dialoga com o contexto histórico, econômico, social, de classe ou de dominação em que o autor está inserido, corroborando com essa afirmativa, COELHO (1993) assegura que “[...] a natureza da arte depende do que acontece no contexto histórico, econômico, social, de classe ou de dominação, em que está situado o artista ou o escritor” (COELHO, 1993, p.15).

Ao seguir-se a peculiaridade desse caráter identitário, a obra *Niketché*: uma história de poligamia (2004), de Paulina Chiziane, identifica-se com o tempo presente. Nela, o discurso iconiza aspectos da vida cotidiana, em Moçambique, expondo a poligamia como um costume arraigado na sociedade. A narrativa constrói-se a partir das experiências das mulheres no casamento, no trabalho e na procriação, bem como questiona e aponta os papéis definidos para si, colocando as personagens como “vozes autorizadas para falar de suas sensações, emoções, desejos e percepções” (SILVA, 2006).

Mais significativo é saber, porém, de acordo com SILVA (2006), que “o corpo feminino funciona como um espaço qualificado historicamente para a representação e a leitura das experiências passadas e cotidianas,” sob uma espiral, “como a dança associada à linguagem, acorda e exterioriza os escalões subterrâneos da vida sentimental” (SPINA, 2002, p. 33).

Trata-se, portanto, de certa evocação da poética que, segundo TODOROV (1968, p. 16), é o “nome de tudo quanto diga respeito à criação, ou a composição de obras cuja linguagem seja, a um só tempo, a substância e o meio”. É um texto que a despeito da ambigüidade do sujeito da enunciação é composto por elementos que se juntam enquanto par na dança, dentre eles a língua portuguesa, um meio utilizado para desvelar *Niketché* como um processo criador, pois é uma narrativa, em que

a narradora, pensamos, mais do que defender os valores tradicionais da poligamia, que estabelecia regras bem precisas, permitindo algum equilíbrio social da mulher, defende um percurso de tomada de consciência do estado de dependência do mundo feminino, hesitante entre o (des) conhecimento das tradições, incitando-o à adequação e à mudança. (LEITE, 2004, p. 97)

A narrativa em *Niketché* é representada por um discurso em primeira pessoa que, segundo Germaine Breé (apud GENETTE, 1995, p. 246), “é uma opção fruto de uma escolha estética consciente, e não o signo da confiança direta, da confissão,

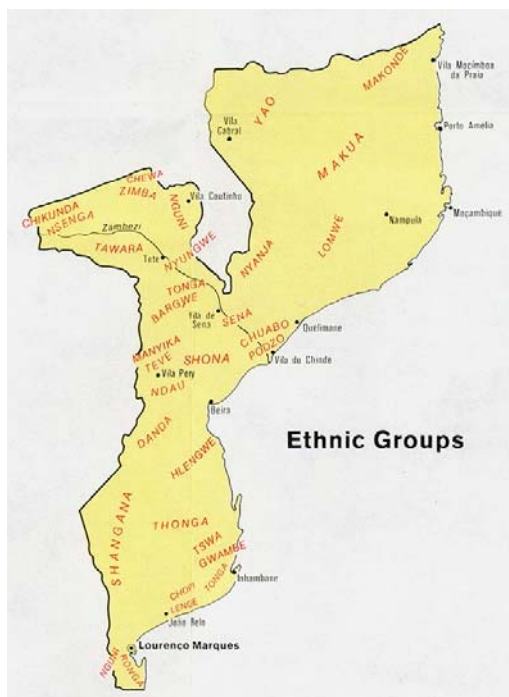
da autobiografia”. Em linhas gerais, o/a escritor/a compõe sua obra levando em conta um leitor universal, mas por causa da ideologia que esse/a escritor/a está sujeito “ele/a fala também a seus contemporâneos, a seus compatriotas, a seus irmãos de raça ou de classe.” (SARTRE, 2004, p. 56) Desse modo, a autora da narrativa em questão descobre uma personagem capaz de relatar a história de *Niketché*, que, metaforicamente, formaliza a relação poligâmica de Tony, personagem central masculina, com suas seis mulheres. São mulheres oriundas da região norte, com fortes influências matrilineares, e, da região sul, marcadamente patriarcal.

Segundo Ramalho (2001), Moçambique apresenta quatro grandes grupos étnicos, cuja localização, de Sul para Norte, distribui-se da seguinte maneira: *tongas*, com ramificações no distrito de Tete, cujos principais subgrupos se denominam *changanas* ou *tsongas*, *chopes*, *tsuas* e *rongas*; *carangas*, entre o Save e o Zambeze; *nhanjas*, que ocupam todo o noroeste do país e a maior parte do vale do Zambeze e a província do Niassa, sendo *vanhúnguês*, *atande*, *ajaua (yaos)*, *anguro*, *senga* e *maganja* seus subgrupos; e *macuas*, que se estende por toda a província de Moçambique, Cabo Delgado e uma pequena faixa no Niassa, com os subgrupos dos *lómuês*, *chacas*, *medos*, *acherimas*, *podzos*, *macondes*, dentre outros. Pode-se considerar a existência de 14 agrupamentos lingüísticos, divididos em dialetos, falados em todo o país.

Esses grupos etnolingüísticos caracterizam-se por uma complexa diversidade lingüística, religiosa, cultural e artística, cada qual com sua forma peculiar de organização social e familiar. (*Vide* mapa etnolingüístico)

Figura 1 Mapa  
etnolingüístico de Moçambique





Fonte: website University of Texas Libraries, 1973

Moçambique divide-se em três regiões (norte, sul e centro). As regiões norte e sul são os cenários de ambientes ficticiais, “habitat” das personagens com suas tradições, às vezes, conflitantes com a modernidade a serem projetadas no “mapa de uma terra em combustão” (CHAVES, 2005), assim descrita por Chiziane (2007): “Temos as regiões do sul e do centro, que são regiões patriarcais por excelência. O norte já tem características diferentes. É uma região matriarcal, onde as mulheres têm outras liberdades.”

De acordo com o Diretório Comercial de Moçambique (2006), no item “Antropologia – identidade moçambicana” existem duas formas de organização social no país, as influenciadas pela linhagem patrilinear e a influenciada pela linhagem matrilinear. A linhagem influencia em grande parte a estrutura social de uma sociedade ao estabelecer, claramente, o papel e a importância de cada elemento, bem como a forma de como eles deverão se relacionar.

O sul de Moçambique é tradicionalmente composto por um chefe, suas mulheres e filhos. Em muitos casos os irmãos mais novos e genros fazem também parte da estrutura familiar e social do grupo. Após o casamento, a fixação é patrilocal, isto é, junto da residência do pai do noivo.

A agricultura é a base econômica do sul e possui certa variedade de igrejas protestantes. Os rapazes são submetidos ao rito da circuncisão, no qual são iniciados nas suas responsabilidades como homens, na estrutura familiar e social. O lobolo<sup>11</sup> é uma parte determinante da estrutura social patrilinear, que define a legitimidade de estabelecimento de laços de aliança e de parentesco.

Na obra em estudo, o centro e o sul de Moçambique apresentam características similares quanto à tendência patrilinear, porém, na região central, residem os povos sena, tonga, chicunda, nyungwe, phimbe, chuabo e mahindo, cujas tradições e formas de organização social são diversificadas. Esses povos sofrem de uma simbiose entre os sistemas patrilinear e matrilinear. É uma região predominantemente agrícola, voltada para o cultivo de chá, do algodão, do sisal, do tabaco e da copra. A pesca e a mineração são outras atividades às quais as populações dessa área se dedicam.

Entre os povos yao, nyanja, makua-lmwe e makonde, no norte de Moçambique, a linhagem é essencialmente matrilinear. O sistema de casamento é matrilocal, isto é, após o casamento o casal estabelece residência junto à residência da mãe da noiva ou junto à do tio materno da noiva.

Em termos religiosos, o norte moçambicano é majoritariamente islamizado, embora existam importantes agrupamentos cristãos, é importante notar, todavia, que tanto os rapazes como as moças são submetidos a ritos de iniciação complexos e fortemente ligados a crenças e a superstições. Esses ritos têm como finalidade instruir os membros da comunidade nos costumes, nos tabus, nas etiquetas e indicar como se devem comportar enquanto adultos cada um na sua função assim como de reforçar a solidariedade familiar e entre aldeias.

Os povos do norte são principalmente agricultores, embora os makondes e yao dos planaltos também pratiquem a pastoreio. Nas zonas litorais, encontram-se também comunidades pescadoras. Yao e makua dedicam-se também ao comércio.

São características de um país visualizadas no contexto de *Niketche* em que Chiziane coloca as mulheres do norte e do sul moçambicanos convivendo e influenciando-se mutuamente, ora recorre às tradições matrilineares ora às tradições

---

<sup>11</sup> O lobolo é uma cerimônia tradicional equivalente ao casamento civil, o qual envolve a entrega de valores monetários, de bens materiais ou simbólicos, à família da noiva para formalizar a união matrimonial no sul de Moçambique (CEZERILLO, 2002, p. 17).

patrilineares, mostrando que apesar das diferenças étnicas e culturais é possível viver harmonicamente de forma que sugere uma unidade moçambicana.

*Niketche*, por exemplo, é uma dança erótica da região do norte da Província da Zambézia, que, embora faça parte da região central de Moçambique, mantém características matrilineares próprias da região norte do país; conforme Chiziane (2007) trata de um rito de iniciação em que as meninas aprendem, sobretudo, coisas sobre a vida, o amor e o sexo; a dança, que, para a autora, é extraordinária, marca o ponto culminante do ritual em que as meninas celebram sua entrada no mundo das mulheres.

Para uma descrição dessa dança ritualística, recorreu-se, primeiramente, ao texto de Siqueira (2004) intitulado *Os fundamentos africanos da religiosidade brasileira*, no qual, dentre outros assuntos, ela revela as práticas ritualísticas de diversos povos africanos. Para a autora, os rituais de iniciação constituem essencialmente de um processo de preparação e de dedicação, infere-se que, assim como no ritual de cunho religioso, *Niketche* confirma a passagem da menina à puberdade, que corresponde ao estágio de acesso às revelações entre a menina que se prepara para o casamento e uma vida de responsabilidades, direitos e deveres, e o ambiente que a cerca, interação entre mundos, ambiente e circunstâncias.

Ainda de acordo com Siqueira (2004), o segredo é a base fundamental do rito de iniciação, que constitui como um momento privilegiado da passagem de experiências pela mãe ou pela anciã da comunidade à menina. “O sentido do segredo para o africano é, sobretudo alimentado pela idéia de que a verdade tem seus mistérios e se desvenda com o tempo” (ZAHAN, 1970, apud SIQUEIRA, 2004, p. 188).

Envolvido em certo sigilo, a dança *Niketche*, enquanto um ritual de iniciação, pode ser comparada a um ritual religioso, da seguinte forma: várias mulheres vestindo panos coloridos, os quais mostram as diferentes procedências, bem como as diferentes raízes étnico-culturais. São jovens que, descalças, estabelecem contato direto com a terra e, com suas vestimentas, dão largas à exuberância física. O tronco movimentava-se causando uma vibração ágil de todos os músculos da bacia e dos rins. Os movimentos das pernas servem ao transporte do corpo numa cadência rítmica de pequenos passos e saltos, demonstrando sensibilidade e leveza

rítmica dos pés; os movimentos dos braços e das mãos servem como contrabalanço do equilíbrio.

Ao anoitecer, diante da comunidade ansiosa para mais um ritual, o canto das mulheres misturam-se ao som dos tantãs, dos arcos musicais e de outros instrumentos sonoros, as iniciadas rodando e dançando mostram sua consciência de que são elementos dinâmicos, pois o movimento da roda e/ou do círculo representa o altar da criação e da vida. As mulheres cantam e dançam até altas horas, mostrando que estão prontas para desempenhar os papéis que a nova fase lhes impõe. É um instante em que se revive um ritual da tradição no país.

A cada passo da dança, a personagem narradora, Rami, revela a voz da mulher subjugada pelo sistema poligâmico, busca, primeiramente em si mesma, uma saída para a sua libertação. Ela está totalmente voltada para si, contando-nos a sua realidade interior, valorizando sua experiência íntima, psíquica e subjetiva, ao mesmo tempo em que incita as demais personagens a tomarem consciência de sua condição de mulher na sociedade moçambicana.

Os discursos construídos pela narradora (monólogos e diálogos) conflitam entre si e propõem uma releitura dos valores da sociedade patriarcal e poligâmica do sul do país, região de onde o personagem masculino central do romance, Tony, é oriundo, cuja conduta se afirma por valores sociais e culturais sacralizados pela comunidade. Tese enfatizada por Lévi-Strauss (1982, p. 84), ao afirmar que “na poligamia há a troca dos elementos de segurança individual, próprio do casamento monogâmico, pela segurança coletiva, que decorre da organização política”, ou seja, ela corresponde a um sistema de auxílio prestado e auxílio recebido, portanto, ter várias mulheres é, ao mesmo tempo, a recompensa e o instrumento do poder.

Rami é a protagonista central, que, por meio do método polifônico, reduplica a sua voz por meio da voz das outras personagens femininas e, em um leque de diálogos ideológicos, desenvolve um polidiscorso em razão de um lugar gnoseológico, o da mulher, exemplo refletido/refratado na voz de Mauá: “O paraíso está dentro de nós, Rami. A felicidade está dentro de nós”. (CHIZIANE, 2004, p. 179) Trata-se de um discurso que traz à tona a expressão da feminilidade, cuja função é subverter alguns símbolos da sociedade poligâmica, que, com a independência, perderam a sua oficialidade:

Muitas das práticas da sociedade rural moçambicana foram sistematicamente condenadas no discurso político do pós-independência e muitas vezes menosprezadas no âmbito da investigação académica. O lobolo e a poligamia foram dois alvos especialmente atacados durante muitos anos como manifestações retrógradas ou obscurantistas que atentavam contra a emancipação da mulher, sem se atender às razões profundas do papel que jogam na lógica sócio-econômica dos camponeses. (ADAM, 1996, p. 1)

Sabe-se que o discurso político de desencorajamento à prática da poligamia, em Moçambique, vem sendo feito desde a luta pela libertação no período do pós-independência. No entanto, a sua prática cotidiana revela que se trata de um hábito rotineiro, principalmente na região rural do norte do país, cuja influência islâmica é intensa. Crê-se, neste trabalho, que a poligamia, como um hábito predominante da zona rural, é reinventada na zona urbana do país. Uma das razões, acredita-se, pelas quais a diegese em *Niketche* conjuga, na sua intriga, o conflito institucional e o conservadorismo a partir da reflexão sobre a relação riqueza–diversidade do universo cultural de Moçambique:

Lobolo no Sul, ritos de iniciação ao norte. Instituições fortes, incorruptíveis. Resistiram ao colonialismo. Ao cristianismo e ao islamismo. Resistiram à tirania revolucionária. Resistirão sempre. Porque são a essência do povo, a alma do povo. Através delas há um povo que se afirma perante o mundo e mostra que quer viver do seu jeito. (CHIZIANE, 2004, p. 47)

Na narrativa *Niketche*, o perfil de Moçambique é construído a partir do feminino, no questionamento da tradição e da modernidade, na diferença entre o norte e o sul, e pela relação homem–mulher. Essas dicotomias mais sugerem uma reflexão sobre o universo cultural em que se movem os personagens, de forma que desnude a natureza humana e sua estrutura fragmentada.

A presença dessas dicotomias justifica-se pelo fato de que, em Moçambique, a literatura configurou-se sob a influência da discussão sobre o projeto colonial, as formas de combatê-lo, de intervenção e interação feminina. A emergência desses temas fez com que a elite moçambicana buscasse o diálogo com outro universo cultural, principalmente com o Brasil, cuja interlocução dinamizou as reflexões sobre as questões da identidade e construção de Estados nacionais.

Os livros levavam notícias da experiência cultural brasileira, alimentando imagens que não correspondiam à realidade do cotidiano no terreno das contradições sociais e da discriminação racial. Todavia, esses fatores foram dinamizados pelos

escritores africanos na clave progressista e participaram da formação do pensamento nacionalista urbano em Angola e em Moçambique. Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queirós, Érico Veríssimo e poetas, como Manuel Bandeira e Ribeiro Couto, tornaram-se nomes de grande densidade no repertório de leituras nas duas costas africanas. (Cf. CHAVES, 2005)

As obras do escritor Jorge Amado, em particular, serviram de inspiração ao modernismo africano e impulsionaram as mudanças que a atividade literária reclamava: a utilização do verso livre, a pluralidade de formas, a incorporação de personagens extraídos das camadas populares, o canto da dor do homem comum, o cultivo de uma linguagem que se aproxima do registro coloquial e rompe com os padrões da norma culta, os quais seriam abrigados pelos movimentos de ficção e da poesia integrados por aqueles que criavam pensando no país futuro a ser construído.

Dessa forma, a busca de elementos do modernismo brasileiro, das literaturas anglo-saxônicas (sobretudo, da chamada literatura negra), árabes e dos movimentos Pan-africanistas e da Negritude pela literatura moçambicana serviu como estratégia de negação do discurso da “portugalidade”,<sup>12</sup> contribuindo para a construção de uma teorização e de uma caracterização mais adequada à literatura moçambicana, além de corroborar na criação da imagem de uma “moçambicanidade”<sup>13</sup> literária, que ancorava nos modelos da tradição oral africana, latino-americana e anglo-saxã, como afirma Gilberto Matusse (1998).

[...] a construção da imagem de moçambicanidade literária deve ser vista como uma negação da portugalidade. É nesta atitude que, pensamos, se subsumem outras opções, nomeadamente as que se enquadram na procura de modelos da tradição oral africana, as que tentam contornar a tradição europeia, privilegiando, por exemplo, os modelos latino-americanos, ou mesmo as que privilegiam o espaço anglo-saxônico, exactamente pelo que tem de oposição à portugalidade. (MATUSSE, 1998, p. 74)

Os escritores africanos, além de utilizarem a literatura como elemento de luta e de contestação, eram conscientes da diferença que foi reforçada no reconhecimento de suas raízes, nas tradições e na afirmação de valores mais genuínos das sociedades africanas.

---

<sup>12</sup> Considera-se como “portugalidade” à influência cultural e literária portuguesa na literatura moçambicana.

<sup>13</sup> “Moçambicanidade” é um termo formado por estratégias textuais lingüísticas, estilísticas, temáticas e ideológicas, que corroboram a construção de um mundo fictício capaz de manifestar uma atitude de afirmação de uma identidade literária moçambicana. (MATUSSE, 1998)

Moçambique se mira no espelho do Brasil, distancia-se e produz sua própria escritura, ou seja, a sua própria identidade, em grande medida marcada pelo comprometimento com determinadas ações políticas ou correntes ideológicas em que aquelas ações se apóiam. (MATUSSE, 1998, p. 54) É um discurso no qual são inquestionáveis as interações entre os mundos que ele cria e os que o envolvem, pois apesar de o mundo real participar da formação dos universos ficcionais, ao proporcionar os modelos de estrutura, o discurso é sempre um conjunto imenso de coisas, eventos e ações. Afinal, esse é um mundo ilimitado, que tem os seus próprios mecanismos de autenticação e sustentação.

Para Chaves (2005), a relação literária frutuosa entre Brasil e Moçambique integra o patrimônio cultural que, com a independência, passou a ser administrado pelos escritores africanos dos países de língua portuguesa, cujo objetivo principal é aprofundar nas raízes, nas tradições e na afirmação de valores genuínos das sociedades africanas. A independência seria uma forma de libertar também todo um conjunto de bens culturais que a situação colonial estigmatizava entre eles, a língua portuguesa e a literatura da metrópole, que precisava se distanciar da negatividade de que era contaminada.

Desde o século XIX até a atualidade a presença da literatura brasileira e a percepção do Brasil por escritores e intelectuais dos países africanos de língua portuguesa têm sido constantes. Fatos que ocorrem em virtude das afinidades etnoraciais, sociais, lingüísticas e culturais entre o Brasil e esses países. A independência do Brasil, no século XIX, serviu como um exemplo a ser alcançado pelos territórios africanos, em termos de uma autonomia política num contexto sociocultural luso-africano.

O Brasil, para os intelectuais e escritores da África de língua portuguesa, figurava como uma sociedade racial e socialmente híbrida, que, no século XIX, emergiu do colonialismo para, no século XX, tornar-se uma potência entre as nações do terceiro mundo. A idéia de uma força econômica, política e cultural, principalmente no âmbito da literatura, persistiram entre muitos habitantes das então colônias portuguesas.

Apesar dos constantes diálogos com o Brasil e com América Latina, a literatura moçambicana, cuja especificidade textual, como afirma Leite (2004, p. 12) “enquadra nos registros oral/escrito”, lança mão de vários atributos da africanidade, dentre eles, a negritude, o meio geográfico e os valores da tradição concernente a

seu país. A despeito dessa troca, Rita Chaves (2005, p. 260) argumenta que as “lições proporcionadas pela literatura e a idéia da afrolatinidade só tem sua razão de ser se inserida num contexto de troca real:

A idéia de afro- latinidade, como uma resposta à massificação que os ventos da globalização vêm impondo, só repercutirá se retomar a utopia que cercou a atmosfera das independências africanas e apostar numa idéia de identidade plural, contrariando as generalizações e as determinações que recusam a compreender a diversidade e a dinâmica das coisas, “é preciso não desperdiçar a oportunidade de sentar e ouvir as histórias que todos têm para contar.” ( CHAVES, 2005, p. 261 apud Manuel Rui)

Destarte, aspectos de um espaço africano diverso e fragmentado, bem como a necessidade de manifestação de sentimentos íntimos e da maneira de ser e de estar no mundo, foram cantados e contados, tendo como sustentáculo a oralidade criadora e autêntica das diferentes culturas Moçambicanas.

Mesmo a escritura literária de Chiziane retoma, como será visto neste trabalho, elementos da tradição oral presentes nas múltiplas vozes narradoras que dialogam entre si, entre os costumes antigos e a modernidade, entre as diferenças culturais das regiões sul e norte do país de forma que traduza a “multiplicidade do outro e a possível invenção do eu.” (CAVACAS, 2006, p. 70)

*Niketche* é uma obra que expõe a realidade moçambicana vista e criticada a partir de múltiplas angulações, entre elas, a poética, na qual Rami revela com suas desventuras amorosas, os mitos locais e denuncia as contradições da realidade existencial do homem e da mulher moçambicanos. A personagem apresenta as contradições entre o rural e o urbano, entre a tradição e a modernidade, sempre em luta com as oposições de um universo nacional que não consegue se estruturar e se configurar estavelmente.

*Niketche*, uma dança de iniciação sexual feminina, é também uma textualização do espelho. Configura-se como uma habilidosa arma de sedução do leitor, que na ida e vinda do ritmo narrativo, oculta e exhibe sua construção, produzindo uma relação entre a escrita e a leitura: [...] “de repente o meu espelho plano se transforma em bola de cristal e reflete imagens, reflete segredos. Prediz o futuro e revela-me segredos inconfessáveis (NIKETCHE, 2004, p. 246-247)”. Para LOBO (2006, p. 79) “este romance se constitui em uma transposição de relatos orais, transmitidos numa atmosfera de cumplicidade e sincretismo.” Como bem afirma Chiziane:



Andei de casa em casa, de boca em boca. Fiz uma sondagem de opinião à volta da minha história. Perguntei às mulheres: o que acham da poligamia? Elas reagiram como gasolina na presença de um pavio aceso. (...) Pergunto aos homens: o que acham da poligamia? Escuto risos cadenciados como o gorjear das fontes. (CHIZIANE, 2004, p. 102)

Como parte integrante e fundamental da cultura moçambicana, a literatura oral, feita de contos, fábulas ou simples narrativas, vai-se desenvolvendo no ritmo da evolução da vida social. Assim sendo, “a cultura da oralidade constitui ainda uma força que proporciona a apreensão da realidade através das formas estéticas.” (MENDONÇA, 1988, p. 14)

Provocante e carregada de sutileza é a linguagem da oralidade, que, segundo ZUMTHOR (2005, p. 95), “põe em funcionamento tudo que em nós se destina ao outro,” pois ela tem o caráter pitoresco das situações e dos dramas do cotidiano e, no caso da narrativa *Niketche*, as diferenças entre o norte e o sul do país, as vozes da tradição ocidental, às vezes em confronto com a tradição africana, são apresentadas de forma paródica e lúdica. Porém, esses aspectos e estratégias próprias da oralidade não diminuem o valor literário da obra, ao contrário, para Benjamin (1994), a “experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que devem recorrer todos os narradores, sendo que (sic) as melhores narrativas são as que menos diferem das histórias orais” (sic). Diz o autor sobre essas narrativas: “Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa atitude pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida”. (BENJAMIM, 1994, p. 200)

Ao discorrer sobre o narrador em *O narrador* – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1994), Walter Benjamin manifesta todo o seu temor quanto ao desaparecimento de uma arte tão importante quanto antiga, a arte de narrar. Esse temor não se confirma se for aplicado ao romance *Niketche*, visto que a própria autora se identifica como uma contadora de histórias, artifício herdado de sua avó, o qual Chiziane traz para a narrativa escrita os acontecimentos cotidianos extraídos do seu contexto, transformados ou enfatizados no âmbito ficcional.

Assim, a trama é contada a partir da experiência da própria narradora, Rami, que representa as ações humanas<sup>14</sup> das culturas moçambicanas por meio da linguagem, de forma que não só dialoga com um conjunto social e textual próprio

---

<sup>14</sup> Compagnon (2006) resume mimese, de acordo com Aristóteles, como a representação das ações humanas pela linguagem cujo interesse é o arranjo narrativo dos fatos em história.

daquela comunidade, mas também estabelece uma intertextualidade com a história e as literaturas universais.

Segundo João de Mancelos, assistem-se ao alvorecer da literatura moçambicana e a uma nova era no cânone literário. Cada vez mais, vozes autorais, até aqui amordaçadas pelo racismo, pelo sexismo e pela colonização, são descobertas, estudadas e difundidas. Nesse processo, os “escritores marginais ou marginalizados aproximam-se do centro, o centro desdobra-se em centros, e a literatura torna-se polifônica”.<sup>15</sup>

Trata-se de um processo de centralização e seus desdobramentos, que, denominados polifônicos, segundo Bakhtin, na busca de um centro autoral entre tão diversas vozes, arte e vida associam-se com o sagrado, e a palavra passa a ser o elemento constitutivo da identidade não só na comunidade moçambicana como também de um saber inerente a toda a criação literária.

Parafrazeando Eco (1994), é preciso adentrar o bosque e, por meio das suas diversas trilhas, desvendá-lo. Em *Niketche*, as pistas deixadas no romance pela narradora servirão de instruções para adentrar no seu mundo ficcional.

Dados que apresentam tensões paradigmáticas entre a oralidade e a escritura, entre setores cultos e populares, em um *continuum* de diversidade. O contexto histórico-social, contraditório, na realidade se torna objeto de estudo no plano ficcional e precisa ser redimensionado via representação do texto, espaço significante e de jogos de sentidos para o funcionamento da discursividade de vozes não autorizadas e marginalizadas pela sociedade.

Essa multiplicidade é identificada em *Niketche* ao aparecer claramente uma visão ocidental de mundo imbricada numa visão de mundo africana. Por um lado, ocorre certa adesão aos cânones europeus de criação literária, por outro, há uma reinvenção das tradições em que o imaginário e o simbólico são elementos presentes no mundo da ficção, às vezes, conflitantes com a modernidade imposta pela globalização.

A trilha seguida pelas literaturas africanas alerta para algo universal, fruto do modernismo que ao mesmo tempo é cosmopolita e nacionalista, com suas técnicas, decomposições diversificadas, universalizadas e, por vezes, resulta do conhecimento e da interpretação de tradições artísticas diferentes das tradições europeias. Essa interação

---

<sup>15</sup> Para Paulo Bezerra (2005) polifonia segundo Bakhtin se define como a convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equípolentes todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo.

toma vulto a partir de uma tomada de consciência da comunidade nacional e da realidade internacional, bem como da modernidade existente na consciência crítica de fatos e de atos nacionais geradores de uma nova poética.

Nesse terreno múltiplo e fragmentado, *Niketche*, uma história de poligamia, buscar elementos nas mitologias africanas, nas lendas e dos “causos” contados no norte e no sul de Moçambique, “dialogando com as tradições e intertextualizando-as no corpo linguístico.” (LEITE, 1998)

A modernidade literária moçambicana tem privilegiado a questão da identidade cultural, na qual os contextos, as linguagens e as atitudes dos escritores vão variando, mas a condição cultural do moçambicano indica ser o mote a que recorre uma parte significativa da escrita literária dos últimos anos.

Assim, suas múltiplas e variadas linguagens são um instrumento preferencial para recriar e para explorar as potencialidades da escrita e do próprio contexto.

O etnólogo e filósofo Zumthor, em sua obra *A letra e voz: a literatura medieval* (1993), apresenta a teoria da oralidade e da vocalidade das línguas como um tratamento fundamental da literatura, que leva a uma possibilidade de tratamento da ficção em busca da identidade do movimento nacionalista africano.

Para os africanos, a palavra tem origem divina e encontra-se relacionada com as atividades humanas. Princípio esse retomado em *Niketche*, cuja narrativa lembra uma paródia que busca nos relatos orais a construção das situações e dos dramas cotidianos urbanos e suburbanos. A oralidade, assim, aparece como expressão do ritmo vital, visto que é a energia a ser acumulada para a continuidade e para a mudança da comunidade. A palavra, por sua vez, para os africanos, é uma herança cultural e a sua principal característica é a de ser um instrumento do saber que precisa ser pronunciada com cuidado, dado o seu poder de criação. (CUNHA JÚNIOR, 2005, p. 263)

Essas concepções do pensamento africano revelam-se por todas as expressões da cultura, dentre eles, a literatura africana, desde a oralidade, pelos provérbios, pelos mitos e pelos textos literários.

Portanto, promover uma incursão no romance *Niketche: uma história de poligamia* (2004), de Paulina Chiziane, com enfoque na afirmação identitária moçambicana, conduz a certos eixos teóricos pertinentes à área da literatura e sua identidade no contexto ideológico de Moçambique.

Procurar-se-á, neste trabalho, atender às demais demandas teóricas que a obra suscita por meio de fundamentos da história, da antropologia, da linguagem, da sociologia e aos subsídios de outras áreas de conhecimento de forma interdisciplinar em seu tratamento. Esse procedimento não significa deixar em segundo plano o estudo dos processos de elaboração do texto, considerando que cada obra tem uma organização interna imanente, uma autonomia específica, uma linguagem finalizada em si mesma.

Segundo teóricos, a obra literária de Paulina Chiziane possui eixos ordenadores comuns nos quais se reflete o desejo incontido<sup>16</sup> por transformações e mudanças a despeito das questões da identidade, do gênero e da tradição vigentes no contexto moçambicanos. As questões identitárias, de gênero e da tradição moçambicanas representam categorias que possibilitam pensar o papel da literatura enquanto corpo instituído capaz de alterar o *statu quo* da sociedade moçambicana concernente à poligamia, além de propor alternativas de enfrentamento.

Dessa forma, as bases metodológicas sobre as quais esta dissertação se sustenta determinam os seguintes procedimentos:

1. A representatividade do processo de leitura testemunhal pela via intradieética da narração por meio da experiência perceptiva entre o visto e o olhado, o dito e o não dito.

2. A análise da obra da *Niketche*, uma vez que tem o discurso sob o prisma do discurso replicante e especular das diversas vozes femininas das personagens: Rami, Julieta, Luísa, Saly e Mauá Sualé.

Interessa, neste trabalho, verificar o grau de coerência entre a forma e os modos de construção do discurso da autora; a interação entre a fala oral e a escrita; a conexão do texto literário propriamente dito com o contexto sociocultural, ideológico, político, cultural e antropológico, no qual se insere e do qual se traduz.

A leitura de alguns romances de escritores moçambicanos, como Mia Couto (*Terra Sonâmbula*), Ungulani Ba ka Khosa (*Ualalapi*) e Marcelo Panguana (*Ossos de Ngungunhane*), podem oferecer alguns pressupostos indicadores de uma territorialização cultural que tem como base uma herança temático-formal transferível ao romance contemporâneo.

---

<sup>16</sup> Utilizou-se aqui o termo incontido para aludir à manifestação do desejo que a autora revela em suas obras. Chiziane não sucumbiu à barreira cultural e verbaliza os anseios individuais e coletivos. Ainda que tivesse experimentado, momentos de negação dos desejos, essa escritora subverte a ordem estabelecida e constrói textos que extravasaram os seus anseios.

São essas características formais que configuram o romance moçambicano, segundo Leite (2003), por encenar e territorializar, culturalmente, essa herança, convergindo para uma reflexão estratégica sobre a nação, a língua, a cultura e o apelo a um Moçambique pós-colonial, assim expressa:

[...] tendem a explicitar “estratégias” narrativas, características da prática do romance moçambicano, cada um à sua maneira, mas convergindo numa reflexão maior sobre a nação, a cultura e o devir do Moçambique pós-colonial [...]. (LEITE, 2003, p.120)

No caso específico desta dissertação, tomaram-se as contribuições de CANDIDO (2006, p. 29) – que, nas reflexões sobre a sociologia da arte e da literatura, deixa evidente que a “arte é a expressão de uma sociedade”–, as quais propõem uma interpretação dialética na intenção de serem consideradas as diversas vozes textuais femininas em *Niketche*.

Ainda para Candido (2006), é importante o influxo exercido pelos valores sociais, ideológicos e sistemas de comunicação que, na literatura, transmudam-se em conteúdo e em forma, na adoção de uma perspectiva política da leitura e da interpretação do texto literário, uma interpretação norteada pela realidade, mas se amplia a partir de fatos da existência humana e da formação social de forma que expresse novos referenciais de valores e de comportamentos.

Ao apoiar-se em obras ficcionais e reais, Eco revê os vários aspectos da leitura e revela, conceitualmente, os tópicos da ficção e da realidade:

Portanto, parece que os leitores precisam saber uma porção de coisas a respeito do mundo real para presumi-lo como o pano de fundo correto do mundo ficcional. [...] um universo ficcional não termina com a história, mas se estende indefinidamente. (ECO, 1994, p. 91)

Os aspectos históricos e sua intertextualidade com a ficção são subsídios adequados para uma leitura crítica da sociedade moçambicana, por meio da sua cultura, da sua história e da sua identidade.

Pretende-se, neste estudo, especular sobre o discurso literário com o foco voltado para o contexto<sup>17</sup> da literatura em Moçambique. A obra de Chiziane é

---

<sup>17</sup> O uso do termo *contexto*, neste trabalho, é utilizado no seu limite de sentido, pois para alguns teóricos, a exemplo de Maingueneau, o contexto não pode ser visto como uma atividade inseparável dos enunciados. Para ele, os componentes do contexto incluem: os saberes dos participantes sobre o mundo, seus saberes respectivos de um sobre o outro, um saber sobre o pano de fundo cultural da sociedade de onde emerge o discurso... Embora com vários elementos, o autor aponta o núcleo de

adequada para isso e serve como guia para se aprofundar a questão, visto que a autora pode ser considerada portadora de uma forma-testemunho da luta em busca de uma sociedade justa e de valorização de sua tradição e identidade.

Nesse sentido, o primeiro capítulo ocupa-se da conceitualização das categorias teóricas fundamentais para este estudo e o narrador e a narrativa revelarão os conceitos históricos de literatura moçambicana, cujas principais estratégias textuais primárias são: a oralidade e a vocalidade em dialogia amorosa. É um diálogo em que a personagem descobre a si mesma e ao ser amada, desvelando as máscaras sociais.

O segundo capítulo trata das confluências e convergências discursivas femininas e seus diferentes discursos no contexto da literatura emergente em Moçambique. Essa seção irá expor breves considerações históricas e políticas da sociedade moçambicana no período colonial e pós-colonial, pois se trata de confirmar a centralidade da discussão em torno da afirmação identitária, de gênero e da tradição pela dupla via diegética: interna e externa. Esse item parte do princípio de que a consciência, a ação, o pensamento e a motivação humana atribuídas às personagens ficcionais femininas estão limitadas pelas circunstâncias patriarcais do sistema poligâmico, subdividido entre o norte e o sul.

O terceiro capítulo tem o foco dominante na leitura de *Niketché*. Sob o olhar plural da narradora, é revelada a metodologia do relato por uma estrutura cíclica da dança Niketché análoga às narrativas orais aos seus imaginários sociais e culturais locais, como se, em espelho, faces várias de uma mesma trama viessem a refletir o mundo exterior pela interioridade da mulher, maior testemunha da história sócio-política-cultural moçambicanas.

---

constituintes que fazem unanimidade: “os *participantes do discurso*, seu *quadro espaço-temporal*, seu *objetivo*. Participantes, quadro e fim articulam-se de maneira estável através das instituições languageiras, definidas em termos de contratos de fala ou de gêneros de discurso.” (CEZERILLO, 1998)

## **CAPÍTULO I**

### O espelho: reflexo do diálogo entre o amor feminino e masculino

“O planeta Terra encontra-se envolvido num conflito sem fim. A vida colocou o homem e a mulher como eternos rivais, digladiando-se na arena da vida. Estamos na era atômica, o mundo está quase a desabar. Outro aviso ao criador: se tiver que reconstruir o Éden que todos os seres sejam completos, incluindo a humanidade. Que sejam hermafroditas. Masculino e feminino no mesmo ser, para se atingir a perfeição suprema e com ela a paz por todos desejada, sem disputas, nem desilusões, nem desgostos de amor” (CHIZIANE, 2006).

### 1.1. A semântica dos contrários (feliz/infeliz)



Oxumaré.

Fonte: <<http://www.altardosanjos.com.br/altarvirtual/altar.php?id=13346>>

Segundo a lenda yorubá,<sup>18</sup> Oxumaré é aquele que se desloca com a chuva e retém o fogo nos seus punhos. É um orixá bissexual, que durante seis meses é masculino, representado pelo arco-íris, e tem como incumbência levar as águas da cachoeira para o reino de Oxalá no Orum (céu). Nos outros seis meses, Oxumaré assume a forma feminina e, nessa fase, seria uma cobra que, vez ou outra, transforma-se em uma linda deusa chamada Bessém.

Nessa lenda, a dualidade de Oxumaré faz com que ele/a carregue todos os opostos e antônimos básicos dentro de si: bem *versus* mal, dia *versus* noite, macho *versus* fêmea, doce *versus* amargo, etc. Sua função principal é a de dirigir as forças

<sup>18</sup> Yorubá é o segundo grupo etnolingüístico que reside em grande parte na atual Nigéria, compreende aproximadamente 18% da população total; há também uma comunidade substancial do yorubá em Benin. É um grupo étnico principal nos estados de Ekiti, Kwara, Lagos, Ogun, Ondo, Osun, e Oyo. Há um número de yorubá vivo na República de Benin, enquanto em comunidades pequenas podem ser encontradas, em Togo, em Serra Leoa, no Brasil e em Cuba.



que produzem movimento, ação e transformação. Nesse contexto, a lenda é estruturada por oposições semânticas, enfatizando um contraste para uma situação dialética manifestada por conceitos que tensionam o sentido dual.

A dinâmica da religiosidade africana realiza um processo educativo profundamente ligado à história, à vida, à cultura de sua própria origem. É um processo preparatório para o crescimento da pessoa que proporciona um enraizamento de suas potencialidades étnico-culturais. (Cf. SIQUEIRA, 2004, p. 191)

*Niketche*, por sua vez, é constituída de discursos híbridos representativos de diferentes contextos sociais, culturais e lingüísticos do norte, do sul, do rural e do urbano de Moçambique, nos quais se leva em conta o “discurso de outrem, que está presente no seu”. (FIORIN, 2004, p. 38) Trata-se de um discurso cuja marca é a alteridade, fala-se do diferente e até do oposto, mostrando quão significativa e desafiador é conhecer o outro.

É uma prática intertextual que conjuga a tradição oral e o processo de migração dessa para o texto. É um escrito que se marca pela multiplicidade de vozes anônimas que, antes dele, contribuíram para a composição do texto narrado, como declara Perrone-Moisés: “O autor e o seu texto deixarão de ser referência, objetos delimitados e sagrados, para constituírem um campo infinito para o jogo escritural que lhe alterará constantemente o sentido dissolvendo o seu valor de verdade”. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 229)

Estamos diante de uma escritura em que, por vezes, o referencial, que evoca a capacidade do signo de invocar outra coisa que não ele mesmo, sobrepõe-se à literalidade, no qual o signo é tomado em si mesmo e não como remissão a outra coisa. Soares, em seu artigo sobre a teoria da literatura e as literaturas africanas, afirma: “A narrativa incorpora a parte da confirmação e refutação, em que se pretende abrir o entendimento do ouvinte para a causa defendida, aproveitando o melhor possível os episódios tal como acabados de contar” (SOARES, 2006, p. 282).

Neste trabalho, interessa, porém, sobretudo, o discurso literário que a narrativa especular proporciona principalmente a antítese, que, por vezes, confunde-se com a de literalidade: uma fusão que se revela no binômio felicidade e infelicidade e outras antinomias, imiscuídos ao contexto lingüístico. Observe-se como o expõe Todorov (1968, p. 35):

Por fim, a literalidade se acha igualmente posta em evidência pelo que se chama discurso narrado (estilo direto e indireto): termo que designa, num romance, por exemplo, as palavras das personagens, em oposição às do narrador. Não é preciso procurar, nesse tipo de discurso, uma característica interna: ele tira suas propriedades do contexto lingüístico.

A escritura feminina caracteriza-se pelo método da descontinuidade, da fragmentação e da contradição, pelos quais operam e se contrapõe no discurso narrado:

[...] sou a mulher mais infeliz do mundo [...] (CHIZIANE, 2004, p. 14).

[...] Os lábios que se reflectem traduzem uma mensagem de felicidade [...] (CHIZIANE, 2004, p. 15).

[...] Aquela cena me encanta, me choca e me espanta. O corpo do velho cai como fruto podre, mas a vaidade flutua no ar, como um balão a caminho das estrelas. Ele é apenas fogo de palha, na última chama. Ah, prepotência masculina! (CHIZIANE, 2004, p. 60)

A felicidade é um problema que tem preocupado a humanidade, os poetas, os filósofos e as pessoas comuns através dos séculos. Apesar disso, o tema da felicidade nos remete a um paradoxo, embora trate da “idéia geral de estado de espírito”. (LEVIN, 1975, p. 43)

A personagem narradora, Rami, aparece envolvida num constante jogo lírico entre felicidade e infelicidade, associado às suas aventuras e desventuras amorosas e conjugais, em face dos costumes da sociedade moçambicana, o que se pode chamar de um estado de espírito de um Eu submisso aos fatores externos.

Para os gregos antigos, a felicidade é algo que os homens não podem alcançar por si mesmos, alguma coisa dada pelos deuses, algo conectado à sorte e exposto às mudanças da vida, ou algo além do controle dos homens, uma vez que ela depende de fatores alheios à nossa vontade.

De acordo com Leite (2004, p. 105), “em *Niketché*, as histórias oscilam entre a história de vida e o testemunho das diferentes experiências femininas”, aliadas, como estão, ao forte papel argumentativo, paródico e demonstrativo da narrativa, revelando dessa maneira, as contradições semânticas felicidade *versus* infelicidade.

Na narrativa *Niketché*, a personagem narradora Rami, casada há 20 anos com Tony, alto funcionário da polícia, com quem tem vários filhos, descobre que o partilha com outras cinco mulheres, com as quais ele constitui famílias. Ao constatar que o seu marido é um polígamo, vai à casa de cada uma das rivais, encontros que às

vezes acabam em brigas, mas, afinal das contas, estabelece amizade com todas a ponto de reuni-las para festejarem o aniversário de Tony.

Conclui-se, portanto, que a poligamia de Tony e suas cinco mulheres, descoberta por Rami, contribuem para um desequilíbrio do seu *status* de esposa, de mulher e de mãe de família, bem como suscita na personagem narradora questionamentos sobre seus sentimentos:

[...] Vivi apenas dois anos de felicidade completa num total de vinte e tantos anos de casamento. [...] Mesmo assim, sou a mulher mais infeliz do mundo. Desde que ele subiu de posto para comandante da polícia e o dinheiro começou a encher as algibeiras, a infelicidade entrou nesta casa. (NIKETCHE, p. 14)

Rami, a partir da consciência de sua infelicidade, posiciona-se não enquanto parceira não reconhecida de Tony, mas como alguém que quer ser reconhecida, e a partir de um discurso de um sujeito-que-fala.

## 1.2. O diálogo-espelho do amor híbrido

Os temas identitários em *Niketche*, em alguns momentos, podem remeter à reposição irônica do espelho, derivação do conto *Branca de Neve e os sete anões* (séc. XIX). Diz-nos o conto dos irmãos Grim que Branca de Neve perde sua mãe ao nascer, que ela convive com a madrasta sem maiores problemas até a idade de sete anos, mas, à medida que Branca de Neve começa a amadurecer, sua madrasta sente-se ameaçada e passa a ter ciúmes, o que a faz buscar a confirmação de sua beleza no espelho mágico. A rainha consulta o espelho quanto à sua beleza, revelando sua face de amante de si mesma.

À semelhança da madrasta de Branca de Neve, Rami vai ao espelho, com o objetivo de especular um duplo de si e por meio de um jogo complexo de reflexões exteriorizar seus sentimentos contraditórios, que, a partir de então, galga os passos essenciais para o crescimento e para a aquisição de uma existência independente.

Nesse caso, o espelho reflete ainda, de acordo com Noa (1998), a heterogênea formação lingüística do escritor moçambicano, conjugada com a herança da tradição oral veiculada nas diferentes línguas nacionais. Essas características desembocam na opção pelo conto, que surge como "fragmento de

uma totalidade que, se não é plenamente alcançada, é, pelo menos, pressentida, se não sugerida” (NOA, 1998, p. 59). O conto revela ao mesmo tempo uma modernidade e uma singularidade da literatura moçambicana no sentido de a narrativa ser predominantemente interna.

Leite (2004), assim como Noa (1998), considera que o conto é um gênero literário costumeiramente utilizado pelo escritor africano, dessa forma, adverte:

Em *Niketche* este procedimento tem, entre outros, o recurso à reposição irônica do espelho, retirado do conto maravilhoso; Rami, a protagonista e matriarca da história de poligamia, convoca um duplo de si (simbolizando-a a ela e todas as mulheres) que questiona, interpela, convoca e ouve, reiteradamente, no decorrer da narração. (LEITE, 2004 p.103)

Segundo Bettelheim (1980, p. 233), “os contos de fadas ocupam, de forma literária, com os problemas básicos da vida, principalmente aos que dizem respeito aos sentimentos e estados humanos quase sempre contraditórios”. Como o amor e o desamor, a felicidade e a infelicidade, a alegria e a tristeza, dentre outros, somam-se a essas características outras como as características comportamentais: “O conto, veículo de valores éticos e comportamentais, é um gênero literário muito usado pelo escritor africano, porque ele permite estabelecer certa continuidade com as tradições orais e ainda recuperar o intertexto oral”. (LEITE, 1998, p. 28)

Chiziane, ao recuperar na trama de *Niketche*, Branca de Neve, recupera também a universalidade do conto, que se traduz ao mesmo tempo e em qualquer lugar em um ponto de interrogação sobre os problemas com que o indivíduo se defronta cotidianamente na sua sociedade. (Cf. Rosário, 1989, p. 48)

O espelho, companheiro feminino (CHIZIANE, 2007), é o elemento simbólico capaz de refletir, inverter, deformar, transformar, mas, sobretudo, propor reflexões ao seu interlocutor.

O próprio texto literário é co-partícipe nesse jogo simbólico, pois a literatura, enquanto herdeira das narrativas orais e míticas apropria-se do espelho para utilizá-lo como processo, jogo, maquinismo ou engenho, artefato, bricolagem. Nesse sentido, há que se afirmar que a narrativa literária funciona como um lugar da confluência de reflexos e de um complexo de espelhos que refletem outros espelhos (BRANDÃO, 1995, p. 35), como um conto (Branca de Neve), um mito (Narciso) e uma narrativa (*Niketche*).

No entanto, além do conto de fadas é possível dar um tratamento narcísico à referência da narradora ao recurso do espelho, na medida em que a trama revela as relações conflituosas entre homem e mulher, de modo contraditório, porquanto, o espelho é um reflexo do diálogo entre o amor feminino e masculino, e propõe, a partir de uma dialética dupla, uma dialética tríplice entre o sujeito masculino, o sujeito feminino e entre relações em pares e plurais.

Ao convocar um duplo de si questionador, Rami vai ao espelho e nem tudo o que vê e ouve lhe é agradável. A imagem ora é distorcida, ora recomposta, ora refocalizada:

Paro de chorar e volto ao espelho. Os olhos que se reflectem brilham como diamantes. É o rosto de uma mulher feliz. Os lábios que se reflectem traduzem uma mensagem de felicidade, não, não podem ser os meus, eu não sorrio, eu choro. 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. Penso em fugir daquela imagem para o conforto dos lençóis. Dou dois passos em retaguarda. 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, pesada, e ela magra e bem cuidada. Mas os olhos dela têm a cor dos meus. A cor da pele é semelhante à minha. De quem será esta imagem que me hipnotiza e me encanta? (CHIZIANE, 2004, p. 15)

Eco, na obra *Sobre os espelhos e outros ensaios* (1989), relembra as reflexões de Lacan a respeito das três fases do espelho: em primeiro lugar, compreende-se o espelho como uma realidade; depois como uma imagem; e, até que numa terceira fase, percebe que a imagem refletida é sua, ou seja, a consciência da completa individualidade vem do exterior.

Num primeiro momento, Rami também vê sua imagem real refletida no espelho e o Eu refletido a impacta de tal forma que começa a procurar desculpas pelo seu estado, chega até mesmo a achar que a imagem é uma máscara. Para justificar recorre a seu povo como um povo alegre, tanto na tristeza como na alegria. Vê a cultura como um código de mediação:

Nessa coisa de cantar, tenho as minhas raízes. Sou de um povo cantador. Nesta terra canta-se na alegria e na dor. A vida é um grande canto. Canto e choro. Delicio-me com as lágrimas que correm com sabor a sal, com o maior prazer do mundo. Ah, mas como me liberta este choro! (CHIZIANE, 2004, p. 15)

Contudo, a percepção de sua imagem caracteriza a imagem especular, que, segundo Eco, busca a verdade, não a traduz. Registra aquilo que o atinge, ou seja,

ele diz a verdade de maneira direta e essas são as condições *sine qua non* pelas quais os seres humanos neles confiam: “Recolho-me ao quarto. Vou ao espelho olhar para a minha cara e o espelho acusa: sua embriagada, sua escandalosa, demancha-prazeres!” (NIKETCHE, 2004, p. 111) Rami tem no espelho seu confidente, espaço interior e intimista; embora ocorra um processo de reciprocidade, a narradora não perde sua referência.

Num outro momento, Rami percebe-se como uma imagem virtual, ou seja, a sua imagem já não mais é um reflexo daquilo que vê no espelho, mas é como se ela própria migrasse para dentro deste, “fecho os olhos e escalo o monte para dentro de mim. Procuro-me. Não me encontro.” (NIKETCHE, 2004, p. 14)

São gestos pelos quais a personagem narradora se constrói enquanto sujeito feminino que se vê anunciada por meio de um discurso que esclarece algo a respeito daquela que se enuncia.

Para Eco (1989), o espelho é um fenômeno-limiar que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico. A experiência especular surge do imaginário, o que faz com que o domínio do próprio corpo, permitido pela experiência do espelho, seja prematuro em relação ao domínio do real, uma vez que o desenvolvimento só acontece à medida que o sujeito se integra ao sistema simbólico. Sob essa perspectiva semiótica, Eco (1989) afirma que o espelho não permite nem sequer o pequeno artifício de ajudar a percepção ou o juízo humano, “ele diz a verdade de modo desumano, como se o cérebro interpretasse os dados fornecidos pela retina, porém, o espelho não interpreta os objetos”. (ECO, 1989, p. 17)

Em *Niketche*, a imagem especular não é o duplo do objeto, mas, da imagem refletida (ECO, 1989). Essa duplicação virtual dos estímulos, esse roubo da imagem e essa tentação contínua de considerar-se outro colocam a experiência especular no limiar entre a percepção e a significação.

O espelho, assim como a água, espelho originário, não se configura apenas como um processo de desdobramento das imagens do Eu e como símbolo da consciência, mas também se ligam ao mito de Narciso, uma vez que se mirar é de algum modo, ter a revelação de que sua imagem surge como uma forma de explicação para a decifração do próprio Ser.

Diante da água que reflete a imagem, Narciso sente que sua beleza contínua não está concluída, que é preciso concluí-la (BACHELARD, 2002). É, pois, diante da fonte especular que Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade,

fazendo das águas esse espelho aberto às profundidades do Eu. Em *Niketche*, percebe-se que as questões identitárias da personagem narradora Rami aparecem quando ela toma consciência que vive uma relação poligâmica com Tony e à medida que se posiciona perante a família e perante a sociedade sua identidade vai sendo redefinida.

O espelho evoca uma dialogia própria do texto narrativo, no sentido de que as personagens vivem as histórias de suas vidas e as histórias que contam, que servem de argumentos verossímeis à narrativa total; essas histórias produzem um jogo de significantes capaz de construir o mundo ficcional, não só mimetizando a realidade externa, mas a própria linguagem. (Cf. BRANDÃO, 1995, p. 26)

Segundo Bachelard (2002), o espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual o homem se vê sem poder se tocar, encontrando-se separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir, mas não transpor. O espelho busca o reflexo das palavras contrárias quanto ao meio por intermédio das quais elas podem refletir e expandir as vozes perdidas no sonho; focalizando e refratando a fugacidade do instante poético:

- 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?
  - Pensa 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 inúteis.  
(NIKETCHE, 2004, p. 33)

Essas representações têm, no contexto histórico e cultural moçambicano, a sua âncora. Ou seja, elas não são arbitrárias nem descoladas do real, que engloba o prático, mas são movidas, alimentadas e, efetivamente, construídas pelo simbólico.

Na escritura, a narradora é obrigada a posicionar-se entre o discurso da tradição e o da modernidade, em lugares contraditórios que coexistem no espaço ficcional. Em *Niketche*, trata-se de um espaço de reinscrição refletida nas imagens vítreas do espelho, cujo campo de visão se amplia para a escritura, de forma que dê profundidade à representação do Eu e do Outro. O espelho sugere uma dimensão de

duplicação como articulador de um discurso marcado pelo reflexo narcísico do Um num Outro com o fim de se identificar.

O Outro, na obra em análise, apresenta-se por meio, principalmente, de outras cinco mulheres, que representam sistemas e valores culturais do sul e do norte de Moçambique, regiões de onde elas provêm, conflitando e coexistindo em um espaço urbano hodierno.

Em *Questões de literatura e estética — A Teoria do Romance* (2002, p. 135), capítulo IV, que aborda o *Discurso no romance*, Bakhtin trata da pessoa que fala no romance como um “homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social e não um dialeto individual”. Essas características contribuem para uma decodificação vanguardista da realidade, como citado na introdução desta dissertação.

Essa perspectiva dialética da narrativa em primeira pessoa revela os sentimentos de Rami perante os costumes e as tradições e, sobretudo, ante o papel social da mulher em conflito com seus desejos e sentimentos.

O amor, a traição do marido, o casamento poligâmico, tudo está permeado pelo questionamento às convenções sociais e ao papel da mulher no contexto familiar moçambicano poligâmico e monogâmico. Por conseguinte, o contexto social e histórico nacional age como elemento norteador do discurso narrativo, formando ressonâncias e dialogias amorosas em desdobramento especular.

Dessa forma, ao dialogar com o espelho, Rami, paulatinamente, constrói a sua imagem e a dos outros. Ao falar consigo mesma, dialogicamente, fala de si e descobre que é preciso levar em conta o discurso de Tony para que a sua discursividade faça sentido:

- Tony, sempre nos interessou saber por que gostas tanto de nós. Faz de conta que és o nosso espelho e diz-nos. Como é que nos vês?
- Querem saber?
- Queremos!
- Não vão se zangar nem ofender?
- Claro que não! (NIKETCHE, 138)

Rami espelha-se nas experiências femininas, nas suas e nas das outras mulheres de Tony e nas experiências masculinas do seu marido para recompor sua nova imagem por meio dos encontros e dos desencontros amorosos. Assim, as faces masculina e feminina do diálogo amoroso propõem uma tomada de posição adequada à circunstâncias propostas pela poligamia.



### 1.3. O monólogo com o espelho: Fusão narradora-sujeito-autora-outrem

Segolin (1999), em sua obra *Personagem e anti-personagem*, afirma que o conceito de personagem não se esgota na

[...] representatividade desta, mas considera-a enquanto distribuição e elocução, ou seja, enquanto produto dos meios e modos utilizados pelo poeta para a elaboração da obra. [...] Assim, se podemos ver a obra como representação do mundo e a personagem como reflexo, imperfeito ou não, da pessoa humana, devemos também nos lembrar de que ambos se nos oferecem como organismos capazes de valerem e se explicarem por si mesmos, sem que se leve em conta sua comum analogia com a realidade de que fazemos parte e que também somos. (SEGOLIN, 1999, p. 15)

No discurso utilizado por Rami, em *Niketché*, a cena do espelho revela uma simbiose entre o narrador e a personagem, a ponto de não se poder distingui-los nessa fusão (LEITE, 2006, p. 57). Rami, a narradora que se quer contar, divide-se em sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, narradora e personagem ao mesmo tempo, relaciona-se de forma dual com sua escritura: “[...] *Niketché* é uma narrativa em primeira pessoa em que o narrador assume-se como narrador/personagem, como comentador crítico, especulativo e opinativo, do narrador/autor”. (LEITE: 2004: 101)

Dessa forma, como afirma Lobo (2007), a linguagem pode ser vista como o espelho do real, a partir do eixo da verossimilhança, e a identidade de quem narra é relativamente una e indivisível, não fragmentária.

A narrativa em análise é construída a partir de um olhar que orchestra todos os demais olhares, trata de uma visão que não se limita a cenas separadas, mas abrange a narrativa como um todo. É uma visão de conjunto que não pertence ao narrador, visto que a ele cabe apenas narrar. Assim, o narrador é responsável pelo dizer e suas palavras orientam-se sempre pela percepção de um autor-outrem.

Por meio do discurso indireto livre, o narrador funde-se ao discurso da personagem, que fala pela voz do narrador, e as duas instâncias fundem-se. (Cf. GENETTE, 2005, p. 172) Acrescenta-se a essas duas instâncias a voz da autora, cuja ressonância é perceptível na voz da narradora. Exemplifica-se, aqui, com a

afirmação da autora Chiziane ao declarar que, enquanto mulher, só poderia escrever sobre mulheres.

Pretende-se demonstrar, então, a existência de um olhar por trás das personagens, uma consciência que engloba as suas consciências, uma instância que determina as escolhas dos focos narrativos.

Recorre-se, portanto, ao conceito de autor implícito, desenvolvido por Booth (1980):

O autor implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de ação e sofrimento de todos os personagens. Inclui a percepção intuitiva de um todo artístico completo; o principal valor para com o qual este autor implícito se comprometeu, independente do partido a que pertence na vida real – isto é, o que a forma total exprime. (BOOTH, 1980, p. 91)

O autor, enquanto uma pessoa real e histórica é um astuto simulador que usa a ficção como forma de denunciar a sua presença, impondo-se como um narrador, e, ao criar personagens, está indelevelmente deixando sua marca.

A obra em estudo trata de um monólogo-diálogo com características dialógicas híbridas entre “narradora e personagem numa única polivalência” (LEITE, 2004, p. 93) num discurso dramático da alteridade e em monólogo confessional da identidade. (NOA, 1997, p. 27, apud FLOR 1980, p. 13).

O discurso performático da narradora personagem Rami é tributário de um discurso centrado na tradição da oralidade e nos fatores contextuais referentes ao conflito Eu e o Outro:

[...] É importante notar, porém, que o poeta latino<sup>19</sup>, não conseguindo desligar o entretenimento que a literatura oferece ao leitor de uma necessária pedagogia, culmina por enfatizar a faceta moral da personagem, acentuando ainda mais seu caráter de imitação do homem, com a finalidade de formar eticamente o leitor, divertindo-o. (SEGOLIN, 1999, p. 18)

A intenção moralizante e didática da discursividade propicia o surgimento de uma narradora cuja imagem é representativa, ao mesmo tempo total e singular da mulher no contexto pós-colonial de Moçambique.

O tripé autora–narradora–personagem formado pelo discurso em primeira pessoa cria espaços de reflexão, pois a narradora, enquanto personagem participa da trama, narrando-a, e, ao assumir o papel de contar a sua e outras histórias, Rami

<sup>19</sup> Trata-se do poeta Horácio (SEGOLIN, 1999 p. 18).

distancia-se para retomar o papel de condutora da própria história. A essas considerações, acrescenta-se:

O autor, o narrador e o personagem jamais deixam de comparecer no processo narrativo, embora nem sempre estejam enunciando, realizando atos de linguagem. Enunciando, comparecem sempre o narrador, freqüentemente o personagem, e nunca o autor. Os dois últimos, ainda que não se manifestem lingüisticamente, estarão, porém, sempre expostos por meio da linguagem do narrador. (URBANO, 2000, p. 48).

É possível, sobretudo, verificar as soluções encontradas pelo autor, por intermédio da linguagem do narrador, para garantir a sua presença e a da personagem na intertextualidade ideológico-literária e, obviamente, no texto.

Essa tríade narrativa apresenta o sujeito feminino a partir do seu próprio ponto de vista: há um esforço contínuo da narradora personagem em escrever a si mesma e ao Outro, que possui características culturais peculiares. Trata-se de um conflito que se tenta resolver a partir das diversas vozes femininas:

Assim a personagem, no caso, se confunde com o próprio fazer textual e não com o fazer de um ou de vários agentes, uma vez que os predicados de ação da obra se conjugam para traçar e revelar o comportamento de um texto que se define agora como o palco e o ator, o processo e o produto de um agir metalingüístico. (SEGOLIN, 1999, p. 85)

Entretanto, pode-se afirmar que o texto literário feminino é o que apresenta a perspectiva da narrativa, experiência de vida. É, portanto, o sujeito de enunciação consciente de seu papel social. É a consciência a qual o Eu da autora chega, seja na voz de personagem, narradora, seja na *persona* narrativa, cenário que mostra o confronto social em ato subversivo: “A narradora assim subverte as noções convencionais e insiste em escolher o seu próprio código de comportamento, enquanto constrói novas noções através de uma inversão das normas tradicionalmente aceitas”. (BONNICI, 2000, p. 173)

LEITE (2004, p.102) acrescenta que a narrativa de Chiziane assume uma vertente enciclopédica na medida em que a narradora personagem interrompe de diversas formas, a narrativa, como autora-sujeito para então retomar os fios condutores e os enredos, aproximando-se, dessa forma, da prática da oralidade e das raízes históricas.

Entende-se que a dialogicidade presente na narrativa *Niketche* se assemelha à vertente enciclopédica e, amalgamada à influência oral, perpassa pelo discurso que

quer ser atual, embora, influenciado pela tradição. “Trata-se de uma narrativa cujo discurso é orientado para a resposta” (BAKTHIN, 2002, p. 89), que, na obra em análise, é voltada para a resolução do conflito instaurado pela situação de concubinato vivido por Tony. Como numa performance de dança amorosa, ritual que, ao mesmo tempo, desconstrói a portugalidade lingüística e constrói a africanidade moçambicana em legitimação histórica e estética.

É a combinação entre um ritual mágico e místico do corpo dialógico, entre espaços de libertação dramática da narrativa moçambicana: a dança do poder feminino–masculino. Trata de uma dimensão da relação de gênero<sup>20</sup> tradicionalmente vivenciada na África, que perpassa pelo sistema matriarcal. Amadiume, socióloga nigeriana, afirma que esse é um sistema social, econômico e político. É um sistema dominado pelas mulheres, que controlavam o trabalho agrícola, o mercado, o comércio e a religião. Existia ao lado de um sistema patriarcal, dominado pelos homens, no entanto, ambos partilhavam e cooperavam em um mesmo espaço social. (Cf. CASIMIRO, 2004)

Para Candido (2006) as circunstâncias cotidianas e do meio influenciam e em certa medida formam a matéria literária de um dado autor, assim sendo, busca-se, neste trabalho, historicizar a participação feminina em Moçambique, a partir do Movimento Feminista em África, que segundo Casimiro (2004, p. 49), emerge historicamente de quatro frentes, a saber: 1) do movimento endógeno de mulheres característico da maioria das sociedades africanas; 2) da resistência ao anti-colonialismo; 3) como consequência do movimento de libertação nacional, que propiciou transformações a posições sobre a mulher na sociedade, nos seus papéis de mãe, esposa e filha submissa e obediente; 4) como consequência de um grupo de mulheres que foram estudar, tanto em África como no estrangeiro, adquirindo visibilidade em organizações de diversos tipos.

Pode-se afirmar que o movimento de mulheres africanas é resultado dessas quatro frentes características, dentre outros fatores dos momentos históricos, com características diferenciadas dos países, dos grupos étnicos, das classes, do estatuto, da idade e da religião.

---

<sup>20</sup> Gênero é o conjunto de disposições a partir das quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana e no qual se satisfazem essas necessidades humanas transformadas. (CASIMIRO, 2004, p. 69, apud RUBIN, 1986)

Para Amadiume (apud CASIMIRO, 2004, p. 50), a luta feminina na maioria dos países da África não deve ser analisada sob uma perspectiva dominante, que se baseia, principalmente, na idéia de mudar a ideologia do Estado. Trata-se de um movimento que envolve um outro conceito de poder, os movimentos antipoder, que pretende apenas defender e manter sua autonomia.

Acredita-se que a força e a vitalidade ritualística de *Niketche* se faz presente na cosmologia africana e vice-versa, no sentido de que o poder feminino e o poder masculino possam coexistir concomitantemente. A circularidade da dança é a matéria que permite a construção de uma feminilidade e de uma masculinidade que perpassam pela tradição e pelo moderno, determinando novas formas vivenciais, renegociando suas convivências.

*Niketche*, para Chiziane (2007), é uma dança extraordinária e erótica, é uma dança em que o poder feminino é revelado, reatualizado e renovado a cada término dos ensinamentos práticos repassados pelas mulheres mais velhas às mais jovens. A dança ritualística é o ápice que comemora o fato de as jovens da comunidade estarem prontas para a vida e para o matrimônio. Trata-se de um ritual que sugere um poder mágico e místico exercidos pelas anciãs, que conhecem os segredos das coisas, sobre as mulheres mais jovens, dessa forma, a realidade é presentificada pela repetição e pela participação de uma prática tradicional.

O místico na dança e na obra em questão possui aspecto circular, voltando sempre sobre si mesmo. É essa circularidade que liberta a mulher de um passado estático, possibilitando-lhe recomeçar sua vida e recriar seu mundo em qualquer tempo (Cf. BRANDÃO, 2004).

*Niketche*, pelo seu aspecto litúrgico, transforma a dança em ícone, em espaço sagrado e contemporâneo, sobrepondo-lhe e auto-afirmando-se no resgate da cosmologia africana, na qual a palavra transformada em verbo, conjugada pelo sujeito feminino, dá ritmo ao texto e isso é preponderante na manutenção de um pensamento moçambicano.

## CAPÍTULO II

### Confluências discursivas entre faces/vozes femininas

“O sol caminhava rápido para o leito animado pelo ritmo dos atabaques. O tantã embriagava ainda mais as gentes já enebriadas pelo álcool, e as mulheres, agrupadas num círculo, moviam-se extasiadas, batendo palmas, aumentando o delírio com vozes roufenhas, descompassadas, e, no centro da roda, outras tantas anestesiavam-se na dança, ausentando-se da vida e do mundo”. (CHIZIANE, 2007, p. 45)

*Niketche* expõe uma narrativa que traz à luz histórias de mulheres que revelam uma multiplicidade de faces femininas, às vezes, conflitantes e contrastantes, mas se reafirmam enquanto sujeitos cujo papel é alcançado pela narradora à medida que escreve a si mesma e as diversas ligações femininas entre si. Pode-se verificar na intriga de *Niketche* certa conspiração, em cujo conflito as mulheres se unem e compartilham as suas ansiedades, numa sociedade ainda submissa aos princípios patriarcais da poligamia.

Fiorin (2004), com base nos princípios bakhtinianos sobre a dialogia, afirma que “todo o discurso é tecido a partir do discurso do outro. O que significa que o discurso não opera sobre a realidade das coisas, mas sobre outros discursos”. Ou seja, em *Niketche*, a personagem narradora Rami apresenta um discurso, cujas pistas demonstram que ela é capaz de comandar o próprio destino, ao apresentar um discurso de alteridade de modo que se integre ao convívio cotidiano das outras personagens, fortalecendo a capacidade lingüística feminina de desconstruir e de denunciar estrategicamente uma sociedade que se diz detentora da tradição, à medida que descreve sua realidade espacial e cultural, a qual Leite (2004), a respeito de *Niketche*, comenta: “[...] é uma crítica à hipocrisia dos comportamentos da burguesia urbana moçambicana e desvenda os tortuosos procedimentos de uma sociedade eminentemente patriarcal”. (LEITE, 2004, p. 95)

Trata-se de uma crítica que faz parte da heterogeneidade da linguagem literária, constituída pelos campos político, religioso e filosófico, dentre outros. Fiorin (2004, p. 46) corrobora Leite (2004) ao afirmar: “um discurso é sempre, pois, a materialização de uma ideologia”.

São valores que possuem dimensões sociais incontestes, e nesse caso, *Niketche* é uma obra que ilustra muito bem aspectos sociais, históricos e culturais moçambicanos, pois refere-se a lugares, a modas, a usos, a manifestações de atitudes culturais e à expressão de um conceito de vida poligâmico. O tema sobre o qual circula a narrativa ancora e revela condições sociais que é preciso compreender, a fim de descortinar o seu significado.

A poligamia, enquanto fator externo, importa para nós, como elemento que funciona como representação e desmascaramento de um costume vigente em Moçambique. Chiziane, assim, propõe uma análise social do país e, enquanto fator interno, a poligamia desempenha um papel na constituição da estrutura narrativa. (Cf. CANDIDO, 2006, p. 14-15)

A oscilação entre um narrador real e um eu-narrador literário em *Niketche* sugere um jogo entre ficção e realidade, no entanto, sabe-se que a simulação e o travestimento são próprios da ficção, que, por meio da palavra, cria novos significados e significantes pertinentes ao discurso, ou seja, é possível modificar o *corpus* social, abrindo novas possibilidades discursivas e interpretativas.

Guiado por fatores internos, o discurso literário é, por essência, múltiplo. Perrone-Moisés (2000), em suas reflexões sobre “o efeito Derrida” na obra *Inútil poesia*, afirma que o termo “desconstrução é apenas parte do efeito Derrida,” que, apesar de uma fundamentação filosófica, firma-se enquanto conceito na literatura pelo seu caráter polissêmico. Derrida (apud PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 306) conceitua o termo desconstrução como um assunto prático-político. Perrone-Moisés considera que, a partir do desconstrucionismo derridiano, abriu-se um flanco revolucionário nos estudos literários, ou seja, “abriu caminho para os estudos de literaturas emergentes ou de grupos minoritários”. *Niketche* insere-se nesse contexto, pois é uma narrativa que fala de mulheres e foi escrita por uma mulher oriunda de um país considerado emergente pela política mundial.

No tocante à narrativa em *Niketche*, duas vertentes são realçadas neste trabalho: i) uma que conta histórias de vida, de acordo com a sua autora, Paulina Chiziane;<sup>21</sup> ii) a outra que conta histórias míticas. Um olhar sobre os aspectos pessoais das histórias de vida ajuda a melhor compreender aspectos vinculados à organização de grupos étnicos do sul e do norte de Moçambique. Por exemplo, por meio da trajetória individual das personagens, Julieta (sul), Luísa (norte), Saly e Mauá Sualé (norte) e da própria Rami (sul) é possível abstrair traços culturais de suas comunidades de origem, bem como a pluralidade de nomes, que as transformam em sujeitos de sua identidade. Nas histórias míticas, por outra parte, tanto Rosário (1989) como Leite (2004) são unânimes em enfatizar que os mitos evocam um repertório de temas e de situações que remetem a um princípio de fundação de certa realidade social ou de certo comportamento, constituídos por relatos impregnados de historicidade.

Para Giraudo (1997, p. 12) “as comunidades, bem como os indivíduos devem sua identidade coletiva a várias ritualizações mais ou menos conscientes da

---

<sup>21</sup> A autora Paulina Chiziane, testemunhou suas histórias dizendo que as mesmas são baseadas em histórias reais de mulheres e homens moçambicanos. (Entrevista concedida em 12 de setembro de 2007)



memória”. Nesse sentido, as histórias míticas, veiculadas principalmente por meio da arte e da literatura, formam a matéria composta de técnicas apropriadas capazes de ajudar os indivíduos no resgate e na elaboração do passado, e disso depende diretamente pensar e planejar o futuro:

Os mitos fundadores não surgem, portanto, do desejo de guardar uma memória comum, mas da necessidade de inventar, no sentido etimológico, um passado exemplar para garantir o presente e confirmar o futuro. Enraizam numa procura colectiva, na necessidade em reconhecer modelos e assim construir a identidade da nação. (LEITE, 2004, p. 178)

Os mitos de origens não apresentam a mesma rigidez nem a mesma amplitude que um mito cosmológico, antropogênico e teogênico, pois funcionam como veículo de valores educacionais, sociais, político-religiosos, econômicos e culturais, cuja importância advém do seu caráter exemplar, e são transmitidos a gerações posteriores. (Cf. ROSÁRIO, 1989, p. 59)

Rosário (1989) pondera que as narrativas míticas não se preocupam com a logicidade dos fatos que contam nem pretendem justificar a sua existência. Como não são questionadas pela comunidade, essas narrativas ligam-se ao inverossímil. Elas se originam de uma situação de carência inicial que, após uma série de peripécias, são transpostas de forma que atingem uma situação final apoteótica.

Narrar nesse contexto é chegar ao estado inicial da palavra por meio das “relações simétricas, assimétricas ou inversas” (BRANDAO, 1995, p. 34) com o real e com o fictício, além de exercer poderes sobre as coisas para que elas se organizem conforme está organizado o universo e a própria narrativa.

*Niketché* apresenta alguns mitos com o papel de esclarecer um determinado ponto na sua trama. O mito é uma narrativa que resiste ao tempo, oculta e revela fatos natural, histórico ou filosófico. Conforme Rocha (1999, p. 10), em sua obra *O que é mito*, as histórias míticas possuem “valores que precisam ser decifrados socialmente, como integrantes de um reflexo de movimentos inconsciente e social”. À medida que vai sendo interpretado e reinterpretado, revela-se à imagem da personagem narradora Rami, tantas vezes refletida no espelho, reflexos esses que traduzem a ambivalência dos sentimentos social e familiar. Destaca-se, aqui, o mito do rei africano:

Era uma vez um rei africano. Déspota. Tirano. Os homens tentaram combatê-lo. A rebelião foi esmagada e os homens espalmados como piolhos. As mulheres choraram o infortúnio e conspiraram. Marcharam e foram manifestar o seu descontentamento junto do rei. O rei respondeu-lhe com

palavras arrogantes. Elas viraram as costas, curvaram as colunas, levantaram as saias, mostraram o traseiro a Sua Majestade e bateram em retirada. [...] O rei não suportou tamanho insulto. Sofreu um ataque cardíaco e morreu no mesmo dia. O alvo que as balas dos guerreiros não conseguiram atingir, foi alcançado por uma multidão de traseiros. (NIKETCHE, 2004, p. 149)

Trata-se de um mito que revela o uso do corpo feminino como arma e como sinônimo do profano. As mulheres dessa história mítica eram conscientes de que suas atitudes configuravam uma forma de insulto ao rei, torturado, então, pela infâmia. Sabedora de que a nudez mítica e cultural representa infortúnio e má sorte, Rami planeja um encontro entre Tony e suas mulheres e, durante esse encontro, ela lhes propõe que todas fiquem nuas perante ele como demonstração de uma força erótica, questionadora do poder masculino, momento do seguinte diálogo:

— Será que a minha mãe vai morrer? – entra em delírio. — Será que vou perder o meu emprego? Vou ter algum acidente? Vou perder um dos meus filhos? Que desgraça é essa que vem, Deus meu? Nem o meu avô, que era polígamo entre os mais polígamos, viveu uma experiência conjugal assim. (NIKETCHE, 2004, p. 144)

A personagem narradora Rami justifica a reação de Tony relatando, como uma Sherazade, outra história sobre a guerra civil: “neste período quando os homens armados iam para a batalha, era costume levar uma mulher nua à frente da tropa, o inimigo ao vê-la batia em retirada, pois ver uma mulher nua antes do combate significava derrota e morte”. (NIKETCHE, 2004, p. 148)

Tem-se aqui o corpo feminino falando no silêncio, na tradição e no imaginário dos combatentes. Trata-se de uma representação ideológica em que a mulher é uma figura poderosa e, contraditoriamente, ao mesmo tempo em que significa terra, fertilidade, deusa-mãe e vida, é culpada pelos males advindos sobre a comunidade.

Sabedores do poder simbólico feminino de proteção, o grupo combatente utilizava a mulher para semear o medo entre os inimigos, que, confundidos entre a idéia da fragilidade feminina e do poder e da força, fugiam do campo de batalha.

Outras histórias míticas poderão ser encontradas desde o segundo milênio antes de Cristo, da participação feminina em combates. Na mitologia celta, por exemplo, as mulheres participavam das guerras protegendo e encorajando os guerreiros, bem como semeando o medo, preparando emboscadas e confundindo os inimigos.

Um outro exemplo dessa feita ocorreu no fim do século XIX, durante a Guerra do Paraguai, em que, de acordo com estudiosos do tema, ex-combatentes da tropa brasileira contam que em um determinado momento, em meio à guerra, avistam uma mulher à frente do pelotão. Após a visão da figura feminina pelos grupos brasileiro e paraguaio, o Brasil vence a guerra.

Um outro mito que se apresenta é o de Vuyazi, que, na sua segunda aparição, no romance, interage com as mulheres da narrativa:

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. (NIKETCHE, 2004, p. 293)

Sabe-se que a lua ocupa um lugar de destaque na simbologia religiosa e profana, de várias culturas antigas. Um dos significados mais presentes na figura da lua é a morte e a ressurreição, pois a lua nasce, cresce, alcança um auge e desaparece aos olhos das pessoas para, ao anoitecer, reinar soberana no céu.

A lua sempre esteve ligada, por seu ciclo de 28 dias, à fecundidade. Os povos antigos eram conhecedores da influência lunar sobre o brotar das sementes e o amadurecer das espigas. As mulheres sabiam que seu ciclo feminino se parecia muito com o da lua. Por esse motivo, a lua era considerada a deusa da fecundidade, do parto e até mesmo do tempo: é a senhora e a dona da vida.

Chiziane, por meio do mito de Vuyazy, torna patente a fusão da mulher com a natureza e, dessa forma, resgata a filosofia africana que enfatiza a profunda ligação do ser humano com o universo. Evidencia, assim, o elo com a terra como o princípio feminino que permeia a sociedade e a natureza na África. “A filosofia africana, em termos gerais, envolve uma profunda ligação com a natureza e o entendimento e respeito pelo inexorável ciclo da vida. O homem é parte do quadro global que é a natureza e os Cosmos.” (MANNION, 2004, p. 212 apud SOUZA)

Vuyazi, Lua, Mulher, Terra são relações simbólicas, nas quais a autora sugere um espírito de unidade feminina, que, por meio de uma dança ritualística, as mulheres incorporam a força cósmica, criando possibilidades de realização e mudança, fazendo de seu corpo um território livre, próprio do ritmo, liberto de todo tipo de amarras.

Falou-se aqui de um princípio simbólico do poder feminino sem o qual as sementes das plantas não germinariam, os animais não reproduziriam e, portanto, a humanidade não teria continuidade. Por conseguinte, o princípio feminino é o da criação e o da preservação do mundo: sem a mulher não existe vida, uma vez que elas criam e transformam as coisas. (Cf. THEODORO, 2005)

Rami, Julieta, Luísa, Saly e Mauá Sualé, ao identificarem-se com Vuyazi, ligam o céu e a terra e, ao passarem para a dimensão celeste, tornam-se estrelas capazes de criar e recriar suas histórias de vida. O papel marcante desses mitos é que, em se tratando de histórias de mulheres, embora revestidas pela atemporalidade são inseridas na narrativa.

Histórias da personagem narradora Rami e de outras mulheres são trazidas para o contexto de *Niketche*, cujos anseios, receios e auto-afirmação são colocados em confluência no discurso narrativo que quer ser moderno, no sentido de dar-lhes respostas atuais e manter-se tradicional, bem como no de colocar em evidência os valores, quer matrilineares, quer patrilineares locais, com testemunhas modernas:

[...] Somos esposas de um polígamo, socialmente reconhecidas, já ninguém nos olha como mães solteiras, apesar dos pesares. Os nossos filhos têm direito a um pai e a uma identidade. Nós já temos negócios, vida própria, sonho e sombra. Já não estendemos a mão para pedir sal e sabão. Temos segurança, mesmo que o ex-morto morra. (NIKETCHE, 2004, p. 254)

Trata-se do resgate dos valores matrilineares dentro de uma realidade patriarcal em que a luta emancipacionista feminina provoca uma série de tomadas de posição, dentre elas, o uso da tradição como um privilégio masculino, o questionamento da cultura, bem como o processo de invenção e reinvenção.

Embora a visão histórico-social oculta essas posições femininas, há que se concordar com Casimiro (2004, p. 67), no sentido de que as mulheres, em Moçambique, não foram e não são vítimas passivas, e sim personagens dos diferentes momentos históricos, engendrando estratégias de acomodação, de resistência e de luta, que foram se adequando ao tempo e ao espaço conforme as múltiplas identidades femininas, demonstrando, sutilmente, certa relação de poder entre homens e mulheres, instaurado pela poligamia.

Santilli (2003), em *Resistência cultural feminina: perfis femininos*, comenta, como o próprio nome sugere, os perfis femininos na literatura angolana, a partir das obras de ficção, *Ngá Mutúri* (1973) e *Estória da galinha e do ovo* (2006), dos autores

Alfredo Troni e José Luandino Vieira, respectivamente. Recorre-se, neste trabalho, a Santilli por ser uma importante estudiosa das literaturas africanas de língua portuguesa. Embora sua análise seja relativa à ficção de um outro país, as semelhanças podem ser vistas à luz de *Niketché*. Dessa forma, Rami, como as demais personagens femininas na ficção angolana, “ora porta-se bem, segundo a conveniência ditada pelo modelo de sociedade a qual está inserida, ora em contraste, à luz dos sincretismos culturais, onde sua cultura de origem emerge.” (SANTILLI, 2003, p. 314)

Neste estudo, observa-se um conflito personalizado pela personagem narradora em primeira pessoa, Rami, e *Niketché* problematiza, ao trazer à tona o assunto referente à poligamia. As atitudes que se seguem, muitas vezes irônicas, revelam certa comicidade, que advém do desempenho ambíguo da personagem no emaranhado do processo de permuta cultural no qual as sobrevivências da cultura tradicional enfatizam desajustes e incompatibilidades com aquela a se defrontar.

Ao retomar o tema da poligamia, Rami lidera as demais personagens envolvidas na trama, a instituírem e a consolidarem as regras do jogo por elas conduzido e testemunhado. Assim, ter-se-á uma “micro-amostragem de que é no desempenho solidário do grupo que está a salvaguarda de sua autodeterminação”. (SANTILLI, 2003, p. 315)

A partir da asserção de Santilli, pode-se concluir que, além de se tratar de discursos femininos locais, esses discursos atravessam as fronteiras geográficas e encontram ecos em obras de outro país. Trata-se de mulheres emblemáticas, que, em situações adversas, por vezes, subvertem princípios culturais, transgridem-nos, embora ainda referente às suas origens étnicas, sem de/sistir, mais insistir (Cf. SANTILLI, 2003, p. 324)

## 2.1. Cacos do eu em desdiferenciação funcional: Testemunhas em diálogo biográfico

No capítulo anterior foi dito que, na obra em análise, acontece uma fusão entre narradora–personagem–autora, formando uma unidade polivalente. Justifica-se essa afirmativa com suporte na entrevista concedida, em 12/9/2007, na cidade de Maputo, pela autora Paulina Chiziane, que, indagada sobre a protagonista da narrativa *Niketché*, deixou claro haver uma distância muito curta entre o seu

pensamento e o pensamento da personagem Rami. É uma afirmativa que lembra Derrida (2005) ao analisar o tema do autor em Proust: “o sujeito que escreve o livro e o sujeito do livro, entre a consciência do narrador e a do herói”, dizer que nos remete à ambigüidade presente em *Niketche*:

Vemos o herói e o narrador reunirem-se, depois de uma longa marcha em que estiveram à procura um do outro, por vezes muito próximos, a maior parte das vezes muito afastados; coincidem no desenlace, que é o momento em que o herói se vai tornar o narrador, isto é, o autor da sua própria história. (DERRIDA, 2005, p. 41)

Com base na entrevista de Chiziane e na afirmativa de Derrida (2005), é possível inferir que a autora fala, em certa medida, por meio da narradora Rami, pois *Niketche* faz a mimese da sociedade moçambicana contemporânea com seus traços de modernidade permeada por traços culturais tradicionais. Assim, Rami pode tornar-se a heroína ao narrar sua própria história testemunhada por outras histórias de mulheres no contexto da sociedade poligâmica – diálogos biográficos em desdiferenciação narrativa.

O trabalho de desdiferenciação funcional no discurso em primeira pessoa aponta para Rami que funde as histórias das outras mulheres, e, portanto, funde a sua identidade às outras identidades, uma vez que a sua singularidade é permeada pelas múltiplas faces femininas-outros-Eus: “Cada mulher tem identidades múltiplas, complexas, contraditórias e em transformação, de acordo com as circunstâncias diversas”. (CASIMIRO, 2004, p. 67)

A atuação dessas narradoras é apresentada por uma relação metonímica, que permite abstrair, pela experiência pessoal, a configuração de experiências coletivas, isto é, a performance, segundo o denominar de Zumthor (1993), em que o locutor, o destinatário e as circunstâncias se encontram concretamente confrontados. Na performance, questões de conflito social emergem do individual no monólogo da narradora:

O mundo acha que as mulheres são interesseiras. E os homens não são? Todo homem exige da mulher um atributo fundamental: beleza. As mulheres exigem dos homens outro atributo: dinheiro. Qual é a diferença? Só os homens podem exigir as mulheres não? (NIKETCHE, 2004, p. 67)

Segundo Bakhtin (2002), a linguagem do romance, como parte ativa do contexto social, abre-se aos diversos discursos, de caráter religioso, político ou outro,

e representa-os criticamente, pondo-os em interação, diálogo, conflito numa relação do Eu com o Outro.

Bakhtin expõe uma relação que pressupõe a sociabilidade da vida humana, servindo-se da linguagem enquanto instrumento de interação social. Nela, pode-se verificar, por intermédio da personagem narradora Rami, outras vozes, principalmente, femininas, as quais revelam uma consciência crítica testemunha de um cotidiano próprio. Sua experiência de vida.

*Niketche* dialoga com as mulheres do sul e do norte de Moçambique, a partir de circunstâncias histórico-culturais, contexto da poligamia, a fim de que suas vozes anônimas ganhem eco numa sociedade com características próprias e plurais.

Para Bakhtin (2002, p. 139), à medida que o sujeito que fala no romance interage com o cotidiano no qual está inserto, fala também do outro, concordando, discordando e/ou tomando para si as opiniões de outrem.

A obra em análise apresenta uma trama que funde em seu processo, aspectos social e individual do universo feminino, em que as falas das personagens e da narradora Rami, ora se espelham, ora são cúmplices:

Não estava preparada para ouvir isto. As palavras dela resolvem feridas antigas e ferem como esporas. Entro em convulsão epiléptica e sinto-me derrubada na dança da agonia. Meu Deus, ela não mente. Ela é o meu espelho revelando de forma cruel o meu retrato de submissa. Censuro-me: por que provoquei eu esta conversa? Por que não fiquei no meu canto, bem resguardada na calma do meu silêncio? (NIKETCHE, 2004, p. 250)

Esses aspectos são dotados de intencionalidade da autora, uma vez que a narrativa é composta de várias narrativas orais, míticas, que compartilham a formação de valores éticos e comportamentais, e, de acordo com Leite (2004, p. 100), são “características próprias do narrar de Chiziane, que traz no seu bojo a crítica e a descrição de costumes, a vinculação a um sentido moralizador do ato narrativo, com caráter pedagógico, comunitário e social”.

Tomando como pressupostos deste trabalho as reflexões de Bakhtin (2002) referentes à pessoa que fala no romance, ao dizer que, a “compreensão e o julgamento cotidiano não separam a palavra da pessoa,” torna-se importante reafirmar que a narrativa *Niketche* é contada sob uma perspectiva feminina individual—autora—sujeito ao discorrer sobre a personagem narradora Rami, e coletiva—autora—

outrem, ao versar sobre a cultura, por meio das demais personagens femininas, Julieta, Luísa, Saly, Mauá Sualé e da personagem masculina Tony.

As micro-histórias que se mesclam à história relatada por Rami, segundo Leite (2004, p. 101), “resultam de pesquisas feitas em livros e por meio dos diálogos com os mais velhos e com mulheres”:

Vou visitar a tia Maria, e ela conta-me histórias da poligamia. Casada pela primeira vez aos dez anos, o casamento foi encomendado antes do seu nascimento. O pai tinha uma dívida, [...] a minha mulher está grávida, se nascer uma menina entregá-la-ei como pagamento. E assim foi [...] (NIKETCHE, 2004, p. 70)

Rami expressa, a partir do duplo ponto de vista de sua representação, um espaço de ação físico interativo constituído pela diferenciação–autora–interativa, papéis que, inicialmente, apresentam-na como uma anti-heroína perante as demais personagens secundárias; e, passo a passo, a partir da superação dos obstáculos, ganha a função de heroína no confronto com Tony, um perdedor monogâmico na realidade do casamento poligâmico.

Para vencer os obstáculos impostos pelas peripécias da narrativa mítica, em seu destino feminino, impõe-se a transformação de autora-sujeito à autora-implícita, cuja função é o testemunho autobiográfico em construção literário.

## 2.2. O destino feminino pela ótica da poligamia

Leite (2004, p. 96) afirma que *Niketche* uma história de poligamia apresenta um ponto de vista alternativo no campo da literatura africana pelo desenho da narratividade enunciada por uma mulher.

A propósito de *Niketche*, Leite (2004) acrescenta que se trata de uma fábula irônica, em que um polígamo de cinco mulheres acaba só e abandonado, cujo final equivale à moral primitiva prosaica. A ironia vem do fato de Tony esperar por um final feliz com suas mulheres, no entanto, Rami engenhosa e racionalmente, reverte a situação, vingando-se daquele que fora responsável pelas suas frustrações. É uma imagem que nos remete a um princípio de realidade indicado por meio dos preceitos veiculados pela fábula.



Outras características se apresentam como o questionamento à assimilação dos costumes e da forma perversa como a poligamia foi adulterada pela sociedade urbana, desrespeitando os direitos que as mulheres tinham na sociedade tradicional:

Estávamos todas vestidas de igual como se devem apresentar as mulheres de um polígamo [...] Fiz as devidas apresentações e cumpri com muita classe o papel de primeira dama. [...] No rosto de Tony surpresa, vergonha, lágrimas e raiva. Despimos-lhe o manto de cordeiro diante dos verdugos [...] tentou fazer um discurso. – Espero que compreendam... somos africanos... nossa cultura... sabem elas... Os convidados cochicham [...] – Somos bantu de coração e alma. Homens ardentes. Em matéria de virilidade, até os brancos nos respeitam. Mas, filho, não achas que estás a exagerar um bocado? (NIKETCHE, 2004, p. 109)

Descreve-se, neste estudo, essa realidade pós-colonial em que práticas culturais tradicionais se misturam, suscitando, uma indagação sobre o papel da mulher, na qual predominam as regras ditadas pelo elemento masculino.

A personagem Rami, em ambígua ação, relata as duas faces das regras poligâmicas, comuns ao homem e à mulher, porém, na unicidade da realidade cultural. Seu destino de mulher busca “recriar o amor poligâmico” entre ser prazer e flor, no mesmo e único espaço vivencial.

O irmão mais velho de Tony é o porta-voz da família. Em resposta, começa a definir o estatuto de cada uma das esposas do Tony. Diz que a poligamia é um sistema com regras próprias. [...] Quem melhor que a família da mãe para dar carinho e protecção? Quando morre o marido, a casa fica com ela e com os filhos. (NIKETCHE, 2004, p. 206)  
[...] Se a vida da mulher é a poligamia, jamais serei a primeira. Quero ser sempre o que agora sou: a terceira. Prazer e flor. (NIKETCHE, 2004, p. 249)

Ao falar de poligamia, Rami descreve tanto os costumes do sul quanto do norte do país, dizendo que “as culturas são fronteiras invisíveis construindo a fortaleza do mundo” (NIKETCHE, 2004, p. 39), por meio das personagens Julieta, Luísa, Saly e Mauá Sualé:

As mulheres do sul acham que as do norte são umas frescas, umas falsas. As do norte acham que as do sul são umas frouxas, umas frias. (...) 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. (...) a mulher do sul encanta-se com o homem do norte, porque é mais suave, mais sensível, não agride. A mulher do Sul é econômica, não gasta nada, compra um vestido novo por ano. A nortenha gasta muito com rendas, com panos, com

ouro, com cremes, porque tem que estar sempre bela. (NIKETCHE, 2004, p. 36-37)

Leite (2004) afirma que as diferenças culturais em Moçambique, entre as regiões norte, com características matrilineares, e sul, com características patrilineares, em *Niketche*, servem como retórica para o conhecimento e união cultural entre si: “O norte admirando o sul, o sul admirando o norte” (NIKETCHE, 2004, p. 36), além de permitir que o sujeito feminino na narrativa assumira uma nova postura de adaptação aos valores tradicionais, de forma que tome consciência dos valores necessários para a sua defesa e autonomia.

Trata-se de um discurso em que as personagens femininas não rompem com o espaço cultural em que vivem; ao contrário, elas lutam pela liberdade e pelo reconhecimento dentro desse espaço vivencial, como afirma Chiziane perante a sua obra:

[...] outro elemento comum aos meus livros e a temática da repressão da mulher é que as personagens femininas não rompem com o espaço vivencial onde vivem, ou seja, por mais que sofram com a turbulência do mundo que as oprime, elas não rompem com a sociedade. Ao contrário do feminismo radical que considera que a mulher deve encontrar um espaço de independência em relação à sociedade, nos meus livros a mulher luta por um espaço de liberdade dentro de uma relação de interdependência e complementaridade com o mundo masculino. (LEITE, 2004, p. 98, apud CHIZIANE, J/L, 21 de março 2001)

Como o próprio título diz, *Niketche* é uma história de poligamia, vivenciada pela autora-outrem Rami, que descobre, um a um, os casos amorosos de Tony com quatro mulheres, e, em um primeiro momento, não se configura como poligamia, mas como concubinato ou poligamia ilegal, no dizer da própria personagem narradora: “[...] Por isso os homens deste povo [...] praticam uma poligamia tipo ilegal, informal sem cumprir os devidos mandamentos”. (NIKETCHE, 2004, p. 92)

Como mostra a citação anterior, não se está ainda diante de uma situação de poligamia, pois, do início da narrativa à página 124 do livro, a relação entre Tony e suas cinco mulheres é de concubinato, e somente a partir do lobolo é que as personagens vivem efetivamente um sistema poligâmico, adaptado à realidade urbana, como demonstra o seguinte trecho: “Nos lobolos introduzimos uma inovação: a certidão de lobolo, com todas as cláusulas contratuais”. (NIKETCHE, 2004, p. 125)

Observa-se, antes, que é uma relação de apropriação e de reajustamento do moderno ao tradicional nos quais os elementos culturais, como o lobolo e a

poligamia, combatidos vigorosamente a partir de 1975 sob o rótulo de práticas retrógradas, são recriados e renovados posteriormente com novas nuances, à semelhança da dança recriadora: Niketche.

No comício do partido<sup>22</sup> aplaudimos o discurso político: abaixo a poligamia! Abaixo! Os ritos de iniciação! Abaixo! Abaixo a cultura retrógrada! Abaixo! Viva a revolução e a criação do mundo novo! Viva! Depois do comício, o líder que incitava o povo aos gritos de vivas e abaixos ia almoçar e descansar em casa de uma segunda esposa. (NIKETCHE, 2004, p. 93)

Niketche também é a dança da revitalização das práticas culturais num contexto em que a tradição se reajusta a novas realidades, pois a prática do lobolo e da poligamia apresentam elos familiares e de garantia de equilíbrio social e econômico. É a dança da própria sociedade, em reiteração e em ritualização, suas práticas de preservação étnico-político-cultural.

Rami desconstrói a idéia de que no sistema poligâmico a mulher não tem poder para mostrar que suas implicações sociais e políticas são adotadas como artimanhas femininas. Tsemo (1992), em seu texto *Direito e papel da mulher africana no contexto político-jurídico tradicional: evolução e perspectivas*, reafirma esta acepção:

Independentemente do regime matrimonial (monogamia ou poligamia) tanto a mulher o homem têm direitos e deveres bem definidos no sistema tradicional. [...] Nas sociedades matrilineares, a matrilocidade do casamento constitui uma protecção suplementar. Nas sociedades patrilineares, ela tem direito de permanecer dentro da patrilinearidade depois da morte do marido; com a prática do levirato, o irmão ou o filho do falecido podem voltar a casar com a viúva deste. De referir, entretanto, que esta prática não é uma prática coersiva. Em ambas as sociedades (patrilineares ou matrilineares), a mulher mantém o seu nome e a personalidade jurídica dentro do casamento. (TSEMO, 1992, p. 192-193)

---

<sup>22</sup> Refere-se à Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique, que, com a independência, tornou-se partido político e governa o país desde então), que, de acordo com o paradigma da modernização em relação à emancipação da mulher (maior equidade entre mulheres e homens, relações de gênero e de poder, acesso e controle de recursos e tecnologia), conduziu um debate feroz contra todas as práticas consideradas obscurantistas que reproduziam a inferioridade da mulher – casamentos prematuros, forçados e herdados, lobolo (compensação matrimonial), poligamia, ritos de iniciação, prostituição, etc. Esse combate nem sempre foi bem entendido, até por mulheres que participaram da luta armada, que referiam não ter sido essa a linha da Frelimo no período da LALN (Luta Armada de Libertação Nacional), em que a relação povo/Frelimo estava presente no cotidiano, pelas discussões e reuniões constantes acerca da vida das pessoas, bem como o fato de continuarem a constatar que os dirigentes enviavam os seus filhos para as terras de origem a fim de serem submetidos aos ritos de iniciação, e de essas práticas continuarem a ser seguidas por “chefes”. (CASIMIRO, 2005, p. 68)

A Lei da Família,<sup>23</sup> de 2004, reconhece três tipos de casamentos: o civil, o religioso e o tradicional, dos quais os dois últimos somente são válidos quando se faz a transcrição no registro civil. Por essas razões, pode-se deduzir que *Niketche* lança bases para a aprovação da lei, inserida na legislação sob base de consulta popular, uma vez que propõe que suas cinco rivais sejam loboladas, o que representa não só a garantia dos potenciais filhos de um espaço territorial para outro, mas também a expressão pública de que a família receptora da filha lhe garanta acesso à terra para habitação e agricultura.

Os procedimentos seguidos durante o lobolo variam de região para região e com eles variam também os valores e os bens transferidos para a família da mulher, mas o fundamento de todas elas é o pagamento de uma compensação à família da noiva. Esta cerimônia representa, portanto, a transferência da mulher de uma família para outra e a criação de laços de parentesco entre estas. A família do noivo assume a partir deste momento o compromisso do sustento da mulher lobolada. Em troca, esta mulher adquire a responsabilidade de cuidar dos filhos e do marido, assim como tratar do trabalho doméstico. (CEZERILLO, 2002, p. 17)

Entretanto, reafirma-se, neste estudo, que, em *Niketche*, o casamento monogâmico de Rami é uma forma de transgressão ao “status quo” da mulher quando descobre o concubinato de Tony. Nesse sentido, a personagem narradora enfrenta dificuldades que tem de superar como heroína; provar-se como esposa.

É, porém, um conflito que deve ser entendido como peripécias preditas pelas funções de esposa do casamento poligâmico, que, segundo Rosário (1989, p. 296), é um dado social e cultural adquirido, mas não deixa por isso de sugerir algumas situações conflituosas. O casamento<sup>24</sup> como uma instituição de maior valor etno-cultural, social e determinante de costumes específicos, não resulta, de imediato, de

<sup>23</sup> A Lei da Família – Assembléia da República n. 10/2004, de acordo com o documento da Assembléia da República a reforma da referida lei aconteceu tendo em vista a adequação da Lei da Família, vigente à Constituição e aos demais instrumentos de Direito Internacional, e, conseqüentemente, eliminar as disposições que sustentam a desigualdade de tratamento nas relações familiares, no respeito pela moçambicanidade, pela cultura e pela identidade própria do povo moçambicano.

<sup>24</sup> Rosário (1989, p. 33) historiciza o significado do casamento para o povo sena, grupo de origem bantu do Vale Zambeze, dizendo que esse “é um ato social e econômico, firmado entre duas famílias. Ele não passa de uma troca de serviço entre essas famílias: uma delas cedia à outra a capacidade procriadora que assegurará a reprodução de novos indivíduos que por sua vez garantirão a sobrevivência do grupo familiar como um corpo organizado e produtor de bens. Atualmente, e no contexto político vigente, que está a pressionar certos valores no sentido de sua supressão, tem havido muitas reservas oficiais quanto a esse modo de processar o acesso à constituição de um lar. As instâncias consideram essas práticas como negativas. No entanto, tem vindo a lume quer na imprensa, quer por outras vias, que as práticas, apesar de oficialmente combatidas, continuam a ser seguidas camufladamente e em alguns locais chegam mesmo a adotar outras designações”.

um sentimento de emoções que nas sociedades ocidentais se chama de amor, mas, sobretudo, de um evidente jogo de interesses social e culturalmente sacralizados pelo rito do matrimônio.

Assim, o amor no sistema poligâmico deve ser avaliado no sentido de a mulher ser ou não ser favorita perante o homem. Trata-se de uma representação que somente pode ser substituída à luz dos símbolos coletivos do amor conjugal. (Cf. ROSÁRIO, 1989, p. 296).

A poligamia em *Niketche*, além de compactuar com a característica do sul de um Moçambique rural, ratifica o conflito instalado pelo “concubinato” de Tony, um equilíbrio que encontra na cultura o seu fundamento:

[...] Depois fez-se lobolo da Lu e dos filhos. As nortenhas espantaram-se. Essa história de lobolo era nova para elas. Queriam dizer não por ser contra os seus costumes culturais. Mas envolve dinheiro e muito dinheiro. Dinheiro para os pais, dinheiro para elas, e para os filhos. [...] Quando se trata de benesses, qualquer cultura serve. Elas esqueceram o matriarcado e disseram sim à tradição patriarcal. (NIKETCHE, 2004, p. 124-125)

Portanto, a personagem Rami e as outras mulheres não constituem vítimas passivas, ou anti-heroínas, narradoras-sujeitos, ao engendrem estratégias de representação nos espaços vivenciais, e, de acordo com as características específicas, aos diferentes tipos de mulheres (CASIMIRO, 2004), reveladas no constante esforço que a personagem narradora tem para relatar sua autobiografia feminina.

As histórias de vida testemunhadas pelas mulheres de *Niketche* nas difíceis circunstâncias socioculturais configuram uma forma de salvação ou de superação para a personagem narradora Rami ao recriarem alternativas para a protagonista e para as outras em nome da sobrevivência presentificada.

No capítulo “Feminismo e pós-colonialismo” da obra *O pós-colonialismo e a literatura* (2000), Bonnici, ao remeter-se às armadilhas femininas de enfrentamento, expõe o tema da poligamia relativizada pelo humor: “A narradora assim subverte as noções convencionais e insiste em escolher o seu próprio código de comportamento, enquanto constrói novas noções através de uma inversão das normas tradicionalmente aceitas”. (BONICCI, 2000, p. 173)

A introdução à poligamia é narrada num estilo de comicidade e de riso: “Entro em pânico, sinto que vou morrer, começo também a gritar, a gritar que ela me solte.

Liberto-me. Quinto round: Socorro, esta mulher me mata! [...] Sexto round: Fui à guerra e perdi o combate. Desmaio”. (NIKETCHE, 2004, p. 22)

De forma caricatural, a personagem narradora, Rami, conta o seu encontro com a primeira das quatro mulheres de Tony, levando-as a tomar consciência do papel feminino na sociedade patrilinear e de sua possibilidade representativa.

### 2.3. O patriarcado no ritual feminino de niketche: a dança do poder

[...] Danço sobre a vida e a morte. Danço sobre a tristeza e a solidão. [...] Dançar. Dançar a derrota do meu adversário. 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. (NIKETCHE, 2004, p. 16)

Niketche, ritual de amor e erotismo, a dança do erotismo, para Coelho (1993, p. 22), apresenta-se como uma força que “dinamiza uma diversificada e significativa produção literária que se empenha na busca da identidade do ser-mulher”. Para Hussaim (*apud* PASTORE, 2004), no entanto, ele é “holístico, envolve o corpo, a emoção e a alma” e é a partir desse sentido totalitário, como diria Zumthor (2005), que o ritual, enquanto uma performance, é um jogo de representação, um desdobramento da ação e dos atores, gerado por sua própria vontade: “É exatamente neste sentido que a performance é jogo, espelho, desdobramento do ato e dos atores, para além de uma distância engendrada por sua própria intenção.” (ZUMTHOR, 2005, p. 148)

Assim, Niketche é uma dança ritualística, resultado de uma ação performática que presentifica novos papéis e função, no devir do ser feminino, essencialmente por encerrar em seu domínio a linguagem do mito, que, por meio de palavras, gestos, sons, objetos, cânticos e movimentos, reconstroem a vida, recriam a mundo, libertam o ser humano, integrando-o a seu grupo.

A dança em *Niketche* apresenta uma função fundamental para a narrativa: “dramatizar o cotidiano de seus personagens, estimulando-os para enfrentar o dia-a-dia” (CEZERILO, 2005, p. 123). Neste trabalho, acrescenta-se, ainda, o conceito de Zumthor (2005), entendendo que o 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.

A dança, segundo o etnomusicólogo austríaco, Kubik (1981), como aspecto essencial da corporalidade depende da música. Segundo ele, o ritual, ou seja, a relação entre a música e a dança revela muito do significado e da importância dos preceitos religiosos e do mito. Nesse contexto, o corpo também é suporte de símbolos, que age e se movimenta. As danças africanas são policêntricas, termo usado por Helmut Günter para caracterizar as danças africanas cujos estilos de movimento, pelo menos nas suas formas básicas, são os traços mais persistentes das culturas africanas, referindo-se aos conceitos e padrões cinéticos.<sup>25</sup>

A dança leva o corpo a movimentar-se e, ao vibrar, estabelece uma espécie de comunhão com as forças vitais, com tudo o que adora e teme. Além disso, une e reforça, nesse intuito, a comunidade. Dançar é uma necessidade que liga até os vivos aos espíritos dos antepassados mortos e facilita a comunhão com eles.

Junod (1996) em sua obra *Usos e costumes dos bantu*, Tomo I, ao descrever os costumes matrimoniais entre esses povos, expõe o casamento não como um ato individual, mas uma espécie de contrato entre dois grupos: a família do noivo e a da noiva. É uma atitude que prevê a manutenção cultural dos grupos envolvidos: “A necessidade de manter a importância do grupo, a tendência de resistir a toda a diminuição, fazem compreender estes hábitos”. (JUNOD, 1996, p. 125)

No caso do rito de iniciação, os seus membros passam por uma rigorosa cerimônia iniciática e as suas danças, de forte carácter sexual e erótico, estabelecem um antagonismo entre o masculino e o feminino, porém, invertendo regras de comportamento, de importância fundamental para a manutenção da cultura matriarcal. Ao contrário, a rígida hierarquia estabelecida entre os seus membros constitui uma forma de regulação social, permitindo aos iniciados uma alternativa de ascensão social.

É um rito ensinado pelas mulheres mais velhas ou conselheiras às raparigas. Elas as instruem sobre sexualidade, higiene e o papel da mulher. O principal efeito do rito da iniciação é a preparação para a vida sexual com a arte do corpo.

Outros rituais performáticos, cujo poder identificador de acordo com Zumthor (2005) provoca entusiasmo e transforma tudo no participante, aparecem na narrativa

---

<sup>25</sup> Entende-se por cinese o fenômeno de excitabilidade dos organismos, provocado por agentes externos, que pode determinar aceleração ou retardo dos movimentos.

*Niketche*, como: “Mbelelé dança de mulheres nuas para atrair a chuva” (NIKETCHE, 2004, p. 148) e “[...] Aprendi como se faz amor, nos ritos de iniciação. – Donzelar? – Sim. Donzelar é celebrar os ritos de iniciação” (NIKETCHE, 2004, p. 323), mas é a dança *Niketche* que ritualiza a recriação do amor na natureza e do homem – cuja performance remete ao drama do amor poligâmico.

*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 recorrem o amor que passou, a paixão que se 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 bom. (NIKETCHE, 2004, p. 160-161)

Nesses rituais femininos, instaura-se o legado matriarcal<sup>26</sup> do norte de Moçambique, região da qual Luísa, Saly e Mauá Sualé são oriundas. Refere-se a uma “sociedade em que a filiação, a herança e a sucessão se fazem pela descendência das mulheres, onde o casamento é matrilocal e a autoridade sobre as crianças é exercida pelos familiares da mãe” (TSEMO, 1992, p. 187).

Segundo Tsemo (1992), em *Direito e papel da mulher africana no contexto político-jurídico tradicional: evolução e perspectivas*, o matriarcado, enquanto regime social, manteve-se ao longo da evolução das sociedades africanas e, mesmo com a aparição de sociedades patrilineares, a matricentralidade permaneceu em vários aspectos, como pelo controle das atividades agrícolas, do mercado, do comércio e da religião, e, ainda, como é o caso das danças ritualísticas femininas em *Niketche*. (ver gráfico NIKETCHE I)

Seguindo a concepção de Leite, pode-se sintetizar: a diferença cultural entre o norte e o sul de Moçambique, bem como a

tomada de consciência da força erótica das mulheres do norte, por meio de danças que celebram a iniciação sexual feminina, oriundas de sociedades matrilineares, sua força e exemplo são formas de conhecimento, usados pela

<sup>26</sup> De acordo com Tsemo (1992, p. 187), vários povos e muitas sociedades da África ainda são matriarcais: os povos bantu da grande cintura matrilinear da África Central e Austral, é o caso dos amakhuawa (Moçambique); dos acewa/anyanja (Moçambique, Zâmbia, Malawi); os ayo e yamakonde (Moçambique, Tanzânia), dentre outros.

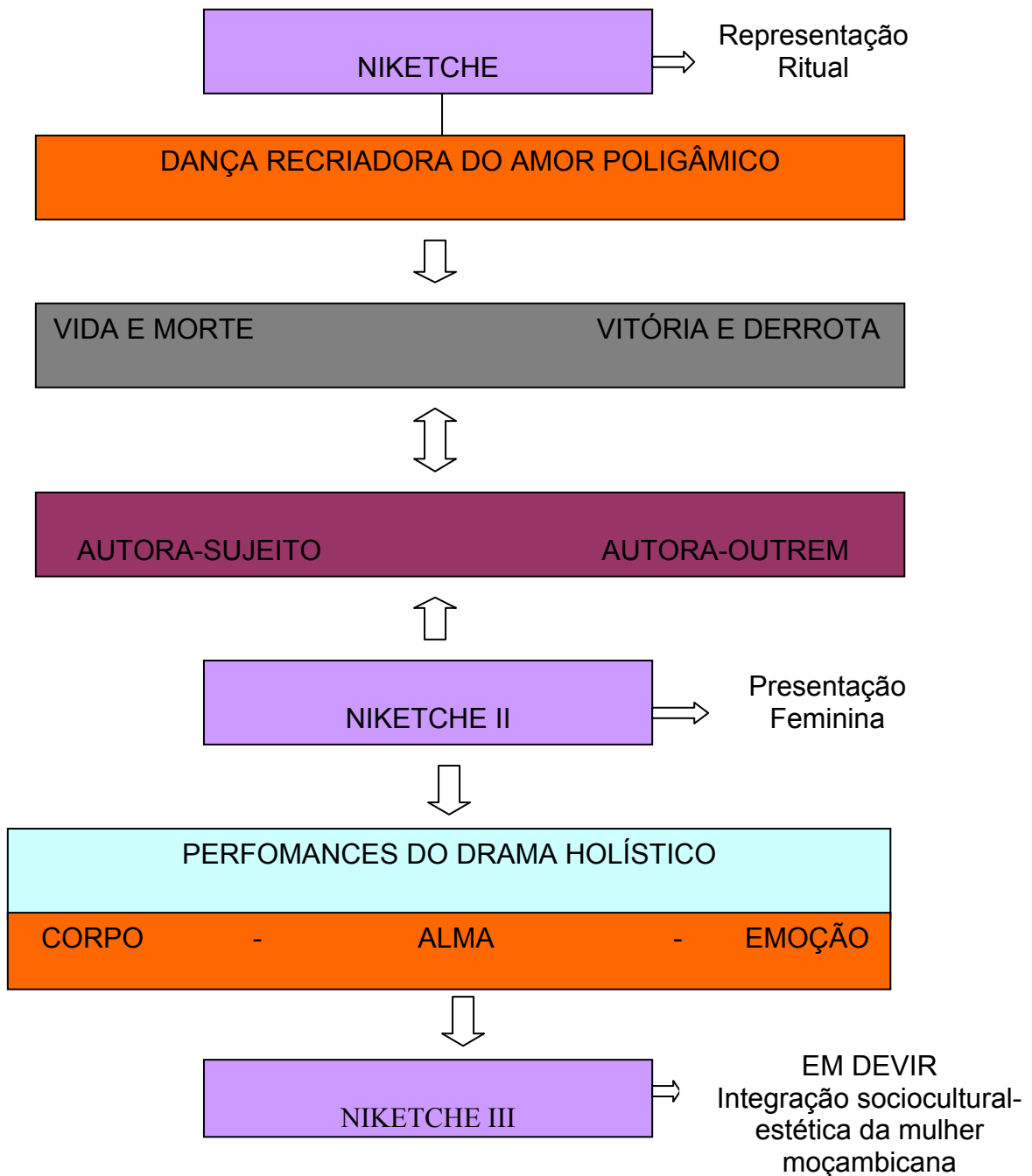


personagem narradora, para unir culturalmente o sul ao norte. (LEITE, 2004, p. 97)

Prenúncio do surgimento da dança *Niketche* III (ver gráfico), o devir em espelhamento sociocultural, no espaço de um possível amálgama do norte e do sul moçambicano, mistura de credos, sentimentos e identidades masculina e feminina, no ritual de iniciação recriadora “ao sabor de *Niketche*.”

Gráfico 1

### Ritual do desdobramento da Dança do Amor Poligâmico



Somos cinco contra um. Cinco fraquezas juntas se tornam força em demasia.. Mulheres desamadas são mais mortíferas que as cobras pretas. [...] Era preciso mostrar ao Tony o que valem cinco mulheres juntas. Entramos no quarto e arrastamos o Tony, que resistia como um bode. Despimo-nos, em striptease. Ele olha para nós. Os seus joelhos ganham um tremor ligeiro. (NIKETCHE, 2004, p. 143).

Niketche, a dança do sol e da lua, representação ritualística de uma iniciação feminina é, porém, uma dança em que as relações sociais, as crenças e as histórias são recriadas sob a voz e o ritmo femininos, desafiando o poder masculino e fazendo do marido o objeto comandado e subjugado pelo poder feminino. (Cf. VALENTIM, 2002).

É no ritmo de passos femininos da nova Niketche que Chiziane faz repercutir a sua luta por um espaço de liberdade, interdependência e complementaridade num mundo masculino.

*Niketche*, como nos mostra o gráfico anterior, pode ser visto sob três aspectos, a saber: em primeiro lugar, é um ritual que recria a dança do amor poligâmico, gerando vida e morte, vitória e derrota, binômios complementares. Por meio dessa recriação a autora torna-se sujeito de sua própria ficção ao mesmo tempo em que se torna sujeito feminino a partir das histórias de outras mulheres, quer sejam do sul ou do norte de Moçambique, unificando-as apesar das diferenças culturais. O que inicialmente, na narrativa, configurava como morte e derrota, transformou-se em vida e vitória.

Em segundo, a personalidade feminina é o principal ponto de intersecção entre o *Niketche I* e ao *Niketche III*, o que gera uma performance do drama holístico, que abrange o corpo, a alma e a emoção. Personalidade que abre novas possibilidades discursivas a partir da transgressão que a escritura feminina é capaz de criar nos limites de uma sociedade patriarcal.

Em terceiro, é o que está em devir, pois prevê e constrói uma continuidade da integração sociocultural estética da mulher moçambicana.

### **CAPÍTULO III**

#### Nas lendas da oralidade ocidental – a africanidade

“O povo não tem biblioteca e nem escreve. A sua história, os seus segredos residem na massa cinzenta dos antigos, cada cabeça é um capítulo, um livro, uma enciclopédia, uma biblioteca” (CHIZIANE, 2006, p. 132).

Na sociedade ocidental, tem-se conhecimento de uma nítida primazia da palavra escrita sobre a falada. Contudo, especificamente, a língua tem sua origem na oralidade, fato justificado pelas influências culturais, principalmente africanas, cujas tradições têm a palavra oral como precursora da memória coletiva. Fonseca (2006, p. 112), no artigo “As relações Brasil-África subsaariana: oralidade, escrita e analfabetismo”, apresenta a linguagem oral intimamente ligada à tradição e à memória: “Ela expressa a ideologia e a hegemonia dos segmentos sociais, os conflitos étnico-raciais e de gênero, estabelecendo-se como uma fonte fundadora de práticas cotidianas diversas e adversas” (FONSECA, 2006, p. 121 apud FONSECA, 1994, p. 81).

Neste estudo, observou-se certa uniformidade de pensamentos entre etnólogos, antropólogos, sociólogos e teóricos da literatura, como Zumthor, Fonseca, Cunha Júnior, Rosário, Leite, Noa, dentre outros, ao afirmarem que nas sociedades humanas, o ser que fala, fala de si, de algo e de alguém. Para eles, a palavra falada funciona como um veículo de comunicação desde a infância, mesmo depois de se aprender a linguagem escrita, por meio da “oralidade transmitem-se verdades e mentiras, estruturam-se estereótipos e preconceitos.” (FONSECA, 2006, p. 112)

Trazendo essa acepção para o campo da literatura, Rosário (1989, p. 48) afirma que “a narrativa oral é um dos meios pedagógicos mais poderosos,” embora não se configura simplesmente como um instrumento metodológico de transmissão de conhecimentos, pois é uma espécie de fio condutor da exemplaridade de valores culturais, além de manter a ligação entre as gerações de uma mesma comunidade.

Tanto Rosário (1989), pesquisador e escritor moçambicano, quanto Cunha Junior (1997), pesquisador e escritor brasileiro, são unânimes em afirmar que, nas sociedades africanas de tradição oral, a educação associa-se à arte e o ato criativo acontece em razão das preocupações da manutenção e prosperidade do grupo comunitário.

É o caso de Moçambique, dentre as sociedades africanas, em que a oralidade funciona igualmente como um reservatório de valores culturais e artísticos. Segundo Rosário (1989, p. 47), com suas “raízes e personalidade regionais, muitas vezes perdidas na aglomeração da modernidade”, afirmativa corroborada por Rami:

A minha sogra mandou-me chamar às seis da manhã de urgência. [...] A minha velha sogra é severa, mas bondosa. [...] A nora, diante da sogra, é uma eterna criança, que deve saber ouvir, suportar e calar, sempre se comunicando nessa linguagem de maldade, herdada na tradição, somente para marcar a diferença. [...] Cientistas de todo o mundo, clonai o meu Tony, para que deixe de ser um quinhão, dividido como uma côdea de pão. (NIKETCHE, 2004, p. 111; 146).

Em culturas tradicionais, como a moçambicana, os mais velhos são incumbidos de transmitir à comunidade ensinamentos práticos de forma que alterem, com o poder da palavra, os acontecimentos cotidianos, além de serem responsáveis pelos rituais que restauram o poder dos espíritos e da palavra que assegura a ordem ensinada pelos antepassados. (Cf. FONSECA, 2006)

Nesse contexto, a palavra dos anciãos, representada pela sogra de Rami, tem a qualidade e a importância da experiência, do conhecimento e da sabedoria. Pode-se afirmar que a velha sogra, enquanto guardiã da tradição oral, e nesse sentido, figura como a expressão da potência feminina.

Chama a atenção o discurso imbuído de certa modernidade da sogra de Rami, que, apesar de considerar o homem, no caso o seu filho, como o único chefe de cinco famílias, roga aos cientistas que façam um clone dele; sabiamente, pensamos que, por um lado, embora procure dar um lugar de destaque à seu filho, por outro, trata de um discurso no qual o poder masculino é relativizado.

Na introdução desta dissertação, compôs-se um breve histórico da literatura moçambicana, resgatando questões relacionadas à língua portuguesa, ao colonialismo português e ao nacionalismo com sua luta pela independência e suas relações com o literário, bem como em relação às influências da literatura brasileira, principalmente do Movimento Modernista, catalisadas, segundo Chaves (2005), pela literatura moçambicana, que, a respeito desse assunto, adverte:

Não se trata, evidentemente, de afirmar que o nosso repertório cultural alterou o quadro cultural nos países africanos, mas apenas de reconhecer que o diálogo que se estabeleceu dinamizaria as reflexões, animando, inclusive, as relações internas (CHAVES, 2005, p. 280).

De acordo com Chaves (2005, p. 280), são diversas vozes que comprovam a importância desse diálogo, iniciado antes do Modernismo. Destaca-se, aqui, a exemplo dessa dialogia, um conto de Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), citado por Rosário (1989, p. 331):

Era uma mulher casada, muito vadia e amiga de namoros. Uma noite estava ela conversando com um seu parceiro quando bateram na porta. A mulher mais que depressa escondeu o homem debaixo da cama. Era outro camarada dela e começaram na conversa mas ouviu-se de repente o tropel do cavalo do marido. A mulher lembrou-se de mandar o segundo homem trepar para o girau de guardar queijo, amarrado nos caichos quase por cima da cama. O marido chegou, comendo braza porque os negócios iam de mal a pior. Queixou-se à mulher que se não tivesse um conto de réis até domingo seria obrigado a vender o cavalo. A mulher aconselhou-o: “Pegue-se com Deus, marido. Só ele pode dar jeito.” O marido levantando os braços para o céu disse: “É mesmo, mulher; Se aquele lá de cima não der um remédio, eu estou perdido.” O homem escondido no girau, pensando que o marido se dirigia a ele respondeu, tremendo de medo. “Se o de baixo der metade, eu entro com o restante”.

Segundo Rosário (1989), essa história é uma das mais antigas da sabedoria popular brasileira. Conhecem-se muitas variantes na literatura escrita ou em anedotas de várias culturas. Thompson (apud ROSÁRIO, 1989, p. 331) faz referência a uma coletânea ocidental que apresenta várias versões do conto de Cascudo, na qual se destaca a versão dos escritores, Heinrich Belul, Girolamo Morlini, Bedier e ainda uma versão romena recolhida por Adolf Schullerus.

Pode-se afirmar que o conto de Cascudo tem origem africana e, segundo Rosário (1989), é uma versão com aspecto poligâmico, semelhante à versão sena,<sup>27</sup> pois em algumas regiões do norte de Moçambique e em certas regiões do país de Angola, de acordo com Cezerilo (2002), a poliandria é um sistema em que a mulher casada pode se relacionar com outros homens à revelia do marido, mas a partir do momento em que esse tenha conhecimento, o amante é obrigado a pagar uma indenização ao marido e a situação fica assim esclarecida sem pôr em risco o casamento e a reputação da mulher. (Cf. CEZERILLO, 2002, p. 30)

É uma lenda presentificada no relato de *Niketche*, visto que a personagem narradora Rami e as outras mulheres de Tony têm relacionamentos extraconjugais, prática não aceita na sociedade poligâmica. Dessa forma, a lenda reescreve o mito do marido enganado durante sua ausência, transformando-o no marido que trai e é traído, situação que o leva a questionar a validade das tradições: “– Foi desumano o que fizeram contigo. Ah, cultura assassina”. (NIKETCHE, 2004, p. 229)

<sup>27</sup> Para Rosário (1989, p. 34-35), o povo sena ou a etnia sena tem suas origens na África Subsaariana desde o período Neolítico, passando pela Idade do Ferro e o desenvolvimento da agricultura. Os senas de Moçambique estão inseridos no grande grupo dos povos banto, conservando os elementos de identidades comum entre esses diversos povos e contribuindo de maneira específica para o enriquecimento dos costumes, dos valores e das tradições da cultura banto.

Verifica-se, novamente, a atuação dos fatores externos sobre os fatores internos e vice-versa, pois, como assevera Rosário (1989, p. 58), a dimensão histórica aparece nas narrativas lendárias como uma oscilação entre a narração presente, que se socorre de alguns elementos da realidade cotidiana, e de um contexto etnológico ausente, longínquo, fabuloso ou até sobrenatural, que resulta na passagem para o mundo simbólico dos ingredientes realistas.

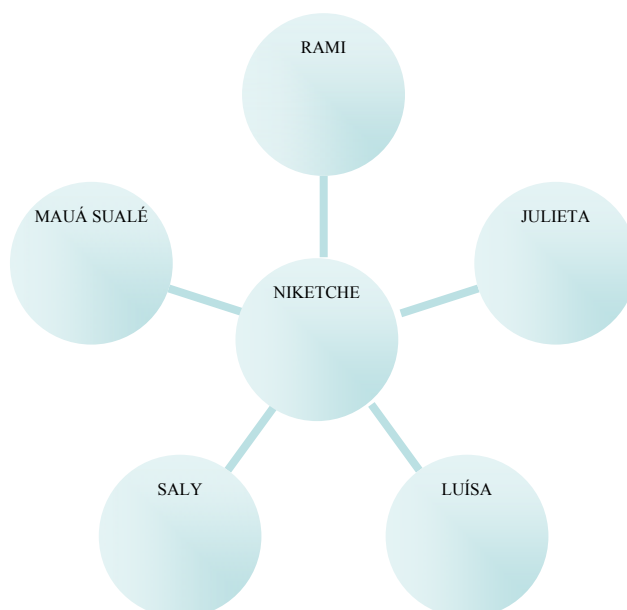
É possível, portanto, interpretar o sentido de um mito, de uma dança e de uma história de poligamia a partir da simbologia dos seus elementos constitutivos e, externamente, por meio da geografia, da história, dos hábitos sociais, culturais e morais da comunidade que as produz (Cf. ROSÁRIO, 1989, p. 59)

A partir das referências citadas, principalmente em *Niketche*, há uma espécie de captura da história pela ficção como possibilidade de mais mostrar e menos marcar aspectos de uma tradição cultural específica e aderindo à afirmação de Lobo (2006, p. 81): “pôr em causa um mundo alicerçado numa visão patriarcal, desconstruir alguns dos seus símbolos e sugerir a irrupção de uma nova ordem estruturada no feminino”. (*Vide gráfico NIKETCHE III*)

### 3.1. Cruzamento de diálogos femininos nas formas curvas da dança

Gráfico 2

#### **Niketche e os diálogos femininos**



Pode-se afirmar, portanto, que, observando a circularidade da dança *Niketche*, ela é a apresentação do elemento irradiador da multiplicidade feminina dividida em vários Eus. Perrone-Moisés (2000), escreve um texto *Pessoa de todos (os) nós*, em que assinala a fragmentação do poeta como a fragmentação ontológica do sujeito moderno.

Essa mesma fragmentação do ser humano, que se traduz numa certa ambivalência e duplicidade, é o fio condutor de toda a trama que se mostra pelo ritual (autor-outrem) em *Niketche* como forma de reconhecimento do próprio Eu e do Outro, além de apresentar alternativas de ressignificação de símbolos da tradição moçambicana. “A nossa tradição é de longe superior ao luto cristão. Para quê tantas lágrimas, tantas velas, tantas flores, jejum, abstinência, se o morto está morto e a vida continua?” (NIKETCHE, 2004, p. 221)

*Niketche* é uma narrativa que se inscreve na linha feminista. De acordo com Chiziane (2007), são experiências vividas por mulheres no interior de suas casas e em vivência com uma tradição que modela o seu modo de vida que, por inversão, conferem-lhes identidade:

As vozes das mulheres do norte censuram em uníssono. No sul a sociedade é habitada por mulheres nostálgicas. Dementes. Fantasmas. No sul as mulheres são exiladas no seu próprio mundo, condenadas a morrer sem saber o que é amor e vida. No sul as mulheres são tristes, são mais escravas. Caminham de cabeça baixa. Inseguras. Não conhecem a alegria de viver. Não cuidam do corpo, nem fazem massagens ou uma pintura para alegrar o rosto. Somos mais alegres, lá no norte. [...] Na hora do casamento o homem vem construir o lar na nossa casa materna e quando o amor acaba, é ele quem parte. No norte as mulheres são mais belas. No norte, ninguém escraviza, ninguém, porque tanto homens como mulheres são filhos do mesmo Deus. (NIKETCHE, 2004, p. 175)

Não se trata de uma narrativa qualquer, mas de uma narrativa cujo sentido está assente em demonstrar as características culturais plurais do sul e do norte de Moçambique, como fruto de uma “consciência estética”. (BREEÉ apud GENETTE, 1995 p. 46) O sentido do discurso em primeira pessoa, proposto por Genette, ajuda a entender, desse modo, os diálogos femininos em *Niketche*: seus diálogos visam ao resgate de sua história e ao sentido de sua vida, bem como o sentido de pertença a um grupo social, a uma família, ao outro e a si mesma.

A personagem narradora Rami reconstrói sua identidade feminina a partir das personagens Julieta, Luísa, Saly e Mauá Sualé, como uma dança circular ora solitária, ora em pares, ora coletivamente.



O que marca a trajetória dessas personagens são suas histórias de vida, que, trazidas para a narrativa autobiográfica, revelam a dinâmica dos binômios mulher/homem, esposa/amante, monogamia/poligamia, tradição/escolha individual como um retrato crítico da realidade local repercutindo sobre elas, que se lhes apresentam como referências antinômicas em questionamento:

O irmão mais velho do Tony é o porta-voz da família. Em resposta, começa a definir o estatuto de cada uma das esposas do Tony. Diz que a poligamia é um sistema com regras próprias, e, nessa matéria, o sul é diferente do norte. Cada nova mulher é produto de uma necessidade, e não apenas de prazeres escondidos. Na poligamia a mulher é tirada da casa de uma família, virgem e pura como todas as noivas. Diz que a s viúvas verdadeiras somos eu e a Ju. [...] As outras são simples concubinas, simples aventureiras com que o Tony se cruzou na estrada da vida. Colaram-se ao Tony quando já era doutor [...]. A poligamia verdadeira não é feita de interesses. (NIKETCHE, 2004, p. 206)

São referências construídas aos poucos pela autora-sujeito, cuja linguagem adquire um movimento circular na narrativa relatada pela personagem narradora Rami, como numa dança viva, que avança e volta, demonstrando o seu conflito interior, a partir da “reflexão sobre o universo cultural em que se movem os protagonistas do romance”. (LOBO, 2005, p. 80)

Outras personagens, como Julieta, Luísa, Saly e Mauá Sualé, ganham importância à medida que acrescentam dados novos às facetas heróicas de Rami. A própria narrativa *Niketché*, antes do aparecimento dessas personagens femininas, apresenta-se no espelho, seu conselheiro, à semelhança do conto de fada “Branca de Neve”, que, segundo Lobo (2005, p. 81), “o espelho, neste caso, funciona como mecanismo recriador e não reproduzidor fiel e imediato da realidade”, bem como complemento da imagem feminina. À medida que se desenrola a narrativa, constata-se que, após o aparecimento de uma a uma de suas rivais, a ida de Rami ao espelho já não é constante, e começa a diminuir, uma vez que as personagens passam a ser o seu espelho, seu confidente.

Nesse contexto, pode-se afirmar que a protagonista percorre um trajeto em direção a si mesma, ao longo do qual as demais personagens são estações ou paradas de seu caminho, dando a ela, a oportunidade de perguntar-se ou de contar “quem sou eu”, além de reconhecer nas outras mulheres uma possibilidade de complementação identitária. (Cf. FORTES, 2004, p. 132)

Pode-se asseverar que, especularmente, Rami identifica-se a partir das outras personagens, como bem demonstra o trecho a seguir: “Ela é meu espelho revelando de forma cruel o meu retrato de submissa”. (NIKETCHE, 2004, p. 250)

Assim, neste estudo, recorre-se, novamente a Fortes (2004) e a seu texto “Construção da personagem: Clarice Lispector e Nelson Rodrigues”, que ajudará a visualizar os cruzamentos dos diálogos femininos em *Niketche*. Assim sendo, Tony é a figura de centralização da questão feminina, contudo, o ritual Niketche é tradicionalmente o espelho testemunhal das mulheres que reconhecem a si mesmas, identificam-se mutuamente, a partir de uma mãe comum, a mãe África, em um ambiente de cumplicidade:

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. [...] Fico emocionada. Arrependida. Sinto pena desta mulher que tudo fez para me derrubar e acabou abandonada. [...] Tenho pena da Julieta, que treme em violentas convulsões ao ritmo do choro. Abraço-a. Conheço a amargura deste choro e o calor deste fogo. Emociono-me. Solidarizo-me. (NIKETCHE, 2004, p. 20, 23 e 24)

Anterior ao olhar que revela a dor da cumplicidade, há um olhar de amor do reconhecimento estético: “[...] Quero descobrir nesta Julieta o que ela tem e eu não tenho. [...] Ela é mesmo bonita, confirmo, mas, Deus meu, por mais bonita que seja não tem o direito de tirar-me o marido que é meu.” (NIKETCHE, 2004, p. 21) A partir de então, o que seria uma simples avaliação de beleza se transforma em algo mais profundo, pois cada uma das narradoras contribui com sua singularidade para a biografia em composição de relato em desenho, uma colagem de faces femininas em busca de unidade e identificação.

Os diálogos e o confronto entre elas são usados como procedimentos narrativos que permitem relações sobre a individualidade feminina e como formas de sedução e persuasão ao leitor. Lobo (2005, p. 79), a respeito disso, afirma: “a dança e a história anunciadas pelo título não são mais do que estratégias de sedução do leitor”.

Assim, as personagens Julieta, Luísa, Saly e Mauá Sualé são construídas tanto pelos seus discursos quanto pelos discursos da autora-sujeito Rami, que, por meio de monólogos e diálogos, antropofagicamente, compõe a sua face de identidade a partir das outras faces de identidade das outras mulheres. Ao tentar

decifrá-las, decifra a si mesma, encontrando o efeito do ritual, entre a dança e o relato da própria vida.

*Niketche* é a celebração estética e performática da solidariedade feminina, que, tradicionalmente, funciona como forma de preservação numa sociedade que privilegia o elemento masculino, e, também, como forma de resgatar os elementos culturais matrilineares, sem, contudo, excluir os elementos culturais patrilineares. De acordo com Leite (2004, p. 109), “o tempo da tradição é continuamente recuperado e infiltra-se na atualidade, reformulando valores éticos, comportamentos e atitudes”.

Em *Niketche*, o enunciado mescla-se à enunciação. Neste trabalho, buscou-se legitimar essa afirmativa com o estudo de Braith e Melo (2005), no texto *Enunciado/enunciado concreto/enunciação*, apoiado na diversidade de definições e empregos desses termos até chegar ao pensamento de Bakhtin. Trata-se de um texto em que o estilo, o dialogismo e as relações entre as personagens são integrados ao enunciado. Ainda para Braith e Melo (2005), a enunciação pressupõe um contexto ideológico, no qual o enunciator se utiliza da língua escrita para tornar conhecido o seu ato enunciativo, além de lhe conferir um caráter de alteridade.

### 3.2. Niketche: dança ritual dos eus narradores

Destacamos a importância da dança numa sociedade em que há rituais para todas as ocasiões vivenciadas pela comunidade: rituais para chamar a chuva, celebrar a colheita, o nascimento, o casamento, a morte, dentre outros. A dança, em *Niketche*, inscreve-se com o corpo, sem o qual não existiria, para revelar o seu papel na percepção do homem enquanto ser humano e, de acordo com Zumthor (2000), revelar o papel do corpo na leitura da realidade e na percepção do literário.

O meu corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior (ZUMTHOR, 2000, p. 28).

O corpo, pode-se dizer, é o meio pelo qual se estabelece a comunicação e os relacionamentos com o outro e, para tanto, recorrem-se à palavra, à memória, à tradição e aos sentidos, os quais são elementos que também podem ser

demonstrados pelo relato biográfico. A mesma idéia do corpo dialogando com a literatura, enquanto prática prazerosa e transformadora, pode ser encontrada em Barthes (2006, p. 15-16), que na obra *O prazer do texto* acrescenta:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.

Assim, busca-se, neste trabalho, aferir a escritura que, para Barthes (2006, p. 11), “é a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (esta ciência, só há um tratado: a própria escritura)”. Em *Niketche*, ela é construída a partir das imagens corporais (performances gestuais), pois, numa narrativa escrita a partir de histórias ouvidas por Rami por meio dos atos cotidianos e pela aceitação deles enquanto possibilidades comunicativas então transformadas para experiências estéticas da gestualidade.

Nesse sentido, a obra em análise é também uma releitura da imagem corporal tornada imagem literária e transita da palavra para o corpo e do corpo para a palavra, podendo ser atualizada pela representação testemunhal da dança, “a voz dela é um canto, os passos dela elegantíssima dança” [...] “uma dança do amor, que as raparigas recém-iniciadas executam aos olhos do mundo, para afirmar: somos mulheres. Maduras como frutas. Estamos prontas para a vida!” (NIKETCHE, 2004, p. 98; 160)

Noa (1998), ao falar da ficção moçambicana na obra *A escrita infinita*, afirma que “é na linguagem que modela os diferentes universos textuais, tanto pela voz dos diferentes narradores, como pela voz das outras personagens” (NOA, 1998, p. 14), que em *Niketche* se inscreve como uma dança ritualística manifesta na reinvenção de significados do cotidiano feminino: performances holísticas do corporal.

As histórias das personagens nos são apresentadas de forma dinâmica pela multiplicidade de vozes e gestos, que não só dialogam entre si, mas também participam da história e interagem:

Abro a porta. São as minhas quatro rivais. [...] – Não fui eu quem decidiu pelo divórcio. Deixo o caminho livre, o meu posto vago. Fui escorraçada. [...] Não podes aceitar, Rami! [...] – Rami, vais aceitar o divórcio assim, sem guerra nem nada? – pergunta-me a Saly com ar consternado. [...] – Rami –

diz a Lu – , se o Tony te deixa a ti, vai deixar-nos também, mais dia menos dia. [...] – A minha segurança és tu, Rami – a Ju entra em delírio. [...] – Como chegaste ao extremo de fazer seis filhos, sem prazer – diz a Mauá com muita compaixão (NIKETCHE, 2004, p. 172-175).

Importa, antes de tudo, “representar, simular as identidades e as visões de mundo que esses registros implicam”. (BRAIT, 2006, p. 62) Retoma-se aqui o princípio do romance polifônico de Bakhtin a partir de sua análise sobre os problemas da poética de Dostoievski, dessa feita, comentada por Brait (2006) no texto *Estilo, dialogismo e autoria: identidade e autoridade*, em que a multiplicidade de vozes, gestos, sentimentos harmônicos e/ou dissonantes revelam as particularidades de uma dada cultura e as simulam em analogias poéticas: “A prosa literária tem, como característica principal, absorver essa variedade lingüística e simular, enquanto narrativa ficcional, as identidades que estão construídas na pluralidade do conjunto” (BRAIT, 2006, p. 61).

A participação de outras narradoras personagens, principalmente Julieta, Luísa, Saly, Mauá Sualé, Tony as coloca como narradores-sujeitos de sua própria história masculina. Esses narradores-sujeitos revelam certa dimensão de uma oralidade comum às sociedades africanas e funciona como resgate das suas identidades, purificadas por meio da memória.<sup>28</sup>

São todas personagens-narradores de um texto bivocal que vivem os valores tradicionais de um Moçambique rural e as contradições perpetradas pela modernidade. Desse modo, apresentam visões múltiplas e pessoais do tempo e do espaço por elas biografados. O relacionamento entre esses personagens apresenta-se, principalmente, por meio das relações afetivas, as quais revelam companheirismo, solidariedade, conflitos, rivalidades e alteridades em diálogo, como bem mostra o seguinte trecho: “Senti uma amargura imensa ao proferir estas palavras, mas tinha que salvá-la, afinal de contas eu é que sou a causadora da sua desgraça”. (NIKETCHE, 2004, p. 52)

Trata-se de um ritual discursivo entre alteridades, travessias do passado e do futuro, que dialogam no presente de forma que dá origem a ambivalências culturais e sociais pelo esquecimento, que, segundo Zumthor (1997), constitui, antes, um dos

---

<sup>28</sup> Segundo Giraud (1997, p. 11), a memória enquanto fonte de imortalidade, *Mnemosyne* como evocação do passado, aparece na construção de uma identidade étnica à medida que é somente por meio dela, “afiada no esforço e no exercício constantes, que o indivíduo pode purgar os pecados de vidas passadas, purificar a alma, elevar-se e escapar às repetições causadas pelo esquecimento” (GIRAUDO, 1997, p. 11 apud FISCHER, 1986, p. 197).

fundamentos de toda ficção aos níveis do imaginário e do discurso. “Nossas culturas só se lembram esquecendo, mantêm-se rejeitando uma parte do que elas acumularam de experiência no dia-a-dia”. (ZUMTHOR, 1997, p. 15)

### 3.3. Unificação dos eus no matriarcado – mátria africana

O matriarcado está inscrito na herança histórica de todo o continente africano. “Este termo designa uma forma de organização ou regime social que existiu desde a fase pré-monárquica da sociedade africana durante o período clânico, até hoje”. (TSEMO, 1992, p. 187 apud CHEIKH ANTA DIOP). O matriarcado remete a duas bases: *i*) a científica, que sustenta que o primeiro ser humano viveu no continente; *ii*) e a segunda, que aborda o tema no âmbito de uma sociedade em que a “filiação, a herança e a sucessão se fazem pela descendência das mulheres, onde o casamento é matrilocal e onde a autoridade sobre as crianças é exercida pelos familiares da mãe (os tios maternos em particular)”. (TSEMO, 1992, p. 187)

Segundo Tsemo (1992), a figura feminina está presente no contexto do Rio Nilo, que tinha uma posição de destaque na produção e na reprodução social. A sua importância aparece também nas mitologias africanas desde o Vale do Nilo, onde Ísis é considerada deusa do trigo, até várias regiões da África contemporânea, local em que a mulher continua a desempenhar um papel central nos ritos de fertilidade da terra.

“Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz” é um provérbio zambeziano usado por Chiziane como mote para a obra *Niketche*, comparando a mulher à terra numa perspectiva criadora e reprodutora e como parte integrante de uma cosmovisão africana, que Santos (2005, p. 211) pontua como:

Matrial (não-patriarcal) – assentada nas formas mais anímicas de sensibilidade em que a figura da grande mãe (*mater*), da sábia (*sophia*) e da amante (*anima*) são equivalentes simbólicos e cujas características básicas são: a junção e a mediação, a religação, a partilha, o cuidado, as narrativas e a reciprocidade (senso de pertença); seu atributo básico é o exercício de uma razão sensível.

Santos (2005) e Theodoro (2005) são unânimes em afirmar que as mulheres simbolizam a mãe natureza e por meio do canto e da dança mostram a sua

integração com o cosmos; por meio do movimento da dança entram em sintonia com a terra e o universo também em movimento e, por meio das danças ritualísticas, elas criam possibilidades de realização e de mudança, fazendo do seu “corpo um território livre, próprio do ritmo, liberto de correntes”: (THEODORO, 2005 p. 94)

As mulheres dançam nuas no lugar escondido do dia do funeral para abominar a morte. Mbelele é dança de mulheres nuas para atrair a chuva. [...] A cantar e a dançar, construiremos escolas com alicerces de pedra, onde aprenderemos a escrever e a ler as linhas do destino. Atravessaremos o mar com a nau dos nossos olhos porque saberemos navegar até ao alémmar e levaremos a mensagem de solidariedade e fraternidade às mulheres dos quatro cantos do mundo. Ensinaremos aos homens a beleza das coisas proibidas: – [...] Amanhã, o mundo será mais natural, e os nossos bebês, tanto meninas como rapazes, terão quatro anos de mamada. [...] Ao lado dos nossos namorados, maridos e amantes, dançaremos de vitória em vitória no *niketche* da vida. Com as nossas impurezas menstruais, adubaremos o solo, onde germinará o arco-íris de perfume e flor. (NIKETCHE, 2004, p. 148, 293,294)

A literatura é, hoje, na realidade moçambicana, um espaço de reconstrução de identidades, segundo o testemunho da própria personagem narradora Rami, a autora Chiziane afirma:

A cultura não é eterna, mas esforçamo-nos por continuar a linha da tradição. Faremos tudo o que nos ensinaram, como nos legaram os nossos antepassados. Nós somos mulheres de coragem, de respeito. Custa muito a aceitar a poligamia, numa era em que as mulheres se afirmam e conquistam o mundo. (NIKETCHE, 2004, p. 311)

É um processo de inter-referências que envolve as tradições, principalmente, de uma Moçambique rural, além de receber influências da tradição ocidental.

1) “As parteiras do tempo a mulher avança por dentro da imagem. Por destras dela está o tempo. O tempo de um país que demorou muito sangue a se encontrar. De uma nação que apenas se reflecte em espelho quebrado. 2) Como se fosse a primeira manhã do mundo. A mulher traz esse mundo sobre a sua cabeça mas como se fora um sol: ou, melhor, uma madrugada. O que elas acarretam pesa tanto como suas vidas mas elas o transportam com leveza, com elegância de um riso. [...] Em nenhuma destas mulheres se lê um traço de derrota. 3) Essas mulheres estão em movimento. Seus pés vão cruzando mais que lugares – vão percorrendo tempos. Estas mulheres estão caminhando para fora da moldura como se a actual realidade não lhes bastasse, como se no ventre deste tempo elas fossem parteiras dos sonhos todos que carregamos em nossas cabeças” (CASIMIRO, 2005, p. 76 e 77 apud MIA COUTO. Prefácio do livro de fotografias de Carlos Dominguez (*Com o mundo na cabeça – Homenagem às mulheres de Moçambique*, Figueira da Foz, Associação de Matalana, 1997).

São testemunhos individuais e comunitários do passado demandando experiências presentes para o futuro. Trata-se de um resgate das experiências femininas do passado, mas com vistas à construção de um futuro: “Ela é a profetisa da eternidade, que revela o passado, o presente e o futuro, quando profundamente escavada pelas mãos mágicas de um bom arqueólogo”. (NIKETCHE, 2004, p. 277).

Para Bakhtin (apud TEIXEIRA, 2006, p. 229), “o sujeito se institui através do outro e como outro do outro” por meio de uma relação mútua entre dialogismo e alteridade: “Toda a obra de Bakhtin gira em torno do eixo eu/outro e da concepção de que a vida é vivida nas fronteiras entre a particularidade de nossa experiência individual e a auto-expressão de outros”. (TEIXEIRA, 2006, p. 230 apud STAM, 2000)

Rami inicia uma caminhada de reconhecimento das suas alteridades, ciente de que “as culturas são fronteiras invisíveis construindo a fortaleza do mundo”. (NIKECTHE, 2004, p. 39) Nessa incursão pelo desconhecido, a protagonista vai atrás de cada uma das amantes e os encontros um após outro acontecem de forma violenta, as mulheres lutam como em um ringue: “*Primeiro round*: Explosões de raiva correm como tempestades. [...] *Segundo round*: Lanço uma bofetada à minha rival” (NIKETCHE, 2004, p. 21-22); a primeira a ser descoberta é Julieta em cuja casa Rami vê um retrato de Tony juntamente com a sua rival pendurada na parede, fato que a deixou com raiva, pois “em minha casa o Tony não quer retratos pendurados. Retrato na parede é coisa de morto diz ele, [...]” (NIKETCHE, 2004, p. 21) A fotografia é também um testemunho da transgressão cultural e, ao mesmo tempo, do adultério e da transgressão do amor.

Outras mulheres participam da dança. Desta feita, Luísa, a terceira esposa, é quem vem para a roda. O encontro com Luísa também é marcado pela luta corporal a tal ponto que as duas terminam na cadeia: “A polícia apanhou-nos em flagrante e levou-nos à esquadra onde ficamos presas, acusadas de perturbar a ordem pública”. (NIKETCHE, 2004, p. 50)

Rami descobre outras duas rivais, Saly e Mauá Sualé, e revela: “Sinto o corpo pesado, moído de tanta pancada das rivais em defensiva, invadidas no seu território”. (NIKETCHE, 2004, p. 59) No entanto, durante o ritual do corpo e na procura pelas demais rivais, Rami percebe que, na verdade, a sua solidão é compartilhada por todas elas, pois Tony tinha de dividir o seu tempo entre as suas seis mulheres, um hexágono amoroso em unificação e simetria temporal:



O coração do meu Tony é uma constelação de cinco pontos. Um pentágono. Eu, Rami, sou a primeira dama, a rainha mãe. Depois vem a Julieta, a enganada, ocupando o posto de segunda dama. Segue-se a Luísa, a desejada, no lugar da terceira dama. A Saly, a apeteçada, é a quarta. Finalmente a Mauá Sualé, a amada, a caçulinha, recém-adquirida. O nosso lar é um polígono de seis pontos. É polígamo. Um hexágono amoroso (NIKETCHE, 2004, p. 58).

Rami vê na dança a transformação de suas rivais em personagens solidárias: “trazer estas mulheres para aqui foi uma autêntica dança, um ato de coragem, um triunfo instantâneo no jogo do amor”. (NIKETCHE, 2004, p. 111) Gestos, palavras e sons ganham plasticidade no amálgama da forma dada pela percepção geométrica amorosa: “o hexágono amoroso”. Com esse ato, Rami reveste-se a si e as outras mulheres de soberania ao questionar a autoridade e o poder masculino de Tony.

No compasso da dança, as histórias de Rami, Julieta, Luísa, Saly e Mauá Sualé vão sendo mostradas em busca de uma organização unitária em presentificação: cinco mulheres juntas, unidas, soberanamente, em luta social.

[...] Somos cinco contra um. Cinco fraquezas juntas se tornam força em demasia. Mulheres desamadas são mais mortíferas que as cobras pretas. [...] Era preciso mostrar ao Tony o que valem cinco mulheres juntas. Entramos no quarto e arrastamos o Tony, que resistia como um bode. Despimo-nos, em striptease. Ele olha para nós. Os seus joelhos ganham um tremor ligeiro» (NIKETCHE, 2004, p. 143).

Na construção da trajetória performática, não faltam provas que evidenciam a ótica feminina de Chiziane diante da realidade lingüística moçambicana. Cada gesto da dança apresenta um modo performático do olhar, do ouvir, do falar, bem como do corpo e da reflexão, sobre o universo feminino moçambicano. Suas vozes manifestam-se e partilham da reconstrução de suas próprias identidades africanas, com a dança Niketche e com o ritual de representação de linguagens, por testemunhos da palavra-gesto, oral e escrita.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Niketche: a dança do sol e da lua, dança do vento e da chuva, dança da recriação (NIKETCHE, 2004, p. 160)

Em todo o decorrer desta dissertação, o objetivo central descreve-se pelo reconhecimento plural da escritura do primeiro romance *NIKETCHE: uma história da poligamia* (2004), da escritora moçambicana Paulina Chiziane, entendida, neste estudo, como uma referência que se acrescenta à experiência cultural e literária brasileira se posicionada ao lado de nomes de escritores e poetas nacionais, tais como Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queirós, Érico Veríssimo, e outros.

A literatura moçambicana contemporânea, na consideração de críticos e historiadores, tem contribuído duplamente, não só para a atualização mítica da tradição oral, mas também para a negação da influência cultural e literária portuguesa denominada “portugalidade”. Ambas atitudes, conscientizadas, levantaram uma única bandeira: a busca de uma autonomia política, econômica e cultural, em interação discursiva, liderada por escritores e escritoras africanos de língua portuguesa, num movimento denominado “moçambicanidade”.

A estudiosa da literatura africana, Rita Chaves (2005), enfatiza essa integração literária entre Brasil e Moçambique com o objetivo comum de ir ao encontro às suas raízes de tradição e genuinidade, sob a idéia de uma identidade plural, em forma de manifestação múltipla do Outro e de invenção do Eu, segundo Cavacas (2006).

A escritora Paulina Chiziane, por sua vez resgata a oralidade criadora e autêntica das diferentes culturas moçambicanas, cruzando as diferenças culturais das regiões norte e sul do país, entre o rural e o urbano, e as coloca em tensão no contexto ficcional de *Niketche*, território lógico das contradições impostas pela poligamia, na instituição do casamento, assim expresso: “Pergunto aos homens: o que acham da poligamia? Escuto risos cadenciados como o gorjear das fontes” (NIKETCHE, 2004, p. 102).

À utilidade da experiência do narrar, acopla-se a evolução social, ambas trazendo à leitura a apreensão da realidade pela mediação estética do drama feminino. A representação é o processo que põe a linguagem em crise pela mediação dos signos da cultura, no intertexto da história e da literatura universal.

Nova era para a criação literária moçambicana é inaugurada pelo primeiro romance de Chiziane, *Niketche*, entre tensões oral e escrita; erudita e popular; no contexto da diversidade discursiva e ideológica moçambicanas. Sua temática, a história da poligamia, é construída pela paródia do drama urbano e suburbano, expressão de uma mudança de herança da palavra a ser, agora, objeto de cuidados literários por meio da experiência estética e perceptiva, sob o simulacro das vozes femininas e seus modos de narrar fábulas amorosas coloniais.

Da narrativa em primeira pessoa, Rami, a personagem narradora, multiplica a sua própria história como mulher de Tony, pelo narrar em circularidade das suas outras quatro mulheres; interação que promove a continuidade sherazadiana da palavra-voz no corpo textual. A dialogia distribui-se pela via interna e externa em circunstâncias diversas de ação da realidade poligâmica, do norte e do sul, em trabalho discursivo convergente e divergente, porém, privilegiando a narração intradieética. Sob esse olhar polivalente da narradora Rami, em indagações monológicas, a trama estende-se de modo especular, espelho de vozes interditas, vocalidades heterogêneas da tradição. Semas de antinomias – felicidade e infelicidade; esperança e descrença; fidelidade e infidelidade; amor e ódio; vida e morte; vitória e derrota – compartilham o jogo lírico-dramático de um Eu submisso à realidade da opressão verbal, falar e não falar. O espelho é o lugar dessas dialogias, várias faces entre o feminino e o masculino, em relações díspares e múltiplas, assim representadas: “De quem será esta imagem que me hipnotiza e me encanta?” (NIKETCHE, 2004, p. 15).

*Niketche*, a dança da recriação do amor poligâmico é a fundação da poligamia institucionalizada pelo rito do casamento, que conjuga ambos os sistemas, o matriarcado e o patriarcado, num único sistema refletor – a linguagem do mito, o qual é atualizado pela palavra da contradição no espaço e no lugar ficcional, o texto, campo de forças ideológicas. Nele, o monogâmico e o poligâmico assumem o discurso narcísico – *Um no Outro* – e procuram a identificação via diálogo; e nele, o monólogo feminino da narradora: “*Niketche* é uma narrativa em primeira pessoa na qual o narrador assume-se como narrador/personagem, como um comentador

crítico, especulativo e opinativo, do narrador/autor” (LEITE, 2004, p. 101). Da polivalência à monovalência, o discurso dramático da alteridade centra-se na tradição oral – o mito e o rito em ato de linguagem original de um mito fundador da identidade nacional. Nesse ato, o dramático converte-se em lírico, em corpo-voz, gesto literário, texto artístico.

Herdeira de um sistema político matrilinear, a personagem central do discurso, Rami, desintegra-se em quatro Eus femininos – Julieta, Luísa, Saly. Mauá Sualé – os quais exibem o perfil desenhado do Eu masculino Tony, como herdeiro do sistema patriarcal (Niketche I). Em seus limites monológicos, o texto de Niketche é o palco e, o ator, é o processo e o produto da ação, em cujo lugar ocorre a inversão das normas da tradição poligâmica (Niketche II). O poder feminino volta-se contra o masculino na interdependência das forças e das vozes pela ação polifônica oralidade–escritura, em experiência gestual, performática do ritual da dança – ritmo de vida imposta pelo poder masculino, então, em rito libertário.

A intriga segue o rito da narrativa mimetizada pela dança, a ser resolvida pela nova vida, dada ao inesperado filho de Rami, filho do irmão de Tony, colocando em descontinuidade poligâmica a herança paterna, não só na experiência fabular, mas também na forma renascida de uma identidade adulterada pelo próprio amor poligâmico. Um modelo de imagem de um mito fundador (Niketche III) é reconstruído a partir de um sonho feminino real resgatado dos relatos de vida (Ver Anexos: Entrevista de Paulina Chiziane concedida à autora da dissertação em 12 de setembro de 2007).

Niketche é o território ficcional do simbólico feminino moçambicano, nicho de uma vida transformadora, cujo desejo ganha formas de luta de libertação, em trabalho de desdiferenciação nas funções discursivas em primeira pessoa de Rami, narradora heroína, produto da alteridade feminina, na qual “cada mulher tem identidades múltiplas, complexas, contraditórias e em transformação de acordo com as circunstâncias diversas” (CASIMIRO, 2004, p. 67). “O autor, o destinatário e as circunstâncias são confrontados em ato performático, expressos no monólogo: “Só os homens podem exigir as mulheres, não”? (NIKETCHE, 2004, p. 67)

Em busca de uma representação, explicitada pelo gráfico na página 73 desta dissertação, entende-se que:

1) Em Niketche I – a própria narrativa é o rito de preservação e de manutenção da heroicidade, mimetizado pela narradora no contexto cultural patrilinear representado pelo ritual.

2) Em Niketche II – a história singular da autora-personagem entra em confronto com as demais histórias e personagens-autoras de suas micro-fábulas, compondo, diferenciando e demonstrando, ao mesmo tempo, uma experiência coletiva, mítica e ambígua das alteridades de apresentação feminina.

3) Em Niketche III – a grande narrativa recria-se por meio de peripécias a serem reguladas por um outro sistema de leis que o discurso literário instaura por meio de novas funções dadas à mulher-esposa no casamento poligâmico, no sistema de uma sociedade matrilinear em devir, efetivando a integração sociocultural estética da vida da mulher moçambicana: “A vida é uma grande dança”. (NIKETCHE, 2004, p. 16)

Em suma, Niketche é uma dança recriadora da vida e da morte. Dança à volta da fogueira, na véspera do grande debate: uma *performance* ritualizada, que leva o corpo à comunhão com as forças vitais, entre o medo e a coragem de enfrentamento do Novo. *Performance* do amor poligâmico – dança do sol e da luz, dança do vento e da chuva, dança da recriação – cruzamento de diálogos femininos no espaço das curvas dos corpos esperançosos de liberdade criadora. Nessas curvas, a estética torna-se visível em verdade e beleza artística, enquanto a narrativa se faz à imagem de um novo MITO, visto que o velho acabou:

Os velhos recordam o amor que passou, a paixão que se 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 bom. (NIKETCHE, 2004, p. 160-161)

Identidades de personagens especulares que se perguntam e se recontam pelo indagar-se: “Quem sou eu?”

No discurso do Outro, a emoção das personagens abraça a causa social, como formas de individualidade entre a história e a dança Niketche. Fundem-se seus papéis nas experiências amorosas poligâmicas, pela percepção de uma realidade uníssona, então materializada pelo corpo na dança recriadora, como tão bem reproduz Paul Zumthor (2000, p. 28), nesta última citação:

O meu corpo é o peso sentido na experiência que faço do texto, Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. (Zumthor, 2000, p. 28)

## ANEXOS

### Entrevista com a escritora Paulina Chiziane

Principais trechos da entrevista com a autora Paulina Chiziane, realizada em 12 de setembro do corrente com duração de cerca de uma hora e meia, à avenida Agostinho Neto nº 1962, Maputo, realizou-se com base em questionamentos sobre a sua maneira de escrever, o motivo e para quem ela escreve, além de perguntas pertinentes à obra *Niketche: uma história de poligamia (2004)*, foi uma entrevista valiosa para uma melhor compreensão da obra em questão, tendo em vista as culturas e as especificidades locais.

Paulina Chiziane atualmente mora em Maputo, onde divide o seu tempo entre o Programa de Promoção da Mulher em Moçambique, vinculado às Nações Unidas e a atividade de escritora; mesmo com o tempo limitado para dedicar-se à escritura de romances, Chiziane está com o quinto livro em fase de conclusão, cujo título provisório é *Canção de embalar*.

Nesta entrevista, Chiziane fala de escritores brasileiros, dentre eles, Vinícius de Moraes e se diz encantada pelo poeta, pois apesar de sua simplicidade ela o considera como um escultor da palavra, ao descrever grandes momentos com palavras simples. Na incursão pela literatura brasileira, a autora cita Moacir Scliar, o contador de histórias, e Clarice Lispector de quem é leitora e admiradora.

1. O que é a literatura para você?

R. A literatura ocupa um discurso comigo mesma, o escritor é como um escultor que de posse da matéria prima a transforma em objeto de prazer. Sou uma pessoa solitária, até a pouco tempo atrás gostava de passear no escuro da rua deserta, hoje já não faço isso, devido ao aumento da violência no país.

2. Fale um pouco de suas obras

R. Balada de Amor ao vento foi a minha primeira experiência de publicação, foi escrita na Zambézia, é o livro que traduz todo o meu sonho de publicar teve um bom impacto entre os leitores e críticos. Neste livro é retratado o que melhor domina o mundo da mulher. A segunda obra, *Ventos do apocalipse*, escrevi com o coração a revolta da guerra, nessa época trabalhava na Cruz Vermelha. O livro conta a história

de vida de uma mulher gestante assassinada no sétimo mês de gravidez. A terceira obra, *Sétimo juramento* tem como função contar “o outro”. Durante o período em que estava escrevendo realizei algumas entrevistas, então este é um livro cuja história é escrita pelos moçambicanos e que revela alguns conflitos vividos por nós como o cristianismo e as religiões africanas; conta também histórias de feitiçarias, afinal, considero, que a fé sustenta as pessoas e que de certa forma traduz a face de Moçambique.

2. Por que a mulher sempre no centro da narrativa?

R. Mas afinal, eu não sou mulher? Como é que havia de ser? Havia de ser um homem? Eu não sei como os homens pensam.

3. Como você vê a poligamia em Niketche?

R. Eu não vejo nada. Vou ser sincera hoje se fala muito em feminismo, eu traduzi para a escrita o que as mulheres de outras gerações faziam no canto, na dança e nos seus grupos. Se eu começar a contar ou a cantar agora algumas canções de trabalho, vai ser fácil compreender isso, porque toda a reivindicação do feminino é uma coisa sempre presente, portanto, eu não vejo o que eu fiz de anormal, ou de feminismo, ou de qualquer coisa extraordinária, eu não fiz absolutamente nada, e como mulher eu não tenho muito acesso ao mundo dos homens; agora seria justo eu escrever um texto assexuado, só para que não o chamem de feminista?

4. Fale um pouco da dança Niketche...

R. Recentemente a Companhia de Dança de Moçambique encenou uma peça baseada na obra Niketche e eu fui assistir, gostei muito, principalmente da forma como o grupo representou a dança. Existem ritos de iniciação onde as meninas, sobretudo, aprendem coisas sobre a vida, o amor, essas coisinhas de sexo, e o dia em que terminam, portanto, o dia da celebração, as meninas mostram que já são mulheres, é uma dança extraordinária, uma dança erótica da região do norte da Zambézia, elas fazem essa dança como parte culminante deste curso.

5. Porque Niketche como título da obra?

R. Acho que é uma verificação (recuperação) eu comecei a pensar assim: conheceu-se muito bem as danças do sul de Moçambique, temos a dança *Xigubo* e a *Amarra*



*Benta*, às vezes parece que são as melhores coisas deste mundo, entretanto, temos o Niketche, é só andar um bocadinho mais para o norte do país. É uma dança famosa, por quê? Porque é uma dança ritual onde todas as meninas que saem do rito de iniciação naquela região do Alto do Molocue e Gile praticam, enfim, é uma dança belíssima, vale a pena ver.

Niketche é ainda o símbolo do erotismo, traduz a declaração objetiva de que a menina passou a ser mulher, pois nos remete a emancipação feminina sob o ponto de vista sexual, ou seja, mostra que a mulher está pronta para a vida e para enfrentar os desafios, por outro lado, encontramos um enredo no qual a narradora principal está a dizer que esse tipo de prática, que o Tony quer, não se ajusta hoje aos novos desafios dessa pessoa que foi preparada para ser mulher.

Niketche é visto como um processo emancipatório político-sócio-cultural da mulher, pois, a personagem-narradora Rami reúne todas as quatro mulheres que se posicionam diante da realidade poligâmica, mas, contudo, Rami, regressa às origens do sul de Moçambique, legitimando desta forma a realidade cultural da qual Tony faz parte.

Resumindo o centro da questão, o conflito, eu responderia como mulher; quando falamos de emancipação, libertação, normalmente olhamos para o ocidente e outras partes do mundo, mas temos por outro lado, a questão da poligamia, etc.

6. Como você articula a poligamia com a liberdade feminina?

R. Quando tento relacionar poligamia e emancipação, pergunto, até que ponto a poligamia é contra a emancipação? Até que ponto a poligamia pode contribuir para a emancipação? Até que ponto esses sistemas se repelem ou será que têm que se excluir? Será que a mulher para se emancipar tem que sair da cultura tradicional poligâmica? Então se calhar é uma discussão que precisamos aprofundar. Há uma parte do livro que gosto muito, onde fala de solidariedade: “Filha minha, a vida é uma eterna partilha. Partilhamos o ar e o Sol, partilhamos a chuva e o vento. Partilhamos a paz e o cachimbo. Partilhar um homem não é crime”. A pessoa pode dar tudo, até a vida, agora o marido não se pode emprestar, por quê? Eu aqui não estou a responder nada, eu estou simplesmente a conjecturar, eu sei que essas culturas colocadas em confronto e em diálogo poderão encontrar as devidas respostas, eu não gostaria muito de falar da poligamia e da monogamia, na verdade não quero defender nada, mas eu acho que *Niketche* também não, é claro. Eu como

autora não disse que a poligamia não presta, e não disse que era boa. Os homens é que dizem que querem e as mulheres dizem que não querem, mas agora, acho que cabe a quem de direito, que percebe melhor, encontrar uma compreensão maior sobre este assunto. Quem disse que uma mulher em situação de poligamia não pode se emancipar? Se os homens são dois e as mulheres são quatro, é justo que fiquem duas por cobrir? Os veterinários sabem como isso se faz. Então eu de vez em quando tenho esta discussão, vamos ser sinceros, eu trabalho muito no campo, eu não lido com estatísticas, mas lido com situações reais; eu estive em ações, no distrito da Zambézia, que é uma ilha, lá os homens todos vão embora, vão trabalhar nas cidades e as mulheres ficam; então, há muitas viúvas lindas, há muitas solteiras por casar, há mulheres a crescer e os homens são poucos.

7. No seu pensamento é muito presente a Zambézia, você pode falar um pouco mais sobre essa região, a respeito de tradições poligâmicas?

R. Eles têm uma tradição interessante que não tem nada a ver com Niketche e com a história de Tony e Rami. Esse grupo organiza orgias, verdadeiros bacanais do tipo romano, portanto, há uma dança por nome de *limbombo* que eles organizam toda a sexta-feira, é uma coisa bonita, pois não são as mulheres que dançam para os homens, e sim os homens que dançam para as mulheres, então, as mulheres preparam-se e ficam sentadas e os tipos ali a balançar, eu não sei qual a parte do corpo que o homem balança, porque eu nunca vi (risos), é por isso mesmo, que eu quero ver, e no fim as mulheres levantam-se e escolhem o homem, então pronto, a mulher escolhe o cavalheiro, que não pode dizer não, e depois saem dali e vão fazer sua relação sexual; após esse momento, as mulheres mais atiradas se oferecem a outro. Ouvi vários relatos que esta prática se repete no próximo final de semana, mais tarde, me dizem que aqui são tão poucos os homens e tantas as mulheres carentes e para resolvermos isso, criamos esse ritual, portanto, aqui nessa região, nenhuma mulher pode dizer que morreu virgem por falta de homem. Ouvi quatro ou cinco relatos sobre este assunto (este certamente será tema para um dos seus livros). Realmente é uma boa solução, mas com as doenças que há, com os problemas, o que isso significa?

Então pra mim a questão poligamia, monogamia essa visão européia do mundo pressupõe uma discussão muito longa. Temos que reconhecer o fato de que as grandes migrações terminaram por provocar muitas mulheres sozinhas, então o

homem que fica com quem fica? Então vamos continuar a lutar ou vamos partilhar? O que é solidariedade? É a questão que eu coloco no livro, agora, se o feminismo diz outra coisa, e eu acho muito boa a discussão do feminismo, pois o fato da mulher está ali na situação poligâmica não significa que ela seja escrava dele, portanto, em conclusão, eu diria, que a poligamia não é contra, se calhar não é, digo assim porque eu não conheço em profundidade o sistema poligâmico, eu penso que a libertação da mulher e a poligamia podem conviver juntas, talvez, não sei, mas é uma discussão para ser feita, temos que discutir o sistema até à reconciliação (é o que faz Rami).

Essa é uma situação real de qualquer mulher moçambicana, porque mesmo as mulheres ocidentais, tenho conversado com algumas, é assim, o europeu tem uma mulher agora, portanto, a mulher da primeira geração, dos primeiros amores, digamos, divorcia-se e vai buscar a segunda, divorcia-se e vai buscar a terceira, então o homem vai andando de mulher em mulher, mas o nosso sistema é diferente, o homem tem todas e não usa e descarta, assim temos quase a mesma situação. Tanto num mundo como no outro a situação da mulher não é boa, é mais ou menos isso que eu quis dizer, é uma discussão muito longa.

Para mim esta é uma discussão sincera, eu não quero dizer que um sistema é melhor do que o outro, mas alguma coisa tem que ser feita, porque para casos como o nosso que as mulheres estão sozinhas é complicado. Eu não me vejo numa situação de poligamia, pois eu não fui educada para uma vida poligâmica, mas há mulheres que assim o foram, que assim vivem, sobretudo as mais velhas, a maior parte vive em uma condição poligâmica e será que de fato por viverem nessa condição não podem ser mulheres emancipadas ou independentes? Será que os dois sistemas não podem coabitar? Mas há momentos que escrevi sob uma chuva de idéias, não me sinto em condições de concluir e de dizer, deve ser assim ou daquela maneira, quem sou eu para dizer, deve ser dessa ou daquela maneira? É por isso, que coloco o confronto: os homens falam uma coisa, as mulheres falam outra, o homem faz uma coisa, a mulher faz outra.

6. De que forma a personagem-narradora Rami foi construída?

R. Rami somos todas nós e ainda mistura de várias mulheres. Rami foi construída de condimentos exteriores, aquilo que eu sempre via e ouvia, as experiências de vidas antigas e atuais. Por isso, para mim, ela entendia um pouco da vida; mas a

maior parte das mulheres ficou triste com o final da Rami, foi a mulher mais combatente e o seu fim não foi muito bom. Os homens acham que Tony deveria ficar com Rami num enlace feliz com mil pedidos de perdão e ela perdoada. Já outras mulheres acham que é ela quem deveria ficar com o velho branco rico, porque ela sofreu muito. Pra mim, ela ainda gosta do marido, fez aquilo só para chateá-lo. Na verdade, ela quer ficar com o marido.

7. Você tem um espelho em casa?

R. Apesar da minha casa estar em processo de reforma, não abro mão de um espelho na casa de banho. Para mim o espelho não tem nada de anormal, para Rami também não, é o lugar aonde ela vai se olhar para ver se está bem ou não. O espelho por acaso eu o coloquei no fim, disse: para uma boa mulher falta um grande elemento – o espelho.

7. Fala um pouco do seu novo livro.

R. Vou lançar este ano um livro que fala das coisas da Zambézia, e o centro do livro é de novo as mulheres, que é o tema que melhor domino. *Canção de Embalar* é muito maternal, muito feminina também, é a história de três a quatro gerações, passa inteiramente na Zambézia. Começa no período colonial, por volta de 1950 e termina nos dias de hoje; conta a história de pais que foram assimilados e tiveram filhos. Depois os filhos crescem e casam-se, mas o centro da história fala de uma mulher negra que se casa com um homem também negro e deste casamento nascem dois filhos, com o passar dos anos, acontece um dano e esta mulher separa-se do primeiro marido e se casa com um branco rico com quem também tem dois filhos e aí se instala o conflito; os filhos do primeiro casamento não gozam do mesmo tipo de tratamento dos filhos do segundo casamento, gerando desta forma uma convulsão familiar. Como a mulher/mãe/esposa lidará com estas questões? Leiam *Canção de Embalar* disponível a partir de novembro pela Editora Caminho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras da autora

CHIZIANE, P. *Canção de embalar*. (No prelo)

\_\_\_\_\_. *Balada de amor ao vento*. 3. ed. Maputo: Ndjira, 2007. 151 p.

\_\_\_\_\_. *O sétimo juramento*. 4. ed. Maputo: Ndjira, 2006. 268 p.

\_\_\_\_\_. *Ventos do apocalipse*. Maputo: Ndjira, 2006. 270 p.

\_\_\_\_\_. *Niketche: uma história de poligamia*. São Paulo. Companhia Das Letras, 2004. 333 p.

### Obras literárias

CAMÕES, L. de. *Os lusíadas*. São Paulo: Cultrix. p. 281.

EVARISTO, C. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003. 132 p.

MORRISON, T. *A amada*. Trad.: Evelyn Kay Massaro. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. 321 p.

### Teoria e crítica literária

BEZERRA, P-. Polifonia. In: BRAIT B. (Org.). *Bakhtin Conceitos-Chave*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2005.

BRANCO, L. C.; BRANDÃO, R. S. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 53-91.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad.: Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Helena Spryndis Nazário & Homero Freitas de Andrade. 5 ed. São Paulo: Anna Blume & Hicitec, 2002. p. 14-60.

BAUDRILLARD, J. *Da sedução*. Trad.: Tânia Pellegrini. 2. ed. Campinas: Papirus, 1992. p. 207.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. 4. ed. 1. reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2006. 78 p.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise do conto de fadas*. Trad.: Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 233-254.

BONNICI, T. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000. p. 155-183

BRAIT, B.; MELO, R. de. *Enunciado/enunciado concreto/enunciação*. In: Brait, B. (Org.). *Bakhtin Conceitos-Chave*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 61-78.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 27-49.

CASTRO, S. *Teoria e política do modernismo brasileiro*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1979. p. 58-88.

CAVACAS, F. *Mia Couto: palavra oral de sabor cotidiano/palavra escrita de saber literário*. In: CHAVES, R.; MACEDO, T. (Org.). *Encontro de professores de literaturas africanas de língua portuguesa. Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006. p. 57 - 77.

CHAVES, R. *Angola e Moçambique: O lugar das diferenças nas identidades em processo*. In: *Angola e Moçambique – experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. p. 247-261; 275-286.

COELHO, N. N. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 11-26 e p. 231-235.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 3. reimpressão. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 97 – 137.

DANTAS, E. M. *O feminino na poética africana*. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T. (Org.). *Marcas da diferença. As literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006. p. 105-120.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 30 – 52

ECO, H. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad.: Hildegard Feist. 8. reimpressão. São Paulo: Companhia Das Letras, 2004. 158 p.

\_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 11- 37.

FERREIRA, M. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Instituto de Cultura Portuguesa. Portugal: Bertrand, 1977. p. 67-114.

FORTES, M. T. Construção da personagem: Clarice Lispector e Nelson Rodrigues. In: *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. Pontieri R. (Org.) São Paulo: Hedra, 2004. p. 109-134.

FIORIN, J. L. Bakhtin e a concepção dialógica da linguagem. In: ABDALA JUNIOR, B. (Org.) *Margens da cultura: mestiçagem, e outras misturas*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2004 p. 37-66.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad.: Fernando Cabral Martins. 3. ed. Veja, 1995.

GIRAUDO, J. E. F. *Poética da memória: uma leitura de Toni Morrison*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1997 136p.

LEITE, A. M. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. 2. ed. Maputo. Imprensa Universitária/Universidade Eduardo Mondlane, 2004, p. 5-163

\_\_\_\_\_. *Oralidades e escrituras nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, novembro de 1998. 153 p.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 10 ed. 8. reimpressão. São Paulo: Ática, 2006. p. 25-66.

LEVIN, S. R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. Trad.: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975 p. 33-82.

LOBO, A. Niketche, uma história de poligamia: a moçambicanidade revisitada. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T. (Org.). Encontro de professores de literaturas africanas de língua portuguesa. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006. p. 77-86.

MATA, I. O crítico como escritor: limites e beligerâncias. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T. (Org.). Encontro de professores de literaturas africanas de língua portuguesa. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006. p. 295-306.

MATUSSE, G. *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998. p. 33-186.

MENDONÇA, F. *Literatura Moçambicana – a história e as escritas*. Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane. 1988. 119 p.

NOA, F. Modos de fazer mundos na atual ficção moçambicana. In: CHAVES, R.; MACEDO, T. (Org.). Encontro de professores de literaturas africanas de língua portuguesa. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006. p. 267-274.

\_\_\_\_\_. *A escrita infinita*. Maputo: Livraria Universitária/Universidade Eduardo Mondlane, 1988 p. 53 – 63

PERRONE-MOISÉS, L. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2000. p. 145-150

\_\_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978. p. 229-235

ROCHA, E. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999. 96 p.

ROSÁRIO, L. J. da C. *A narrativa africana*. 1. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989. p. 13-180; 282-302; 331.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Paralelas e tangentes – entre Literaturas de Língua Portuguesa*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003. p. 307-325

SARTRE, J. P. *O que é literatura?* Tradução: Carlos Felipe Moisés. 3. ed. 2. impressão. São Paulo: Ática, 2004. p. 55-120.

SEGOLIN, F. *Personagem e anti-personagem*. 2. ed. São Paulo: Olho d'água, 1999 p. 7-127.

SILVA, F. S. Vozes femininas do Atlântico negro. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T. (Org.). Encontro de professores de literaturas africanas de língua portuguesa. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006. p. 339-348.

SOARES, F. Teoria da literatura e literaturas africanas. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T. (Org.). Encontro de professores de literaturas africanas de língua portuguesa. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006. p. 275-294

SPINA, S. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2.ed. 2002. 129 p.

TEIXEIRA, M. O outro no um: reflexões em torno da concepção bakhtiniana de sujeito. In: Faraco, C. A.; Tezza, C.; Castro, G. de. *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006 p. 227 - 234

THEODORO, H. Buscando caminho nas tradições. In: KABENGELE M. (Org.). *Superando o racismo na escola*. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília, 2005. p. 83 – 101.

TODOROV, T. *Estruturalismo e poética*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1968 p. 27-66

\_\_\_\_\_. *Nós e os outros*. V. 1. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 1993.



URBANO, H. *Oralidade na literatura* (o caso Rubem Fonseca). São Paulo: Cortez, 2000 p. 35-86

ZUMTHOR, P. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Trad.: Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005 p. 13 – 168

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção e leitura*. Trad.: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000 p. 11-102

\_\_\_\_\_. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo, Hucitec, Educ, 1997. 300 p.

\_\_\_\_\_. *Tradição e Esquecimento*. Trad.: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 15-19

\_\_\_\_\_. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Trad.: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia Das Letras, 1993. 287 p.

## Teses

CEZERILLO, Luis Abel. *Obra poética de José Craveirinha e Eduardo White: utopia e liberdade no horizonte do possível*. Tese de doutorado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas -Programa de Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa. Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2004. 248 p.

OESTERS, Christoph. *Figuras do Outro: identidades pós-coloniais no romance moçambicano contemporâneo*. Tese de doutorado. Opleiding Portugese Taal – en Letterkunde aan de Universiteit Utrecht. 2005. 125 p.

## Livros históricos e/ou culturais

BHABHA, H. *O local da cultura*. Trad.: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG. 1988. p. 198-238

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165 – 197

BRUNSCHWIG, H. *A Partilha da África Negra*. Reimpressão da 1. Ed. Trad.: Joel J. da Silva. São Paulo: Perspectiva. 1993. p. 13-73.

BERND, Z. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1988 p. 8-55

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad.: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. Trad. : Introdução: Gênese

Andrade. 4. ed. 1. reimp. – São Paulo: Universidade de São Paulo. 2006. p. 248-300.

CASIMIRO, I. M. *Samora Machel e as relações de gênero*, Estudos Moçambicanos, Revista semestral de Ciências Sociais nº 21. Maputo: Centro de Estudos Africanos – Universidade Eduardo Mondlane. 2005, p. 55 - 85

CEZERILO, L. A. *Cultura e estratificação na sociedade tradicional africana*. Maputo: Imprensa Universitária - Universidade Eduardo Mondlane. 2002, p. 5 – 40

CUNHA JUNIOR, H. A história africana na formação dos educadores. In: LIMA, I. C. et al. (Org.) *Negros e currículo*. Cadernos NEN, n. 2. Florianópolis: NEN, nov. 1997. p. 61 – 77.

FONSECA, D. J. As relações Brasil-África subsaariana: oralidade, escrita e analfabetismo. In: CHAVES, R. SECCO, C.; MACEDO, T. (Org.). *Brasil-África, como se o mar fosse mentira*. São Paulo: UNESP; Luanda, Angola: Chá de Caxinde, 2006. p. 111 – 128.

GIDDENS, A.; BECK, U.; LASH, J. *Modernidade reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 74-106.

GUSMÃO, N. M. M. de. *Os filhos da África em Portugal – antropologia, multiculturalidade e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 73-79.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro – 10. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 101 p.

HERNANDEZ, L. M. G. L. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo. Selo Negro: 2005. p. 584-612.

HOBBSBAWN, E.; RANGER, T. (Org). *A invenção das tradições*. Trad.: Celina Cardim Cavalcante. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 9-23.

HOLLANDA, H. B. de. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: BRUSCHINI, C.; OLIVEIRA COSTA, A. DE. (Org.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, São Paulo, Fundação Carlos Chagas, 1992. p. 54-91.

JUNOD, H. A. *Usos e costumes dos bantos a vida numa tribo do Sul de África*. Tomo. 1 Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1974 p. 115 – 130.

LÉVI-STRAUSS, C. *As estruturas elementares de parentesco*. Trad.: Mariano Ferreira. 3. Ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 82 – 92.

LOPES, J. de S. M. *Cultura acústica e letramento em Moçambique: em busca de fundamentos antropológicos para uma educação intercultural*. São Paulo: EDUC, 2004. p. 311-470

MEMMI, A. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Trad.: Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 85 – 105.

SANTAELLA, L. *Comunicação e Pesquisa*. São Paulo: Hacker Editores, 2001. p. 153-189.

SANTOS, M. F. dos. *Ancestralidade e convivência no processo identitário: a dor do espinho e a arte da paixão entre Karabá e Kiriku*. In: SECRETARIA DE EDUCAÇÃO CONTINUADA, ALFABETIZAÇÃO E DIVERSIDADE. *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03*. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília, 2005. p. 205 – 230.

SIQUEIRA, M. de L. Os fundamentos africanos da religiosidade brasileira. In: MUNANGA, K. (Org.). *O negro na sociedade brasileira: resistência, participação, contribuição*. Vol. 1. Brasília: Fundação Cultural Palmares-Minc/CNPQ, 2004. p. 152-204.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. Revisão técnica Antonio Negro, Cristina Meneguello, Paulo Fontes. São Paulo: Companhia Das Letras, 1998. p. 13-42

TSEMO, S. *Direitos e papel da mulher africana no contexto político-jurídico tradicional: Evolução e perspectivas*. In: Estudos Moçambicanos Nº 11/12, Nov., CEA, UEM, Maputo: Centro de Estudos Africanos – Universidade Eduardo Mondlane., 1992 p. 185-212.

VIANNA, L. H. Poética feminista – poética da memória. In: LIMA COSTA, C. DE; SCHMIDT, S. P. (Org.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2004. p. 147-155.

### Artigos eletrônicos

ADAM, W. *Gênero e riqueza no Moçambique rural*. NoTMOc: Notícias de Moçambique. Arquivo. N. 76 de 7 de abril de 1996. Disponível em: <<http://www.mol.co.mz/notmoc/1996/76e.html>>. Acesso em: 20 maio 2007.

BOSI, A. *O modernismo de Mário de Andrade*. Banco de Dados Folha. São Paulo, 8 de fevereiro de 1992. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/almanaque/bosi3.htm>>. Acesso em: 5 out. 2005.

CAMPELLO, E. T. A. *O corpo erótico em Balaños de Souza*. Disponível em: <[http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/06%20julho/artigo\\_eliane\\_campello.htm](http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/06%20julho/artigo_eliane_campello.htm)> Acesso em: 26 jul. 2007

DIAS, M. *Formas de canto e dança em Moçambique*. Publicado em Instrumentos Musicais de Moçambique, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1986 (pp. 213 a 221). Digitalizado e revisto por Domingos Morais em novembro de 1999.

Disponível em: <<http://attambur.com/Recolhas/Cantodancamocambique.htm>>  
Acesso em: 10 set. 2007.

GUERREIRO, M. S. *Paulina Chiziane a escrita no feminino*. Disponível em: <<http://www.ccpm.pt/paulina.htm>>. Acesso em: 7 abr. 2007.

KUBIK, G. Música e dança na África ao Sul do Saara. In: *Cultural Atlas of Africa*. Oxford, 1981. p. 90-93. Tradução e digitalização de Domingos Morais, em 1997. Disponível em: <<http://www.attambur.com/Recolhas/africa.htm>>. Acesso em: 20 set. 2007.

LOBO, L. *Literatura feminina na América Latina*. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html>>. Acesso em: 30 jul. 2007.

MACIEL, C. *Língua Portuguesa: diversidades literárias – o caso das literaturas africanas*. 2ª versão (1ª versão apresentada no VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais em Coimbra a 17/9/2004). Disponível em: <[http://www.socinovamigration.org/portallizer/upload\\_ficheiros/L%C3%ADngua%20Portuguesa,%20diversidades%20liter%C3%A1rias.pdf](http://www.socinovamigration.org/portallizer/upload_ficheiros/L%C3%ADngua%20Portuguesa,%20diversidades%20liter%C3%A1rias.pdf)>. Acesso em: 22 dez. 2007.

MANCELOS, J. de. *Passos novos numa dança antiga*. Disponível em: <http://www.plcs.umassd.edu/plcs7.texts/mancelos.doc>. Acesso em: 20 mar. 2006.

Moçambique: *Ritos de iniciação feminina, uma rica tradição que procura adaptar-se aos tempos do HIV*. Disponível em: <<http://www.aidsportugal.com/article.php?sid=7587>>. Acesso em: 8 set. 2007.

Moçambique: Mapas e plantas da cidade. University of Texas Libraries, 1975. Disponível em: <http://www.webcarta.net/carta/geo.php?p=5&lg=pt>, 19. Acesso em:

PASTORE, C. *Entre antigos e modernos – o erotismo presente nas poéticas de Paula Tavares e Olga Savary*. Disponível em: <[http://www.cronopios.com.br/anexos/tese\\_claudia\\_pastore.swf](http://www.cronopios.com.br/anexos/tese_claudia_pastore.swf)>. Tese de doutorado. USP 2004 p. 14-37. Acesso em: 20 set. 2007

PEREIRA, Z. *Os jesuítas em Moçambique: aspectos da acção missionária portuguesa em contexto colonial (1941-1974)*. Disponível em: <<http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/pereiraZ.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2007

Noronha, R. *O nosso país*. PLURAL EDITORES: Especialistas em educação.. Maputo. Disponível em: <<http://www.pluraeditores.co.mz/PLE04.asp?area=3&ID=1>>. Acesso em: 28 jan. 2007.

PINTO, T. de O. *Som e música*. Questões de uma Antropologia Sonora. Disponível em <[http://www.scielo.br/cgi-bin/wxis.exe/?IsisScript=SciELOXML/sci\\_arttext.xis&def=sciELO.def&pid=S0034-77012001000100007](http://www.scielo.br/cgi-bin/wxis.exe/?IsisScript=SciELOXML/sci_arttext.xis&def=sciELO.def&pid=S0034-77012001000100007)>. Acesso em: 21 set. 2007.

QUENTAL, S.; KNOPFLI, R. *O país de quem* – para a análise de uma moçambicanidade literária. Disponível em: <<http://www.lettras.up.pt/deper/primeiraprova/knopfli.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2007.

RAMALHO, C. B. *Balada de amor ao vento* – representações do universo familiar moçambicano. In: X Congresso Internacional da ALADAA, 2001, Rio de Janeiro. Disponível em: <[buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4707513E6](http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4707513E6)>. Acesso em: 10 maio 2007

SILVA, F. C. da. *Mário Pinto de Andrade*. Disponível em: <[http://www.vidaslusofonas.pt/mario\\_pinto\\_andrade.htm](http://www.vidaslusofonas.pt/mario_pinto_andrade.htm)>. Acesso em: 25 ago. 2007.

SOUZA, M. R. T. Estudos feministas e pós-coloniais. Disponível em: <[www.faendogenero7.ufsc.br/artigos/](http://www.faendogenero7.ufsc.br/artigos/)>. Acesso em: 30 jan. 2008.

VALENTIM, J. *Quem não dança, dança*: a música no universo feminino de Niketche, de Paulina Chiziane. Publicado em Críticas e Ensaio, União dos Escritores Angolanos. Disponível em: <<http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=605>>. Acesso em: 20 out. 2007

## **Lista de ilustração**

1. Oxumaré.

Disponível em: <<http://www.altardosanjos.com.br/altarvirtual/altar.php?id=13346>>

Acesso em: 1º fev.2008.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)