

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Carina de Lima Carvalho

**"Mulher bonita, onde vais?": narrativa poética e construção do feminino
em *Niketche: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane**

Guarulhos
2018

Carina de Lima Carvalho

**"Mulher bonita, onde vais?": narrativa poética e construção do feminino
em *Niketche: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de São Paulo como
requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Luís Fernando Prado Telles

**Guarulhos
2018**

Carvalho, Carina de Lima.

"Mulher bonita, onde vais?": narrativa poética e construção do feminino em *Niketche: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane / Carina de Lima Carvalho. – Guarulhos, 2018.

85 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

Orientador: Prof. Dr. Luís Fernando Prado Telles.

Título em inglês: "Beautiful woman, where are you going?": poetic narrative and construction of the feminine in *Niketche: a story of polygamy*, by Paulina Chiziane

1. Paulina Chiziane. 2. Poeticidade. 3. Feminino. 4. Narrativa. 5. Literatura moçambicana. I. Título

Carina de Lima Carvalho

"Mulher bonita, onde vais?": narrativa poética e construção do feminino em *Nikette: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Luís Fernando Prado Telles

Aprovada em: ____ / ____ / ____.

Prof. Dr. Luís Fernando Prado Telles
Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/UNIFESP)

Prof. Dr. Pedro Marques Neto
Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/UNIFESP)

Profª. Dra. Vima Lia de Rossi Martin
Universidade de São Paulo (FFLCH/USP)

AGRADECIMENTOS

À poesia, por me ajudar a respirar um pouco mais fundo.

À Paulina Chiziane, por ensinar a olhar as outras mulheres.

Às bancas de qualificação e defesa, professores Marcos Lopes, Pedro Marques e Vima Lia Martin, pelo cuidado e generosidade na leitura e comentários sobre o meu trabalho. É muito importante, para mim, poder acreditar na possibilidade de diálogo real dentro da academia.

À professora Simone Nacaguma, por me encorajar quando esta pesquisa era apenas um projeto e se mostrar tão parceira indicando Luís Fernando para minha orientação.

Ao meu orientador Luís Fernando, pelo acompanhamento nesse processo que superou a orientação acadêmica, mas foi referência de ânimo, compreensão e perseverança. Obrigada por confiar no meu potencial. Isso sempre foi fundamental para que eu seguisse nesse mestrado.

À minha muito amada mãe, Neide, figura maior de ternura e apoio em todos os sentidos. Eu sou porque você é.

Ao meu pai Amarildo e meu irmão Lucas, homens das poucas palavras e muitos sentires. É bom saber que estão comigo.

À minha avó Piedade, matriarca de força e amor, a quem explico em todos os encontros o que é um mestrado, no fundo sabendo quanto isso não importa para ela e me sentindo feliz por perceber sua satisfação pelo meu esforço.

Ao Felipe, pelas palavras ditas e por todas as não ditas. Pela paciência e por pegar a minha mão. Nessa vida os passos são sempre melhores se acompanham dança com você.

Às minhas amigas e aos meus amigos, vários e com participação preciosa, seja nas boas energias e apoio emocional, seja opinando em meus textos em horas aleatórias – entendam-se todos aqui. Especialmente: Mariana, Cleiton, Carina, Cícera, Leticia.

À Cora, presença silenciosa cujo ronronar tantas vezes serviu de companhia e acalento.

Muthiana orera, onroa vayi?

RESUMO

A dissertação tem como objeto de estudo o romance *Niketché: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane. Procuramos observar em que medida a perspectiva feminina sobre sua própria condição se dá poeticamente na narrativa. Para tanto, são analisados alguns de seus aspectos poéticos, a partir de uma investigação dos elementos intra e extratextuais que para isso colaboram. Há, inicialmente, um mapeamento e seleção das metáforas e alegorias presentes no texto. Em seguida, traçamos análises sobre o intertexto oral no romance, na medida em que este tema supõe também influência para uma poeticidade da prosa de Paulina. Interpretamos, ainda, o diálogo que a protagonista estabelece com seu espelho, a fim de verificar como esse elemento opera para a expressão da subjetividade da personagem e para o entendimento da poligamia como problemática cultural.

Palavras-chave: Paulina Chiziane; poeticidade; feminino; narrativa; literatura moçambicana.

ABSTRACT

The dissertation aims to study the novel *Niketche: a story of polygamy*, by Paulina Chiziane. We try to observe to what extent the female perspective on its own condition occurs poetically in the narrative. For such purpose, some of its poetic aspects are reviewed, starting from an investigation of the intra and extratextual elements supporting it. There is, initially, a mapping and selection of the metaphors and allegories existing in the text. Then, we perform reviews regarding the oral intertexts in the novel, insofar as this theme further implies an influence on the poeticity of Paulina's prose. We also interpret the dialogue occurring between the protagonist and her mirror, in order to verify in which manner such element works for the expression of the character's subjectivity and for understanding polygamy as a cultural issue.

Keywords: Paulina Chiziane; poeticity; feminine; narrative; Mozambican literature.

SUMÁRIO

Introdução	10
O corpus desperto	10
1. Aonde ir?	16
1.1 A escritora e sua fortuna crítica	16
1.2 Caminhos possíveis	21
2. A dança das metáforas	24
2.1 O amor dança	26
2.2 Homem x mulher	30
2.3 Diálogos com a...	39
3. No princípio era o verbo	44
3.1 Oralidade e seus contextos	46
3.2 A voz pela escrita poética	50
4. Conversando com espelhos	59
4.1. Rami e a autoimagem como processo	60
4.2. A silhueta cultural delineada	66
Considerações finais	73
Referências bibliográficas	77
Obras de Paulina Chiziane	77
Citadas	77
Consultadas	80
Anexo	82
Levantamento de dissertações e teses	82

INTRODUÇÃO

O corpus desperto

Descobri Paulina Chiziane em uma pesquisa descompromissada pela internet, após tomar contato com a obra de alguns escritores africanos. A atenção sobre a autora cresceu quando entendi que ela era considerada a primeira romancista de seu país – e, junto com a curiosidade, a surpresa por nunca antes ter ouvido seu nome. O caminho pelas literaturas de Angola e Moçambique, principalmente, cresceu, mas Paulina manteve-se como alvo de interesse e, tão logo pude, procurei por *Niketche: uma história de poligamia*, um de seus livros mais famosos.

A obra aqui tomada como objeto de estudo, portanto, é um romance publicado em 2002 em Portugal e 2004 no Brasil, pela Companhia das Letras, e que recebeu, em 2003, o Prêmio José Craveirinha de Literatura. Por ser uma das obras mais conhecidas da escritora e também aquela em que a temática feminina aparece bastante marcada, despertou meu interesse de apreciação. A percepção de que o livro trazia uma significativa amostra do estilo de Paulina e evidenciava uma narrativa densa em figuras e sentidos ocorreu em seguida, culminando na definição do *corpus* de pesquisa.

Inicialmente, o que percebi como uma importante trajetória emocional e subjetiva de Rami era o que se destacava à leitura – percepção acompanhada da ideia de que isso se dava inclusive pelo caráter poético da narrativa. Como muitas vezes acontece no decorrer de uma longa pesquisa, o trabalho passou por transformações conforme nasciam as primeiras análises do romance, as leituras das disciplinas que cursei, as conversas com o orientador. As questões sobre a poeticidade manifesta no romance a serviço da expressão de uma voz feminina, no entanto, percorreram diferentes etapas do estudo e se mantiveram até a produção desta dissertação.

Balada de amor ao vento (1990) e *O alegre canto da perdiz* (2008) são outros livros da autora que, em seu enredo, refletem também a situação da mulher na sociedade moçambicana, e por isso foram considerados como bibliografia adjacente. Colaboram para que seja possível entender o momento e a importância de *Niketche* no histórico de sua produção escrita, trazendo contribuições, ademais, para um panorama das estruturas narrativas utilizadas pela romancista.

Certa inquietação ocorreu quando, em um estudo do romance, deparei com a posição do crítico Almiro Lobo (2006, p. 77), que indica que o papel da literatura seria promover um

forte trabalho com a escrita e abordagens que surpreendam à leitura, sendo, portanto, inusitado o sucesso alcançado com *Niketche*, cuja tiragem em Portugal esgotara somente quinze dias após o lançamento. Tal questionamento quanto ao valor literário do romance imediatamente criou margens para uma expectativa diante do texto, estabeleceu a lacuna para investigação do que propiciaria, então, sua força narrativa – e no intento de verificá-la surgiu a pesquisa.

A obra de Paulina Chiziane contempla o escopo de uma literatura necessária feita por mãos femininas, sobre mulheres a quem se deseja dar voz, substância e visibilidade. Em *Niketche*, ao voltar o olhar para o texto, identifiquei uma prosa permeada por certa poeticidade. Como veremos em todo o decorrer deste trabalho, há numerosas construções que causam esse efeito à leitura, de um texto que diz para além das letras postas no papel e da cultura que representa.

Assim, esta dissertação parte da hipótese de que a narrativa de Paulina no romance é atravessada por elementos poéticos. E que, por conta deles, ganha densidade a expressão da mulher sobre sua própria condição. O objetivo do estudo aqui construído é verificar, portanto, como tais estratégias textuais colaboram para a construção desse ideário feminino. A etapa posterior a esse objetivo foi elencar as estruturas utilizadas para esse efeito: os traços de oralidade do texto e seu aspecto testemunhal, provérbios, imagens traduzidas por alegorias e figuras como a metáfora. A respeito desses elementos, António Manuel Ferreira, em um ensaio sobre a poesia da prosa de Chiziane, destaca: “A policodificação textual – mormente nos planos retórico-estilísticos e semânticos – constitui [...] um aspecto fulcral da estética literária da romancista” (2013, p. 82).

Apresentada brevemente a sistematização deste corpus, podemos adentrar mais especificamente o universo de *Niketche: uma história de poligamia*, que na simplicidade de seu subtítulo não revela o leque de processos que acompanhamos durante todo o enredo acontecendo ininterruptamente aos personagens. Rami é a primeira e oficial esposa de Tony, descoberto polígamo, por ela, logo no início da trama. São quatro as mulheres espalhadas pelo país: Julieta, Luísa, Saly e Mauá, que com o casal formam um hexágono amoroso. Um viés poético se depreende do discurso de Rami, narradora-personagem que pouco a pouco entra em um processo reflexivo de autoconhecimento, transitando da fúria com suas supostas rivais ao aceite delas como irmãs e aliadas na luta pelo amor. A cada página de *Niketche* são questionados os traços patriarcais no relacionamento poligâmico, a assimilação de costumes e a subserviência da mulher, ora com humor irônico, ora com delicadeza pungente. O tom

assumido pela protagonista em muitos momentos, como nos frequentes diálogos com seu espelho, garantiria também um caráter simbólico e poético à narrativa.

Rami inicia seu processo de entendimento sobre a condição da mulher e mergulho em si mesma, trazendo à superfície angústias suas e das outras esposas de seu marido, a quem acolhe e orienta como uma verdadeira mãe, apesar do ônus pela relação desigual que, via de regra, privilegia apenas o homem. Nas palavras de Almiro Lobo, o “romance se constitui de uma transposição de relatos orais, transmitidos numa atmosfera de cumplicidade e secretismo” (LOBO, 2006, p. 79). É nesse cenário de cumplicidade, entre relatos e ensinamentos, que se desenvolve a poeticidade presente na obra.

Não só quando se referem ao livro objeto deste estudo, mas aos outros títulos da autora – em que é fácil localizar reflexões sobre a situação sociocultural da mulher moçambicana –, as análises da obra de Paulina Chiziane geralmente trazem em destaque as questões de cunho social, seja a respeito da condição feminina representada pelas personagens, seja a respeito dos conflitos entre tradição e modernidade em Moçambique. Ainda, quando se trata da figura de Paulina e sua produção num todo, essas mesmas questões são abordadas, sem que, no entanto, encontremos em maior número análises aprofundadas sobre a construção de seu texto, sobre um trabalho de linguagem literária ali presente. É imperativo reconhecer que o estudo de uma perspectiva perde em substância se desconsidera a outra: a potência da obra estaria justamente, cremos, na harmonia entre o texto literário e seu conteúdo, tão representativo da realidade que procura abarcar.

No primeiro capítulo, intitulado “Aonde ir?”, a citação que compõe o título desta dissertação é o mote para nossa incursão na obra de Paulina. Primeiro, apresentando e brevemente discutindo sua fortuna crítica e recepção. Embora possamos considerar que ela seja um nome conhecido das literaturas africanas de língua portuguesa, convém retomar sua trajetória literária e algumas facetas de sua produção. Tal movimento de retomada situa esta dissertação e seus objetivos diante dos estudos já existentes e atualiza o panorama dos principais temas que rondam os dez livros da autora. A guerra, o racismo, os vestígios do colonialismo e a espiritualidade se fazem presentes nas histórias e, em muitas delas, as vivências femininas assumem destaque como ponto de partida e de testemunho. Depois, esboçamos reflexões acerca das fronteiras narrativas – a partir dos conceitos de Gérard Genette (1971) –, do chamado tempo da busca de um personagem e da própria ideia que circunda a citação “*Muthiana orera, onroa vayi?*” (“Mulher bonita, onde vais?”). Esse exercício teórico abre campo para a análise do romance, ao propor a articulação entre a ideia

de narrativa e dos elementos poéticos pertencentes a ela, atuantes em favor da perspectiva feminina sobre suas próprias experiências.

O capítulo segundo inicia efetivamente o exercício hermenêutico sobre o texto do romance e, nele, delimitamos o nosso primeiro elemento de estudo: os modos de construção das metáforas. Para o entendimento de como a figura de retórica acontece no texto e o que representa, acolhemos alguns dos conceitos de Paul Ricoeur. O que o filósofo trata como “metáfora viva” seria algo que não pode ser dito de outra maneira, não se tratando somente de um ornamento ou embelezamento dispensável, mas uma referência que existe trazendo à linguagem um novo significado, fruto da tensão deste com o antigo, costumeiro. Para Ricoeur, conforme destaca Hélio Salles Gentil, estaríamos falando de uma verdade metafórica, “definida justamente por essa tensão, que otimiza nossa percepção e compreensão da realidade” (GENTIL, 2004, p. 192). Algumas considerações do professor Mário Vilela acerca das metáforas e do português falado em Moçambique também auxiliam o trabalho de análise dessa figura de linguagem.

Na obra de Paulina, para além das numerosas metáforas que estabelecem significados no embate homem x mulher, há talvez o maior exemplo do emprego da figura no próprio título. *Niketche* é uma das danças do norte de Moçambique, local oposto de onde mora Rami; tida como um ritual de amor, sensualidade e erotismo, é representativa de uma imagem carregada de símbolos que remetem ao enredo e à dança amorosa de que participam a matriarca e as outras quatro mulheres de Tony.

Cumprindo o papel de vislumbrar uma superação possível na vida das mulheres, a narrativa se utiliza algumas vezes de ironia, situações cômicas com uma moral explícita e, com frequência, de testemunho das próprias mulheres. Assim, o discurso em *Niketche* é repleto de provérbios e ensinamentos de personagens tanto mais velhas quanto mais novas que a protagonista. Não raro, Rami recorre à sua mãe e à sogra a fim de fazer desabaços, tomar lições ou ouvir histórias que pouco a pouco dão consistência ao seu entendimento sobre o sistema de poligamia e sua problemática. Essas máximas populares culminam, muitas vezes, em espécies de fábulas bastante atreladas às tradições africanas. É nesse sentido que surgem as alegorias na narrativa: um recurso estético decorrente do tempo social, refletidas pelo contexto histórico. Paulina, ao espelhar tradição e modernidade ressignificando provérbios e antigos ensinamentos a fim de revelar uma voz feminina ali reprimida, opera na exposição das verdades ocultas, traz à luz a matéria de um problema social velado. Para Chaves e Macêdo, os textos de Chiziane

[...] apresentam a singularidade da visão feminina da sociedade, dos seus dramas e da submissão a que larga parcela das mulheres continua condenada, mas [...] também constroem situações capazes de indicar a possibilidade de superação de suas limitações sociais. (CHAVES; MACEDO, 2007, p. 51).

A tentativa de superação dessas limitações de que tratam as autoras ocorre em *Niketche*, muitas vezes, em forma de provérbios, conversa entre mulheres e propagação de mitos.

No capítulo terceiro, a oralidade torna-se o foco de investigação e assim aparece como o segundo elemento a formar o mosaico poético de Paulina, por ser justamente o traço distintivo dessa literatura. O caráter de oralidade da escrita manifesto na expressão narrativa evoca a história de um povo, uma espiritualidade ligada à terra e sentimentos que, assim transfigurados, ganham densidade poética.

António Manuel Ferreira, em seu ensaio sobre a poesia da prosa de Chiziane, argumenta que, com esse tipo de ritmo e construção frásica, a autora reativa “toda a tradição proverbial da oratura africana [...] porque só desse modo adquirem verosimilhança romanesca muitas das suas personagens, que falam como filósofos e poetas” (FERREIRA, 2013, p. 85). Em nossos estudos sobre a tradição oral, temos como referencial teórico principal os trabalhos de Ana Mafalda Leite – que tem foco nas literaturas africanas e realiza leituras específicas de *Niketche* no que se refere à oralidade –, bem como um estudo da professora Maria José Palo sobre o romance. Além delas, Walter Ong representa um contributo precioso em sua análise sobre oralidades e escritas.

No capítulo quatro, ainda sobre construções imagéticas da narrativa, a presença do espelho se destaca como forte elemento ligado aos processos emocionais e de subjetividade da protagonista. Para Rami, o espelho surge como superfície que reflete uma imagem diferente, questionadora e que por vezes a afronta. Procura-se, reconhece-se nele e ali volta a se perder em cada busca por rever o que fora ou antever o que o destino lhe trará. São muitos os momentos em que a mulher refletida mostra-se outra e, como o polígamo e suas cinco esposas, a imagem também dança.

As passagens em que o espelho é contemplado nos oferecem pistas para uma interpretação “de dentro” da obra, ou seja, à medida que Rami pouco a pouco enxerga a si mesma e sua posição no contexto em que vive, é possível construir com melhores contornos uma representação da figura da mulher na poligamia em África. O ensaio de Umberto Eco “Sobre os espelhos” é utilizado inicialmente para o levantamento de ideias acerca desse elemento e alguns nomes conhecidos nas pesquisas sobre literaturas africanas de língua

portuguesa (professoras Ana Mafalda Leite e Tania Macedo) são referências fundamentais em nossos estudos sobre subalternidade e voz feminina na narrativa. Já Laura Cavalcante Paudilha nos oferece algum arcabouço teórico para pensar a poligamia enquanto aspecto cultural de Moçambique, tão presente no discurso em todo o romance.

A poeticidade da obra, segundo os elementos aqui relacionados, transparece em um cenário composto por figuras textuais repletas de símbolos, pelo tom de contação de histórias tão inerente à prosa da autora, transpassando todo o enredo e lhe servindo como temática, enfim, pelo retrato sensível e atento de uma voz feminina ainda pouco evidente na sociedade moçambicana.

1. AONDE IR?

1.1 A escritora e sua fortuna crítica

Em 1990, com a publicação de *Balada de amor ao vento*, Paulina Chiziane passou a ser considerada a primeira mulher a publicar um romance em Moçambique¹. O livro iniciava uma temática agora já sedimentada na obra da autora: a mulher no contexto da sociedade africana. Com *Niketche: uma história de poligamia* (2002), Paulina trouxe à tona a necessária discussão sobre a situação da mulher no sistema poligâmico, seus direitos, sofrimentos e anseios.

O momento da publicação reflete uma época de pós-guerra carente de novos ventos que, acreditava-se, possivelmente seriam trazidos pela independência moçambicana, conquistada em 1975. A situação da mulher, assim, é colocada em voga, considerando sua posição subjugada na sociedade e historicamente refém de uma realidade de “apagamento” e machismo. Nas palavras de Tania Macêdo, “é inquestionável que a denúncia da subalternidade feminina em diversas etnias do país e na sociedade moçambicana, em geral, é realizada por Paulina Chiziane” (2010, p. 12). Assim, Paulina, em sua escrita, busca reproduzir o conflito causado pelos novos horizontes e a tradição na identidade feminina de suas personagens; há na literatura reflexões sobre o ser no espaço social e uma busca pelo entendimento de sua função nesse ir e vir de corpos.

A narrativa nas obras transcorre com uma atmosfera de relato oral contado à volta da fogueira, entre vizinhos ou transmitido por mais velhos às próximas gerações, tal como é, de fato, o estilo de escrita de Chiziane. Na edição portuguesa de *Niketche*, a própria autora esclarece:

Dizem que sou romancista e que fui a primeira mulher moçambicana a escrever um romance (*Balada de amor ao vento*, 1990), mas eu afirmo: sou contadora de estórias e não romancista. Escrevo livros com muitas estórias, estórias grandes e pequenas. Inspiro-me nos contos à volta da fogueira, minha primeira escola de arte. Nasci em 1955 em Manjacaze. Frequentei estudos superiores que não concluí. Actualmente vivo e trabalho na Zambézia, onde encontrei inspiração para escrever este livro. (CHIZIANE, 2002, contracapa).

¹ A produção literária de autoria feminina em Moçambique já contava, antes de Paulina, com a poeta Noémia de Souza e com a escritora Lília Momplé (cujo primeiro livro de contos, *Ninguém matou Suhura*, foi publicado em 1988).

Não raro ouvimos, em entrevistas e palestras, Paulina a recusar o título de romancista. Esclarece que, livre de rótulos, pode continuar a agir e escrever sem regras. É como contadora de histórias que se autointitula, sob o interesse de contar aquilo que sabe e ouve, dar voz a algumas discussões necessárias e negligenciadas, além de, com sua experiência e sentidos atentos, passar à frente o que descobre e presencia nos caminhos. Pelo mesmo motivo – o desejo de não assumir um rótulo e, assim, poder esquivar-se de “condutas” próprias de determinado grupo –, nega a alcunha de feminista, argumentando que o que observamos trata-se, somente, de uma mulher contando de seu ponto de vista feminino histórias de outras mulheres. Tal postura da autora, frequentemente declarada, faz pairar uma faceta cujos contornos nem sempre conseguimos definir: estaria Paulina, ao negar o título de romancista, promovendo ainda mais sua literatura por essa diferenciação? Ou se trata tão somente de reafirmar e prolongar a vida de uma tradição de oralidade, contrapondo a produção ao formato romanesco ocidental? Ingênua ou intencionalmente, é em torno do termo “contadora” que a identidade da escritora se estrutura. A matéria das histórias e a forma de contá-las compõem uma voz singular quando de seu surgimento, em meio à prosa de autoria masculina em Moçambique.

Por ocasião da Conferência Internacional sobre a Mulher, Paz e Desenvolvimento da Unesco, de 1995, Paulina Chiziane redigiu em 1992 um testemunho chamado “Eu, mulher... por uma nova visão do mundo”. Nele, conta parte de sua história de vida, apresenta reflexões sobre o que significa ser mulher e as contextualiza em seu continente, segundo as tradições, religiões, os mitos e costumes dos povos africanos. A partir de sua experiência, relata os problemas enfrentados desde a infância até a vida adulta, nos campos pessoal e profissional. Há uma digressão que resulta em detalhes de sua relação com a literatura e seu processo criativo.

Destaca-se aqui um trecho expressivo do depoimento:

Olhei para mim e para outras mulheres. Percorri a trajetória do nosso ser, procurando o erro da nossa existência. Não encontrei nenhum. Reencontrei na escrita o preenchimento do vazio e incompreensão que se erguia à minha volta. A condição social da mulher inspirou-me e tornou-se meu tema. Coloquei no papel as aspirações da mulher no campo afectivo para que o mundo as veja, as conheça e reflita sobre elas. Se as próprias mulheres não gritam quando algo lhes dá amargura da forma como pensam e sentem, ninguém o fará da forma como elas desejam. (CHIZIANE, 2013, p. 202-203).

Com facilidade nos é possível constatar quão profícua é essa intenção da autora quando foca na temática feminina: em boa parte de sua obra encontramos histórias que refletem duras críticas aos sistemas vigentes, envoltas em relatos e reflexões de mulheres que tomam voz e, se não transformam imediatamente suas vidas por força da opressão sofrida, dão os primeiros passos para que essa situação seja exposta e a indignação decorrente dela, ouvida.

Cabe frisar que, embora seja tema de destaque e recorrente, é um engano crer que a obra de Paulina se limita à representação da realidade feminina. A partir de seus personagens, a guerra civil, a reestruturação do país pós-independência, a força das tradições e a temática da espiritualidade se entrelaçam e constroem um generoso panorama sociocultural de Moçambique. Mais uma vez, são as experiências vivenciadas pela escritora ou observadas de perto que propiciam o mergulho em necessários temas. Paulina, em sua juventude, foi militante da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique), além de ter trabalhado como enfermeira da Cruz Vermelha durante a guerra civil – experiência que claramente reverbera, por exemplo, em *Ventos do apocalipse* (1993), seu segundo romance.

Em seus dez livros publicados até então, são variadas as facetas representativas de aspectos da sociedade. *Balada de amor ao vento* (1990), como destacamos, inicia a série de livros e confere à autora o título de primeira romancista do país; apresenta a história de amor de Sarnau e Mwando, cercada de infortúnios e reviravoltas, e em que a questão da poligamia já aparece. *Ventos do apocalipse* (1993) oferece um cenário da guerra civil ao retratar episódios envoltos em violência, destruição, fome, medo e anseios por liberdade. Em *O sétimo juramento* (2000), o final da guerra civil é pano de fundo, há certa desesperança com a independência e, por meio de um personagem masculino, a busca pelo poder político e econômico recebe enfoque. *Niketche: uma história de poligamia* (2002) se mostra como o livro mais popular da moçambicana, tratando de uma relação poligâmica que tem Rami, a protagonista, como primeira esposa, relatando em primeira pessoa os meandros da complicada coexistência com seu marido e outras quatro mulheres. *As andorinhas* (2008) traz três contos que guardam histórias sobre o percurso de personalidades fortes, “heroicas”, entrecruzando passado e presente de Moçambique: Ngungunhana, Eduardo Mondlane e Lurdes Mutola. Um retrato poderoso da sociedade e da mulher africana compõe *O alegre canto da perdiz* (2008), protagonizado pela personagem Delfina, que enfrenta, além de questões como o racismo, preconceitos por gênero e classe social. Os próximos três romances de Paulina parecem iniciar uma fase com outro foco de estudo: a espiritualidade, as crenças, a tradição de curandeiros em Moçambique. *Na mão de Deus* (2013) relata um inusitado episódio ocorrido

com a própria escritora, que esteve internada em uma ala psiquiátrica por uma semana; Paulina corajosamente partilha as experiências vividas nesse “evento” para além do corpo físico. Em *Por quem vibram os tambores do além* (2013), do mesmo ano, a ancestralidade surge energeticamente e é lançada luz sob a vida dos curandeiros com uma escrita mais contemplativa; a autora, inclusive, convidou um curandeiro (chamado Rasta Pita) para coautoria. *Ngoma Yethu* (2015) é uma obra recentemente lançada e de temática polêmica; nela, escrita em coautoria com Mariana Martins, as religiões tradicionais africanas e o cristianismo dialogam, apresentando uma reflexão profunda sobre aspectos sociais tão caros. Por fim, *O canto dos escravos* (2017) tem uma estrutura diferenciada, aliás bastante próxima da poesia, em que Paulina trata do percurso dos africanos dentro e fora do continente quando da escravidão.

Atualmente, observamos um crescimento no número de endereços online que pautam o movimento feminista ou procuram promover iniciativas e manifestações artísticas de autoria feminina, e é principalmente nesse nicho que se encontram as entrevistas e reportagens sobre Paulina. Textos sobre ela e sua obra habitam também publicações focadas em escritoras negras ou na produção artística africana. Nesse sentido, parece-nos ainda tímida uma abordagem que não se restrinja aos meios em que o feminismo, a negritude ou a africanidade sejam temática exclusiva, mas que transponha barreiras de visibilidade e simbolize inclusão real – cuidando que uma escritora moçambicana ocupe, por exemplo, matérias relevantes em um grande site de literatura ou cultura geral.

Embora não sejam ainda tão numerosos os centros de estudo ou departamentos especializados nas literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil, há que se destacar o crescente interesse acadêmico por essa área. Notamos já a oferta de disciplinas variadas – literaturas angolana, moçambicana, cabo-verdiana etc. –, além da promoção de eventos com escritores e cursos teóricos para a comunidade externa. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*, organizado pelas professoras Tania Macêdo e Rita Chaves (USP), foi consultado quando o projeto desta pesquisa era escrito, contribuindo para a estruturação de sua hipótese. O livro traz artigos e ensaios em sua maioria sobre as literaturas angolana e moçambicana. Destacamos também a obra *Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique*, uma compilação da fortuna crítica da autora, com entrevistas, ensaios, teses e dissertações, organizada pelas professoras Carmen Lúcia Tindó Secco e Maria Geralda de Miranda (UFRJ).

Em uma tese de doutorado recente, encontramos um comentário sobre a visão de Paulina quanto à academia:

Paulina Chiziane é muito reservada e parece não acreditar que o seu texto provoca reflexões para abordagens acadêmicas, pois em termos estéticos há um hibridismo discursivo original em suas narrativas que muitas vezes dificulta o enquadramento da tendência literária que predomina nos romances da escritora. (FREITAS, 2012, p. 65).

É possível compreender certa estranheza da autora ao considerar que o estudo de sua obra ocorra muitas vezes de modo bastante “duro”, teórico, como às vezes se pode considerar a produção acadêmica, ou mesmo se pensarmos que muitas das análises ocorrem em locais distantes e estranhos à cultura e à realidade moçambicana. A oralidade característica dessa literatura também aparece como ponto de possível dificuldade ao se tentar encaixar nos estudos da teoria literária ocidental. No entanto, há no Brasil alguns caminhos já iniciados nesse sentido².

Em consulta ao banco de teses e dissertações da Capes, filtrando os resultados pela área do conhecimento “Linguística, Letras e Artes”, foram encontrados 50 trabalhos, entre dissertações e teses, que abordam diretamente a literatura de Paulina Chiziane, seja como temática principal, seja ocupando apenas parte considerável da análise (sendo que o mais antigo data de 2000, e o mais recente, de 2018)³. Em sua maioria no campo literário, os trabalhos versam principalmente sobre *Niketche*, *Balada de amor ao vento* e *Ventos do apocalipse*, embora também seja possível encontrar, em menor escala, pesquisas sobre *O sétimo juramento*, *O alegre canto da perdiz* e *As andorinhas*. Nos resultados para a literatura comparada, encontramos a obra de Chiziane dividindo palco com os brasileiros Conceição Evaristo e Jorge Amado, além dos conterrâneos Mia Couto, Lília Momplé e Noêmia de Sousa e da portuguesa Lídia Jorge. Não raro, vemos nos títulos expressões como “condição feminina”, “feminino na escrita” e “vozes femininas”. Recebe enfoque, desta maneira, mais uma vez o olhar que Paulina dedica às questões do feminino. História, memória, tradição e oralidade merecem menção como outras temáticas, embora menos recorrentes.

As obras do que se poderia chamar de “fase da espiritualidade” de Paulina não frequentam ainda a academia ou muitas notícias no meio eletrônico, seja pela dificuldade do acesso a tais livros no Brasil, seja pela dificuldade dessa temática de certa forma polêmica e recente na trajetória da escritora.

² Cito como exemplo a dissertação de Eli Mendes Lara (UnB, 2015), que tem como título “Oralidades moçambicanas em *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane”.

³ Esses trabalhos constam no Anexo desta dissertação, à exceção daqueles que foram consultados no decorrer da pesquisa, que estão na seção de Referências bibliográficas.

1.2 Caminhos possíveis

“*Muthiana orera, onroa vayi?*” (Mulher bonita, onde vais?) é o que indaga Rami a certa altura do romance⁴, quando se propõe, sem máscaras, a ouvir-se e a, num exercício empático e profundo, ouvir as outras mulheres que a rodeiam. O chamado apela para um olhar que, desejoso de descobrir segredos e partilhar dores e experiências, elogia ao propor diálogo. Ao supor beleza na movimentação feminina alheia, a protagonista, talvez, tenha em si mesma a percepção de encanto por sua figura e seus caminhos, ainda que adormecida. Perguntar-nos aonde ir, afinal, é um primeiro rompimento tímido da inércia – seja para um caminho de palavras, como propõe a personagem, seja para um deslocamento físico.

Embora seja possível dizer que o trecho acima, por si só, abarca grande carga poética, pode parecer vago demais apenas taxarmos dessa forma todo o romance, estruturalmente apresentado em prosa. Antes, é interessante observar como as figuras de linguagem e as construções imagéticas peculiares utilizadas por Paulina ecoam de diferentes formas a cada momento do texto, fundindo-se à escrita prosaica em um movimento essencialmente poético. Assim, cabe levantar algumas reflexões para que se estabeleçam melhores contornos ao objetivo dos próximos capítulos: estudar as construções adotadas por Paulina na passagem do universo de Rami para o texto. Seria, talvez, uma pretensão difícil de alcançar e pouco profícua a tarefa de definir de que tratariam, afinal, a poesia e a prosa. Por isso, antes, persigamos estudos que discutam suas relações possíveis, seus elementos comuns e contrários e as fronteiras entre elas.

Fronteiras da narrativa é justamente o título do famoso texto em que Gérard Genette discute certas oposições que definiriam a narrativa e alguns de seus limites. Nele, trata dos eixos *mimesis* e *diegesis*, narração e descrição e narrativa e discurso. A fim de pensar a obra de Paulina, alguns pontos de interesse se destacam.

Para Genette, as diferenças entre narração e descrição dizem respeito ao conteúdo, pois a narrativa faria referência a “ações ou acontecimentos considerados como processos puros”, destacando-se assim seu aspecto temporal e dramático. Já a descrição concentraria seu foco em “objetos e seres considerados em sua simultaneidade”, ou seja, independência do curso do tempo e colaboraria para “espalhar a narrativa no espaço”. “Estes dois tipos de discurso podem portanto aparecer como exprimindo duas atitudes antitéticas diante do mundo e da

⁴ CHIZIANE, 2004, p. 186.

existência, uma mais ativa, a outra mais contemplativa e logo, segundo uma equivalência tradicional, mais poética” (GENETTE, 1971, p. 265). A hipótese para a poeticidade emprestada à prosa de Paulina em *Nikette* surge, portanto, pelo que nos parece seu ângulo mais facilmente identificável: a construção do texto literário, rico em descrições mescladas à narração da história e suas metáforas constantes. É na junção desses elementos que se constituiria sua face poética.

Em outro momento relevante do texto, Genette nos diz que a narrativa não assume uma forma rigorosa, ou seja, nunca existe em sua “forma pura”. Se incorre em tratar de objetos ou esboça adjetivos, torna-se descritiva; se reproduz a elocução de alguém, torna-se discurso (GENETTE, 1971, p. 272). Ela acontece, invariavelmente, em uma fusão de técnicas e enunciações. Exemplificando com alguns escritores a tentativa complicada de alçar a narrativa a um alto grau de pureza, Genette ressalta ainda a dificuldade de fazê-lo por ser necessário, nesse caso, excluir “a exposição dos motivos psicológicos”, que ocorre geralmente com recursos de natureza discursiva (GENETTE, 1971, p. 273). A frase que dá título a esta dissertação, dita em língua macua por Rami em determinado momento do livro, nos revela já a intensidade da expressão da personagem, que derrama em primeira pessoa suas angústias, e mais exemplos teremos ainda, no decorrer do trabalho, sobre tal discurso psicológico e de forte carga subjetiva.

É digna de nota, ainda, a análise empreendida pela professora Guacira Marcondes Machado a respeito do tempo e do espaço na narrativa poética, particularmente aplicados à obra de Blaise Cendrars. Ressalva feita às diferenças óbvias entre o autor e a escritora moçambicana (e suas obras), é possível a partir do estudo de Machado, no entanto, pontuarmos algumas reflexões sobre a narrativa poética em *Nikette*. A descontinuidade temporal é apontada pela professora como procedimento de algumas narrativas, e sua ocorrência no texto se dá pela suspensão momentânea de uma sequência de acontecimentos ou ações, geralmente para que seja introduzido, nesse “tempo congelado”, outro tipo de enunciação (MACHADO, 1998, p. 275). No romance de Paulina, são muitas as ocasiões em que um traço cultural ou hábito próprio de determinado grupo ganha espaço na narrativa, criando como um hiato poético.

Ideia ainda a explorar no estudo de Machado diz respeito ao “tempo da busca” a que se refere ao tratar das personagens de Cendrars. O desejo de transformar sua existência e se locomover por espaços outros em busca disso é que criaria, no entendimento da professora, esse tempo suspenso. Para ela, “a descontinuidade entre o tempo da crônica e o tempo interior é que faz a narrativa poética” (MACHADO, 1998, p. 277). No romance de Paulina Chiziane,

o longo processo pelo qual passa Rami dentro da relação poligâmica e, acima de tudo, dentro de si mesma, atesta a todos os momentos tempo e espaço criados pela autora para uma poesia que se manifesta na prosa. Na narrativa, as lacunas surgem muitas vezes em favor da expressão subjetiva de Rami, para em seguida retomar a sequência de acontecimentos naturais do enredo, tornando a leitura, também, uma constante busca.

2. A DANÇA DAS METÁFORAS

“Sento-me na escadaria sozinha, para captar imagens da ocasião, na máquina fotográfica dos meus olhos. Choro. Por mim. Pelos milhões de mulheres que vagueiam náufragas na lixeira da vida” (CHIZIANE, 2004, p. 291). O excerto faz parte de um dos últimos capítulos do romance, mas sua carga imagética não representa um ineditismo na narrativa: bastam algumas páginas para captarmos o tom emprestado às personagens e, principalmente, a Rami, porta-voz das vivências e sentimentos femininos na trama. A construção de momentos que evocam uma poética é constante, e Chiziane se utiliza de diferentes estratégias para esse efeito.

No pequeno exemplo acima, é possível já observar um paralelo que a personagem estabelece: entre a visão e o processo fotográfico, como registro que imprime lembranças em si mesma. A vida, ali, torna-se então lixeira que as mulheres ocupam de modo desordenado. A figuratividade assume lugar quando no ápice da emoção de Rami. Notadamente, em *Niketche*, como ferramenta que oferece possíveis analogias e interpretações ocultas à linguagem, estão as metáforas. Ao longo deste capítulo, acompanharemos alguns dos muitos enunciados metafóricos presentes na obra, que pouco a pouco produzem uma ponte entre o mundo do texto e o que chamamos de mundo real.

A ligação entre esses dois universos ocorre, neste caso, de modo a desenvolver um novo todo significativo manifesto não apenas em termos isolados, mas em enunciados, provérbios, mitos e situações que dialogam com o quadro social em que se inserem os personagens. Na obra *A metáfora viva*, Ricoeur (2000, p. 14) trata justamente dessa figura não como uma forma de ornamento textual, mas como um “[...] processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de reescrever a realidade”. Assim, além de oferecer novas formas de pensar termos antes restritos a seu significado literal, as metáforas sobre as quais refletiremos propõem comunicação com a vida dos indivíduos e a dinâmica das relações amorosas entre homens e mulheres em Moçambique – palco da “história de poligamia” no romance. Aqui, a realidade sociocultural é recriada pela arte literária.

O uso da figura de linguagem guarda ainda especificidades, é claro, considerando seu território de circulação. O professor português Mário Vilela, em trabalho que discute o português de Moçambique e com título fazendo referência direta às “metáforas à solta” nesta língua, assim depõe acerca dessa dinâmica:

A cada palavra nova que oiço ou leio corresponde o acordar em mim da profundidade mágica da alma africana. Tenho a impressão de mergulhar no magma original dos conteúdos e assistir à arrumação genesíaca do “caos”: estou a reler o relato da criação do Génesis, pois estou perante a metáfora original e primitiva. (VILELA, 2003, p. 157)

O trecho faz parte da conclusão do ensaio, e, sem disfarces, notamos o encanto do falante do português europeu diante do conteúdo acessado por meio das metáforas. Seu deslumbramento se evidencia ao tratar a figura como “original e primitiva”, imputando a esse tipo de expressão certo caráter superior e sagrado, mágico. Afora a percepção um tanto exagerada de Vilela, aqui, o que nos interessa são as metáforas como uma “força reorganizadora da experiência”. O caos receberia “arrumação”, dessa forma, quando a metáfora propicia um trajeto de novas imagens e interpretações. A língua portuguesa, oficial em Moçambique, deixa de ser um veículo político-administrativo apenas e, com o uso, passa a produzir “novos modelos de mensagens e símbolos ou novos valores sócio-simbólicos” (VILELA, 2003, p. 145). Daí o uso de figuras de linguagem e estratégias – na fala e na escrita – como a metáfora.

Como sabemos, um dos fatos relevantes quando tratamos dos fenômenos linguísticos em Moçambique é a variedade de línguas usadas no país. Embora a língua portuguesa tenha sido adotada oficialmente, é comum que os indivíduos tenham também, ao menos, uma língua materna. Naturalmente, o emprego do português moçambicano nas obras literárias passa por adaptações, por assim dizer, adotando traços peculiares de seu local de origem e mesclando das diversas línguas referências estéticas e culturais – o que transforma a ficção em um material linguisticamente rico.

Do artigo de Vilela, ainda, funciona como aparato ilustrativo desta nossa discussão um dos exemplos dados logo no início: a palavra *mexe-mexe* como substituta de “conjuntivite”, fazendo referência ao movimento das mãos nos olhos quando da inflamação (VILELA, 2003, p. 146). Notemos que, neste caso, o jogo de palavras não envolve outra língua senão o próprio português, mas cria um termo cujo conteúdo quando revelado opera com total sentido, embora no Brasil, por exemplo, não tenhamos notícia desse uso. A pequena citação sugere, portanto, o campo aberto em que se transforma o uso das referências metafóricas, quando investigamos seu significado além da denotação dos termos, mas considerando sua origem e contexto de uso.

Despertado este breve esboço sobre o assunto, dividimos a seguir o capítulo em três momentos, a fim de abordar os pontos mais relevantes de *Niketche* no que diz respeito a essas construções textuais: análise do título do livro enquanto enunciado metafórico para o enredo;

mapeamento de metáforas que contrapõem os conceitos de masculino e feminino na sociedade moçambicana (e que se fazem presentes no romance), inseridos no contexto da poligamia; e reflexões sobre o capítulo 24, em que a protagonista imagina conversas com sua própria genitália e com as de outras mulheres – o que cria uma relação metonímica no texto.

Escapando à ideia de momentos pinçados somente como prova da existência das figuras na narrativa, esta seleção ocorre, pelo contrário, procurando apresentar uma amostra de como os significados possíveis do texto estão representados por meio de diferentes referências metafóricas. O título funciona, por si só, como veremos, como grande metáfora para todo o enredo. As metáforas explícitas acerca das figuras do homem e da mulher são facilmente encontradas em um folhear de páginas do livro – sua abordagem, assim, é indispensável. Já o capítulo 24 recebe análise pelo impacto que causa à leitura, como ponto alto e elemento bastante representativo das reflexões da protagonista sobre si e sobre o outro. Merece atenção especial, ademais, por trazer uma situação toda ela metafórica, e que ocupa um capítulo inteiro da obra.

2.1 O amor dança

Niketche é o nome de uma dança originária da Zambézia e de Nampula, região norte de Moçambique – ritual de amor e marcada sensualidade, é executada nos ritos de iniciação sexual pelas mulheres. Embora, na narrativa, a dança seja abordada inclusive em seu significado literal em dados momentos, algo se transforma em uma metáfora passível de análise quando a palavra é utilizada para nomear o romance. O enunciado metafórico acontece intrinsecamente relacionado aos traços culturais do país e, especificamente, das cinco mulheres envolvidas na relação poligâmica. Por ele, é possível pensar a “metáfora viva” de que trata Ricoeur, conferindo à ficção o poder de operar novos sentidos nas vias entre texto e realidade.

Para Ricoeur, os usos culturais das metáforas convencionais é que decidem o sentido figurativo de certas expressões; esse trabalho só seria possível nas metáforas vivas (RICOEUR, 2000, p. 292-293). Em se tratando do título do romance em questão, é imperativo observarmos que o enunciado se apresenta de forma diversa daquela utilizada no caso das metáforas referentes ao feminino e masculino na narrativa – cujo sentido, geralmente, pode ser suposto a partir de alguns termos isolados e em língua portuguesa, como veremos no tópico a seguir deste mesmo capítulo. “*Niketche*” prepara, sim, o subtítulo “uma história de

poligamia”, mas fica apenas sugerida ao leitor brasileiro, provavelmente carente do sentido literal da palavra, a significação oculta que se poderia imprimir a ela. É o “uso cultural”, aqui, que detém as possíveis conotações no contexto romanesco.

Apreendemos o conceito de “enunciado metafórico” em lugar de “metáfora”, considerando que o processo de metaforização neste caso diz mais respeito à totalidade do título do que somente a um termo. Mas o que, afinal, é possível extrair da ideia abrangente de uma arte do corpo para uma reinterpretação da diegese? Como veremos também no capítulo 3, as manifestações de canto e dança são uma constante nesse universo. As artes se fundem metaforicamente no espaço literário para deixar pairando novos significados. Novamente, Vilela nos auxilia na análise a esse respeito:

A metáfora surge precisamente não apenas de um "choque" semântico, mas antes de um significado novo surgido do "colapso" do significado literal. Essa interação entre "teor" e "veículo", entre dois campos, opera a transição da incongruência literal para a congruência metafórica. (VILELA, 1996, p. 356)

Como estão ligados título e o subtítulo explicativo – *Niketche e uma história de poligamia* –, neste caso? O que quereria a autora dizer a respeito dessa relação entre o polígamo com suas cinco esposas e o movimento de amor nos passos da dança? A congruência metafórica de que trata o professor se constrói pelo sentido novo impresso à dança. A ideia do movimento aplicado à situação ficcional de fato não estabelece um choque, mas uma interação produtiva. Vamos acompanhar, agora, um trecho do romance em que *niketche* é descrita, para entender como se dá esse processo e aprofundar nossa análise:

Niketche. A dança do sol e da lua, dança do vento e da chuva, dança da criação. Uma dança que mexe, que aquece. Que imobiliza o corpo e faz a alma voar: As raparigas aparecem de tangas e missangas. Movem o corpo com arte saudando o despertar de todas as primaveras. Ao primeiro toque do tambor, cada um sorri, celebrando o mistério da vida ao sabor do *niketche*. Os velhos recordam o amor que passou, a paixão que 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. (CHIZIANE, 2004, p. 160-161).

É apenas no meio do livro que, em um curto diálogo entre Rami e Mauá, a quinta mulher de Tony, tomamos contato pela primeira vez com o significado da intrigante palavra que assume título na obra. Desconfortável com o tom de sua oponente, sempre relembrando

as diferenças entre as mulheres macua (do norte) e as do sul do país, Rami indaga sobre o *niketche*, citado pela outra, e recebe como resposta: “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!” (CHIZIANE, 2004, p.160). Esta, portanto, é a explicação “oficial” para o termo. O que nos cabe destacar, no entanto, é o fato de que o trecho maior há pouco reproduzido não se inicia pelo travessão. Trata-se, assim, de uma suspensão no diálogo – um dos tantos momentos que acompanharemos neste trabalho em que Chiziane cria como que um hiato poético na narrativa.

A dança chega à leitura como algo intenso, transcendental, não só para as jovens que dela fazem parte atuando como para os espectadores. Temos poucas informações concretas sobre a apresentação: as moças vestem tangas e missangas, há o toque de tambores e os movimentos são bastante sensuais. A descrição, contudo, foca na dimensão mágica e especial do acontecimento, mencionando elementos poderosos da natureza como o sol, a lua, o vento e a chuva, e, nesse quadro criado, o mistério da vida que ali celebra transição e renascimento. Há, ainda, uma visão que se estende à plateia: pela narração somos informados da percepção dos jovens e dos mais velhos, sempre atrelada ao amor, à sensualidade e à paixão. Ponto importante para nossa análise são também as “mulheres desamadas” citadas na descrição, pois em uma cerimônia que envolve a observação de um despertar e o encanto sobre o amor, o reencontro onírico se dá com a figura de um príncipe encantado. Aqui, essas mulheres reproduzem ainda uma lógica de espera pela figura masculina fabular, em detrimento, talvez, do despertar de uma relação amorosa nova em seus mecanismos.

O espetáculo representa, nesse contexto, mais do que uma simples manifestação artística; pelo contrário, a abordagem textual evidencia uma aura fantástica e ritualística da dança, que cultua a feminilidade e o amor romântico – tais características estão imbricadas ao uso cultural e literário do termo *niketche*. Entendidos aqui os principais traços definidores desse fenômeno, vamos analisá-lo à luz dos personagens e acontecimentos na obra.

Julieta, Luísa, Saly e Mauá: espalhadas pelo país, as mulheres representam cada uma um elemento da ciranda, agindo de acordo com culturas também diferentes, mas de mãos dadas. Rami, a primeira dama, é originária do sul, ponta oposta à prática do *niketche*. Com um humor de riso fraco, a protagonista reflete: “[...] somos uma variação, em línguas, em hábitos, em culturas. Somos uma amostra de norte a sul, o país inteiro nas mãos de um só homem. Em matéria de amor, o Tony simboliza a unidade nacional” (CHIZIANE, 2004, p. 161). O uso, no título, de uma palavra cuja dança é usual justamente em local diverso daquele em que reside nossa protagonista passa de uma simples ironia. A noção do coletivo aqui já é presente, na

medida em que, acompanhando os dramas pessoais de Rami, tomamos conhecimento da realidade de muitas mulheres – pela multiplicidade de facetas dela mesma e pela identificação com as vivências daquelas que a rodeiam.

A ficção alcança o campo das artes do corpo e da cultura para, com isso, explicar o movimento de amor. A metáfora acaba por prever as idas e vindas que acompanhamos a cada página. Tal como as relações amorosas, uma dança não é estática, mas se transforma, oscila entre momentos de agitação e calma, pode envolver um grande número de pessoas. A simbologia vai além: quando em manifestação coletiva, é importante observar comportamento e ritmo do outro, adequar movimento e intensidade. Em *Niketche*, as mulheres do polígamo se relacionam de modo também oscilante, seja pelo desenvolvimento do enredo que inicialmente as localiza como inimigas para mais adiante torná-las aliadas, seja pelos naturais conflitos pessoais e coletivos quando em uma relação com tantos indivíduos e suas demandas. É crucial, para cada uma delas, estarem atentas ao proceder das outras, ao modo como cuidam de seu corpo e como este reage à prática de amor instalada, como parâmetro de elaboração de seu próprio movimento na luta pela felicidade afetiva.

Se considerado o termo macua em seu sentido estrito e com aparição restrita à descrição feita por Mauá, certamente a ligação entre ele e o enredo como um todo seria mais difusa. A metáfora provocada pelo título da obra atua revelando um conteúdo novo conforme somos apresentados à trama amorosa, e é possível a partir da prática poligâmica dos personagens e do entendimento de *niketche* (enquanto manifestação cultural e ritualística) pelas palavras da autora, que não poupam toques de poesia e encanto. Tal aproximação entre o significado de um termo e sua aplicação quando de uma situação ficcional é desta forma tratada por Paul Ricoeur em “O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento”:

É como se uma mudança de distância entre significados ocorresse dentro de um espaço lógico. A nova pertinência ou congruência adequada a um enunciado metafórico significativo decorre de uma espécie de proximidade semântica que de repente se obtém entre termos apesar de seu distanciamento. Coisas ou ideias que estavam remotas parecem agora próximas. A similaridade não é nada mais que essa aproximação que revela um parentesco entre ideias heterogêneas. (RICOEUR, 1992, p. 148)

Assim, as cinco mulheres em *Niketche* participam de um mesmo movimento, ritualístico e sagrado, metaforizando uma dança das cadeiras (podendo ser concebidos, aqui, pelo menos dois empregos da palavra). Muitos passos compõem esse movimento, pois são numerosos os corpos dançantes, mas há também aqueles passos inerentes à trajetória de Rami:

da descoberta do marido polígamo à fúria contra as outras mulheres; das lutas físicas e emocionais ao aceite das rivais como irmãs; da pequenez ingênua à liderança do grupo feminino na partilha do homem.

Se antes ignorados o vaivém do amor, dos próprios sentimentos, e a amplitude de seus participantes, o que vemos no decorrer da “história de poligamia” é uma mulher que constrói pouco a pouco entendimento sobre si e sobre o espaço que ocupa nessa dança. É na multiplicidade de processos internos de Rami e na partilha entre as outras quatro esposas que reside a imagem da dança no romance, elemento de força tal que o tematiza e nomeia.

É indispensável tratarmos, ainda neste tópico, do subtítulo do romance, que estabelece a relação metafórica entre a dança moçambicana e o enredo e, além disso, guarda ainda uma referência intertextual com o texto bíblico. Conforme alerta Ferreira (2013, p. 80), “‘uma história de poligamia’ convoca diretamente o *Antigo Testamento*”, como é possível observar no excerto a seguir, fala de uma tia de Rami que por anos integrou uma relação poligâmica:

A prosperidade mede-se pelo número de propriedades. A virilidade pelo número de mulheres e filhos. Um grande patriarca deve ter várias cabeças sob o seu comando. Quando se tem poder é preciso ter onde exercê-lo, não é assim? Abraão, Isac, Jacob, foram polígamos, não foram? Os nossos reis antigos também o foram e ainda são. Que mal é que há? Na bíblia, só Adão não foi polígamo.” (CHIZIANE, 2004, p. 72)

Embora diante da reação chocada e discordante de Rami, sua tia assim se expressa acerca da ideia de várias mulheres sob o jugo de um homem. Curiosamente, a referência citada para essa prática e comportamento é a própria bíblia, livro cristão cujos preceitos são seguidos e respeitados em diferentes países até o dia de hoje. Para a personagem, a alegoria bíblica é prova contundente de que um sistema de poligamia é devido e socialmente positivo. O caráter moralizante de algumas referências bíblicas, que metaforizam a realidade, bem como a alegoria funcionando como norte para as práticas sociais também são aspectos que abordamos brevemente no tópico a seguir.

2.2 Homem x mulher

Em *Niketche*, embora possamos encontrar numerosos enunciados metafóricos também sobre outros temas, é na contraposição homem x mulher que recai grande parte de nosso foco de análise, por favorecer de modo bem delineado a representação dos dois estereótipos de

gênero na prática poligâmica. Diferentemente do tópico anterior, em que analisamos uma metáfora cujas bases firmam-se em um conceito – por sua vez dependente de uma experiência cultural e expresso em outra língua –, aqui os enunciados metafóricos são possíveis a partir de palavras, de modo mais restrito, mas seu campo semântico igualmente recebe amplitude a partir do uso ficcional e da figura de linguagem empregada pela autora.

Após nosso estudo do título da obra e para refletir sobre as imagens representativas do masculino e do feminino nela, cabe evocarmos como exemplo o provérbio zambeziano disposto nas primeiras páginas do romance: “Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz” (CHIZIANE, 2004, p. 7). Com o apoio teórico sugerido até aqui, seria descabido tratarmos a sentença metafórica, embora curta e direta, de forma apenas referencial, como se os termos não fizessem mais do que transpor um significado a outro. Pelo contrário, interessamos ampliar a observação aos enunciados e à forma como reagem na totalidade, em cada uma das situações que lhes servem de pano de fundo no romance.

O provérbio tem algumas interpretações possíveis. Naturalmente, considerando uma análise crua dos termos utilizados e o uso da frase descolada de seu contexto, tais interpretações podem variar em função de inclinações pessoais, opiniões políticas, contexto de uso etc. Contudo, é possível depreender do provérbio, isolado, sentidos que conversam com sua adoção enquanto epígrafe da obra. Ao dizer que a mulher é terra a semear e regar, a noção de fertilidade e procriação vem à tona, bastante atrelada à natureza e seus fenômenos. Ainda, a ideia de terra enquanto espaço, habitação e desfrute pode remeter à ancestralidade e ao próprio milagre da vida a renovar-se. Neste ponto, uma questão se levanta: a terra fértil, para seu desenvolvimento orgânico e para que gere produção, necessita da ação externa, de ser cuidada. Os verbos “semear” e “regar” implicariam um tipo de relação de dependência? A metáfora ligando o elemento da natureza à figura da mulher imediatamente apresenta a lacuna em que a ficção, reinventando a sociedade, procura explicar. Logo mais, acompanharemos mais duas ocorrências desse enunciado metafórico no romance, cuja interpretação certamente varia e renova nossas percepções em virtude do contexto.

A recriação da realidade, pela perspectiva da metáfora viva que nos sugere Ricoeur, se constitui justamente pela tensão criada entre o antigo sentido do enunciado e o novo, aquele produzido à leitura e que oferece novas dimensões da realidade. Ainda no prefácio de *A metáfora viva*, esclarece que a figura “apresenta-se, então, como uma estratégia de discurso que, ao preservar e desenvolver a potência criadora da linguagem, preserva e desenvolve o poder *heurístico* desdobrado pela *ficção*” (RICOEUR, 2000, p. 13). Assim, para entender a recriação da realidade pela metáfora, voltemos à ambivalência mulher-terra, desta vez em

duas ocorrências no decorrer do romance, quando em referência ao tratamento dado à mulher pela sociedade no contexto amoroso e poligâmico:

— Isso tudo é conversa, xingondos desgraçados. Vocês investem nas mulheres? Que tipo de investimento?

— Investimos, sim. Porque a mulher é terra. Sem adubar, sem regar, ela nada produz. Enquanto vocês batem nelas, pisam nelas, nós as enfeitamos, amamos e cuidamos como plantas do mais belo jardim. (CHIZIANE, 2004, p. 208)

Algumas páginas depois:

O coração do universo inteiro palpita no ventre de uma mulher. Toda a mulher é terra, que se pisa, que se escava, que se semeia. Que se fere com pisadas, com pancadas, com socos e pontapés. Que se fertiliza. Que se infertiliza. A mulher é a primeira morada. A última morada. (CHIZIANE, 2004, p. 277)

No primeiro excerto, o embate acontece entre grupos masculinos de pontos opostos do país, ambos objetivando destacar qualidades e o bom tratamento dado às mulheres. Já no segundo, há uma fala de Rami que o antecede na situação ficcional, mas o parágrafo trata-se de uma das suspensões que Paulina provoca na narrativa, sem que entendamos imediatamente quem a protagoniza. A reflexão adentra uma subjetividade que oscila entre a dimensão fantástica do ser feminino (o coração do universo palpitando dentro, a primeira e última morada) e o ônus dessa responsabilidade – a terra é, afinal, pisada e ferida. Observemos o fato de que no primeiro trecho, embora as sentenças se mostrem elogiosas, há o cuidado de destacar que o objetivo é tornar cada mulher uma bela planta para usufruto, um indivíduo inteiramente dependente da ação externa para que se desenvolva a contento – para que seja, enfim, um investimento bem-sucedido.

Não só atuantes nesse embate do poder masculino e da submissão feminina estão as metáforas, mas, em alguns momentos, presentes também na reflexão da própria Rami, protagonista, sobre suas irmãs-rivais. Em uma das conversas entre as cinco esposas, Rami lamenta não ter participado também das “escolas de amor”, como as mulheres de outras partes do país, e percebe sua fragilidade em relação aos outros amores de Tony:

[...] O meu marido é sugado por mulheres-anfíbios. Mulheres com escamas. Mulheres lulas. Mulheres polvos. Elas vêm do mar e habitam a terra, meu Deus, elas acabaram comigo, derrubaram o meu casamento. Venceram-me. Estou perdida. Agora compreendo por que é que os ritos de iniciação foram combatidos, mas, mantidos em segredo, sobreviveram durante séculos como sociedades secretas. Homem que passa por essa escola sabe amar. Mulher que

passa por essa escola encanta, enlouquece, vive, vibra. (CHIZIANE, 2004, p. 181)

No romance, a voz de Rami por muitas vezes expõe, com crueza e sentimento, o ônus das diferenças socioculturais entre os gêneros. Na balança desigual de direitos e deveres, são as mulheres que ocupam a posição inferior, dominada, em relação ao marido. Entretanto, no trecho exposto, a figura feminina surge como aquela que domina e envolve, uma presença capaz de desestabilizar um homem. Greves de sexo, táticas de sedução e jogos amorosos vêm à tona pela boca das quatro mulheres e, perdida, a matriarca magoa-se, reconhece nelas um poder que não encontra em si mesma. É nesse discurso mental que se multiplicam os braços femininos, envolventes, e as figuras que os traduzem: “mulheres-anfíbios”, “mulheres lulas”, “mulheres polvos”. Mais uma vez, a existência humana é plano que mimetiza a natureza na ficção, aplicando a ela suas particularidades conforme o mecanismo das relações amorosas, da cultura, dos conceitos históricos sobre o feminino – ainda que sob a perspectiva de uma mulher. Rami concebe que aquelas que “vêm do mar” usurpam na terra posição que deveria ser ocupada pela primeira eleita, esposa única de um homem. Para ela, os ensinamentos das escolas de amor se perpetuam e ocultam justamente pelo poder que conferem a uma mulher que almeja a sedução de um homem. Para Vilela (2003, p. 147), “a metáfora ao provocar uma ruptura na sequência discursiva traz um contributo cognitivo novo, contributo inovador e perturbador dos nossos conhecimentos enciclopédicos de longo prazo”. Ao pensarmos em lulas, polvos, em seres com escamas, são numerosos os atributos que poderíamos elencar sobre seu comportamento e aparência; ativaríamos, como elucida o professor, nossos “conhecimentos enciclopédicos” para a interpretação da metáfora. Contudo, quando em referência à sedução e luta pelo amor protagonizadas pela figura feminina, os termos recebem nova dimensão e entendimento. São seres que se transformam em mulheres envolventes, irresistíveis, tão fortes em seu domínio quanto ardilosamente escorregadias.

Relembramos aqui algumas considerações, ainda no início do romance, de uma conselheira a quem Rami visita em busca de ensinamentos sobre o amor, para segurar Tony, o marido recém-descoberto polígamo:

O amor é o pavio aceso, cabe a ti manter a chama. Tudo o resto são truques, minha linda. Técnicas. Artimanhas. Tudo na vida é mortal, tudo se apaga. Se a tua chama se apaga é em ti que está a falta. Faz o que te digo e magia nenhuma te derrubará nesta vida. Tu és feitiço por excelência e não deves procurar mais magia nenhuma. Corpo de mulher é magia. Força. Fraqueza. Salvação. Perdição. O universo inteiro cabe nas curvas de uma mulher. (CHIZIANE, 2004, p. 42)

Cabe ponderar que, embora os comentários da conselheira tragam a impressão de valorização da mulher na arte da sedução, exaltando seus atributos físicos, o início do período indica, de pronto, a responsabilidade imputada a ela na manutenção da paixão entre o casal. O amor metaforicamente flertando com a imagem do fogo, das chamas que o alimentam, não se trata de um ineditismo literário. A diferenciação, contudo, recai na ideia de que por ser a mulher “feitiço por excelência”, tal controle do fenômeno amoroso é possível pela adoção de técnicas e truques. Ainda que o excerto seja entrecortado por reflexões que aparentemente elevam a figura feminina, fica sempre registrada a visão cristalizada de uma fêmea perigosa, que se utiliza de artimanhas para conseguir aquilo que almeja – e, principalmente, que tem como dever fazê-lo. Curiosamente, a crença na força mágica feminina que motiva Rami a tornar-se aliada das outras quatro esposas é a mesma que, momentos mais tarde, a faz recuar, diminuída.

Se no coração ferido da personagem as outras mulheres são ligadas a características selvagens e até mesmo comparadas, por suas táticas no amor, a animais, não é percebido de maneira diferente o sexo masculino para as cinco esposas:

Tu não passas de uma abelha, beijo aqui, beijo ali, só para produzir teu mel, transportando doenças de uma para a outra, e qualquer dia morreremos de doenças incuráveis. O teu coração tem o tamanho de um caminhão, para transportar tantas mulheres ao mesmo tempo. (CHIZIANE, 2004, p. 141)

É isso o que diz uma das mulheres a Tony, furiosa. Aqui, o enunciado metafórico é imediatamente seguido pelo que seria, já, sua interpretação mais acessível: as visitas do marido não passam de efemeridade com hora marcada, presença fugaz que, na rotatividade de casas e amores, de uma a outra mulher só faz chegar males. O comportamento do pequeno inseto é o que, desta vez, é levado em conta para criar uma analogia com o proceder do homem polígamo.

Ainda enquanto ser soberano, Tony reaparece ao ser ameaçado pela personagem: “Mas presta atenção: isto vai acabar mal. Os dias não são todos iguais. A natureza tem outras flores, outros perfumes e outro mel. Tu és a nossa estrela, mas os planetas também brilham, iluminam e fazem sorrir” (CHIZIANE, 2004, p. 141). Enquanto à mulher é imputado o dever de manter a relação e a chama do amor acesa, ao homem cabe o lugar de grande estrela, em torno da qual as esposas orbitam e a ela se submetem. A sugestão de vingança, contudo, é lançada com um olhar que considera outras existências e destinos possíveis; novamente as referências à natureza são campo fértil para o discurso metafórico no romance.

Não só por concepções das esposas surgem as construções metafóricas refletindo a posição masculina na poligamia instalada. Feliz com o novo alto número de noras e netos, a sogra de Rami exhibe seu orgulho: “O meu filho tem sangue forte, em cada contacto produz um filho. O meu filho é um rizoma. É bambu. Estende-se pelos campos, alastra-se, multiplica-se” (CHIZIANE, 2004, p. 124). De tal maneira está introjetada a supremacia da figura masculina no imaginário social que, mesmo na condição de mulher, a personagem assume um discurso que reforça a relação injusta entre os gêneros, cega para os excessos do próprio filho. Como verdadeira força da natureza, o homem é comparado a um rizoma. O conceito pode ser interpretado à luz da biologia – havendo, ainda, uma abordagem filosófica sobre ele – como uma estrutura que pode criar ramificações a partir de qualquer ponto, horizontalmente, sem que haja um centro principal. Não pela primeira vez deparamos com um elemento vegetal relacionado ao desenvolvimento, à frutificação, à procriação humana. Contudo, enquanto a “mulher-terra” necessita da ação masculina para sementeira, o homem “alastra-se, multiplica-se” de modo intenso e autônomo. Paulina apresenta, na narrativa, enunciados metafóricos que, para além das referências que oferecem isoladamente, também se entrelaçam, ironizando distância e aproximação de significados entre os dois polos: homem cujos galhos se alastram fartamente; mulher-terra carente de cuidado para que se faça viva.

Ainda no campo dos enunciados metafóricos, é imperativo tratarmos das alegorias, por sua recorrência no romance em múltiplos enunciados. Em seu pequeno ensaio chamado *Sobre o conceito de alegoria*, Carlos Ceia a define, logo no início, como “aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral”. Para Ceia, a alegoria guarda afinidades com a parábola e a fábula e, além disso, se refere sempre a uma história ou situação “que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais”, ou seja, pode ficar restrita a um trecho, a um poema, bem como abarcar toda uma história. Destaca, também, o fato de a alegoria ser “um dos recursos retóricos mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos” (CEIA, 1998, p. 19). Assumindo aqui a figura como uma extensão da metáfora, como elemento que aprofunda seu sentido a partir da matéria real a que faz referência e produz novos sentidos, elaboramos a seguir algumas reflexões acerca de alegorias possíveis em *Niketche*.

Como pudemos observar até aqui, na contraposição de termos para representar cada gênero são numerosas as referências a elementos da vida animal e vegetal – o discurso parece assumir termos de um campo semântico bastante ligado à terra e às tradições. Não menos frequentes são as referências ao sagrado, seja de maneira direta – nas tantas vezes em que

Rami clama por Deus nas situações adversas ou lamentando sua sorte –, seja por construções alegóricas como esta:

Era a primeira vez que cada uma falava das suas artimanhas de amor com maior abertura. Eu queria ouvir mais. Queria saber de tudo para melhor entender este cancro que me mata.
 – Na história da vida só os homens não envelhecem – digo para aliviar aquela conversa penosa. – O homem é a árvore da vida. Nós somos as folhas. Caímos para que outras nasçam. Chegou a hora da minha queda, adeus, amigas. (CHIZIANE, 2004, p. 183)

Forte símbolo bíblico (embora não só), a árvore da vida surge no livro de Gênesis, no centro do Jardim do Éden, como detentora de frutos sagrados – um elemento precioso ligado à manifestação divina, a própria personificação do paraíso. Para o mitólogo Mircea Eliade, a árvore da vida “pressupõe que a fonte de vida se encontre concentrada nesse vegetal; portanto, que a modalidade humana ali se encontre no estado virtual, sob forma de germes e de sêmens” (apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 88). Na fala de Rami, é estabelecida claramente a dicotomia entre vida e morte, sendo Tony o vegetal frondoso que dá frutos e se renova ao sabor dos ventos e elas, as mulheres, as folhas com vida curta e facilmente substituíveis. Notemos que o comentário da protagonista chega no sentido de, em suas palavras, “aliviar aquela conversa penosa”. Ainda que a constatação dessas diferenças antecipe um adeus, para ela esse fato é menos doloroso do que se perceber inocente diante das artimanhas de amor de suas concorrentes.

A intertextualidade com os textos sagrados nos faz pensar que não há aleatoriedade na opção de Paulina por esta referência, uma vez que a Bíblia é material conhecidamente composto por parábolas, ensinamentos e alegorias de caráter moralizante. Em *Nikette*, como representação de alegoria que guarda uma história completa, é emblemático o mito de Vuyazi, que acompanhamos a seguir:

— Não sejam como a Vuyazi – diz uma das tias do Tony.
 — Vuyazi? – perguntamos nós curiosas.
 — Sim, Vuyazi, a princesa insubmissa estampada na lua.
 — ...?!
 — Era uma vez uma princesa. Nasceu da nobreza mas tinha o coração de pobreza. Às mulheres sempre se impôs a obrigação de obedecer aos homens. É a natureza. Esta princesa desobedecia ao pai e ao marido e só fazia o que queria. Quando o marido repreendia ela respondia. Quando lhe espancava, retribuía. Quando cozinhava galinha, comia moelas e comia coxas, servia ao marido o que lhe apetecia. Quando a primeira filha fez um ano, o marido disse: vamos desmamar a menina, e fazer outro filho. Ela disse que não. Queria que a filha mamasse dois anos como os rapazes, para que crescesse forte como ela. Recusava-se a servi-lo de joelhos e a aparar-lhe os pentelhos. O marido, cansado

da insubmissão, apelou à justiça do rei, pai dela. O rei, magoado, ordenou ao dragão para lhe dar um castigo. Num dia de trovão, o dragão levou-a para o céu e a estampou na lua, para dar um exemplo de castigo ao mundo inteiro. Quando a lua cresce e incha, há uma mulher que se vê no meio da lua, de trouxa à cabeça e bebê nas costas. É Vuyazi, a princesa insubmissa estampada na lua. É a Vuyazi, estátua de sal, petrificada no alto dos céus, num inferno de gelo. É por isso que as mulheres do mundo inteiro, uma vez por mês, apodrecem o corpo em chagas e ficam impuras, choram lágrimas de sangue, castigadas pela insubmissão de Vuyazi. (CHIZIANE, 2004, p. 157)

É clara, nesse trecho, a exortação ao comportamento feminino em caso de insubmissão ao marido. O conflito entre tradição e modernidade – uma mulher que se enxergaria em igual posição em relação ao seu marido, sem assumir a inferioridade pregada – está posto, com promessa de duras punições a quem subverter a ordem vigente. Ressalte-se como, no contexto do mito, é absurdo que a mulher deseje também para sua filha a força que tem, privada mesmo do ato natural da amamentação pelo tempo devido, caso esse não seja o desejo de seu esposo. Não há pudor no retrato do cotidiano feminino por Chiziane, que expõe não apenas algum descompasso de direitos e deveres entre homem e mulher, mas uma situação explícita de humilhações e agressão.

Da perspectiva de construção do texto, podemos apontar alguns traços característicos que evidenciam sua condição alegórica. A frase clássica “era uma vez” inicia a história, remetendo à estrutura fabular. “É a natureza” é o que observamos também logo no início do trecho, como um diagnóstico prévio às ouvintes do mito, que não precisam aguardar a conclusão para que identifiquem de pronto seu papel na história. Aparentemente de modo proposital, notemos que o início da fala combina as palavras “princesa”, “nobreza”, “pobreza” e “natureza”, criando um eco na leitura e certa aura poética, que aproxima ainda mais a narrativa de uma experiência fabular. Outras repetições acontecem ao longo do excerto: “É Vuyazi”, já no fim da história, reforça o resultado da insubmissão; procura não deixar dúvida às interlocutoras de seu fatal destino em caso de desobediência, novamente criando um eco textual e garantindo que se perpetue a lição moral.

Nessa alegoria, os elementos naturais (trovão, lua, céus) também ocupam papel importante personificando o cenário do castigo à mulher, mas há a revelação de uma faceta fantástica na narrativa, que envolve até mesmo um dragão a receber e cumprir ordens do rei. A mesma “natureza” posta como regra que naturaliza o comportamento feminino submisso ao masculino é a que, não cumpridas suas ordens, depois trata de realizar a vingança. Para além da situação metafórica de alerta e controle do comportamento feminino, o próprio ciclo menstrual recebe novos termos que a ele fazem referência: representa a impureza, o corpo

apodrecido a derramar lágrimas de sangue. Além do choque pela visão que culpabiliza a mulher pelo processo natural de sua menstruação, as metáforas selecionadas mobilizam nossa visão sobre o fenômeno, provocando o questionamento acerca de nossa própria concepção dele a partir de, como nos diz Vilela, nossa “estrutura enciclopédica” alterada:

É a enciclopédia que se altera: é o próprio saber, a sua classificação e categorização, que se modifica. É este o efeito de uma metáfora: ao atribuir novas propriedades a uma entidade, cataloga-a numa outra espécie, estabelece novas conexões nas nossas estruturas enciclopédicas. (VILELA, 2003, p. 149)

O corpo feminino e seus processos metaforizados são alvo recorrente no romance, seja sob uma perspectiva orgânica, como no mito de Vuyazi, seja em um espectro mais amplo, conceitual, como acompanhamos no excerto a seguir:

Povo africano, povo nu. Povo de tangas, de pobreza. Povo simples, ligado à natureza. Em África o calor vem do sol e da alma. Por isso as mulheres se desnudam e se refrescam nos rios lavando roupa. Nos campos, elas andam de mamas ao léu, semeando, colhendo, sachando. Oh, mãe África, mãe nua! Como pode a nudez das tuas filhas ser mais escandalosa que a tua, mãe África? (CHIZIANE, 2004, p. 148)

O trecho não tem um narrador definido, ou seja, visita a ficção como uma nota poética à parte, de uma voz reflexiva que interrompe o curso dos acontecimentos para propor uma problematização e, mais do que isso, certo apelo. A interjeição “oh!” denota o tom lamentoso, que procura estabelecer diálogo com o próprio espaço existencial. No início, a palavra “povo” é repetida reforçando a mudança na enunciação e o foco dos adjetivos e locuções que se seguem. O eco produz um efeito de quem rememora e elenca características do coletivo para, em seguida, referir-se à própria “mãe África”.

A terra africana é encarada como um ser desnudado, comparado em sua naturalidade à figura feminina, figura materna cujo calor “vem do sol e da alma”. À primeira vista, há uma perspectiva um pouco diversa da que observamos nos exemplos deste tópico, em que a mulher se delinea como indivíduo menor, subjugado. No entanto, é ainda pertinente aprofundarmos a análise desse processo metafórico – em detrimento de uma visão elogiosa, a crítica do trecho parece residir na ideia da falta. Na carência pela situação de pobreza e simplicidade, Chiziane materializa a contradição social ao questionar como a nudez figurativa da terra não é encarada como absurdo, enquanto o despir do corpo feminino escandaliza. Tal postura diante da nudez, que apressa-se em condenar e ocultar o que agride a moral nesse contexto é o que nos dá o

mote para a discussão a seguir, em que Rami trava um intenso diálogo com parte muito específica do corpo.

2.3 Diálogos com a...

O que se entende, afinal, por ser mulher, é uma discussão que temos acompanhado atualmente em nichos sociais variados. Questões biológicas, sociais, comportamentais, estéticas e de dimensão subjetiva e psicológica se incluem no debate, que parece ainda longe de estabelecer uma resposta exata – ela, talvez, não seja na maior parte dos casos fundamental. Em uma sociedade cujos valores firmam-se em ideais patriarcais e em que há clara disparidade de direitos entre os gêneros, provavelmente essa definição se dará segundo alguns padrões mais superficiais. No universo de *Niketche*, e muito especificamente no capítulo que trabalharemos aqui, a mulher é definida principalmente por sua genitália e por ser um gênero inferior em diversos sentidos. Rami, é bem verdade, em muitos momentos traz à baila questionamentos sobre o ser feminino – inclusive quando em consulta com a conselheira de amor, que zomba de suas experiências e se considera “mais mulher” do que ela. No capítulo 24 do romance, contudo, o que faz o diálogo (ou monólogo) existente tornar-se tão simbólico é o fato de que a protagonista metaforiza uma conversa com todas as mulheres a partir de reflexões sobre a vagina.

A genitália feminina representaria o ser mulher em sua multiplicidade. A construção dessa metonímia se dá como forma de expor vozes ainda veladas, que na parte pelo todo suscitariam a reflexão sobre outras dimensões da realidade tátil. Antes de iniciar a análise de excertos do capítulo, acompanhemos mais um apontamento de Vilela sobre essa figura de linguagem:

A metáfora e a metonímia representam processos diferentes de conceptualização: na metáfora, pela transferência, usamos a designação de uma entidade para nos referirmos a outra, concebemos uma coisa em termos de outra, enriquecendo sobretudo a compreensão. Na metonímia joga-se essencialmente com a função referencial. Aqui uma entidade toma o lugar de uma outra. Se a função referencial predomina, não quer dizer que se oblitere a compreensão. (VILELA, 1996, p. 334)

Apesar da ressalva quanto à diferença dos processos envolvidos na metáfora e na metonímia, saliente-se o fato de que a compreensão dos termos e conceitos a que se faz referência, neste caso, sempre é enriquecida. Isso porque, ao tomar uma parte do corpo pelo

ser completo que o ocupa, Chiziane amplia nosso olhar à própria conceituação da figura feminina e às comunicações possíveis a partir do diálogo entre iguais. A palavra e seus sinônimos assumem um caráter figurativo novo inclusive por sua omissão no discurso mental de Rami. A peculiaridade desse tratamento linguístico fica evidente nos trechos que veremos a seguir.

Após uma tensa conversa com as quatro amigas – em que cada uma expõe seus truques no amor, magias e táticas de sedução –, Rami recolhe-se, envergonhada por reconhecer nulo seu poder feminino, sobretudo diante do discurso de Mauá, a caçula das esposas, de etnia macua (norte do país):

Vou à casa de banho e passo a mão por baixo de mim mesma. Nem escamas. Nem lulas. Nem tentáculos de polvo. Apenas uma concha quebrada onde o vento passa sem canto nem eco. Uma concha insípida, com sabor de água que nem mata a sede. Por aqui passaram cinco cabeças, três filhos e duas filhas com que me afirmo na história do mundo, mas para o povo do norte sou ainda criança, nunca fiz uma viagem para dentro de mim mesma. [...] (CHIZIANE, 2004, p. 183-184)

Nesse momento, a personagem inicia seu trajeto pessoal sobre o próprio corpo e sua existência enquanto mulher na sociedade. As escamas e tentáculos novamente são recordados, pois sua falta configura o baixo poder de envolvimento e sedução daquele corpo, inocente de si mesmo. A procriação é validada como um tipo de afirmação da existência feminina, embora não confira a ela status de amadurecimento e sabedoria. O trecho “concha quebrada onde o vento passa sem canto nem eco” tem especial carga poética, chega a nós como um devaneio da personagem dentre as constatações físicas sobre seu órgão.

O que se segue é um verdadeiro mergulho da matriarca em si mesma, que tanto ambienta no mar e em seus elementos cada uma de suas experiências com o corpo. Reflexões várias são suscitadas a partir desse momento, e deparamos com uma longa situação ficcional que se diferencia de outros momentos da narrativa: se acompanhamos alternadamente diálogos reais, diálogos internos de Rami, memórias e problematizações sociais e culturais sem narrador definido, aqui encontramos um contínuo dialógico totalmente subjetivo e simbólico.

E a linguagem da...? Se a... pudesse falar que mensagem nos diria? De certeza ela cantaria belos poemas de dor e de saudade. Cantaria cantigas de amor e de abandono. Da violência. De violação. Da castração. Da manipulação. Ela nos diria por que chora lágrimas de sangue em cada ciclo. Dir-nos-ia a história da primeira vez. No leito nupcial. Na mata. Em baixo dos cajueiros. No banco de

trás do carro. No gabinete do Senhor Director. À beiramar. Nos lugares mais incríveis do planeta.

[...]

Hoje estou disposta a arrancar a venda de ignorância sobre os meus olhos. Quero pôr em dia todo o saber sobre as... Sento-me no banco da esquina. Quero escutar o silêncio das... falando ao meu ouvido. Hoje quero ouvir segredos. À distância estabeleço o diálogo mudo com cada uma que passa. (CHIZIANE, 2004, p. 185-186)

A incursão de Rami pode ser analisada tanto no nível do texto quanto nos sentidos possíveis pela diegese. Após poucas linhas, as reticências logo revelam sua função de suprimir a palavra “vagina” ou sinônimos para tal. Tal supressão nos dá notícias do tabu que envolve essa parte do corpo feminino, na medida em que o ocultamento imposto ao termo é, em si, uma maneira de silenciar a própria experiência feminina. O comedimento na pronúncia do órgão genital contrapõe a dureza da realidade de violência, abandono e castração exposta no excerto. Ao mesmo tempo em que “a...” não recebe um nome, a linguagem é reconhecida como potência para transmissão da mensagem, para desvelar e desabafar histórias. Quando o pensamento de Rami se dirige afinal à genitália, antes de tomarmos contato com outras impressões suas sobre essa parte do corpo, recebe espaço questionamento sobre o que o órgão nos diria, se pudesse. Mais do que contar histórias e fazer revelações, “ela” cantaria poemas e cantigas; está posto aqui um significativo mecanismo de oralização, que culmina na poetização de sentimentos e experiências.

A repetição das estruturas sintáticas “Da violência. De violação. [...]” e “No leito nupcial. Na mata. [...]” ocorrem em frases curtas que, assim dispostas, impactam por enumerar os abusos contra o gênero feminino e os locais vários das primeiras práticas sexuais. A ideia é, de fato, evidenciar a profusão de histórias e dramas reais que emergiriam dessa oportunidade de voz a partir das vivências do corpo.

A autora cria, com essa estratégia, um processo não só metafórico, mas metonímico, na medida em que as vaginas enquanto parte representativa do corpo feminino “falam” como fossem a própria mulher, como o todo. Para pensar as personalidades e atitudes femininas a conversa acontece, em uma interessante sugestão de significados semiocultos sob as palavras. Para Rami, a “venda de ignorância” sairia de seus olhos com o conhecimento adquirido sobre o órgão feminino, ainda que, no “diálogo mudo” estabelecido, seja ela mesma a criar hipóteses de histórias e experiências; para acessar os segredos alheios, a personagem encoraja-se a investigar os seus próprios, em uma viagem solitária.

Nesse capítulo 24, *Nikette* configura mais do que uma possível representação das outras mulheres de Tony ou de personagens menos citadas (a mãe, a conselheira, as

passantes), mas pode guardar críticas a uma cultura de apagamento feminino em Moçambique e suscita a provocação para que se pense o contexto que transcende o livro. A metáfora do diálogo mudo a investigar uma voz possível atua como linguagem criativa, que não apenas ornamenta a experiência poético-filosófica de Rami, mas produz sentidos a partir de uma abordagem nova. Nesse quadro, a violência e o machismo funcionam como grandes produtores de metáforas, ao influenciar o movimento de silêncio, hesitação e proibição imposta à palavra que corretamente nomearia os termos no discurso da protagonista. Ainda no estudo de Ricoeur sobre a metáfora enquanto imaginação e sentimento, acompanhamos:

A ficção reporta-se às potencialidades profundamente arraigadas da realidade ao ponto em que elas estão ausentes dos fatos com os quais lidamos na nossa vida cotidiana sob a forma de uma manipulação e controles empíricos. Nesse sentido, a ficção apresenta de um modo concreto a estrutura dividida da referência que pertence à expressão metafórica. (RICOEUR, 1992, p. 155)

A metonímia neste caso, por assumir a genitália como referência para o ser feminino em completude, atua como uma metáfora dentro da metáfora, na medida em que a conversa empreendida por Rami internamente busca reproduzir um potencial diálogo e entendimento com as vivências exteriores. Se as vaginas personificadas objetivam que se faça ouvir a voz de mulheres reais, é interessante pensarmos por que motivo, sempre que surgem ao discurso, são representadas pelas reticências e não por qualquer palavra que as denomine corretamente. O próprio comedimento de Rami na conversa – já bastante ousada para seus padrões – indica, parece-nos, que mesmo quando uma mulher se propõe a levantar debate, precisa fazê-lo de maneira velada. Ainda que a palavra seja apenas sugerida, no entanto, tudo fica claro como a água quando citado o ciclo menstrual, por exemplo, ou quando, antes dos diálogos, Rami pousa a mão “por baixo de si mesma”. Tanto na cena construída quanto nos próprios enunciados, assim, a metáfora se faz presente.

Em um momento de aparente compreensão positiva acerca do poder e da potência de seu órgão genital, acompanhamos as imagens construídas por Rami para expressar seu deslumbramento:

Sorriso. A... é fantástica. Fala todas as línguas do mundo, sem falar nenhuma. É altar sagrado. Santuário. É o limbo onde os justos repousam todas as amarguras desta vida. É magia, milagre, ternura. É o céu e a terra dentro da gente. É êxtase, perdição, redenção. Ah, minha..., és o meu tesouro. Hoje tenho orgulho de ser mulher. Só hoje é que aprendi que dentro de mim resides tu, que és o coração do mundo. Por que te ignorei todo este tempo? Mas por que é que só hoje aprendi esta lição? (CHIZIANE, 2004, p. 190-191)

A poeticidade presente no discurso torna-se carregada, profusa, e a personagem verdadeiramente louva “a...” como fosse um milagre – esta palavra é aliás utilizada no trecho. São muitos os termos a elevar o que, segundo consenso social, define a mulher. Rami, investigando a parte pelo todo, assume algum autoconhecimento em seus processos e parece ampliar essas concepções à sua própria existência: a vagina “fala todas as línguas do mundo”, é “o coração do mundo”. Na narração, embora autodiegética, captamos a dimensão coletiva do episódio metafórico.

“Canibal. Antropófaga. Garganta mortal. Túnel do diabo. Caverna silenciosa, misteriosa. Perigosa, quem em mim toca, morre” – revela uma. “Sou uma enganada, desprezada, esquecida [...]. Não sei se é do frio. Não sei se é do cheiro. Sou um campo abandonado onde as azedas crescem” (CHIZIANE, 2004, p. 187-188) – lamenta outra. Aqui, onde assumimos segundo a proposta de Rami que as vozes já não partem dela, mas das personagens imaginadas em seu diálogo mudo, termos com alta carga semântica marcam cada período, construindo uma imagem peculiar para cada órgão/mulher. Também por meio da construção metonímica do capítulo, as particularidades femininas são insinuadas, compondo fator de diferenciação além de sua origem geográfica e cultural. Se, por um lado, a conversa metafórica nos serve como matéria-prima para repensar uma possível identidade feminina em Moçambique, por outro, é oportuno o entendimento de que, ao olhar para ela, não se crie uma imagem cristalizada e reducionista do gênero.

3. NO PRINCÍPIO ERA O VERBO

*Karingana wa karingana*⁵

É ideia já estabelecida que as coisas passam a ser reconhecidas em sua existência quando damos nomes a elas. Na filosofia, não se esgota o debate a respeito da origem de cada um desses nomes – se chamamos “maçã” dessa forma por algo que evoque uma natureza muito própria da fruta ou se simplesmente poderíamos usar outra palavra qualquer sem prejuízo ao sentido. É, para nós, tão natural utilizar os nomes definidos para cada elemento no dia a dia que sua gênese por vezes permanece tão intocada quanto desinteressante. Não à toa, o título deste capítulo evoca um famoso trecho bíblico, presente ainda nas primeiras páginas do dito livro sagrado. Deus chamou pela luz, e luz houve na Terra. E assim ocorreu a todos os demais elementos a que emprestamos nosso olhar, existindo por intermédio da voz primeira. O intertexto bíblico é, como observamos já em alguns momentos deste trabalho, uma das características da narrativa em *Niketche*. Paulina se utiliza de algumas referências e mesmo de trechos da Bíblia para compor imagens e reflexões várias no texto.

A oralidade no âmbito das literaturas africanas de língua portuguesa não se configura como ineditismo de pesquisa, embora em muitos dos casos, inclusive neste, se faça imperativa sua abordagem. Confessemos também que, em se tratando do estudo de um material literário, facilmente a dicotomia oralidade e escrita se apresenta. Nossa tese, no entanto, percorre a ideia de que Paulina em *Niketche* ancora os traços de oralidade de maneira a tornar a linguagem narrativa essencialmente poética. Nessa literatura, há um efeito de oralidade, considerando que, quando no papel, tal modo de expressão se dá de forma específica, estilizada. Isso porque, como veremos, na maior parte das vezes o texto não reproduz meramente a fala ou uma contação, mas permite encaixe do intertexto oral no próprio universo ficcional, que assim revela suas raízes.

Passa ao largo a intenção de procurar legitimar aqui a oralidade de que passaremos a tratar com o argumento de um caráter sempre primitivo, genético, que permitiria em seguida a expressão literária e ficcional. Antes, é interesse verificar em que medida os traços de oralidade sempre tão citados quando em referência às literaturas africanas de língua portuguesa e, principalmente, por Paulina Chiziane, são realmente presentes em seu texto – mais do que isso, como operam como ferramenta que poetiza sua prosa. Como alerta Leite

⁵ Termo equivalente ao “Era uma vez”, pertence à língua ronga, de origem bantu. É tradicionalmente usado em Moçambique para iniciar uma história. Voltamos a este assunto mais adiante, na página 49.

(1998, p. 18), “[...] a oralidade nas culturas africanas é uma característica dominante, mas não a única e exclusiva”. Há, dessa forma, um pressuposto de relação intensa, mas colaborativa e não de embate, entre a oralidade e a escrita na literatura moçambicana. Ainda seguindo o raciocínio de Leite, não é o caso de considerar como exemplares as sociedades orais, denotando alguma superioridade com relação à civilização europeia, tampouco uma forma menos evoluída desta. Entendemos que, antes de representar um acréscimo ao debate, esse confronto nos faria incorrer em equívocos de análise sempre em termos comparativos ou valorativos.

Niketche, aqui, bem nos serve como objeto que permite a investigação de como, nessa literatura, é recuperado ou reintegrado o intertexto oral (LEITE, 1998, p. 28). Partindo desta menção ao romance mas voltando inicialmente o olhar ao que se coloca de fora dele, não é dispensável ressaltarmos uma vez mais o comentário claramente exposto e incansavelmente repetido por Paulina, acerca de seu título de contadora de histórias, em detrimento da alcunha de romancista. A que se deve essa autodeclaração? Para além de uma identificação pessoal e valorização das próprias vivências, o que cada palavra posta no romance de fato nos diz da atmosfera das tais “histórias contadas à volta da fogueira” enquanto material literário? A posição de Paulina claramente ocorre no sentido de lançar luz aos traços de oralidade e ao resgate das expressões linguísticas e artísticas tradicionais de Moçambique. A contação de histórias assume status positivo, potencial, carregando a ficção construída e, afinal, transmutando-se no gênero romanescos.

Parece indispensável, neste caso, considerarmos esses fatores que derivam da obra literária em si, grosso modo, externos a ela – a saber: a autora, suas declarações e posicionamento factual –, que afinal fornecem pistas para o delineamento do intertexto oral em *Niketche*. A oralidade e o ato de contar levados a um patamar de valorização por intermédio do registro escrito e, mais, da narrativa poética, abrem um campo de debate interessante a respeito das vozes e temática a que se pretende dar espaço. Aqui, como sabemos, tratam-se respectivamente da figura feminina e suas angústias diante da poligamia.

É interessante, além disso, esmiuçarmos o uso da expressão “intertexto oral”, cunhada por Ana Mafalda Leite em seu livro sobre oralidades e escritas. Diferentemente de uma análise que se limitaria aos traços essencialmente característicos da fala, aqui determinamos um escopo que também desperta para o intertexto, ou seja, para uma espécie de simulacro da oralidade na matéria escrita. Há, dessa forma, um universo real em que a oralidade se configura como elemento presente no meio social, nas mais diversas situações comunicativas e principalmente nos hábitos das pessoas, cuja presença pode ser reconhecida nesse mesmo

universo contextual quando ganha o papel. Uma vez mais (como no caso das metáforas), mundo do texto e mundo da ação se fundem, não sem que um e outro partilhem roupagens características.

A fim de identificar e compreender as relações em que estão ancoradas o intertexto oral e o registro poético em *Niketche*, de partida, procuramos explorar o cenário das oralidades em diálogo com a escrita literária. Em seguida, apresentamos alguns apontamentos acerca da oralidade em Moçambique e na escrita de Paulina para, enfim, analisar no romance trechos significativos e representativos da dinâmica texto-voz.

3.1 Oralidade e seus contextos

Como fenômeno social, a língua carrega consigo diversos valores, a depender de onde se manifesta; configura-se, assim, como verdadeira herança cultural que deixa entrever e representa diferentes modos de comunicação, histórias, povos e costumes. Os fatores contextuais influenciam diretamente seu efeito e recepção, e isso se repete seja na manifestação oral, seja na escrita. A literatura como produto desta última transforma uma vez mais os signos, oferecendo como palco o universo diegético em que se organizarão.

O fio a criar o laço entre oralidade e literatura, no entanto, não conduz de maneira automática ou intuitiva seu movimento. Ou seja, a mera reprodução da língua praticada na fala dentro do que entendemos como “universo real” pode não garantir o efeito desejado a quem pretende um material literário envolto por traços de oralidade. Há aí um esforço no resgate de uma performance de voz que reaja ainda potente na obra artística literária em material gráfico. Tratar a oralidade como verdadeira performance envolve o entendimento de que, nas culturas orais, a palavra funciona de maneira imbricada com o corpo, com uma potência que transpõe a mera comunicação. Transpõe pelo que opera de “mágico” quando de seu acontecimento em coletivo, como podemos pressupor uma contação de histórias, ou mesmo quando dessa prática participam duas pessoas apenas, mas numa troca em que tudo existe por um breve instante e só pode ser retomado pela lembrança dos envolvidos, como prova de sua existência. A palavra recebe e confia poder na troca.

A comunicação que prescindir da escrita, assim, depende da interação humana efetiva para que ocorra. Há uma procura por ferramentas de voz e corpo que deem conta de transmitir a intenção comunicativa e legitimem o que é proferido. Mais do que isso, em alguns casos o que está em jogo é a crença no poder da palavra oralizada. As simpatias, preces e ditos

populares amplamente difundidos em algumas culturas que o digam. Valendo-nos uma vez mais da alusão ao sagrado: “faça-se a luz!”.

Ainda na chave de reflexão sobre interação humana e coletividade, a escrita literária seria, além de uma espécie de “tradução” e registro do efêmero, algo que acontece em solidão (se pensarmos em sua prática mais comum). Mesmo nos casos em que um autor escreve em colaboração com outro, por exemplo, a elaboração do pensamento e a chegada imediata dele ao papel é impossível junto a outro alguém. E se o registro escrito é algo solitário, a leitura não segue caminho diferente. Recebemos as palavras ali dispostas em um tempo outro, completamente diverso daquele em que foram escritas – diferentemente, mais uma vez, da oralidade, que pode provocar um verdadeiro ritual quando de sua manifestação coletiva, por vezes descoberta e estabelecida no momento mesmo em que acontece, sem ensaios. Se as palavras têm o poder da criação e de gênese quando proferidas, há que se pensar em suas novas características e em seu corpo transmutado na escrita.

Ao tratar da escrita como materialização e sistematização dos sons da fala, é importante conceber que a primeira procura *reproduzir* um formato que lhe é estranho, pois funciona com um método próprio e definido segundo suas próprias necessidades. Tal método exclui entonação, volume e expressão corporal que acompanham cada palavra na comunicação oral, se utilizando, para produzir inteligibilidade, de sinais de pontuação e grafismos outros, além de figuras de linguagem possíveis na escrita, a depender do estilo do autor. No segundo capítulo deste trabalho, observamos largamente a aplicação das metáforas como instrumento estético que auxilia a escritora no romance. Enquanto isso, muitas vezes os provérbios, rimas, aliteraões e assonâncias presentes no texto literário participam também da modalidade oral, como ferramenta que contribui para o registro, a apreensão e repetição.

Nesse percurso entre oralidade e grafismos, podemos citar um exemplo simples, que denota o uso de estratégias para os dois extremos: a alfabetização de crianças que ocorre muitas vezes com o auxílio de canções e composições cuja métrica é marcada, a fim de que as palavras sejam aprendidas por associações rítmicas e possam ser reconhecidas quando de sua escrita. É interessante pensarmos ainda no roteiro das obras de dramaturgia em línguas as mais diversas, que, além das falas de cada personagem, recebem a sinalização indicando espaço, entonação e emoções a serem representados pelo ator. Há, como citamos no tópico anterior, uma estratégia que simula a realidade por meio da palavra, que não reproduz meramente *o que* é dito, mas também *como* se diz – o intertexto.

Embora seja um dentre outros tipos de registro possíveis, é de se notar o status da escrita na maior parte da civilização (não só ocidental). Para refletir muito brevemente sobre

ele, basta pensarmos nas pessoas que não leem nem escrevem e, apesar de se comunicarem satisfatoriamente, são identificadas como iletradas. Não se trata, é claro, de inocentemente negar as dificuldades por que podem passar os indivíduos não escolarizados e que não dominam a prática da leitura e escrita em nossa civilização, mas observar que há ainda, para além desses problemas de ordem social e burocrática, uma noção de intelectualidade imputada à prática da escrita, em detrimento do domínio da oralidade. Para Lopes (2003),

a utilização de um determinado tipo de tecnologia intelectual coloca uma ênfase particular em certos valores, certas dimensões da atividade cognitiva ou da imagem social do tempo, que tornaram-se então mais explicitamente tematizadas e ao redor das quais se cristalizam formas culturais particulares.

Por tal motivo, e com isso concordamos, é que se justifica a distinção entre o que o teórico classifica como “cultura acústica” e “cultura letrada”. A importância de observar como os traços de oralidade e a escrita literária modalizam o texto reside, em última instância, em munir-se de mais ferramentas para alcançar as particularidades do romance em análise.

No ensaio “Da criação e da crítica literária: a cultura como valor apelativo e estruturante”, o professor moçambicano Francisco Noa se ocupa em pensar sobre os elementos culturais e sua incidência e relevância nas literaturas africanas de língua portuguesa – mais especificamente, na literatura moçambicana. O ensaio encaminha nosso entendimento não apenas segundo exemplos de obras literárias representativas desse fenômeno, mas elenca alguns motivos pelos quais a dimensão cultural se manifesta com intensidade.

O fato de Moçambique ser um país bastante jovem – a contar de sua independência – é fator notável para que muitos de seus principais escritores, de maioria ainda viva e atuante intelectualmente, tenham acompanhado o histórico de colonização, guerra civil e levante pela independência. Temáticas como a situação das pessoas negras no contexto social, a desigualdade econômica e o desenvolvimento de reflexões e estudos sobre os processos identitários da nação assumem as obras em geral, das artes plásticas à música, da literatura à dança. A oralidade se localiza nesse mesmo espaço de, mais do que temática, ferramenta a ser utilizada enquanto continuidade da cultura que atravessa gerações.

Para Noa, as obras literárias expõem “todas as potencialidades do sistema linguístico que assim vê alargadas as suas possibilidades expressivas, plásticas e representacionais.” (2015, p. 19). A partir dessa ideia, de que as obras literárias abrem outro leque de possibilidades à linguagem, surge de pronto a questão sobre como isso se dá. Tais modos de expressão e representação assumiriam qual forma no papel? Trata-se de pensarmos em gêneros, tipologias e estratégias textuais, a fim de investigar como os formatos contemplariam

a aplicação da oralidade na escrita. Hoje, escritores contemporâneos de várias nacionalidades promovem verdadeiros experimentos linguísticos e estéticos, desafiando os gêneros literários consagrados e largamente utilizados. Temos romances com diálogos que assumem estrutura poética, poemas que se utilizam de caracteres além do alfabeto para demarcar a manifestação do eu lírico, ensaios que tornam difusa a linha entre realidade e ficção etc.

Em Lourenço Marques (atual Maputo, capital de Moçambique), fazia-se marcada a separação entre a elite da cidade – composta por brancos e poucos negros e mestiços – e o povo, que geralmente ocupava as áreas rurais nos anos pré-independência. A produção literária tinha como palco principalmente os jornais, como o *Voz de Moçambique* (1959-1975), em cujos textos podia já ser notada a influência de produções brasileiras e europeias⁶. Jorge Amado, ainda hoje, é referência entre o público leitor e a classe artística, por seus personagens (inclusive protagonistas) negros, fator de grande relevância e representatividade em uma sociedade evidentemente separatista. Embora o acesso à prosa já ocorresse, temos como destaque dos primeiros movimentos de afirmação de uma literatura nacional nomes como Noémia de Sousa e José Craveirinha, autores de poesia. Naturalmente, sua proximidade com o canto, a música e a manifestação oral a orienta como gênero que assume as rédeas da literatura explorada inicialmente no país.

Karingana wa karingana é título de um livro de poesia (1974) de José Craveirinha, grande autor moçambicano e o primeiro africano a receber o Prémio Camões. O termo estranho a muitos de nós pertence à língua ronga, de origem bantu, e é tradicionalmente usado em Moçambique para iniciar uma história – no que os ouvintes respondem “Karingana!”. Seria, analogamente, o nosso “Era uma vez”. As palavras funcionam como saída do mundo real para entrada na dimensão das histórias; cria-se um pacto entre contador e plateia ouvinte. Craveirinha utiliza a expressão como título de seu livro pois nele transmite o dia a dia dos moçambicanos, a vida real oralizada na estrutura poética. É emblemático que, na obra daquele considerado o poeta maior do país, tal expressão ocupe a capa com a finalidade de reproduzir nos textos uma legítima contação de histórias. A oralidade toma corpo poético e rege entrada e saída do universo ficcional.

No que tange às “potencialidades do sistema linguístico” alargadas na literatura, como bem disse Francisco Noa, *Niketche* traz largos exemplos que amparam nossa perspectiva da língua enquanto incubadora de raízes, contextos e histórias a serem contados. Para o

⁶ Cf. FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. In: *Literaturas africanas de língua portuguesa – Cadernos Cespuc de Pesquisa – Série Ensaios*, Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 16:13-69, 2007.

professor, “o hibridismo linguístico que as obras destes autores veiculam é clara ou intencionalmente projeção do hibridismo cultural que caracteriza o seu espaço existencial” (NOA, 2015, p. 19). Tal espaço existencial é justamente o que discutimos no tópico a seguir, em que adentramos mais especificamente a escrita de Paulina e os traços de oralidade em *Niketche*, envoltos pela expressão poética das personagens.

3.2 A voz pela escrita poética

Atualmente, contabilizam-se mais de duas mil variedades linguísticas em África. Isso significa que, embora tais variedades sejam organizadas em grandes famílias linguísticas, os povos que fazem parte desses grupos geralmente diferem muito entre si – na cultura, na história e inclusive na própria forma de expressão linguística. Naturalmente, com isso, as manifestações artísticas recebem diferentes heranças por conta desses processos. A literatura, por ter na palavra seu principal instrumento, é peça-chave nesta reflexão:

Cada literatura nacional africana tem as suas características próprias e desenvolve-se segundo moldes estéticos e linguísticos, cuja distintividade resulta não só das diferenças culturais étnicas de base, mas também das diferenças linguístico-culturais que a colonização lhes acrescentou. É praticamente insustentável qualquer generalização que conduza a elaborações teóricas que não levem em linha de conta as especificidades regionais e nacionais africanas. (LEITE, 1998, p. 27)

Nascida na província de Gaza, Paulina Chiziane vem de uma família em que eram faladas as línguas chope e rongga. A língua portuguesa, oficial em Moçambique e aprendida pela escritora apenas no colégio, foi a eleita para o uso em seus livros, a fim de que as vivências ali presentes (por exemplo as femininas, como em *Niketche*) pudessem assumir uma voz de alcance, acessível pelo grande público. Não se pode negar que tal movimento de cessão a uma língua já legitimada em seus mecanismos e inclusive na produção literária acaba por inevitavelmente abraçar a tradição ocidental, portuguesa e colonizadora. O trunfo de Paulina e fato que a retira de uma posição refém dessa língua, contudo, é justamente o que nos alerta Leite no excerto acima. Como incubadora de um intenso processo de assimilação de costumes e manutenção de algumas das tradições linguístico-culturais, a língua com a qual deparamos em *Niketche* carrega consigo características próprias. Há uma apropriação da língua que, transformada em escrita, revela entonação, ritmo e musicalidade próprios da oralidade.

Adelto Gonçalves (2012), em artigo sobre a autora, argumenta que talvez a forma encontrada por Chiziane para “não trair ‘os seus’ seja reivindicar nessa língua alheia um lugar para o seu universo de infância”. Tratando de infância e origens, é válido lembrar, ainda, a figura do *griot*, tradicional contador de histórias de algumas culturas africanas:

[...] a música, a poesia lírica e os contos que animam as recreações populares, e normalmente também a história, são privilégios dos *griots*, espécie de trovadores ou menestréis que percorrem o país ou estão ligados a uma família. A tradição lhes confere um status social especial. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 193)

O excerto é uma definição de Amadou Hampaté Bâ, importante filósofo e pensador malinês do século XX, em seu estudo que trata, dentre outras coisas, da tradição oral nos países de África. Ao evocar na construção de suas obras a contação de histórias, Paulina remete também esse modo de narração a uma comunicação performática, histórica, aplicada afinal à escrita literária.

O resgate de uma cultura de tradição oral no texto de *Niketche* ocorre não apenas no nível do texto, quanto às estruturas utilizadas pela autora, mas no próprio contexto dos personagens. São múltiplas as estratégias de expressão: o canto, o conto, a musicalidade, a própria fala reproduzida em alguns momentos. A necessidade de equilibrar tais elementos de modo que funcionem enquanto representação das vivências femininas na obra é que faz com que surja a expressão poética; não parece, dessa forma, haver outras possibilidades para evidenciar a subjetividade das personagens. A seguir, Rami indica ser característica de seu povo a oralização dos sentimentos, aqui transmudados em canto:

Titubeio uma canção antiga daquelas que arrastam as lágrimas à superfície. 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)

Na passagem, a mulher mistura seu lamento choroso ao canto, ressaltando a ancestralidade do ato. É nítida certa melodia que acompanha a dramática cena: *superfície* estabelece par com *raízes*, *cantador* encontra eco na frase seguinte, sobre a *alegria e a dor*, e mesmo a palavra “canto” manifesta-se repetidas vezes, ora como verbo, ora como substantivo. A vida, afinal, é entendida por Rami como um canto. A própria sequência de frases constrói um ritmo musical, estabelecendo relação metalinguística com o que é dito. Em seu exame da imagem refletida no espelho, a personagem narra ao leitor um misto de ações que acontecem

no tempo presente, sentimentos e costumes antigos. A voz nos chega entendida dos bastidores da ação, com a expressão em primeira pessoa que apela ao pungente e, ainda, contextualizando origens como quem interpela o discurso para esclarecimentos.

“Ah, o Tony, boca de mel, coração de fel” (*N*, p. 105). Nesse trecho, o pesar de Julieta, a segunda esposa, é evidenciado por um provérbio que contrapõe doçura e amargor, ironizando o lamentável comportamento masculino, apesar dos encantos que a figura do homem traz. A rima, também aqui, funciona para que a frase se firme como máxima: a personagem desabafa em um encontro das cinco mulheres, tomando a primeira fala quando Rami lhes pergunta sobre a vida e o futuro. *Mel e fel* atuam como elementos que sintetizam o caminho de encantamento e decepção, lançados no início da conversa em uma curta frase de Julieta, que responsabiliza o homem por sua desgraça e desenganos. Para Walter Ong, numa cultura oral a questão da retenção e da recuperação do pensamento cuidadosamente articulado é resolvida quando da utilização de “padrões mnemônicos, moldados para uma pronta repetição oral” (1998, p. 45). Como sabemos, passado o choque inicial entre as mulheres recém-descobertas de Tony, uma espécie de irmandade se firma entre elas. O desabafo, assim somados os seus motivos, poderia ser adotado e repetido por qualquer uma das outras esposas – é nesse sentido que a breve pronúncia de Julieta é pertinente também para as demais.

Procedimento rítmico semelhante a este último é adotado no trecho a seguir, em que observamos três rimas perfeitas:

As ondas de som sobem de tom e serpenteiam no céu como cavalos selvagens.
[...] A minha dor se transforma em alegria, num lance de magia. [...] Por que choro eu, se ninguém morreu? [...] O calor, o som, a vibração, tornam os meus passos leves e serpenteio como o vento. (CHIZIANE, 2004, p. 292)

Se na frase de Julieta percebemos uma repetição que visa quase ao estabelecimento de um provérbio, aqui as rimas em *som/tom*, *alegria/magia* e *eu/morreu* acompanham o movimento da cena em que ocorre uma dança. Mais uma vez, a musicalidade encaixa-se tanto em temática quanto em estrutura textual – a personagem Rami, elaborando o discurso com tais repetições fonéticas, parece declamar a situação, no auge de suas emoções. É notável, também, certa monotonia em virtude dessa repetição, que aproxima ainda mais o discurso da fala. Uma profusão de imagens se apresenta, e o som assume movimento de tal forma intenso e incontrolável que assemelha-se a “cavalos selvagens”. Além disso, cabe destaque ao fato de que, inicialmente, as ondas do canto serpenteiam no céu, mas um pouco adiante, a própria personagem é tomada por essa fluidez e passa a serpentear ao vento, quando sua dor se

transmuda em alegria. Há, portanto, uma integração do ser com o meio, em referência clara a elementos da natureza. A esse respeito, muito pertinente se faz o comentário da professora Leila Hernandez quando aborda a tradição oral em sua obra sobre questões históricas dos países africanos:

[...] ligada ao comportamento do homem e da comunidade, a tradição oral envolve uma visão peculiar de um mundo considerado um todo integrado, em que seus elementos constitutivos se interreacionam e interagem entre si. Vale dizer que a tradição oral explica a unidade cósmica, apresentando uma concepção do homem, do seu papel e do seu lugar no mundo, seja ele mineral, vegetal, animal, ou mesmo a sociedade humana. (HERNANDEZ, 2008, p. 29)

Tais elementos da natureza bastante presentes em toda a obra, como teremos a oportunidade de ver em mais um trecho, logo a seguir, operam principalmente quando da expressão do eu lírico feminino em suas angústias e clamores. No último excerto, a personagem cria uma relação híbrida com o som, em um arroubo de alegria. Na próxima passagem, há como que uma oração metaforizando o próprio corpo em rio e desejando a fluência do caminho: “Meu Deus, ajuda-me a descobrir a alma e a força do meu rio. Para fazer as águas correr, os moinhos girar, a natureza vibrar. Para trazer ao meu leito a luz de todas as estrelas do firmamento e deixar o arco-íris mergulhar-me em toda a sua imensidão” (CHIZIANE, 2004, p. 18). Aqui, o apelo é entristecido; as águas, a luz, as estrelas e o arco-íris representam o cenário idealizado. São elementos com carga positiva e que, segundo crê Rami, compõem um movimento resultante da força que ela deseja para si. Os verbos de ação se acumulam – *correr*, *girar*, *vibrar* –, integrando o humano à natureza como detentora da potência transformadora.

A interrupção narrativa estabelece um diálogo com o divino e aponta uma vez mais para o intertexto oral que envolve a figura feminina. As construções poéticas decorrentes desse intertexto atuam tanto como um possível rebuscamento linguístico quando em contato com o ser superior quanto como o meio que a personagem encontra para externar sua subjetividade e suas dores. Com os apelos à misericórdia divina misturam-se também os apelos vários de Rami às outras mulheres e, ainda no início do livro, à conselheira amorosa, a quem busca por desejar os ensinamentos sobre a vida amorosa. Após comentar as diferenças culturais entre as mulheres do país e recordarem algumas minúcias com as quais uma mulher pode segurar seu homem, a protagonista passa a refletir sobre o olhar feminino.

Vejamos como, rapidamente, a enunciação se transforma: “Fiquei a saber como no amor os olhos se expressam. Olhos de gata. Olhos de serpente. Olhos magnéticos. Olhos

sensuais. Não há mulheres feias no mundo, disse a conselheira – O amor é cego. Existem, sim, mulheres diferentes” (CHIZIANE, 2004, p.43). Podemos apontar três momentos nesse excerto. Inicialmente, Rami narra a situação e nos põe a par de suas descobertas; soube como os olhos se expressam. Em seguida, na adjetivação dos olhos, parecemos estar diante de um monólogo que retoma o que fora aprendido; a comparação com a natureza novamente intensifica a imagem, fazendo-nos seguir o imaginário de atração, sensualidade e mistério dos olhares. Por fim, o discurso aponta para uma fala externa, da conselheira, trazendo-nos de volta à narrativa e arrematando com um provérbio cuja leitura possível é inclusive uma ironia com relação às frases anteriores; são muitas as possibilidades dos olhos femininos e de sua beleza, embora o amor, afinal, seja cego.

Nos exemplos vistos até aqui, as marcas de oralidade na narrativa aparecem intercalando elementos, ora pela divagação poética que recorre a metáforas e adjetivações várias, ora pelos clamores pela intervenção divina e da natureza. Segundo Ong (1977, p. 188-212), conforme citação de Lopes (2003), a cultura acústica prefere:

[...] não o soldado, mas o soldado valente; não a princesa, mas a bela princesa; não o carvalho, mas o carvalho robusto. Assim, a expressão oral está carregada de uma quantidade de epítetos e outras bagagens formulares que a cultura altamente escrita rejeita como pesados e tediosamente redundantes em virtude de seu peso agregativo.

Daí o uso da construção que enumera os olhos de gata, de serpente, magnéticos e sensuais; as descrições do ser feminino que extrapolam o que, para o registro escrito, talvez em poucas palavras fosse bastante. Tal dinâmica lembra, de fato, o que nos acontece quando da comunicação oral – a narração dos acontecimentos se mistura à percepção do emissor e, por vezes, acrescentamos ainda o registro participativo do interlocutor no discurso. Observação não menos importante é o uso dos provérbios em *Niketche*, como atestamos nos estudos do segundo capítulo e revisitamos aqui, enquanto estratégia que recupera o intertexto oral ao evocar não meras frases para repetição, mas problemáticas sociais que buscam, pelo texto, seu meio de evasão.

As “bagagens formulares” a que se refere Ong, bem como os provérbios de natureza eminentemente oral podem, ainda, ser observados no excerto que passamos a analisar a seguir. Aqui, Rami desabafa em meio ao choro construindo, com uma descrição tão angustiada quanto prolixa, um ideário sobre o ser feminino:

De repente começo a chorar todas as lágrimas do mundo. Deus meu, por que me fizeste mulher? [...] Mulher é o eterno problema e não há como solucioná-lo. Ela

é um projeto imperfeito. Toda ela é feita de curvas. Não tem sequer uma linha recta, não se endireita. É surrealista? Não. É abstracta? Também não. É gótica, isso sim. Tem arcos, abóbadas, ogivas. Ela é mole, ela é fraca, ela é teimosa como a gota de água que tanto bate até que fura. Mulher fala muito e fala de mais. Por isso ela é silêncio, é sepultura, vivendo no poço fundo, no abismo sem fim. (CHIZIANE, 2004, p. 307-308)

Acerca desse ideário, há que se destacar uma reprodução do paradigma masculino de valorização da mulher, que estabelece clara hierarquia entre os gêneros e seus papéis sociais. Partindo de um discurso cuja autoria, nesse excerto, assume o gênero feminino, o machismo traça seus contornos tomando espaço e negativando a imagem da mulher como se da própria mulher tal perspectiva genuína fosse. O questionamento contestatório a Deus já não invoca força, iluminações ou uma integração do próprio corpo à natureza, mas procura investigar o porquê de se ter nascido mulher. Notemos que, pela descrição que se segue, a personagem atribui a essa figura uma série de características aparentemente físicas no início, que progressivamente se fundem às psicológicas e comportamentais. Para Rami, a mulher não se “endireita” por ser feita de curvas e complexidades tantas que se assemelha a uma obra gótica – imperfeita justamente por essas oscilações. Em seguida, o julgamento negativo: ela é mole e fraca. Chegamos então a uma incoerência. Se a teimosia feminina “tanto bate até que fura”, não temos, aí, um movimento de força? Ainda que o discurso seja todo ele, nessa passagem, uma sucessão de deméritos, no provérbio reside o indício de resistência na experiência feminina. Figurativamente, podemos dizer que o “projeto arquitetônico” da mulher não se mostra coeso por suas formas, mas sua matéria “teima” até provocar o rompimento.

Tanto quanto a quebra que sugere o conteúdo do provérbio, seu uso no texto representa uma cisão no discurso. Reparemos que, antes dele, Rami aventura-se por descrições que remetem à arte (retas, curvas, surrealismo, abstração) e a construções (ogivas, abóbadas, arcos), ainda no campo dos detalhes essencialmente físicos. “Ela é mole, ela é fraca, ela é teimosa” – a repetição do pronome segue ainda poetizando as orações, no que deparamos com a expressão “tanto bate até que fura”, típica da conversação oral. Em seguida, outra aparente contradição brota do desabafo de Rami: a mulher fala muito e de mais e, assim, é silêncio. Ressurge a linguagem figurativa e carregada de emoções que resguardam para a figura feminina o lugar de sepultura, poço fundo, abismo. É como se o excesso fosse justamente o que impede a reivindicação feminina de ser considerada e atendida. No palratório constante, cada vez mais essa voz se afunda e distancia.

A movimentação intercalada desses momentos no discurso – a linguagem cotidiana e proverbial, o diálogo de perguntas e respostas a si mesma, as aliterações – não ocorre de modo gratuito, isto é, tais construções

[...] nas culturas orais não são eventuais, são constantes. Elas formam a substância do próprio pensamento. Sem elas, este é impossível em qualquer forma extensa, pois é nelas que consiste. Nessas culturas orais, a própria lei está encerrada em adágios formulares, provérbios, que não constituem meros adornos jurídicos, mas são, em si mesmos, a lei. (ONG, 1998, p. 45,46)

Como “lei”, nas palavras de Ong, estabelecida e validada pelos indivíduos daquela cultura, os ditos populares ampliam sua abrangência e conceito e dão vazão, também, às alegorias e aos mitos. Os dois últimos provérbios por nós analisados a partir da narração de Rami não participam de um uso aleatório, mas guardam em si crenças e costumes da cultura de que a personagem é oriunda. Assim também interagem na narrativa os mitos e conselhos passados dos mais velhos aos jovens e entre mulheres. Claramente educativo e com intenção moralizante, o mito da princesa insubmissa Vuyazi, visitado no segundo capítulo de nosso estudo, é emblemático nesse aspecto, já que sua propagação tem o objetivo claro de alertar as mulheres acerca da devida obediência a seus maridos – postura muito desejada no contexto poligâmico em que o homem é detentor de poder. O texto, no romance, *fala* por meio dessas fábulas e mitos, na medida em que assume discursos típicos de contextos essencialmente orais. Tais discursos não registram-se em livros sagrados ou manuais de conduta, mas circulam no seio social, pela palavra falada, e aí encontram seu meio de constante reprodução ao longo do tempo.

Centrada na emissora, embora consideremos autodiegética a narração em *Niketche*, a voz expressa por Rami fala pela boca de várias mulheres, manifestando-se de diferentes formas – como pudemos verificar até aqui. A linguagem carregada de adjetivos, os desabafos em tom confessional evocando musicalidade, os diálogos e monólogos internos, tudo aponta para vivências não só da protagonista, mas comuns ao gênero feminino de norte a sul do país. Observemos como, literalmente, Rami no trecho a seguir dá voz ao discurso coletivo – neste caso, das cinco mulheres de Tony – e alerta ao leitor, com clareza, o início desse discurso:

[...] Nunca pensei que um homem se acobardasse tanto diante das suas mulheres. Entrei com um novo discurso.

— Querido Tony, feliz aniversário. Hoje, nós tuas mulheres, decidimos fazer-te esta surpresa. Como prova do amor que temos por ti, decidimos juntar-nos, para que sintas o palpitar de nossos corações. Decidimos unir as cinco mulheres numa só. Sabemos o que sofres por nos amares: um dia cá e outro lá. Decidimos

todas, em uníssono, homenagear-te com a nossa presença neste teu grande dia.
(CHIZIANE, 2004, p. 110)

Mesmo quando não se trata do universo interno de Rami, mas da manifestação de outros personagens, é minoritário no romance o uso do travessão como sinal do discurso direto. Restrita principalmente aos diálogos externos no enredo, tal marcação como que nos retira da subjetividade da matriarca, lembrando, por essa estratégia simples, que as situações a todo o tempo fazem parte de uma visão macro, de um todo social. Carregadas de ironia, as palavras das cinco mulheres noticiam uma pequena vingança, pois sua presença na festa de aniversário do polígamo escandaliza os presentes, embora o costume de manter mulheres para além de uma esposa oficial fosse entendido como um natural desvio masculino. Ressalte-se que o ato das cinco personagens assume carga significativa, principalmente, quando é verbalizado por Rami – o que aliás deixa o homem tão transtornado que, ao ouvir as felicitações arquitetadas por suas mulheres, este se esquiva. Para Palo (2008, p. 6), “*Niketche* é um romance de migração de relatos orais sobre a poligamia, do passado para o presente, por meio de vocalizações de Eus em diálogos e monólogos, os quais proporcionam a força de apreensão da realidade através de formas estéticas”.

A exemplo do eu manifesto em monólogos que oscila pelo tempo da narrativa e por sua linguagem híbrida, temos a passagem a seguir, que segue o padrão de clamor a Deus para, em seguida, ativar as divagações:

Deus meu, socorre-me. Aconselha-me. Protege-me. Diz-me o que é o amor segundo a tua doutrina. Deus meu, o amor deste mundo não é matemática. Não tem fórmulas estáticas, nem mágicas. O amor é caprichoso como o tempo. Num dia frio. Noutro quente, noutro ainda, chuva e vento. [...] Eu, mulher casada há vinte anos, mãe de cinco filhos, experiente, andei de boca em boca, de ouvido em ouvido, auscultando de toda a gente a forma mais certa de segurar marido. A minha mãe faz discursos de lamentos. As minhas tias velhotas repetem ladainhas antigas. Algumas amigas falam-me de feitiços de natureza vegetal. De origem animal. Outras ainda me falam de correntes espirituais, com batuques, velas e rezas. (CHIZIANE, 2004, p. 31)

Repete-se, aqui, a possibilidade de visualizar no excerto momentos distintos. Partindo de um diálogo com a figura divina no intento de entender o que é o amor, inicialmente Rami elenca características dicotômicas sobre o sentimento; evoca elementos da natureza como o clima, a chuva e os ventos, estabelecendo comparações que embasem sua tentativa de definição. A confusão da personagem diante da trama amorosa a desautoriza progressivamente nessa matéria, muitas vezes questionada ao longo do romance. Em seguida, a cisão ocorre quando parece que estamos diante de um depoimento: “Eu, mulher casada há

vinte anos...”. O monólogo interior reassume o discurso, recuperando o histórico da experiência feminina para lamentar o falatório formado sobre a ignorância de Rami quanto às técnicas para segurar seu homem. Aqui, já não se fala com Deus, o pedido de socorro dá lugar à digressão desagradada da personagem. O intertexto oral, aqui, é mimetizado em duas instâncias: enquanto temática – nas mães, tias e amigas a repetir discursos, fazer ladainhas, falar de feitiços – e enquanto estratégia narrativa – na medida em que passamos do diálogo com a força divina para o monólogo interno em testemunho e lembrança. Ainda segundo a profa. Maria José Palo, a estrutura textual em *Niketche* elabora um

[...] complexo jogo de reflexões e contares, de avó para mãe, de mãe para filhas, gerações que tanto se remetem à formação lingüística da escritora moçambicana, quanto à herança da oralidade em forma de relato diferenciado pelas línguas nacionais em Moçambique. (2008, p. 3)

A percepção invariavelmente presente é a de que sempre se estabelece uma conversa, seja com outras mulheres, seja consigo ou com o espelho. No capítulo anterior deste trabalho, tivemos a oportunidade de acompanhar uma curiosa comunicação travada com o órgão genital feminino, a fim de que o próprio ser mulher fosse desvendado. O diálogo (ainda que tímido) é estabelecido, além de com o próprio corpo, com aspectos morais e culturais daquela sociedade – não esqueçamos que, a cada frase, temos as reticências no lugar de qualquer outra palavra que faria referência à vagina.

Esses aspectos ocupam o pano de fundo, ainda, no enfrentamento do espelho, uma vez que, ao contemplá-lo, Rami acessa níveis de sua subjetividade sobre os quais procura entendimento e maior identificação. A verbalização do estranhamento e a sucessão de perguntas à imagem refletida formulam pouco a pouco um debate sobre a vivência da mulher em uma realidade patriarcal e injusta. É justamente sobre o espelho que falaremos no capítulo a seguir.

Embora, desde o início da narrativa, Rami se observe no espelho à procura de reconhecimento, somos informados com certa demora sobre a versão extensa de seu nome: Rosa Maria. E, se concebemos que algo existe quando lhe designamos um nome, em que momento da construção dessa figura feminina sua existência é reconhecida?

4. CONVERSANDO COM ESPELHOS

Se até aqui nos detivemos aos elementos intratextuais, ou seja, àquilo que se organiza para estruturar a escrita em si, agora estenderemos o olhar um pouco mais ao entorno e às enunciações: observando a personagem Rami em seu processo de autoconhecimento e enfrentamento de si mesma e das tradições – embora ocupando lugar dentro delas. As construções metafóricas persistem reiterando sua importância também neste capítulo, na medida em que a protagonista empreende por diversas vezes uma conversa com seu espelho, metaforicamente⁷ transformado na outra, na imagem que lhe é conhecida ao mesmo tempo que completamente estranha. Assim, tocamos, após o trabalho com as metáforas explícitas e alegorias em alguns aspectos sociais caros a toda a prosa de Paulina – pelos quais na maioria das vezes é lembrada. Não à toa, múltiplas análises participantes da fortuna crítica da autora partem de pontos culturais, sociais e problematizam questões de gênero e classe a partir de seus romances.

Em *Niketche*, as imagens poéticas são construídas por meio de diferentes estratégias. O protagonismo da matriarca Rami assume a primeira pessoa na narrativa e, além disso, promove um profundo mergulho nas questões típicas do universo feminino, localizando essa narração ainda em uma última especificidade: a problematização tem foco em uma relação poligâmica vivida em Moçambique.

Este capítulo visa refletir em que medida a subjetividade da personagem assim exposta contribui para a construção de um ideário feminino que, por suas condições – narrativa em primeira pessoa, de caráter testemunhal, entrecortada por reflexões sobre a cultura – acaba por se expressar poeticamente. Entendemos que a expressão de Rami tem sua particularidade por representar não apenas a realidade de uma personagem, mas simbolizar a voz de todo um grupo minoritário que não delega a outro ou se afasta de sua própria experiência, mas recebe espaço para falar sobre ela dessa perspectiva interna. Uma forma simples de atestar esse caráter particular seria o exercício de pensarmos, por exemplo, quão diversa se apresentaria a narrativa se protagonizada por Tony, o marido polígamo.

Ainda a respeito de um feminino que assume posição na arte de contar, mas considerando desta vez a autoria das obras, a professora Ana Mafalda Leite nos traz informações quanto ao fenômeno na produção literária atual:

⁷ “*Xiboniboni*: a metáfora dos espelho em *Niketche*, de Paulina Chiziane”, de Cândido Rafael Mendes da Silva (UFRJ, 2009), é um trabalho que toca especificamente essa questão.

O tratamento dos temas sobre a “mulher” realizado por escritoras pressupõe um ponto de vista alternativo e crítico também ao da escrita feita por escritores homens; a narrativa de “gênero” é uma das estratégias discursivas pós-coloniais que pressupõe implícita e explicitamente um diálogo crítico com a narrativa, majoritariamente, centralizada em uma tradição masculina. Por outro lado, permite um alargamento temático, tratado a partir de dentro, criando uma abertura no cânone literário africano, em formação. (LEITE, 2013, p. 28).

Para além dos temas “sobre a mulher”, a perspectiva de dentro assumindo a narrativa torna o discurso mais intimista, e, justamente por essa forma de expressão, propicia pontos de identificação que expandem o alcance das obras, tornando-as material de interesse coletivo pelo que socialmente retratam.

Para atingir nosso objetivo, inicialmente são propostas algumas discussões acerca da presença do espelho na trama, pelo que representa do discurso confessional da mulher, e, em seguida, recebe enfoque a poligamia, fator de problematização cultural tanto do ponto de vista da ficção quanto daquilo que entendemos como o mundo real, das ações.

4.1. Rami e a autoimagem como processo

A partir do questionamento mais básico possível podemos iniciar este tópico: que é o espelho? Que significação a ele pode ser impressa enquanto elemento que atravessa o enredo de *Nikette* e, mais, em que sentido nos interessa como matéria poética? O espelho é tido como superfície que, ao ser encarada, reflete – e essa definição aparentemente simples oculta infinitas possibilidades interpretativas e de suporte. Se o típico objeto presente na rotina da maioria das pessoas é a representação especular que primeiro nos vêm à mente, ressaltamos também a função de reflexão possível pela água, pelo vidro, pelos olhos humanos. Largamente empregado em toda a literatura e desvelando importantes metáforas, segundo o *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o espelho

não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 396)

Como no diálogo estudado no capítulo anterior, em que a personagem Rami se dirige às genitálias metonimicamente transformadas no próprio ser feminino, em *Nikette*

encontramos também, atravessando toda a trama, uma comunicação da protagonista com seu espelho. E a aparição deste elemento também se dá, conforme veremos adiante, como algo que transpõe sua existência habitual para funcionar como um ser outro, que contempla de volta, acolhe tanto quanto afronta, sugere profunda reflexão a partir de sua imagem ao mesmo tempo que a torna difusa.

O espelho se faz presente como amigo e inimigo de Rami metaforizando a imagem de uma nova figura, uma mulher que parece desconhecer embora por vezes reconheça nela semelhanças. Repetindo o termo de Chevalier e Gheerbrant, há uma configuração estabelecida entre aquela que contempla o espelho e seu duplo ali refletido – não mais objeto passivo, mas entidade atuante. Logo nas primeiras páginas do livro, Rami fita o espelho à procura do que haveria de errado em sua imagem e pessoa, já que o marido Tony havia dias não aparecia em casa. A ausência do homem da casa tornava-se vergonhosamente pública naquele momento, logo após uma traquinagem de um de seus filhos na rua, e a mulher sucumbia à angústia desta solidão:

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, não podem ser os meus, eu não sorrio, eu choro. Meu deus, o meu espelho foi invadido por uma intrusa que se ri de 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).

Como Narciso a contemplar-se nas águas, Rami se sente encantada por aquilo que vislumbra no espelho, ao mesmo tempo em que, assustada, tende a recuar e esconder-se. Encontrar a outra, que sorri em plenitude na superfície especular, faz englobar na mulher sozinha um outro campo aberto de mulheres, com quem Rami procura se identificar e, talvez, desenvolver interação. “Tento, com a minha mão, segurar a mão da minha companheira, para ir com ela na dança. Ela também me oferece a mão, mas não me consegue levar. Entre nós há uma barreira fria, gelada, vidrada” (CHIZIANE, 2004, p. 16).

Nesses excertos, em que não nos é apresentado ainda o diálogo direto com o espelho, o que parece ocorrer à primeira vista é apenas um devaneio de Rami diante de sua imagem, em súbita angústia por ver-se sozinha e incapaz de solucionar uma situação que, aos olhos da sociedade, bem seria controlada se por um homem. É interessante observar, ademais, que

justamente quando consternada é que Rami se demora um pouco mais em aspectos físicos positivos de si mesma – seus olhos, lábios, sua pele –, porque acredita haver ali uma estranha, a outra que, surpreendentemente em seu espelho, se mostra radiante. Embora cogite ser aquela uma parte de si (“Será que essa intrusa está dentro de mim?”), a possibilidade mais plausível assumida logo após é a loucura. A figura chega a ser comparada a uma “fonte de luz”, tamanho o abismo entre o que se posiciona diante do espelho e o que é refletido nele. A Rami não parece ao alcance uma imagem iluminada se seus sentimentos estão envoltos pela escuridão.

Em um artigo que analisa alguns trechos de *Nikette* segundo a teoria de que se trata de um romance lírico, pela confluência de prosa e poesia, Santos e Tofalini (2017, p. 302) assim abordam a angústia, marcante nas miragens de Rami:

Há diferentes espécies de angústia. Entre elas podemos contar aquela de cunho existencial, a psicanalítica e a que estamos tratando aqui: aquela que resulta da dominação masculina. Assim, a dor que permeia a obra de Paulina Chiziane não pode ser expressa senão por meio da poesia, uma vez que a forma mais objetiva (prosaica) de narrar é incapaz de expressar aquilo que é da profundidade do ser.

É pelos frequentes abandonos de Tony que Rami vai ao espelho em busca de uma resposta para esse não amor; não alcançando o olhar para faltas do próprio marido, a angústia decorre de a personagem voltar-se para si mesma e, nesse mergulho, perceber-se tomada por uma imagem dúbia, insegura. Tal situação ficcional, que aos poucos aprofunda seu drama e nos faz acessar junto dela esse mundo mágico, é possível pela linguagem poética de que a autora se utiliza, profundamente imbricada à subjetividade da protagonista.

Ao estender a mão à imagem no espelho, Rami procura estabelecer contato com uma dimensão desconhecida de si mesma. É na interação mais próxima, já cativada pelo reflexo especular apesar da hesitação constante em questionar sua sanidade, que o discurso torna-se cada vez mais tomado pela linguagem poética. Se inicialmente supomos uma breve fantasia de Rami, agora a natureza simbólica da comunicação com o espelho delinea-se:

Entro em pânico. Enquanto eu soluço a imagem dança. Paro de soluçar e fico em silêncio para escutar a canção mágica desta dança. É o meu silêncio que escuto. E o meu silêncio dança, fazendo dançar o meu ciúme, a minha solidão, a minha mágoa. A minha cabeça também entra na dança, sinto vertigens. Estarei eu a enlouquecer?

[...]

Dançar. Dançar a derrota do meu adversário. Dançar na festa do meu aniversário. Dançar sobre a coragem do inimigo. Dançar no funeral do ente querido. Dançar à volta da fogueira na véspera do grande combate. Dançar é

orar. Eu também quero dançar. A vida é uma grande dança. (CHIZIANE, 2004, p.16)

A palavra “dança” incansavelmente repetida confere, notemos, certo ritmo ao trecho, que simula o intenso movimento existencial de Rami. É no intervalo de silêncio que ela percebe a agitação de seu íntimo e, enfim, a dança. No segundo capítulo deste trabalho, pudemos analisar o título do romance à luz da metáfora para a dinâmica de poligamia; a frequente aparição, na narrativa, de referências ao canto e à dança também já é sabida. No trecho apresentado, temos a primeira ocorrência dessa manifestação corporal enquanto elemento transformador no horizonte de Rami. Os termos são definitivos e o ato é elevado a um patamar sagrado: “Dançar é orar. [...] A vida é uma grande dança”.

Semelhante ao processo que se segue após o encontro conflituoso com as outras quatro mulheres de Tony é esta primeira observação do espelho: há a tentativa da dança por parte de Rami, o reconhecimento enquanto imagem “companheira”, por mais que lhe ofereça estranheza e inseguranças. Assim, a superfície que reflete a relação poligâmica não fica restrita à subjetividade de Rami, embora de maneira primária seja uma manifestação dela, mas estende-se a uma expressão coletiva de mulheres.

A magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo mas também ver-nos como nos veem os outros: trata-se de uma experiência única, e a espécie humana não conhece outras semelhantes. (ECO, 1989, p. 18)

Segundo a perspectiva de Umberto Eco, temos que a experiência promovida pelo espelho na percepção de Rami oferece também oportunidades únicas, na medida em que olhar-se de uma perspectiva externa – a perspectiva do outro – se aproxima de um processo terapêutico. O exercício da investigação de si mesmo e do espaço que se ocupa no mundo extrapola os limites do estritamente pessoal para abranger um campo de influência mais ampla, que tange ao social.

No conto “O espelho”, de Machado de Assis, temos também um personagem que apenas lida com sua inquietação e com o fato de ter sido deixado só numa casa ao vestir-se de um outro, ou seja, ao ver-se no espelho caracterizado de alferes, que é como as pessoas o viam e o que as fazia tecer elogios sobre ele. O personagem machadiano entende que a sua “alma exterior” vive interligada à “alma interior” – esta última que, ao ser confrontada com o espelho, tornava-se difusa e inacabada, assumindo contornos mais agradáveis e que facilitavam a existência somente quando transformada naquilo que representa o olhar do

outro. Intertextualidade marcada encontramos também, vale destacar, com a fábula de Branca de Neve⁸, uma vez que o enfrentamento do reflexo por parte de Rami muitas vezes ocorre no sentido de procurar, em si mesma, os encantos já perdidos. Tal procura estende-se ao olhar alheio – ela deseja saber o que diria a respeito de sua aparência e comportamentos o seu duplo.

Em *Niketche*, o espelho como ferramenta utilizada pela autora é uma maneira interessante de acessarmos não só a história contada por Rami de um ponto de vista em primeira pessoa, mas suas emoções e processos reflexivos mais profundos e pessoais. A estratégia acontece, é pertinente identificar, quando Paulina materializa na relação das mulheres com o espelho toda a problemática da poligamia em que vivem. O choque da protagonista com uma nova versão de si mesma é o que faz com que desperte para uma série de questões sobre o sistema cultural em que vive, as tradições herdadas e as possíveis influências do tempo moderno nessa esfera. Diferentemente do conto machadiano, Rami não encontra repouso diante de seu espelho com algum macete que faça por si; há confronto. É na visão da outra que seus próprios problemas e modos de vida são refletidos em um baque de volta para ela. No trecho a seguir, Rami finalmente chega à sua casa, após um embate físico intenso com Julieta, sua primeira arqui-inimiga recém-rescoberta:

Abandono a rua 15 num táxi cheia de ligaduras e inchaços, vestida com a roupa da minha rival. Entrei na minha casa sorrateiramente, como uma ladra. A cabeça doía-me terrivelmente. O que houve?, perguntam os meus filhos, digo que caí na lama e apresso-me a entrar no meu quarto e mudar de roupa. Corro para o espelho e vejo o meu estado deplorável. Esta sova calou-me todas as angústias. Já não sinto saudades do Tony. Que ele fique onde quiser até que as minhas feridas se curem. Quanto mais longe, melhor. A imagem do espelho surge outra vez e ri-se.

— Espelho, espelho meu, veja o que fizeram de mim!

— Fizeram-te o que mereceste, amiga minha.

— Achas que fiz mal?

— Agrediste a vítima e deixaste o vilão. Não resolveste nada.

— Ah! (CHIZIANE, 2004, p.27)

Já arrependida da surra – dada e recebida –, e inclusive depois de pedir a Julieta perdão pela briga, Rami procura ainda alguma compreensão de seu espelho, cuja imagem, irreduzível, zomba dela e a censura. A lição aprendida tem uma posição clara sobre a dinâmica da poligamia: “Agrediste a vítima e deixaste o vilão”. Se na imagem mirada Rami inconscientemente encontra seu alter ego, ali já está a crítica e um primeiro entendimento

⁸ Cândido Rafael Mendes da Silva, no artigo “Uma ‘Branca de Neve’ às avessas ou Rami no país da poligamia” (SILVA, 2013) aborda esse assunto.

sobre as relações de poder entre homens e mulheres na relação de múltiplos participantes. As “amantes” possivelmente são reféns do mesmo sistema desigual e de submissão imposta. Convém destacar a percepção da personagem sobre suas angústias, que teriam ido embora após a “sova”. Não por coincidência, o excerto traz imagens factuais, sem construções metafóricas ou poéticas profusas, embora haja a comunicação com o espelho. A linguagem utilizada, assim como a personagem, aqui se mostra exausta para simbolismos.

O espelho ameaça Rami além dos eixos da traição do marido e insegurança diante das outras mulheres descobertas. O desconforto provém também de uma imagem que ela supõe que deveria ter, que perdera num passado de maior intrepidez e, quiçá, que pode assumir num futuro, se se permitir à ousadia desse pensamento.

No trecho a seguir, está posta a afronta que representa o espelho após um episódio tão tenso quanto cômico em que as cinco mulheres do polígamo se despem diante dele em um corajoso e vingativo ato, a fim de ver se o homem realmente dá conta de suas desmedidas conquistas.

Tenho um medo horrível de me apresentar diante do meu espelho, mas vou. Preciso. Quero ver a nudez do meu corpo. Será que vai me assustar? Quero também ver a nudez da minha alma. Lanço um olhar ao espelho que me repreende: será mesmo por amor que chegaste a este ponto? E que tipo de amor é este que te rouba a dignidade e a vergonha a ponto de mostrar o teu nu diante das tuas rivais? (CHIZIANE, 2004, p. 149)

A nudez, como na maior parte de suas aparições no romance, é algo que pode causar vergonha, espanto, escândalo. Rami dirige-se ao espelho tomada por medo, pelo peso da moralidade reverberando em seu ato e de todos os ensinamentos contrários à exposição do corpo da mulher. A suposta preservação da dignidade feminina influi também nessas limitações e modos de controle, a fim de que se mantenha a hierarquia dos gêneros na malha social. A imagem que habita o espelho, assim, pelo que enxerga e reflete, acaba por reproduzir essa censura, condenando a nudez física da matriarca. “Escondo os meus olhos do espelho. Cobre-me de indecência este amor, a ponto de me deixar arrastar por actos tão indecorosos” (CHIZIANE, 2004, p. 149). Convencida de sua grave falta de decoro e dignidade, ela se recolhe, interrompida a investigação da “nudez da alma” junto ao ocultamento do corpo.

O conflito diante do que é aceitável ou não na dança amorosa é visita constante não só a Rami, mas a Julieta, Luísa, Saly e Mauá, que, apesar de suas diferenças pela origem de variados pontos de Moçambique, acabam por dar as mãos em uma representação do feminino

quando inseridas em cultura essencialmente patriarcal. No próximo tópico, tratamos mais especificamente desse aspecto cultural e de seus desdobramentos.

4.2. A silhueta cultural delineada

Neste ponto, chegamos a uma faceta de análise crucial que deriva do diálogo com espelhos: a crítica progressivamente construída a respeito da prática poligâmica entre os personagens de *Niketche*. Nem só pela primeira pessoa do discurso acontece o texto, mas a narração oscila e se torna fluida, abrindo espaço a uma subjetividade feminina pronunciada e múltipla. Retomando muito brevemente o assunto de nosso capítulo anterior, ressaltamos que, para Leite (2013, p. 31), é típica da oralidade essa condição do narrador personagem que “dramatiza a ação narrando, e distancia-se dela, na pausa comentarista, retomando depois o seu papel de condutor do ato narrativo”. Tais interrupções, ainda nas palavras da professora, tecem “essas narrativas de Chiziane de uma vertente quase enciclopédica”.

As culturas são fronteiras invisíveis construindo a fortaleza do mundo. Em algumas regiões do norte de Moçambique, o amor é feito de partilhas. Partilha-se mulher com o amigo, com o visitante nobre, com o irmão de circuncisão. Esposa é água que se serve ao caminhante, ao visitante. A relação de amor é uma pegada na areia do mar que as ondas apagam. Mas deixa marcas. Uma só família pode ser um mosaico de cores e raças de acordo com o tipo de visitas que a família tem, porque mulher é fertilidade. É por isso que em muitas regiões os filhos recebem o apelido da mãe. Na reprodução humana, só a mãe é certa. No sul, a situação é bem outra. Só se entrega a mulher ao irmão de sangue ou de circuncisão quando o homem é estéril. Nas práticas primitivas, solidariedade é partilhar pão, manta e sêmen. Sou do tempo moderno. Prefiro dar a minha vida e o meu sangue a quem deles precisa. Posso dar tudo, mas o meu homem não. Ele não é pão nem pastel. Não o partilho, sou egoísta.
(CHIZIANE, 2004, p. 39)

Nesse trecho, é bastante nítida a passagem da voz que se assemelha a uma nota explicativa da cultura. Embora com traços que aproximam um discurso poético (relação de amor como pegada na areia, esposa que é água etc.) e aparentemente subjetivo de Rami, em sua forma de ver o mundo, apenas no fim do excerto é que a primeira pessoa ativa no discurso ressurgue.

De norte a sul do país, é traçado um panorama do tratamento dado às mulheres em questão de partilha. As metáforas se fazem presentes ainda tanto para designar o gênero masculino quanto o feminino, mas perpetua-se a qualidade de objeto imputada à mulher. Se

no norte entrega-se a esposa a outro facilmente como água, no sul ela só passa às mãos de outro homem em caso de esterilidade dele, mas, ainda assim, é um bem a ser partilhado. Um “mosaico de cores e raças” é possível nessas famílias, tamanha a prática estabelecida de socialização das mulheres. Após entrecortar o discurso sobre tais tradições com algumas de suas angústias, Rami logo cuida de definir sua posição: “Sou do tempo moderno”. Procura, assim, colocar-se contra o sistema vigente, embora faça já parte dele, por ter seu homem partilhado. O embate muito presente na literatura da autora mais uma vez ganha contornos, contrapondo tradição e modernidade quando pautadas as relações amorosas.

Na “vertente enciclopédica” da escrita de Paulina, são fundamentais essas pequenas interrupções que favorecem o entendimento do sistema poligâmico vigente. O reconhecimento da posição subalterna da mulher em relação aos homens pela própria figura feminina, que ao fim dos esclarecimentos retoma a palavra, representa, já, um avanço autoconsciente. Por intermédio da narrativa, passa a existir para Rami e as outras mulheres refletidas no texto

a possibilidade de fazerem audível uma fala que, muitas vezes, lhes é negada. Assim, ainda que não encontremos personagens femininas que rompam com a tradição, a focalização de seus sonhos e desejos, pequenos atos de rebeldia e enormes sacrifícios propiciam que elas ganhem densidade e façam ouvir suas vozes, não raro caladas em muitas oportunidades nas sociedades tradicionais africanas. (MACEDO, 2010)

A postura ativa no discurso consiste, justamente, na ponderação acerca dos costumes, em rememorar a tradição de cada ponto do país para, ao final, reconhecer que não se deve meramente reproduzir tais realidades, mas pensar em outras possíveis a partir do próprio desejo. Os diálogos com o espelho, mirando a si e às outras, a difusão de ensinamentos geração a geração e os “pequenos atos de rebeldia” de que trata a professora Macedo no excerto apresentado constroem, assim, uma voz que se propaga em seus primeiros movimentos de emancipação.

Procuramos, aqui, não tratar a poligamia como mero aspecto da cultura moçambicana, desprovido de substância no âmbito dos estudos literários, tampouco ignorar o teor de representação e denúncia que nela pode residir quando participante de uma manifestação artística. É intenção, pelo contrário, pensá-la enquanto problemática incansavelmente presente na expressão de Rami e das mulheres que a rodeiam, participando do movimento amoroso. Ainda no início do livro, à caça de suas concorrentes e objetivando recuperar o próprio marido, Rami matricula-se para aulas de amor e sedução, em que aprende simpatias várias,

que vão dos rituais de iniciação praticados em algumas províncias aos truques que evocam a sensualidade e o erotismo, a ponto de sentir-se ingênuas nas artes do amor. É também no multifacetado bojo de características femininas que se manifesta a expressão cultural na obra. Oriundas de várias partes do país,

[...] tais mulheres são a representação da face cultural poliédrica de Moçambique. Elas metonimizam o encontro das culturas do norte, do sul e do centro do país. [...] Assim, se a terra é um múltiplo cultural, também é necessário propor uma múltipla figuração das imagens femininas para com ela reforçar o peso da diversidade. (PADILHA, 2013, p. 173)

O olhar de Rami, a protagonista, não se limita ao julgamento quanto à posição do homem no sistema poligâmico de que participa e em que observa as demais mulheres, mas se estende à própria consciência de si e às vidas e espaços ocupados pelas outras integrantes do movimento amoroso. Essa voz surgida sobre um sistema que beneficia o homem, tratando dele não de uma posição superior ou externa, mas central, subverte a ordem de que a poligamia permaneça como tabu, principalmente na boca de seu lado menos favorecido. O tabu fica evidenciado quando, por exemplo, percebemos que a prática poligâmica ocorre de forma velada. Em determinado capítulo do romance, há uma festa organizada pela matriarca em que está presente, completa, toda a família de seu marido – esposas e mais de uma dezena de filhos. Nessa ocasião, o homem sente-se constrangido após perceber que os outros participantes da festa, mesmo polígamos mais velhos, julgam a situação exagerada; as relações existem e continuam, são até mesmo motivo de orgulho em determinadas conversas masculinas, mas sob os olhos da sociedade, cabe o ocultamento. Nesse sentido, transportando o romance para o dia a dia em Moçambique, notamos que a ficção remete sempre à tradição e a aspectos culturais reais para construir os meandros do enredo.

Porque poligamia é poder, porque é bom ser patriarca e dominar. Conheço um povo com tradição poligâmica: o meu, do sul do meu país. Inspirado no papa, nos padres e nos santos, disse não à poligamia. Cristianizou-se. Jurou deixar os costumes bárbaros de casar com muitas mulheres para tornar-se monógamo ou celibatário. Tinha o poder e renunciou. A prática mostrou que com uma só esposa não se faz um grande patriarca. Por isso os homens deste povo hoje reclamam o estatuto perdido e querem regressar às raízes. Praticam uma poligamia tipo ilegal, informal, sem cumprir os devidos mandamentos. Um dia dizem não aos costumes, sim ao cristianismo e à lei. No momento seguinte, dizem não onde disseram sim, ou sim onde disseram não. Contradizem-se, mas é fácil de entender. A poligamia dá privilégios. Ter mordomia é coisa boa: uma mulher para cozinhar, outra para lavar os pés, uma para passear, outra para passar a noite. Ter reprodutoras de mão-de-obra, para as pastagens e gado, para os campos de cereais, para tudo, sem o menor esforço, pelos simples factos de ter nascido homem. (CHIZIANE, 2004, p. 92).

A “vertente enciclopédica” da literatura de Paulina, como bem observamos, se expressa nitidamente nesse excerto, parte de um capítulo do romance em que por pelo menos seis páginas acompanhamos definições da poligamia como esta. Se a narração alterna entre auto e heterodiegética, sem que consigamos definir frase a frase se participamos de uma reflexão de Rami ou de um narrador que intervém a explicar aspectos daquela cultura, nesse trecho acessamos a fundo a problemática da poligamia a partir de suas bases.

O ressentimento por parte da mulher torna-se evidente quando enumerados os “passos” da prática poligâmica e suas constrações. Assim explicada, a dinâmica não tem como cerne o amor, ainda que por múltiplas mulheres, mas revela o objetivo maior e primeiro: o poder masculino. Para endossar essa teoria, basta lembrarmos de tia e sogra de Rami, em excertos do romance já vistos neste estudo, comparando o homem a uma árvore frondosa e fértil e defendendo, apesar de serem também mulheres, o poderio masculino a partir do número de amantes sob seu domínio.

A perspectiva feminina, em testemunho e desabafo, não considera que a perpetuação dessa prática tradicional lhe seja benéfica; pelo contrário, esclarece a posição dominadora do homem em relação à mulher, subjugada na relação amorosa e no que deriva dela (o cuidado com o lar, com os filhos e até com a renda). A crítica se dá, explícita no trecho apresentado, quanto à adoção pelos homens ora da monogamia cristã, ora da tradição poligâmica, conforme a conveniência. Há, assim, uma queixa principalmente pela posição de hipocrisia masculina e seus métodos de manutenção do poder.

Em *Niketche*, são contínuos os processos de subjugação, que ultrapassam um possível pensamento reducionista entre vilania (homens) e vitimização (mulheres). Isso porque, embora na cadeia de dominação estabelecida a figura feminina seja subordinada à masculina, o homem também ocupa uma posição de dominado em relação à cultura colonizadora (central). Ocorre que ele se utiliza do retorno à tradição e às memórias culturais para adotar uma prática que o beneficia e, mais ainda, marginaliza as mulheres. A figura masculina cumpre na narrativa um papel mais fluido, que oscila entre as “leis” do dominador e os costumes introjetados na história de seu povo. Por essa reprodução do domínio é que se justificaria a poligamia, destinando à mulher, por consequência, uma opressão dupla. Paulina provoca, dessa forma, a reflexão acerca de valores morais e éticos que perpassam as práticas culturais e ressurgem na literatura para apontar uma voz feminina subjugada que já se coloca, mas cujo espaço permanece à margem.

O fantasma da subalternidade que naturaliza a ausência do marido ou a falta de atenção às questões postas pela mulher é que propicia, assim, a solidão sentida por Rami e a busca por identificação em outras mulheres. Nos dois trechos a seguir, ocorre o espelhamento que procura uma figura maior, semelhante à feminina humana, mas com o poder de intercessão sobre a vida de todas as mulheres em contexto de sofrimento pela poligamia:

E esse Deus, se existe, por que nos deixa sofrer assim? O pior de tudo é que Deus parece não ter mulher nenhuma. Se ele fosse casado, a deusa – sua esposa – intercederia por nós. Através dela pediríamos a bênção de uma vida de harmonia. Mas a deusa deve existir, penso. Deve ser tão invisível como todas nós. O seu espaço é, de certeza, a cozinha celestial. (CHIZIANE, 2004, p. 68).

Mais uma vez, a Deusa é lembrada – ou a hipótese de sua existência – como possível socorro em favor de suas iguais:

Estou a falar de mais. A pretender dizer que as mulheres são órfãs. Têm pai mas não têm mãe. Têm Deus mas não têm Deusa. Estão sozinhas no mundo no meio do fogo. Ah, se nós tivéssemos uma deusa celestial! Se a poligamia é natureza e destino, por favor, meu Deus, manda um novo Moisés escrever a nova bíblia com um Adão e tantas Evas como as estrelas do céu. (CHIZIANE, 2004, p. 93).

Os excertos mesclam o tom de clamor com o de uma heresia desesperançada. Conseguimos observar, nessa contestação contra o divino, um dos pequenos atos de rebeldia – ou, se não isso, pensamentos de ousadia – de que trata a professora Tania Macêdo na reflexão apresentada no início deste tópico. Se o Deus cristão, naturalmente masculino, não contempla em sua misericórdia as mulheres, para a personagem Rami resta erguer a voz a questionar onde estaria o reflexo feminino atuante e poderoso, à sua imagem e semelhança. Os ideais cristãos se fazem presentes embora chocando-se com a prática nos relacionamentos amorosos, o que Rami corajosamente questiona. A alegoria criada em torno da figura da “deusa” que intercederia pelas mulheres reforça, ainda, a influência da narrativa sagrada enquanto exemplo a ser praticado por toda a sociedade. Não menos crítica é a posição da protagonista quando se recorda da frase “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (CHIZIANE, 2004, p. 35) – sabidamente, de Simone de Beauvoir. Ainda que não tenha clareza da origem desse conceito, Rami lembra-se dele justamente quando tem sua condição de mulher questionada pela conselheira amorosa. O discurso ocidental atravessa, também na realidade de Rami, as percepções sobre o ser feminino e sua essência.

Não só a cozinha e esse espaço de invisibilidade, contudo, as cinco mulheres em *Niketché* conformam-se em ocupar. No espectro de pequenos atos transformadores e de

rebeldia, pouco a pouco e sob a orientação de Rami, tida como uma grande mãe para as outras quatro esposas, elas assumem novos negócios, comércios e a direção de automóveis. Tornam-se financeiramente emancipadas e ocupadas nos momentos de vácuo pelo abandono masculino, e isso, naturalmente, ameaça o poderio de Tony. Em diversos momentos da narrativa, o polígamo julga-se um desgraçado, um homem maltratado e desrespeitado por suas mulheres, que ousam reconhecer seu valor em ao menos uma área da vida, geralmente também dominada pelo universo masculino.

Enquanto por uma faísca de ousadia Tony sofre condenando o comportamento de suas mulheres, Rami mira-se no espelho e, tendo-o como amigo sincero embora às vezes cruel, procura reconhecer-se e ressignificar sua existência: “Eu sou aquela que tem um espelho como companhia no quarto frio. Que sonha o que não há. Que tenta segurar o tempo e o vento. Só tenho o passado para sorrir e o presente para chorar. Não sirvo para nada” (CHIZIANE, 2004, p. 65). Não raras são essas passagens de intensa carga emocional, como verificamos no decorrer deste estudo. A personagem analisa sua própria condição de solidão e mágoa, inclusive menosprezando, aparentemente, seus diálogos com o espelho – por reconhecer o ato como uma desesperada tentativa de contato com um mundo diverso daquele que conhece, tão injusto em seus desígnios. Segundo Santos e Tofalini (2017, p. 303),

Rami [...] narra sua história por meio de uma linguagem notadamente simbólica, imagética e, não obstante, sugestiva [...], em que ela, situada em um dado contexto social, interpreta, a seu modo (lírico), a reconfiguração das relações matrimoniais vigentes em sua sociedade.

Essa interpretação promovida por Rami ocorre aprofundando a problemática da poligamia a partir de uma perspectiva feminina – e, por isso, tão pungente. As relações entre homens e mulheres, embora sejam o disparador de tais processos de entendimento e debate, invariavelmente vêm acompanhadas como tema de reflexões intensas sobre o próprio indivíduo (do gênero feminino) em sua existência. Parece não haver um espaço de morada possível que não o próprio corpo e, por extensão, a alma:

Na terra do meu marido sou estrangeira. Na terra dos meus pais sou passageira. Não sou de lugar nenhum. Não tenho registro, no mapa da vida não tenho nome. Uso este nome de casada que me pode ser retirado a qualquer momento. Por empréstimo. Usei o nome paterno, que me foi retirado. Era empréstimo. A minha alma é a minha morada. Mas onde vive a minha alma? Uma mulher sozinha é um grão de poeira no espaço, que o vento varre para cá e para lá, na purificação do mundo. Uma sombra sem sol, nem solo, nem nome. Não, não sou nada. Não existo em parte nenhuma. (CHIZIANE, 2004, p. 90)

Rami argumenta sobre seu não lugar pela ausência de um nome, de raízes “no mapa da vida”. É sintomático, além disso, que os nomes a que já teve acesso para legitimar-se enquanto indivíduo naquela sociedade sejam os de seu pai e esposo. Da sensação de estrangeirismo em qualquer terra, seja a do marido, seja a de seus próprios pais, a personagem migra para o entendimento de que sua morada é, afinal, a alma. As construções imagéticas e símbolos iniciam sua tomada do discurso, que localiza a mulher como um ser sozinho no espaço, no vento, no mundo. É no mesmo capítulo que se estende sobre a poligamia, de que tratamos há pouco, que deparamos com essa intensa crise pessoal da personagem. Seja pelas notas explicativas da cultura, “à parte” da narrativa dos acontecimentos, seja pela imersão na subjetividade feminina, o conforto diante da própria existência não encontra espaço em Rami, que multiplica sua figura entre esclarecimentos e angústias, tal como uma superfície estilhaçada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre a qualificação de parte deste texto e a versão final desta dissertação, houve um aumento de seis trabalhos sobre Paulina Chiziane⁹ – número considerável para o curto intervalo. Há de fato um crescente interesse pelas escritas sobretudo angolana e moçambicana, cujos autores aos poucos ganham espaço nos sites e periódicos sobre literatura, nos eventos culturais, na área acadêmica. Não se trata, é certo, somente de atestar uma representatividade nesses campos ou tratar as literaturas africanas como um objeto superior – isso parece fazer, aliás, crescer o distanciamento entre elas e o público, além de oferecer a possibilidade do estereótipo exótico, culturalmente curioso, apartado da realidade brasileira. O esforço, inclusive com a produção deste trabalho, é abrir o campo de discussões e aproximar a comunicação, no sentido humano, literário e social do termo. Como manifestação artística, uma obra literária abarca muitos significados possíveis e através deles opera na realidade, à luz dos conceitos que propõe e das existências que procura retratar.

Niketche trata de uma situação peculiar e ficcional que tem Moçambique como pano de fundo. A poligamia é o elemento que costura a narrativa e todas as ações dos personagens, inclusive e principalmente de Rami. É por ela que tomamos conhecimento dos meandros de uma dança amorosa tão envolvente quanto solitária, inusitada e, ao mesmo tempo, com contornos possíveis de serem reconhecidos em outras narrativas no que se refere aos papéis de gênero. Estudar a construção de um ideário feminino a partir da expressão narrativa e poética é uma tarefa complexa em pelo menos dois níveis: o do conceito de feminino; e o da ideia da poesia na prosa.

No primeiro caso, o que procurei durante toda a pesquisa foi assumir um lugar de observação aberta, sem conceitos cristalizados, para uma análise justa, enquanto mulher não africana a explorar uma narrativa envolta pela cultura de Moçambique. A cada interpretação realizada com auxílio teórico, o contexto diegético era horizonte e base. A ideia de “feminino” constante do título desta dissertação passa, assim, necessariamente, pelo gênero biológico de Rami e das outras esposas. Mas não só por ele: é fundamental também, senão gritante, o papel social desempenhado por essas mulheres na relação amorosa e os pensamentos delas moldados por essa realidade. Há desdobramentos vários nesse sentido, que não concernem ao curto escopo desta pesquisa, mas que representam possibilidades futuras de apreciação.

⁹ No banco de teses e dissertações da Capes, conforme levantamento da fortuna crítica comentado no primeiro capítulo e apresentado no anexo desta dissertação.

A “densidade” da expressão feminina de que trato diz respeito à narrativa enquanto representação dos sentimentos em uma vivência poligâmica pela perspectiva das mulheres. A trama envolve homens e mulheres em diferentes situações, mas a figura feminina é que recebe destaque como elemento de trabalho mais intenso pela autora, que provoca comoção, tem efeito cômico por vezes e expressão ativa. É, afinal, a referência quando se trata de *Niketche*. A obra vive, entre outras coisas, por sua capacidade de elevar a voz de uma parcela socialmente oprimida. Tal “voz” de muitas maneiras poderia se manifestar. Ironicamente, de modo amargurado por sua má sorte, inconformado, agressivo, apaixonado, consciente ou inconsciente da opressão. E essas maneiras todas se fazem presentes no romance em graus oscilantes. Mas este trabalho perseguiu a hipótese de que a poeticidade atravessa a narrativa e a ela confere força.

Nisto, chego ao outro ponto de complexidade citado: a poesia na prosa. Talvez não seja mesmo possível tratar a narrativa de um texto romanesco como puramente uma coisa ou outra – isso é uma proposição da qual não se pretendeu fugir aqui. É a fusão delas que confere à linguagem novas formas de expressão. Partir do pressuposto de que são consistentes os elementos poéticos em *Niketche* faz vir à tona em primeiro plano as digressões e diálogos internos de Rami, aspecto em que imagens e símbolos se fazem destacados pela própria fluência do pensamento, que acontece solitário, autônomo, sem necessidade de filtros sociais ou adequação linguística ao público. Para Tofalini (2013, p. 164), em uma análise centrada no que ela nomeia como romance lírico, “as ações das personagens, relacionadas ao mundo exterior, não adquirem relevo, porque [...] o que sobressai é o mundo interno, subjetivo”. No romance analisado, tanto o mundo subjetivo quanto o contexto externo são relevantes, principalmente em se tratando de seus aspectos culturais, religiosos, políticos ou de gênero. A oralidade é um perfeito exemplo disso, uma vez que, como acompanhamos em um dos capítulos desta dissertação, o intertexto oral se manifesta tanto no nível do texto quanto nas situações por que passam os personagens. Assim, ao abordar os elementos poéticos nessa obra de Paulina, a dissertação apontou os diferentes mecanismos em favor desse efeito, para além somente da expressão subjetiva da protagonista.

A análise do romance foi pensada em três frentes para argumentação: elementos majoritariamente textuais (a metáfora como figura de linguagem); o intertexto oral; fatores culturais e de gênero.

O capítulo primeiro, com título interrogativo e que dialoga com o próprio título da dissertação, esboçou uma minibiografia a respeito da autora, um levantamento de trabalhos sobre sua obra e pressupostos teóricos acerca da proposta de articulação entre poesia e prosa.

Com isso, questões relevantes quanto aos estudos da obra de Paulina e declarações da própria autora foram expostos. Neste caso, em que lidamos com uma autora não só viva como atuante no cenário literário, adquire destaque a atualização de informações sobre sua trajetória. O levantamento de sua fortuna crítica, ainda, expôs a larga abordagem da temática feminina nos estudos e procurou localizar o objetivo desta dissertação segundo a narrativa poética. A discussão teórica presente nesse capítulo assume a perspectiva de que poesia e prosa se fundem, alternando a narração de ações e acontecimentos com a expressão interna e contemplativa, que conferem ao romance, portanto, uma natureza mais poética.

O capítulo segundo, focado no mapeamento e análise das metáforas, iniciou o detalhamento das estratégias textuais de Paulina. Com o auxílio de Ricoeur e Vilela, foi possível pensar a figura não como ornamento narrativo, mas como “metáfora viva”, que produz novos sentidos a partir de termos que podem ou não flertar com seu significado literal e que transpõem o mundo do texto para o mundo da ação. A dicotomia homem x mulher se fez presente em numerosos enunciados metafóricos, que reforçam e definem um a um como são entendidos os indivíduos na sociedade como um todo e em suas relações mais particulares, de acordo com seu gênero. O título do romance recebeu também atenção, na medida em que remete diretamente a uma prática artística e cultural de Moçambique e à dança de amor instalada. Por fim, o capítulo 24 do romance foi abordado como mais uma grande metáfora conceitual, pois é aquele em que Rami empreende um diálogo com as genitálias alheias metonimicamente entendidas como a própria mulher, em um processo de autoconhecimento e descoberta.

No capítulo terceiro, a oralidade foi abordada como fenômeno linguístico e tradicional inerente à literatura de Paulina, e que, não à toa, é reivindicado pela própria quando faz declarações sobre sua produção. Não se sustenta apenas esse motivo para sua abordagem, mas a presença marcada de procedimentos rítmicos típicos do uso de provérbios e da própria manifestação do canto em diversos trechos do romance. O intertexto oral, ainda, recebe discussão, enquanto elemento que transita entre o nível textual – jogos de palavras, rimas, ecos de palavras – e o contextual – provérbios, clamores ao divino, cantos e conversas entre mulheres. Ana Mafalda Leite é um dos aportes teóricos utilizados, de importância considerável quando, por exemplo, trata da necessidade de atentarmos para as especificidades regionais, culturais e de registro quando em análise da tradição oral em países africanos.

A perspectiva do gênero feminino encontra espaço seja nas metáforas, seja no intertexto oral, mas é no quarto capítulo que pudemos mergulhar no que tratei como a expressão subjetiva de Rami. O enfrentamento do espelho é um grande símbolo também

metafórico por que passa a personagem, que ao longo das experiências com Tony e as outras quatro esposas constrói um entendimento de si enquanto mulher na sociedade e, mais especificamente, na prática poligâmica. Macêdo e Tofalini, como referenciais críticos, contribuem nesse capítulo para que se possa explorar a voz de Rami como reveladora de uma realidade ocultada em favor da manutenção do poder masculino. Tais percepções são possíveis pela narração da protagonista, sempre profundamente angustiada, que em uma linguagem carregada de imagens e símbolos derrama progressivamente o entendimento sobre aquilo que enxerga no espelho.

Em artigo sobre o qual já fiz referência neste trabalho, a professora Maria José Palo (2008, p. 7) elabora a seguinte síntese sobre uma apreciação possível de *Niketche*: “Um romance que deveria ser lido como uma escritura poética, na qual as formas corporais são reordenadas pela *performance* da dança Niketche, em ação movida pelas lembranças acumuladas na memória corporal, sonora e gestual feminina”. Essa reordenação das formas corporais parece apontar para uma nova condição da mulher no âmbito social e de suas relações. Ou seja, por meio da narrativa poética Paulina sensibiliza ao expor com crueza o local destinado ao gênero feminino na dança amorosa, mas o ponto final pode não ser a manutenção dessa estrutura desigual – e é esse o vislumbre que o romance nos oferece. A consciência das cinco personagens ativa a percepção sobre sua própria força e se desenvolve em pequenos atos de rebeldia, que superam a mera vitimização e constroem um ideário de transformação que, para tais padrões de opressão, é ousado apenas por levantar sua voz.

A dissertação, que teve por objetivo explorar algumas das estratégias textuais em *Niketche* a fim de verificar seu caráter poético na construção do feminino, encerra seu exercício analítico com o desejo de ter contribuído positivamente para os estudos sobre a produção da escritora moçambicana no Brasil. Mais do que uma pretensão de crescer números no território acadêmico ou angariar atenção – merecida! – à Paulina Chiziane, cumpre-se aqui o objetivo mais profundo de aprender a estender o olhar com mais demora e menos estigma ao distante, ao que não se alcança por impossibilidade física mas se assemelha pelo exame honesto do espelho, em aspecto social, vivência e história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Paulina Chiziane

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

_____. Eu, mulher... por uma nova visão do mundo. In: *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, v. 5, n. 10, p. 199-205, abr. 2013.

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

_____. *Niketche: uma história de poligamia*. Lisboa: Caminho, 2002.

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

_____. *Ventos do apocalipse*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1999.

Citadas

ASSIS, Machado de. O espelho. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. v. II. Disponível em: < www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000240.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2017.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. In: *Revista Matraca – UFRJ*, Rio de Janeiro, n.10, p. 19-26, 1998.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. Caminhos da ficção da África portuguesa. *Revista Biblioteca Entre Livros – Vozes da África*. São Paulo: Duetto, n. 6, p. 44-51, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

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

FERREIRA, António Manuel. Paulina Chiziane: a poesia da prosa. In: MIRANDA, Maria Geralda Miranda; SECCO, Carmen Lúcia Tindó (ed.) *Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique*. Curitiba: Editora Appris, 2013, p. 85-96.

FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. A condição feminina em *Balada de amor ao vento* de Paulina Chiziane. 2012. 170 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland (Org.). *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971. p. 255-274.

GENTIL, Hélio Salles. *Para uma poética da modernidade: uma aproximação à arte do romance em Temps et Récit* de Paul Ricoeur. São Paulo: Loyola, 2004.

GONÇALVES, Adolto. O feminismo negro de Paulina Chiziane. In: *Passagens para o Índico: encontros brasileiros com a literatura moçambicana*, de Rita Chaves e Tania Macêdo (organizadoras). Maputo: Marimbiqwe Conteúdos e Publicações, 2012, p. 33-41.

HAMPATÉ BÂ, Hamadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (editor). *História Geral da África: I. Metodologia e pré-história da África*. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

LARA, Eli Mendes. *Oralidades moçambicanas em Balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane*. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura.) Univesidade de Brasília, Brasília, 2015.

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

LEITE, Ana Mafalda. Romance de costumes, histórias morais. In: MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique*. Curitiba: Editora Appris, 2013. p. 25-42.

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

LOPES, José de Sousa Miguel. Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

MACÊDO, Tania. Da voz quase silenciada à consciência da subalternidade: a literatura de autoria feminina em países africanos de língua oficial portuguesa. In: *Mulemba* – UFRJ, Rio de Janeiro, n. 2, p. 4-13, jun. 2010.

MACHADO, Guacira Marcondes. Tempo e espaço na narrativa poética. In: *Itinerários* – Unesp, Araraquara, n.12, p. 271-277, 1998.

MIRANDA, Maria Geralda Miranda; SECCO, Carmen Lúcia Tindó (ed.) *Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique*. Curitiba: Editora Appris, 2013.

NOA, Francisco. *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papyrus, 1998.

ONG, Walter. *Interfaces of the Word*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1977.

PADILHA, Laura Cavalcante. Capulanas e vestidos de noiva: leitura de romances de Paulina Chiziane. In: SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro; MIRANDA, Maria Geralda de (Orgs.). *Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique*. Curitiba: Editora Appris, 2013. p. 161-176.

PALO, Maria José. *Confluências discursivas no romance Niketche de Paulina Chiziane: faces e vozes na reeducação de uma escrita denunciada*. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: <www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/071/MARIA_PALO.pdf>

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. 2.ed. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RICOEUR, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SHELDON, S. (Org.). *Da metáfora*. Trad. Leila Cristina M. Darin *et al.* São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. p. 145-160.

SANTOS, James Rios de Oliveira; TOFALINI, Luzia Aparecida Berloff. Na confluência da prosa e da poesia: Niketche, um romance lírico. In: *Em tese – UFMG*, Belo Horizonte, n. 3, v. 22, p. 294-308, 2017.

SILVA, Cândido Rafael Mendes da. Uma “Branca de Neve” às avessas ou Rami no país da poligamia? In: SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro; MIRANDA, Maria Geralda de (Orgs.). *Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique*. Curitiba: Editora Appris, 2013. p. 107-122.

SILVA, Cândido Rafael Mendes da. *Xiboniboni: a metáfora dos espelhos em Niketche*, de Paulina Chiziane. Dissertação (Mestrado em Letras.) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

TOFALINI, Luzia Berloff. *Romance lírico: o processo de “liricização” do romance de Raul Brandão*. Maringá: Eduem, 2013.

VILELA, Mário. A metáfora na instauração da linguagem: teoria e aplicação. In: *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*. Ano XIII. Porto: Universidade do Porto, 1996. p. 317-356.

VILELA, Mario. Português de Moçambique ou as metáforas “à solta”. In: *Cadernos de estudos linguísticos*. v. 44. Campinas: Unicamp, 2003. p. 145-158.

Consultadas

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

ARISTÓTELES. Poética. In: Aristóteles, Horácio, Longino. *A Poética clássica*. 12. ed. Introdução e notas de José Roberto Brandão. São Paulo: Cultrix, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.

CESÁRIO, Irineia Lina. *Niketche: a dança da criação do amor poligâmico*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA LIMA, Luiz. A questão dos gêneros. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1, p. 237-74.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

GONÇALVES, Anamélia Fernandes. *Corpos transfigurados: representações do corpo na ficção de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura). Universidade Federal de São João Del-Rei. 2010.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.
- MACÊDO, Tania; MAQUÊA, Vera. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas/Moçambique*. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.
- MESCHONNIC, Henri. Pela poética. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1, p. 27-51.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Horta Grande/PUC Minas, 2005.
- NASCIMENTO, Luciana Alberto. *A dança das contradições em Niketche – uma história de poligamia, de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade do Estado de Mato Grosso, Mato Grosso. 2011.
- PIRES, Antonio Donizeti. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. In: *Itinerários*, Araraquara, 2006, n. 24. p. 35-73.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo II. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- SALÚSTIO, Dina. *Mornas eram as noites*. 3.ed. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional, 2002.
- SANTOS, Américo Oliveira. Metáforas: figurações, fulgurações. In: *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*. Ano XV. Universidade do Porto, 1998. p. 187-195.
- SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- TEIXEIRA, Izabel Cristina dos Santos. *Ecos feministas na literatura moçambicana contemporânea*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina. 2011.
- TODOROV, Tzvetan. Nascimento da estética moderna. In: *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009. p. 45-52.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXO

Levantamento de dissertações e teses

ALBUQUERQUE, Soraya do Lago. *O patchwork literário de Paulina Chiziane e Toni Morrison: um estudo comparativo entre Niketche: uma história de poligamia e Beloved*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal de Mato Grosso, UFMT, 2014.

ARAUJO, Erika Tonelli de. *Um olhar sobre a cultura e sociedade em Moçambique: a ficção e a realidade em Niketche: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 2009.

CARMO, Igor Fernando Xanthopulo. *Dimensões do herói moçambicano em As andorinhas de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, USP, 2015.

CAVALCANTE, Scheilla Graziella Cayô. *O feminino na escrita literária de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, 2014.

CESÁRIO, Irineia Lina. *Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane e Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo: vivências femininas, laços africanos em vivências femininas*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, USP, 2013.

CHAVES, Leocádia Aparecida. *Às margens da nação moderna em Ventos do Apocalipse de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, 2010.

COLETTI, Gabriela. *Uma leitura alegórica das identidades em O apocalipse dos trabalhadores e Niketche: uma história de poligamia*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, URI, 2016.

COSTA, Eliane Gonçalves da. *De mitos e silêncios: nas águas do feminino pelos romances de Paulina Chiziane*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 2014.

COSTA, Gleid Angela Dos Anjos. *Os (des)encantos da ruptura identitária em O alegre canto da perdiz, de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Feira de Santana, UEFS, 2017.

COSTA, Pollyana dos Santos Silva. *Assimilação, identidade e memória na obra O alegre canto da perdiz, de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, UnB, 2013.

COSTA, Renata Jesus da. *Subjetividades femininas: mulheres negras sob o olhar de Carolina Maria de Jesus, Maria Conceição Evaristo e Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC SP, 2008.

COSTA, Rosilene Silva da. *Ventos do apocalipse: ventos de mudança em tempos de pós*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2009.

DANTAS, Igara Melo. *A dança das confissões: introdução à oralidade, performance e inscrição em Niketche*, de Paulina Chiziane. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande Do Norte, UFRN, 2017.

DANTAS, Luciana Neuma Silva Muniz Meira. *Identidade da mulher moçambicana nas obras de Noémia de Sousa e Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, UEPB, 2011.

DAVID, Débora Leite. *O desencanto utópico ou o juízo final: um estudo comparado entre A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, e *Ventos do apocalipse*, de Paulina Chiziane. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, USP, 2011.

DINIZ, Stefania de Moraes. *Queda livre para dentro de si: a ancestralidade feminina em Niketche*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura) – Instituição de Ensino: Universidade Federal de São João del-Rei, São João del Rei, 2016.

DIOGO, Rosalia Estelita Gregorio. *Paulina Chiziane e Conceição Evaristo: escritas de resistência*. Tese (Doutorado em Letras/Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, 2013.

FERNANDES, Doralice de Freitas. *Tereza Batista e Rami: uma análise da representação literária do discurso feminino em Jorge Amado e Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, UERN, 2013.

GIANINI, Elaine Aparecida Prado. *A personagem Sarnau no romance Balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituição de Ensino: Universidade de Marília, Marília, 2014.

KÜTTER, Cintia Acosta. *Balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane, um romance de formação refletido em corpo feminino*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal Fluminense, UFF, 2013.

LINS, Cleuma Regina Ribeiro da Rocha. *Oralidade e polifonia em Niketche: uma estória de poligamia, de Paulina Chiziane: construção e afirmação da identidade feminina e cultural de Moçambique*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal da Paraíba, UFPB, 2009.

MENDES, Marli Maria. *Abrço utópico entre logos e sofia na produção literária de Paulina Chiziane*. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, 2009.

NASCIMENTO, Heloísa. *Com quantos retalhos se faz um quilt? – costurando a narrativa de três escritoras contemporâneas*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, UERJ, 2008.

PADILHA, ROSENILDA PEREIRA. *Balada de amor ao vento: releitura à luz de O inconsciente político*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2016.

PEREIRA, Ianá Souza. *Vozes femininas de Moçambique*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, USP, 2012.

PERUZZO, Lisângela Daniele. *De armas e de palavras: um estudo comparado da temática da guerra em Terra Sonâmbula, de Mia Couto, e Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane*. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, USP, 2011.

PRIMI, Juliana. *Entre dois mundos: a loucura feminina em A louca de Serrano, de Dina Salústio e O alegre canto da perdiz, de Paulina Chiziane*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, USP, 2013.

ROBERT, Badou Koffi. *A consciência da subalternidade: trajetória da personagem Rami em Niketche, de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, USP, 2010.

ROCHA, Cleuma Regina Ribeiro da. *Oralidade e polifonia na construção da identidade linguística e cultural moçambicana em Niketche: uma história de poligamia*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, UFPB, 2009.

RODRIGUES, Vania Auxiliadora de Moraes. *A resistência identitária feminina na obra O alegre canto da perdiz, de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, 2017.

SANTOS, Alexandra Machado da Silva dos. *Poética da negociação cultural em Paulina Chiziane e Mia Couto*. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2013.

SANTOS, Aurea Regina do Nascimento. *O empoderamento de vozes femininas nas narrativas de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Fundação Universidade Estadual do Piauí, FUESPI, Teresina, 2016.

SANTOS, Márcia Cristina dos. *História e histórias entrelaçadas pela voz: a narrativa performática em O alegre canto da perdiz, de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, 2010.

SANTOS, Thaís Cristina. *Entre a tradição e a modernidade: O sétimo juramento, de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2010.

SANTOS, Tiago Ribeiro dos. *Entre tralhas e traumas de guerra: o gesto testemunhal da escritora Paulina Chiziane*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

SANTOS, Waltecy Alves dos. *A voz feminina na literatura de ascendência africana: hibridismo de mitos e ritos nos romances Niketche de Paulina Chiziane e A cor púrpura de Alice Walker*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, 2009.

SARUBBI, Vera Lúcia Martins. *Paisagens apocalípticas com mulheres e guerra ao fundo*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, UFF, 2009.

SILVA, Rosilene Teodora da. *Memória e história na obra O alegre canto da perdiz, de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Literatura Africana de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, 2014.

TEDESCO, Maria do Carmo Ferraz. *Narrativas da moçambicanidade. Os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade*. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, UnB, 2008.

TEIXEIRA, Rejjane dos Santos. *Questões de gênero na organização da sociedade moçambicana: a mulher em xeque em Niketche: uma história de poligamia de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, UFES, 2018.

TEOTÔNIO, Rafaella Cristina Alves. *Por uma modernidade própria: O transcultural nas obras Hibisco Roxo de Chimamanda Ngozi Adichie e O sétimo Juramento de Paulina Chiziane*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, UEPB, 2013.

TIGRE, Maiane Pires. *Identidades difratadas e as múltiplas fronteiras da exclusão em Ponciá Vicêncio e O alegre canto da perdiz*. Dissertação (Mestrado em Linguagens e Representações) – Universidade Estadual de Santa Cruz, UESC, 2017.

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