

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC - SP

Renata Vaz Shimbo

O corpo-texto no corpo-feminino em *Niketche*: uma performance  
literária

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

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

São Paulo

2015

Banca Examinadora

---

---

---

*À minha mãe, minha luz, minha alegria e minha dança.*

## **AGRADECIMENTOS**

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria José Gordo Palo, pela orientação e paciência.

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Vera Bastazin, pelo contagiante entusiasmo com a literatura e conhecimento.

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Isabel Lousada, pelo carinho e solicitude.

À Ana Albertina, pela tolerância e auxílio.

Ao meu pai Nelson e meu irmão Marcelo, pelo incentivo.

Ao Amauri Franco, meu companheiro de todas as linhas, pela delicadeza ao olhar por mim.

À querida amiga Aline Oliveira, por saber dizer melhor.

Às amigas Silvia, Marília e Joyce, por estarem aqui sempre.

Ao Cláudio Cabral, pela compreensão e generosidade.

Ao Isaac, pelo encorajamento para começar.

Aos colegas do mestrado, pela partilha.

Ao Tarik Duarte, pela consultoria e cuidado.

À CAPES, pela bolsa concedida.

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

Zumthor, 1985, p. 28

SHIMBO, Renata S. V. **O corpo-texto no corpo-feminino em Niketche: uma performance literária.** 2015. 90 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2015.

A presente dissertação sobre o romance *Niketche: uma história de poligamia* (2004), da escritora moçambicana Paulina Chiziane, representa uma leitura sobre a relação dialógica entre corpo e texto. Em um primeiro momento, privilegia-se o panorama histórico que nos oferece o tempo em que a língua portuguesa foi inserida no continente africano e, neste caso, em Moçambique. Neste sentido, verificou-se que fatores geográficos e históricos determinaram as relações estabelecidas entre a sociedade e o gênero feminino no país, assim como provocou a necessidade de uma reinvenção para sua identidade cultural. Verifica-se, no romance, a reescrita da alteridade feminina através da performance da dança *niketche*, por meio da qual os movimentos rítmicos sintetizam o erotismo e a profanação desse ritual tradicional, subvertendo-o em instrumento de libertação do corpo feminino. Através do embasamento teórico de pensadores como: Zumthor (1985, 1993), Bakhtin (1977, 2002), Antonacci (2013) e Irobi (2007), defende-se que o ritual sagrado da dança, em *Niketche*, adquire corpo e forma de texto, a escrever o lugar utópico de uma performance de liberdade para a voz e o corpo femininos de Moçambique.

**PALAVRAS-CHAVE:** Niketche; corpo-texto; performance; Literatura moçambicana; Língua portuguesa.

SHIMBO, S. V. **The body-text in the body-feminine in Niketche: a literary performance.** 2015. 90 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2015.

This dissertative analysis of the Mozambican writer Paulina Chiziane's *Niketche: a history of polygamy* (2004) represents a reading about the novel the dialogical relationship between body and text. At first, the historical background in which the Portuguese language was inserted in Africa and, in this case, in Mozambique, is privileged. In this sense, it is verified that geographical and historical factors had determined the relationships established between society and the gender feminine in the country, as well as it led to a need for a reinvention for their cultural identity. The rewriting of female otherness is verified in the novel through Niketche's dance performance, through which the rhythmic movements synthesize eroticism and the desecration of a traditional ritual, subverting it into the female body's release instrument. Through the theoretical basis of thinkers like Zumthor (1985, 1993), Bakhtin (1977, 2002), Antonacci (2013) and Irobi (2007), it is argued that the dance sacred ritual in *Niketche* acquires body and text form, writing an utopic performance place for femal's voice and body of Mozambique.

**KEYWORDS:** Niketche; body-text; performance; Mozambican Literature; Portuguese language.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>CAPÍTULO I - O contexto cultural, social e histórico presente na literatura de Moçambique</b> .....	18
1.1 Divisionismos geográficos, linguísticos e culturais .....	19
1.2 Parâmetros transculturais e culturais de Moçambique .....	22
1.3 O colonial no pólo feminino no rumo da subjetivação .....	27
<b>CAPÍTULO II - A performance libertária da linguagem feminina de Moçambique: <i>Niketche</i></b> .....	42
2.1 A dança <i>niketche</i> : corpo-texto; corpo-sujeito; corpo-épico .....	43
2.2 A experiência erótica da dança em modelizações femininas .....	57
2.3 Narradora-protagonista-observadora: alteridade e testemunha .....	64
<b>CAPÍTULO III - A ritualização da linguagem: a performance</b> .....	67
3.1 O profano e o sagrado na voz masculina x feminina na história de <i>Niketche</i> .....	68
3.2 A prática performática na dança da mulher em <i>Niketche</i> .....	71
3.3 O desejo na performance erótica do lugar e espaço virtual .....	75
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	80
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	85

## INTRODUÇÃO

Os estudos a respeito da temática da literatura feminina na África correspondem a certo interesse de compreensão da produção literária feita por mulheres em língua portuguesa nestes países, especialmente Moçambique.

A inserção do português nos países colonizados por Portugal na África se deu de forma violenta, através do processo de colonização, no qual se extinguiram as línguas e os costumes maternos, fato que obrigou a população a utilizar a nova língua em todas as instâncias, dentre elas, as sociais e artísticas. Dessa forma, a literatura que surgiu oriunda desse período teve como temática o nacionalismo político, haja vista que esta floresceu durante o período de guerras.

É a literatura de combate propriamente dita, no sentido de que convoca todo um povo à luta pela existência nacional. Literatura de combate, porque informa a consciência nacional, dá-lhe formas e contornos e abre-lhe novas e ilimitadas perspectivas. Literatura de combate, porque assume um encargo, porque é vontade temporalizada (FANON, 1968, p.200).

Por seu caráter nacionalista, essas produções tratavam das questões deploráveis da colonização enquanto um atraso histórico, ao mesmo tempo em que procuravam manter acesas as esperanças de um futuro melhor.

Do ponto de vista histórico, tais produções tiveram fundamental importância, já que forneceram elementos sob os quais os moçambicanos fomentaram sua luta pela libertação e a formação de uma identidade nacional. Em contrapartida, enquanto essas obras desempenharam um papel positivo ao denunciar os problemas sociais a que a população foi subjugada, tornaram-se menos positivas quando passaram a defender pontos de vista políticos estabelecidos.

Especialmente após a independência, em 1975, as opiniões divergiam e a literatura política não tinha mais o objetivo de refletir os sentimentos da população, mas seguia as linhas partidárias, dissociando o caráter de unanimidade revolucionária que permeou toda sua trajetória anterior, quando

ignorou, inclusive, as diferenças étnicas e regionais da população em prol da libertação.

Nesse âmbito, entretanto, excluem-se os autores da chamada "literatura exótica ou colonial" (CHABAL, 1994, p.44), que manifesta características diferentes da legitimamente africana por tratar, em sua maior parte, de questões envolvendo a metrópole.

A influência europeia na consolidação de uma literatura moçambicana se deu, principalmente, por intermédio da poesia, em que alguns escritores eram, simultaneamente, moçambicanos e portugueses, a maioria tendo nascido na metrópole e imigrado para a colônia. Assim, como todas as nações colônias de Portugal, Moçambique possui uma herança cultural mista, com importantes componentes europeus, os quais foram reconhecidos por sua influência literária quando da formação da identidade cultural do país.

A despeito do longo e determinante processo de confluência formadora das especificidades culturais de Moçambique, o país teve seu cenário literário alterado em 1993, com o lançamento do primeiro romance, *Balada de amor ao vento*, escrito por uma mulher, Paulina Chiziane. A autora, desde então, tem-se mostrado uma grande representante da literatura moçambicana em língua portuguesa, transpassando o contexto local e lançando-se exteriormente como uma voz de mulher contadora de histórias, como ela própria insiste em denominar-se.

Nascida em Manjacaze, em 1955, Chiziane foi alfabetizada em português por realizar seus estudos em uma escola de missão católica. Apesar de ter-se envolvido ativamente no contexto político moçambicano como membro da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), abandonou a trajetória ativista em função de discordâncias ideológicas para com o movimento, passando a se dedicar, exclusivamente, à escrita e à publicação de seus livros.

Paulina Chiziane é, neste momento, a voz ficcional das mulheres moçambicanas, já que as suas narrativas constituem uma prática real de emancipação, de crítica ao poder cultural estabelecido. Emergindo em um meio tradicionalmente dominado pelos homens, a sua criação literária impôs-se pela perspectiva feminina, conseguindo o efeito de captar as contradições do processo social e político de seu país, ao escalpelizar o lugar da mulher moçambicana no choque

entre a tradição rural (por exemplo, da poligamia masculina) e a modernidade urbana, como acontece em Niketche (LARANJEIRA, 2013, p. 335).

Percebe-se, na análise das temáticas produzidas pela escritora, não só o apelo político, legitimado pela causa a que esteve ligada, mas também uma preocupação indelével com o mapeamento cultural de Moçambique, desde tempos remotos até a contemporaneidade.

[...] vai mais longe e precede a uma arqueologia da cultura (em uma linha próxima das posições pós-coloniais e da inquirição das subalteridades), ao rastrear as influências dos comportamentos e dos hábitos coloniais na formação das mentalidades assimiladas, como quando recorre ao passado colonial para explicar os sonhos desvairados de algumas mulheres e homens. (LARANJEIRA, 2013, p. 335).

Neste sentido, a escritora contempla em sua escrita uma variedade temática que mostra a diversidade cultural em momentos distintos da história moçambicana, bem como a pluralidade de culturas na geografia de Moçambique.

As questões geográficas presentes na obra da autora se manifestam também por meio do tema da língua e linguagem, assunto recorrente quando se trata da África lusófona, uma vez que ambas as questões permeiam a história destes países desde o período colonial até os dias atuais, especialmente no que se refere à escrita feminina da região.

(...) as vozes femininas são poucas nas literaturas africanas de língua portuguesa. As causas são as mais variadas, mas talvez pudéssemos avançar uma hipótese que aponta para a falta de visibilidade da produção escrita feminina, ou seja, essa produção existe – ainda que tímida – porém tem recebido pouca atenção da crítica especializada, o que leva muitas vezes ao seu silenciamento. Esse fato, aliado às difíceis condições de difusão do livro africano de língua portuguesa no circuito internacional e até mesmo no espaço lusófono, cria um desconhecimento do que hoje as mulheres tem escrito em África (MACEDO, MAQUÊA, 2007, p.74).

De acordo com as pesquisadoras Tania Macêdo e Vera Maquea, a escritora Paulina Chiziane se destaca em um contexto no qual apenas vozes

masculinas são preponderantes, como Mia Couto e José Craveirinha. É possível verificar, em sua escrita, uma trajetória de reinvenção da temática do feminino através da intransitividade do contexto africano, díspar em si próprio, cuja história e tradição permanecem em constante peleja com a modernidade.

Em seus primeiros livros como *Balada de amor ao vento* (1993) e *Ventos do apocalipse* (1995), a temática do amor serve como bálsamo para os tempos difíceis, passando, posteriormente, com *O sétimo juramento* (2000), *Niketche: uma história de poligamia* (2003) e *O alegre canto da perdiz* (2008), a tratar de temas relacionados à identidade cultural do país:

(o mosaico de práticas culturais, os hábitos arraigados), os traumas do passado, os caminhos da liberdade para as mulheres, em um estilo despojado e vibrante, aparentando à narração tradicionalista e à narrativa testemunhal norte-americana (LARANJEIRA, 2013, p. 335).

Em um momento mais atual, observa-se a presença de uma temática que se desenvolve sobre o viés da espiritualidade, com *Na mão de Deus* (2012) e *Por quem vibram os tambores do além* (2013), de cunho espiritualista e com traços autobiográficos.

Suas duas últimas obras discorrem sobre a experiência advinda da internação na ala psiquiátrica de um hospital, quando Chiziane teria descoberto sua mediunidade. Ambas refletem acerca de questões de religiosidade e espiritualidade, resgatando certos traços da tradição moçambicana que, ou se perderam na modernidade, ou se converteram em tabu na sociedade atual, a exemplo da figura do curandeiro, fortemente presente em *Por que vibram os tambores do além*.

Para este estudo, elegeu-se o romance *Niketche – uma história de poligamia* (2004), cujo objetivo está alicerçado na análise detida e minuciosa das personagens femininas, sob a mirada da constituição de um cenário da mulher no ambiente moçambicano de religião *bantu*, na tentativa de libertar-se através do corpo e da dança *niketche*, que nomeia a obra.

Através da narrativa em questão, Chiziane transporta a mulher para o processo de produção de saberes. Neste sentido, traz à luz personagens e imagens que representam constantemente a tradição no embate com a modernidade.

Esse estudo pretendeu analisar o valor mítico das alteridades femininas presentes no romance, pautando-se em conceitos que viabilizam o traçado de um quadro feminino em que a dança é o elo entre a alteridade e a liberdade da mulher. A partir do contexto Norte x Sul, que se apresenta como agente especificador dos modelos femininos, foi necessário demonstrar a intriga destes territórios, nos quais a dança assume o lugar poético da renovação da mulher, passando da subserviência para a libertação e o profano.

Desta forma, as bases metodológicas desta dissertação se sustentaram nas hipóteses de que os aspectos geográficos de Moçambique determinam as relações que se estabelecem entre as personagens e, em especial, entre as mulheres, consolidando relações distintas entre seus corpos e a sociedade. Além disso, a expressão do corpo através da dança *niketche* configura-se como abertura para a subjetivação da mulher moçambicana.

O primeiro capítulo trata do tema da inserção da língua portuguesa em Moçambique, traçando um cenário no qual a literatura em português surge como manifestação de reinvenção cultural do país. Desta forma, pontua o modo de fazer literário da autora e a recriação de um universo plural feminino através da representação literária, acercando-se da história recente de Moçambique.

Alguns aspectos do contexto histórico de Moçambique corroboram e justificam a infiltração dos elementos históricos da sociedade moçambicana no cotidiano em que agem as personagens do romance. O objetivo foi justificar a necessidade da polarização do “eu” na narrativa em questão, levantando as alteridades que compõem o cenário social multifacetado de Moçambique na busca enunciativa da subjetivação e descoberta de seu ser-mulher:

Ora, sendo esse período caracterizado por uma subjetivização enunciativa, pela internalização do olhar sobre as relações de poder e por uma autorreflexividade, desse processo de ab-rogação resultaria uma mudança – diria até uma implosão – do lugar cristalizado da mulher na literatura (MATA, 2013, p. 152)

Neste sentido social, língua, linguagem, aspectos geográficos e históricos consolidaram a necessidade de uma análise da trajetória feminina no decorrer da trama fictícia, quando a mulher volta a atenção para si mesma na busca da afirmação da feminilidade individual.

Inocência Mata (2013) defende que o passado colonial deixou fraturas que permaneceram soterradas durante o período de constituição discursiva da nação moçambicana, de modo que a escrita de Chiziane e a epopeia de suas personagens acabariam por suprir, através do discurso, as fraturas que cristalizaram a condição feminina no país.

Por isso não se pode dizer que as personagens femininas de Paulina Chiziane – que predominam – sejam meras marionetes: na verdade, trata-se de um percurso intelectual que as personagens empreendem (e com elas a leitora) em vista da desmistificação de imagens femininas convencionais que chegam, pela ação autorreflexiva, ao autorreconhecimento em um contexto em que a alteridade se transforma em outridade, com estatuto reconhecido, e a tradição surge como tempo de renovação cultural para a mulher em Moçambique (MATA, 2013, p. 157).

Tal reflexão sobre a condição histórica feminina, bem como a influência da língua e da linguagem na reinvenção da mulher moçambicana, agiram como pano de fundo do romance Niketche, voltando-se para um caminho através do qual a mulher percorrerá sua própria trajetória, por meio de seu corpo e de sua dança.

O momento narrativo no qual a dança é inserida nos liames ficcionais delimita o lugar que o feminino ocupa no romance, de modo que o segundo capítulo desse estudo se debruça sobre a significação da dança enquanto texto e contexto, que se manifestam enquanto cenário indicativo da libertação da mulher e suas alteridades, bem como no protagonismo da personagem principal.

Na condição de ritual, a dança *niketche* invoca a presença do corpo como um todo, corpo-texto, corpo-sujeito e corpo-épico, convocando o ritual a dar voz às cinco alteridades femininas que atuam na romance *Niketche*.

[...] memórias ancoradas em experiências dos que só têm no corpo e em suas formas de comunicação heranças de seus antepassados e marcas de suas histórias. Em contínuos desterramentos, sem construídas séries documentais, vivendo e transmitindo heranças em performances, recursos linguísticos e artísticos, povos africanos pluralizam nosso alcance de acervos históricos, monumentos e patrimônios audiovisuais, situando a necessária arqueologia de saberes orais, a ser enunciada e valorizada (ANTONACCI, 2013, p. 17).

Observa-se que, ao lançar mão do resgate do corpo como instrumento de libertação, este se apresenta como agente da memória. Mais que isso, subscreve a memória e a tradição através do corpo. Para a autora Chiziane, bem como para a oralidade moçambicana, o corpo é, antes de tudo, a emancipação do poder colonial, como trata Antonacci (2013). Segundo este autor, a historicidade do ser africano se manifesta mediante códigos distintos dos ocidentais, dentre eles o da dança. Seria, pois, outra maneira de se relacionar com a natureza, com os próprios seres-humanos e consigo mesmo.

Ao enfrentar o caminho de pensar corporalmente, a autonomia se configura como a revelação da libertação da mulher. A obra de Chiziane prevê uma atitude política em relação à condição feminina e à própria tradição moçambicana, uma vez que “a dança é o resultado normal da audição poética” (ZUMTHOR, 1985, p. 33), na medida em que a releitura de um tradicional rito cultural local inicia um processo de reescrita da tradição do país pelas vias da mão feminina e da própria condição de subjetivação da mulher, a que afere ainda Zumthor (1985, p. 80):

A socialização do corpo tem limites, para além dos quais se estende uma zona de individualização propriamente impenetrável. [...] O corpo não está jamais perfeitamente integrado nem no grupo nem no eu. A operação de leitura é dominada por essa característica.

Tem-se que as cinco alteridades femininas que se aliam no movimento da dança trazem, pela arte, a junção literatura e dança, leitura e tradição, na nova modelização feminina. Conforme bem define Zumthor, o corpo se configura como a única maneira do ser-humano se manifestar, sendo ele próprio também parte da poeticidade que emana da literatura. Nesse ínterim, convém salientar ainda que:

Com efeito, essa inscrição literária do corpo feminino, que, na sociedade moderna/tradicional, é lugar de múltiplas manipulações sociais, enquanto objeto de troca ou de ganho, marcado ou amputado, torna-se um lugar temático importante na atual escrita das mulheres africanas. (LEITE, 2013, p. 28):

Enquanto eixo temático, o artifício da dança aproxima também o leitor da história contada por Chiziane. Ao lançar mão da dança, mais que envolvê-lo na trama, a autora produz uma cadeia de sentimentos e sensações que induzem o espectador a buscar – por meio do espetáculo e sob a égide do sensível – a cadeia de significados que o movimento da dança carrega.

A dança é a metáfora da relação poligâmica de Tony com as seis mulheres. A hermenêutica desse texto vai propiciar uma viagem fundadora de sentidos. Se a realidade é um texto, como diria Michel Buttor, *as manifestações humanas são textos passíveis de ser lidos* (LOBO, 2006, p. 79 – grifo nosso)

As cinco alteridades femininas de *Niketche* experimentam a sensação de mesclar-se em uma apenas, o que seria a modelização de um novo *eu* feminino na cultura moçambicana, conduzida pela observação, olhar e percepção da narradora-personagem-protagonista, maestra da orquestra que este grupo entoia. A partir daí, verifica-se que a dança, na experiência sincrética entre cultura, política e arte, se manifesta como movimento espiral que enlaça os corpos e pode anunciar a condição feminina através da liberdade corporal.

Paulina Chiziane se vale de uma proposta rítmica que cadencia a linguagem da tradição oral mesclada ao enredo das personagens, criando um

processo de verossimilhança no qual as mulheres são, também, filósofas e poetas de suas próprias histórias e de sua fala.

Finalmente, no terceiro capítulo desta análise das especificidades discursivas, culturais e históricas elaboradas pela escritora, privilegiou-se o caráter de proposta utópica que o romance atinge através do discurso erótico do corpo. Para tanto, discute-se a profanação das vozes femininas e masculinas, mesclados à prática performativa do corpo da mulher. Pela aferição de Zumthor (1985, p. 50):

A palavra (performance) significa a presença concreta de seus participantes implicados nesse ato de maneira imediata. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz “passar ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de “concretização”.

No entanto, ainda que exista a certeza da concretização pela performance, consideramos que a libertação da mulher neste romance de Chiziane alcança êxito apenas no âmbito circunscrito da literatura. Não se trata, portanto, de uma libertação social ou do institucional, mas da subjetivação do eu-mulher através do corpo na dança.

Em razão desse projeto de construção da modernidade a partir da tradição é que podemos focalizar adequadamente as personagens femininas de Paulina Chiziane, profundamente vinculadas à tradição, sofrendo-lhes as consequências (como é o caso do costume ancestral *libolo* – o “dote”), mas obtendo, a partir da narrativa, a possibilidade de fazerem audível uma fala que muitas vezes lhe 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, MAQUÊA, 2007, p. 83).

Considerando o livro, a obra e o texto como um corpo uno, pode-se entender *Niketche* como uma alegoria dos movimentos desta dança, tornando-se um movimento ético da voz feminina, que culmina no adultério da

personagem principal, Rami, e no fim irônico da fábula, quando a protagonista anuncia a gravidez do irmão de seu marido Tony.

## **CAPÍTULO I**

### **O contexto cultural, social e histórico presente na literatura de Moçambique**

Condenas-me à escuridão eterna  
Agora que minha alma de África se iluminou  
E descobriu o ludíbrio...  
E gritei, mil vezes gritei: Basta!  
Noémia de Souza (2001, p. 12)

## 1.1 Divisionismos geográficos, linguísticos e culturais

A língua portuguesa foi inserida no continente africano, especificamente nos países de Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde e Guiné-Bissau, em meados do século XVI, quando Portugal tomou-os por colônias e instaurou o português como língua oficial em substituição às línguas locais que predominavam na região.

De acordo com Lopes (2006), em todos os países que sofreram com a invasão colonial ocorreram processos de resistência à mudança e adaptação da nova língua. Em Moçambique, cuja maior parte da população falava línguas pertencentes ao grupo *bantu*<sup>1</sup>, não era possível ao menos identificar uma língua majoritária, uma vez que o cálculo de falantes não alcançava os 50% em nenhuma das fluências presentes no país, caracterizando-o como multilíngue e multicultural, e não apenas multiétnico.

Dessa forma, associada às consequências sociais e econômicas, a questão da língua era uma das adaptações mais difíceis para os recém-colonizados, já que, além de não dominar a nova estrutura e vocabulário, eram obrigados a abrir mão de sua língua materna, que passava a não ser mais reconhecida oficialmente na sociedade; pelo contrário, viam a necessidade de comunicar-se através do português em situações oficiais, de âmbito administrativo e educacional, ainda que não soubessem equacionar nenhuma expressão nessa língua.

Os africanos colonizados estavam suscetíveis, diante da imposição dessa nova e dura realidade, a tornarem-se um povo órfão de cultura, uma vez que a língua era sua maior manifestação cultural. Desse modo, viram-se em uma situação de extrema violência de caráter social ao adquirirem a percepção de que sua identidade fora destruída e que a recuperação total da liberdade do passado seria inviável.

---

<sup>1</sup> *Bantu* ou *bantos* são um conjunto de cerca de 400 grupos étnicos diferentes existentes na África

[...] a língua é um produto social – um produto que só a própria sociedade controla e em todos os aspectos: maltrata, amputa ou deturpa, menospreza ou esquece, recria e estereotipa, funcionaliza. Em rigor, a língua vai-se ressocializando, em autogoverno (GOMES, 2006, p.30)

Somado à aculturação advinda do desprezo pelo idioma local, o povo colonizado era subjugado pela metrópole, seus costumes eram proibidos e substituídos pelas tradições impostas violentamente pelo colonizador, enquanto o português passava a ser, oficialmente, "a língua em que iriam expressar as novas verdades" (CHAVES, 2005, p.71). As representações sociais que sustentavam a ordem e a hierarquia de Moçambique foram asseguradas pela língua portuguesa, pois esta fixava "definitivamente os indivíduos nas diferentes classificações racialmente definidas, e que perpassaram a sociedade colonial". (CABAÇO, 2007, p. 322).

Nesse momento os conflitos sociais tomaram conta dos países, especialmente Angola e Moçambique, que buscavam uma tentativa de recuperação da sua autonomia nacional. Em contrapartida, o fracasso vinha de encontro à conclusão de que o colonizador era aquele que iria julgar, com suas leis, as questões oriundas dessas lutas, impondo sua força e poder.

Paralelamente, o aprendizado da nova língua a toda a população não foi viável. Ainda que a aculturação se tenha dado com a promessa da recompensa através do "mundo civilizado", o que se observou foi a incapacidade da inserção da língua portuguesa de maneira sistemática e decisiva, posto que, em Moçambique, em meados do ano 2006, apenas cerca de 3% da população tivesse o português como língua materna.

Desta forma, ao deparar-se com sua identidade destruída, o povo colonizado viu a necessidade de reinventá-la em um processo de recuperação de suas tradições e adaptação à nova sociedade que se instaurava. Especialmente no contexto linguístico, a decisão de tomar para si a língua do colonizador e moldá-la de forma que ela abarcasse as necessidades contextuais da população, foi uma das medidas que, se não puderam sanar a problemática, ao menos tratou de amenizá-la. Dominar a língua era uma

estratégia de sobrevivência para que a população pudesse se comunicar com o colonizador, servindo-se dela para tentar sanar as necessidades locais.

De acordo com Chaves (2005), como forma de resistência ao processo de aculturação em Angola e Moçambique, ocorreu um forte movimento de apego às tradições como mecanismo de defesa para preservar os costumes daquilo que a autora nomeia como *corte de caráter irreversível*.

Impedido de falar a sua língua, o dominado também não tem total acesso à língua do colonizador. Seu universo fica assim comprometido pelo risco da incomunicabilidade, que levaria à morte de toda e qualquer forma cultural (CHAVES, 2005, p. 52).

A autora afirma que era necessária uma mudança na estratégia de combate ao colonialismo, uma vez que a entrada no jogo do colonizador garantiria a sobrevivência do colonizado, parafraseando aquilo que Fanon (1968, p.198) define como "O interesse desse período é que o opressor não chegue a se satisfazer com a inexistência objetiva da nação e da cultura oprimidas".

Assim, a saída encontrada para a manutenção de um estado mínimo de autonomia valeu-se da apropriação da língua dominadora, adaptando-a de maneira a não haver total submissão. O que era falado não era mais o português, mas um português "reformado" como forma de resistência. Tratava-se de um processo de assimilação capaz de reverter o objeto de dominação em signo de identidade, aquilo que o antropólogo cubano Fernando Ortiz (1983) nomeou como *transculturação*, conceito este que defende que toda criação se assemelha, de certa forma, às suas origens, adaptando-as e recriando-as.

Logo, com o processo de independência de Moçambique, sua população passou a buscar, não uma identidade cultural estabelecida, mas a recriação dessa identidade, de modo a reconhecer-se como pátria autônoma. Assim, a desalienação era o ponto de partida para que o colonizado pudesse afirmar-se num mundo no qual tornava-se necessário a conquista (ou reconquista), de um lugar.

É nesse contexto de busca da identidade, que a valorização dos antepassados se instituiu. A população moçambicana lançou mão do apego às memórias, única fonte capaz de retomar o vácuo que a colonização deixou. Contudo, apesar dessa tentativa incessante, a sociedade nativa deparou-se com uma língua incapaz de expressar suas memórias e precisava, então, valer-se de estratégias de recuperação do passado e reconstrução de uma identidade sólida.

## **1.2 Parâmetros transculturais e culturais de Moçambique**

A literatura representa um componente essencial da identidade letrada das nações. Logo, quando se fala em literatura russa, portuguesa ou francesa, associamo-las à tradição cultural própria desses países, pois se pode inferir que esses países possuem uma *tradição cultural nacional*, diferentemente do que acontece nos países lusófonos da África, em função da necessidade de entendê-los como sociedades formadas pela interação entre as colônias e o país colonizador.

Ao contrário do caso de outros países colonizados, como Índia e Vietnam, nos quais já havia uma identidade cultural consolidada e reconhecida, na África e América Latina, as nações emergiram do colonialismo, tornando quase impossível a possibilidade de se falar em cultura nacional dissociada da experiência colonial. Ainda que existissem grupos étnicos e raciais com uma língua e cultura estabelecidas, apenas após a independência eles passaram a ser chamados de estados-nação, surgidos completamente artificiais da divisão territorial delimitada arbitrariamente pelas metrópoles. Dessa forma, a língua portuguesa é o agente unificante de sociedades que não compartilhavam nada, nem ao menos a cultura ou a língua anterior ao português.

Apesar de a maior parte das observações feitas acerca da literatura africana em língua portuguesa enquadrar-se a Moçambique, o país difere-se em alguns aspectos das demais colônias portuguesas na África (CHABAL,

1994). Uma das questões principais dessa diferença é a fraca integração colonial em seu território. Em função de questões geográficas, pela proximidade do Sul com a África do Sul e as resistências do Norte, a metrópole teve maior dificuldade em assumir um controle efetivo do país, uma vez que, desde o início, o Norte e o Sul consolidaram-se como países diferentes, sendo impossível falar em um Moçambique como unidade nacional.

Segundo Chabal, possivelmente os africanos das colônias portuguesas foram os mais desfavorecidos cultural e educacionalmente, inclusive quando se pensa em conta todo o império português, dada a influência que o regime de Salazar teve nesses países. Se, por um lado, havia a França e Inglaterra, países democráticos, cuja livre expressão e livre imprensa eram permitidas, por outro, estava Portugal, que desde 1926 vivia uma ditadura repressiva, baseada na censura, limitando a vida cultural dos países e enfraquecendo as incipientes manifestações que ocorriam na África através da repressão. Durante o período do Estado Novo, àqueles que podiam ler em português, chegavam apenas textos vindos do Brasil, não sem antes passar pelo crivo da censura.

Em suma, a influência da política do Estado Novo em Moçambique criou um clima no qual a censura, a duplicidade e a mendacidade cultural conspiraram para o fortalecimento da cultura colonial e retardaram o desenvolvimento da literatura africana. Contribuiu também para acentuar as divisões entre os que seguiram esta perspectiva da cultura oficial e os que pensaram construir uma literatura moçambicana genuína dentro do deserto cultural criado pela política colonial (CHABAL, 1994, p.32).

De forma semelhante ao que ocorreu em Angola, a literatura colonial de Moçambique, em meados das décadas de 1940 e 1950, teve possibilidade de expressar o mínimo de autonomia cultural, ainda que houvesse um cuidado com a censura. Entretanto, a partir de 1960, quando o restante da África se tornou independente e insurgiram as primeiras ações nacionalistas armadas nas colônias portuguesas, a publicação de qualquer obra nacionalista foi proibida e os escritores, encarcerados.

De acordo com Macêdo (2007), os escritores do período de 1920 a 1945 enfrentaram uma fase de ambiguidade, já que a presença incômoda da

língua portuguesa não os mantinha africanos, tampouco os transformava em europeus. Sua identidade era dada pelo colonizador, cuja visão eurocêntrica, apesar de deparar-se com culturas solidificadas e altamente elaboradas, insistia em denominá-los como os "povos sem cultura". Surgia então, nesse contexto, um terceiro espaço, dado em função desse conflito de identidade, o "discurso ambivalente do poder colonial, onde uma área de indeterminação surgia do encontro conflitante de mundos diferentes" (2007, p.16).

Com o processo de extinção das inúmeras línguas maternas – em sua maioria ágrafas – e a instauração do português como língua oficial, era natural que a população fomentasse um processo de reinvenção que se manifestaria através da busca da *moçambicanidade*. Assim, essa busca por uma identidade de fato seria o fim do terceiro espaço, na qual havia uma preocupação essencial na construção de uma identidade própria para a cultura e literatura moçambicanas, conforme trata Matusse (1998, p. 58):

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

A acepção de Matusse sintetiza a confluência entre as referências literárias e extraliterárias na literatura moçambicana, de maneira que unidades textuais e contextuais se complementam no processo de literarização, resultando na representação literária do Outro a partir da instância ideológica em que se estabeleceu o Eu.

Entretanto, é necessário salientar que, para Chabal (1994, p.54), o conceito de moçambicanidade só é manifestado *a posteriori*, como "um produto da literatura que foi sendo criada". Assim, o que determinará sua participação nesse processo é a influência que os textos tiveram no âmbito literário, como é o exemplo de José Craveirinha, maior poeta representante do engajamento pela moçambicanidade. Sua obra inscreve-se como parâmetro

dessa construção identitária não apenas em função de seu trabalho abranger todo o período de criação de uma literatura moçambicana - de 1940 até a contemporaneidade – mas pelo nível de moçambicanidade que permeia sua produção.

Em contrapartida, Macêdo (2007, p.20) defende que essa forma de fazer literatura não admitia um caráter de desenvolvimento natural, antes, era intencional, dada através da necessidade de estabelecer uma nação, especialmente após a independência. “[...] a formação de um conceito para dar sustentação às chamadas literaturas nacionais surge como demanda no meio intelectual. Esse conceito é o de *moçambicanidade*”.

Mais que isso, a autora toma o conceito para além da literatura, transportando-o para questões sociais e políticas, pois se trata da busca do moçambicano pela unidade de seu país.

A exemplo do que ocorreu em Angola após a independência, Moçambique passa por um período de sangrenta guerra civil, e a população vê recortada sua pluralidade cultural sem a possibilidade de construir, de fato, o que outrora mantinha como ideia de nação.

Nesse contexto, faz-se necessário salientar a influência que a guerra civil teve na literatura do país. Ainda que a maior parte dos escritores fosse do meio urbano e não tenha tido contato direto com o conflito contra a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO) e cujos escritos não narraram experiências diretas acerca dos ocorridos, seria inevitável que as marcas de uma guerra aparecessem nas manifestações literárias até os tempos atuais.

Outro dos aspectos que percorre a questão da moçambicanidade é a língua portuguesa, principal herança deixada pela colonização, ainda que modificada e diferente daquela trazida pelos portugueses, posto que incorporou elementos das línguas crioulas e manifesta-se, na literatura, através da busca da tradução das línguas locais para o português.

Nomear as coisas é uma maneira de instituir o mundo, tendo em conta que muitas experiências e muitos acontecimentos em Moçambique ainda esperam um nome que os defina. A construção da moçambicanidade, indefinida e em alerta, é feita também dessas

invenções de um futuro que ainda não se apresentou em todas as suas possibilidades (MACÉDO, 2007, p.26).

A chamada literatura “pós-independência de Moçambique” foi profundamente afetada pela instauração da guerra civil que, mesmo antes da materialização do país enquanto estado-nação, resultou num país fracionado, retardando o processo de evolução cultural, uma vez que as atividades literárias ficaram confinadas a um pequeno espaço urbano, especialmente em função da geografia fragmentada das cidades do campo. Entretanto, é também a partir da independência e, posteriormente, do fim da guerra civil, com o acordo assinado entre o governo e a RENAMO em 1992, que o país passa a ter acesso mais efetivo a publicações estrangeiras. Por conseguinte, ocorreu o processo de escassez de narrativas, conforme argumenta Benjamin (1994, p.202), quando da pobreza dos escritores em adquirir experiências comunicativas, também graças à demanda de informação, que segrega os jovens da faculdade de narrar.

O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição -, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível 'em si e para si'. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível.

Contudo, aos escritores que optaram pelo gênero narrativo, coube lançar mão da mais comum forma de arte que conheciam, a tradição oral de contar histórias, consolidando o conto como predominante na prosa moçambicana no início do período pós-colonial, fato esse que se justifica pelo próprio contexto do país, onde a prosa curta vem de encontro à realidade multifacetada de uma nação em construção e com tradição cultural tão diversa.

### 1.3 O colonial no pólo feminino no rumo da subjetivação

A inserção do romance em Moçambique ocorreu em 1993 com o lançamento de *Baladas de amor ao vento*, de Paulina Chiziane que, em 2003, publicou *Niketche*<sup>2</sup>: *uma história de poligamia*. A obra é o quarto romance da autora e inscreve-se como objeto desta análise.

Verifica-se, neste romance, que as personagens femininas refletem e questionam certas verdades e papéis que a sociedade moçambicana tradicionalmente carrega, sejam eles oriundos dos costumes *bantus* ou que se representaram a partir do processo de colonização.

O enredo de *Niketche* gira em torno de Rami, narradora e protagonista do romance e, a partir de monólogos e diálogos, a trama é tecida especialmente em função da relação que Rami estabelece com o marido e as outras esposas do casamento polígamo que passa a viver. Julieta, Luísa, Saly e Mauá são as outras quatro mulheres de Tony, com as quais Rami inicia um convívio a partir da descoberta das traições do marido.

Por meio da caracterização da narradora-protagonista, verifica-se a construção de um eu feminino atrelado à nação moçambicana, que forjaria uma futura identidade social para a mulher de Moçambique.

Neste sentido, a relação entre os personagens estabelecem as diferenças geográficas e históricas que determinam a sociedade moçambicana e, essencialmente, as diferenças entre Norte e Sul, representando Moçambique como uma *diegése*.

Em se tratando de uma sociedade caracterizada pela cisão e por uma ordem social pautada na exclusão, a escrita, e, neste caso, o próprio romance *Niketche*, são um fator de dinamização cultural, o que não exclui o caráter de *contadora de histórias* a que Chiziane prefere ser referida.

---

<sup>2</sup> Para fins de esclarecimento, o nome do romance será grafado como *Niketche* (letra maiúscula), sendo que as alusões à dança serão escritas como *niketche* (letra minúscula).

Todavia, fatores históricos contribuem para que, além de questões referentes ao patriarcado, a condição feminina no país se divida geograficamente, conforme ilustra a fala de Mauá, personagem nortenha. Sua mistificação regional está clara em seu discurso e no discurso de Rami, que sobre ela discorre diversas vezes, referindo-se ao mistério que rodearia as mulheres deste território. Diz a Mauá:

Vocês, do sul, não se preocupam com coisas importantes... Fazem amor à moda da Europa. Concentram toda a energia no beijo na boca, como se o tal beijo valesse alguma coisa. Dizem que pensamos apenas em sexo? Quantos homens do sul abandonaram os lares para sempre? Chamam-nos atrasadas. Vocês só têm livros na cabeça. Têm dinheiro e brilho. Mas não têm essência. Têm boas escolas, empregos, casas de luxo. De que vale tudo isso se não conhecem a cor do amor? [...] Vocês, do sul, ainda não são mulheres, são crianças. Seres reprodutores apenas. Por isso os homens vos abandonam a torto e a direito. A vossa vida a dois não tem encantos. Por isso, mal declararam independência gritaram: abaixo os ritos de iniciação (CHIZIANE, 2004, p. 178).

Os ritos de iniciação se opõem, pela voz desta personagem, ao conhecimento formal que as mulheres do sul possuem. No entanto, o romance traz esta dicotomia como referência a própria falta de unidade feminina no país, no qual culturas distintas destas duas regiões disputam espaço no âmbito da identidade cultural do país. Este fato torna impossível homogeneizar uma unidade cultural, configurando Moçambique como um compilado de culturas distintas que não dialogam harmonicamente, conforme novamente se apresenta na voz da Mauá: “A nossa sociedade do norte é mais humana [...]. A mulher tem direito à felicidade e à vida” (CHIZIANE, 2004, p. 175).

Diante dessa realidade, em que grande parte da população feminina já estaria estabelecida nas condições de submissão, a inserção da língua portuguesa viria agravar tal situação. O aprendizado do português era limitado aos homens e o analfabetismo, que já acometia a maior parte da população, se apresentava mais significativamente entre as mulheres moçambicanas. Paradoxalmente, observa-se que a própria questão da língua será a porta de libertação feminina, pois a dominação do idioma garante à mulher condições de atuar em âmbitos oficiais com segurança, bem como, no caso da própria autora Chiziane, de produzir uma literatura que se torne conhecida

mundialmente, como foi o caso de *Niketché*, esgotado em menos de quinze dias em Portugal e, hoje, lido no Brasil e em outros países.

Esta questão de trajetória literária no feminino tem, assim, tanto a ver com o que escrevem as mulheres como com o modo de ler o que as mulheres escrevem, isto é, as estratégias de leitura instrumentalizadas pela categoria do gênero a fim de fazer do acto da leitura uma mediação contra a centralidade de um sujeito flexionado por um único gênero, o masculino. Na verdade, as estéticas actualizadas em tendências e correntes artísticas não têm apenas a ver com o processo de criação e os “produtos”, mas constroem-se também a partir de estratégias de leitura. (MATA, 2007, p.423).

A observação da pensadora aborda a recepção dos textos femininos, e, neste caso, o da autora Chiziane. É, também, reflexo e consequência de uma aceitação exterior da literatura feita por mulheres na África, descentralizando o gênero masculino, tanto no que se refere ao produto de sua escrita quanto ao seu receptor, pois se trata de uma mulher falando sobre mulheres.

Jauss (2002), em seu conceito de *Estética da Recepção*, defende que a análise literária deve ocorrer em dois momentos, sendo o primeiro condicionado pelo texto, nomeado por efeito. Já o segundo é a recepção ligada ao destinatário ou leitor. Assim, os leitores constroem os sentidos da obra, tanto pelos horizontes internos que nela foram criados quanto por suas experiências pessoais. A construção de sentido se dá no diálogo constituído entre o repertório do leitor e o próprio texto, que cria sentidos muitas vezes arbitrários ao conhecimento do receptor. Logo, esse conceito defende que não existe *interpretação* de um texto, mas *interpretações*, de maneira que a produção de sentidos de uma obra se relativiza ao longo de sua recepção histórica.

Para Jauss, a estética da recepção resulta na mudança do foco para a apreensão de texto literário, foco em que o leitor assume uma condição indispensável para essa devida apreensão. Para o crítico, há duas “posições” para o leitor, diante do texto: em uma, com conceitos derivados de Wolfgang Iser, tem-se o leitor implícito, percebido como elemento articulado às estruturas objetivas do texto; em outra, tem-se o leitor explícito, indivíduo sócio-histórico que absorve uma criação artística com as suas qualidades e defeitos. Assim, esse indivíduo-leitor se torna responsável pela recepção

propriamente dita da obra e suas características ético-estéticas (TINOCO, 2010, p.14)

Correlacionando o conceito de recepção às acepções de Mata, observa-se que a escrita de Chiziane ultrapassa a fronteira que delimitou o lugar da mulher, pois suas obras versam sobre a questão feminina em Moçambique e cruzam os limites do país ao alcançar leitores em diversas partes do mundo. O diálogo entre leitor e texto, que aborda o conceito de recepção de Jauss, fortalece-se no sentido de que a compreensão da escrita de Chiziane se dá a partir da percepção de que sua obra não será lida pela mulher de quem a autora discorre a respeito. No entanto, cabe ao leitor realizar tal associação de acordo com suas crenças e valores, pois a leitura ocidental da obra difere-se da interpretação masculina de países de sistemas patriarcais, como Moçambique.

A história de *Niketché* é contada a partir dos monólogos da narradora-protagonista, que se manifestam por um discurso repleto de oralidade subjetiva. Contudo, esta nova oralidade é demonstrada a partir da língua portuguesa que dá voz à mulher e lhe permite contar sua história pela fala ritualizada.

[...] a cultura toma novos rumos e um deles é buscar na oralidade as formas de superação dos impasses. Para tal, expõe no corpo dos textos a matéria híbrida de que se constitui e, então, a fala se torna escrita. E a escrita, a fala ritualizada no papel. (MACÊDO, 2007, p. 26).

Considerando o impasse da assimilação da língua portuguesa e da conseqüente perda de identidade cultural, a oralidade torna-se matéria-prima para que se realize um discurso que preencha as lacunas deixadas pela nova língua. Neste sentido, a literatura lança mão dos elementos orais para fortalecer-se e estabelecer-se como uma ferramenta capaz de ritualizar os relatos, não apenas do feminino, mas de toda a cultura moçambicana.

Enquanto a princípio o intelectual colonizado produzia pensando exclusivamente no opressor, ou para fasciná-lo ou para denunciá-lo através das categorias étnicas ou subjetivas, pouco a pouco adota o hábito de se dirigir a seu povo. (FANON, 1968, p. 200).

Observa-se que, o que seria instrumento de dominação à condição da mulher, aos poucos transforma-se em ferramenta para permitir-lhe o diálogo com a sociedade. Diante disso, verifica-se um processo de deglutição da língua para munir-se dela através de um movimento antropofágico, no qual a posse da língua e seu completo manejo permitem a abertura de uma fenda libertadora, através da qual a mulher moçambicana, pela voz da escrita de Chiziane, se manifesta. A autora, comprometida com essa missão, lança mão de discursos polifônicos, através dos quais um discurso possui uma multiplicidade de vozes ideologicamente distintas, orquestrando-se e degladiando-se com linguagens sociais que deseja representar em sua escrita. A polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto apresentam-se diversas vozes e todo discurso é formado por outros discursos.

O discurso desses narradores é sempre o discurso de outrem (no tocante ao discurso real ou virtual do autor) numa língua de outrem (no tocante à variante da linguagem literária, à qual se opõe a linguagem do narrador).

E nesse caso temos diante de nós um “falar não direto”, não numa língua, mas através de uma língua, através de um meio linguístico alheio e, por conseguinte, através de uma refração das intenções do autor (BAKHTIN, 2002, p. 85).

Em *Niketche*, a polifonia se apresenta em diversos momentos, mas vale destacar as conversas de Rami com o espelho, em que há a sugestão de um diálogo com a própria consciência e, o que em princípio seria um monólogo, passa a caracterizar um discurso dialógico para encontrar, dentro de si mesma, respostas aos seus questionamentos.

- Diz-me espelho meu: serei eu feia? Serei eu mais azeda que a laranja-lima? Por que é que o meu marido procura outras e me deixa aqui? O que é que as outras têm que eu não tenho?

O espelho dá uma resposta muda e sorri.

- vamos, responde-me, espelho meu.

O meu espelho responde com malícia:

- Ah, sua gorda!

- Não! Não achas que emagreci um pouco?

- Emagreceste, sim.

- Graças a Deus não precisei de chás nem dietas.

- Vês como o teu marido é bom? Deu-te um desgosto benéfico, que emagrece. Tomara que esse desgosto te consuma mais um mês. Ficarás mais elegante que as estrelas de cinema. Tomara que todas

as mulheres gordas tivessem maridos que lhes dessem desgostos (CHIZIANE, 2004, p. 32).

O monólogo de Rami com o espelho, bem como sua imagem refletida, indica-nos uma incorporação da visão europeizada do corpo feminino, sob a voz da narradora: “os livros africanos apresentam uma Sabá magra e sem curvas, corpo europeizado, mas as rainhas africanas são gordas, pois são bem abastecidas tanto no amor como na comida” (CHIZIANE, 2004, p. 34). Trata-se de um diálogo não apenas entre Rami e o espelho, mas entre a tradição e a modernidade dialogando no discurso da protagonista.

Conforme novamente aborda Bakhtin (2002, p. 85) “por trás do relato do narrador, nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador”. Desta forma, o discurso velado de *Niketche* reflete não apenas a questão do feminino, mas também da necessidade de Moçambique de se reinventar e, nesta reinvenção, abarcar também a presença da mulher de forma distinta e autônoma.

A percepção ambígua também é refletida na narrativa quando Rami analisa a influência que o domínio da língua poderia exercer em sua vida, de certa forma, convencendo as outras esposas a valerem-se também do idioma para galgar sua liberdade social. A personagem reconhece que a dominação do idioma lhe possibilita transitar por situações sociais com maior autonomia. No entanto, em diversos momentos, permanece valendo-se de ditos populares ou expressões oriundas de sua língua materna de origem *bantu*, fato que denota a permanência indelével das tradições na personalidade da personagem, revelando-se através de seu discurso.

Enquanto as mulheres do norte se concentravam em ritos de iniciação sexual e nas artimanhas do amor, censurando o apego das sulistas aos livros e ao conhecimento, nota-se, já ao final do romance, que aquelas reconhecem o domínio da língua portuguesa como propiciador de um campo frutífero para sua evolução, conforme lemos no diálogo entre a protagonista e Saly, uma de suas rivais do norte.

- Será que a escola não é importante? – pergunto à Saly.

- É, sim, e como é, meu Deus! É por isso que estou de novo a estudar. Quero falar bem português e escrever bem. Quero gerir bem o meu negócio. Sei até umas palavras de italiano, mas o que quero mesmo é também falar inglês (CHIZIANE, 2004, p.313).

Ainda que a sociedade moçambicana, e a própria mulher de Moçambique, carregassem o não-conhecimento formal, a junção Norte e Sul, no conjunto das esposas de Tony, acabou por fazer emergir a unidade linguística que dá voz à mulher, uma vez que a língua não lhes renega um papel submisso, igualando-as no campo do discurso.

[...] uma das características mais marcantes do trabalho artístico de Paulina Chiziane: a busca de uma coerência fundada na articulação dos discursos, crenças e culturas diferentes, ou, em outras palavras, a procura de conjugar tradição e modernidade. (MACÊDO, 2007, p. 81).

Se por um lado a literatura produzida pela autora evoca traços da libertação feminina, por outro, nota-se a evocação da tradição como ferramenta de construção para este processo;

[...] seja dos ritos e crenças, seja das maneiras de contar – como força propulsora para uma modernidade do relato, fazendo com que memória e tempo presente, ancestralidade e modernidade confluem em uma narrativa bastante densa [...]. (MACÊDO e MAQUÊA, 2007, p. 82).

Vale ressaltar a trajetória política da autora, que foi ativista nas lutas contra o imperialismo. Ligada à FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), Chiziane saiu vitoriosa nas primeiras eleições multipartidárias em 1994. Contudo, dissociou-se da carreira política para dedicar-se à escrita e ao trabalho na Cruz Vermelha, fato que se deu, possivelmente, em função do machismo que permeava este contexto. Assim, de certa forma, é possível afirmar que sua dissidência retoma certos valores tradicionais, como o próprio ato de contar histórias, conforme traz Manoel Rui Monteiro (1987):

O texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós. E há palavras que só alguns de nós podem ouvir. No texto escrito posso liquidar este código aglutinador. Outra arma secreta para combater o outro e impedir que ele me descodifique para depois me destruir (MONTEIRO, 1987, p. 309).

A narrativa de *Niketche* se vale dos feitos históricos de Moçambique e de seus divisionismos linguísticos para, por meio deles, traçar uma nova perspectiva para o lugar do feminino no literário sem, contudo, abrir mão do que a tradição carrega de força nas relações estabelecidas por suas mulheres.

É de conhecimento geral a participação feminina durante o período colonial, no qual mulheres se juntaram aos homens nas frentes de batalha, pegando em armas ou angariando fundos e comida que viabilizassem a luta pela independência. Porém, não se pode ignorar que uma parcela de mulheres teve seu papel restrito a esperar em casa pela volta de seus companheiros e filhos, vivos ou mortos. A esta parcela, cujo sustento se mostrou comprometido pela ausência dos homens, coube a função de sair de suas casas e buscar empregos que suprissem as necessidades de suas famílias.

Ainda que outras obras de Chiziane, como *Ventos do apocalipse* (1995) abordem com maior propriedade o tema da guerra, em *Niketche*, verificam-se os efeitos que esta polarização dos lugares do feminino colonial trouxe à sociedade moçambicana. O romance aborda temas oriundos de uma sociedade patriarcal tradicional, cujo papel da mulher se limita a ser reprodutora e cuidadora das casas e maridos, de modo que questões como a infertilidade neutralizam qualquer serventia social da mulher, como é possível perceber na seguinte fala de Rami:

- Estéril? Ah, coitada! – suspiramos todas e ficamos um instante em silêncio.

Assolou-nos um momento de piedade. Mulher estéril é um ser condenado à solidão, à amargura. Qual a vida da mulher estéril? Marginalidade, ausência. Quais os sentimentos dela? Dor e silêncio. A mulher estéril sente dentro de si um ser sem vida, condenada a desaparecer sem assentar na terra as raízes da existência. [...] E quem a faz sentir-se assim? A sociedade, os homens, as próprias mulheres, especialmente as sogras que determinam o número de filhos que devem nascer dentro de um lar (CHIZIANE, 2004, p. 136).

A mulher estéril está condenada à segregação social, haja vista que sua função é unicamente a procriação, através da qual dá continuidade à família do marido por meio de filhos homens. A importância dada ao gênero masculino pode ser observada e comprovada através de uma prática corriqueira, em que mulheres geradoras de “filhas” não podiam amamentá-las senão por meros seis meses, enquanto a amamentação dos “filhos” se estendia até aos dois anos de idade, no intuito de que crescessem mais fortes. Ainda que haja alguma diferença entre norte e sul, a própria Rami esclarece: “Mas cuidado, no norte o homem é Deus também. Não um deus opressor mas um deus amigo, um deus confidente, um deus companheiro” (CHIZIANE, 2004, p.176).

A narradora-protagonista do romance esclarece ao leitor que, embora as diferenças regionais tratem de apresentar diferentes tratamentos à mulher, em ambas as localidades, ou seja, em toda a sociedade moçambicana, o papel feminino é o mesmo: são reprodutoras e cuidadoras do lar e da família. Além disso, a citação aborda a questão da religiosidade e da presença/ausência divina em sua vida como sulista.

Conforme aborda Ferreira (2013, p. 88), existe na obra de Chiziane uma “incompreensível apatheia divina”, por meio da qual Deus relega à mulher sua indiferença. Tal abordagem está presente em grande parte da obra da autora, como em *O alegre canto da perdiz*, onde o divino é representado como “surdo e mudo” (CHIZIANE, 2010, p. 304). Em *Niketche*, como alguém que “passa de lado e vê, mas não diz nada sobre a miséria destes seres que ele criou” (CHIZIANE, 2004, p. 260). A salvação para o desespero de Rami viria, unicamente, através da presença de uma deusa, significando a polarização do feminino na obra, pois seria ela a alteridade da mulher com poderes para interceder.

Se ela existisse, teríamos a quem dirigir as nossas preces e diríamos: Mãe nossa que estais no céu, santificado seja o vosso nome. Venha a nós o vosso reino – das mulheres, claro -, venha a nós a tua benevolência, não queremos mais a violência. [...] A paz nossa de cada dia nos dai hoje e perdoai as nossas ofensas – fofocas, má-língua, bisbilhotices, vaidade, inveja – assim como nós perdoaremos a tirania, traição, imoralidades, bebedeiras, insultos, dos nossos maridos, amantes, namorados, companheiros e outras

relações que nem sei nomear. [...] Uma mãe celestial nos dava muito jeito, sem dúvida alguma (CHIZIANE, 2004, p. 68).

Rami reconhece a completa omissão divina ao feminino, ao constatar que a existência de uma deusa está atrelada à sua condição de esposa de um Deus maior. Para a narradora, parece-lhe inconcebível que exista uma mulher – neste caso uma deusa – desatrelada a um homem, Deus. E, ainda assim, reconhece que “a deusa deve existir, penso. Deve ser tão invisível quanto nós. O seu espaço é, de certeza, a cozinha celestial” (CHIZIANE, 2004, p. 68). Deus é, portanto, tão negligente com a mulher que, ainda que existisse uma esposa para ele, caber-lhe-ia a mesma realidade à qual estavam condenadas as mulheres moçambicanas.

No romance, ainda que exista a questão da pluralidade do feminino, essa mescla de culturas termina por unificar o lugar que as mulheres ocupam na sociedade moçambicana, sejam elas do norte ou sul. A respeito do conceito de lugar, Marc Augé (2005) conceitua:

Se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço em que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é que a sobremodernidade é produtora de não-lugares, [...] não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória” (AUGÉ, 2005, p. 67).

Destarte, verifica-se a ausência de referencialidade de lugares passíveis de serem ocupados pela mulher moçambicana, fadada ao não-lugar. A polaridade Norte-Sul segrega a mulher a uma única opção de caminho a seguir, determinado por suas origens, que regem o traçado do destino feminino, conforme descreve a própria narradora no trecho:

Mas nós já 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).

Ações como o *lobolo* estabelecem limites rígidos que traçam a trajetória feminina, sem que, nele, a mulher se reconheça e identifique. Logo, este estado de não pertencer à realidade na qual vive relega-a a um não-lugar, no qual a referencialidade da tradição ocupa um espaço de memória. Todavia, ressalta-se que o reconhecimento da ocupação deste não-lugar por parte da protagonista e das outras esposas acaba por gerar nelas o desejo de ocupação de um novo espaço, no qual haja identificação, relação e reconhecimento, pois:

O lugar e o não-lugar são antes polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se consome totalmente – palimpsestos nos quais se reinscreve sem cessar o jogo misto da identidade e da relação. Os não-lugares são todavia a medida da época, medida quantificável [...] que mobilizam o espaço extra-terrestre em benefício de uma comunicação tão estranha que muitas vezes mais não faz do que pôr o indivíduo em contacto com uma outra imagem de si próprio (AUGÉ, 2005, p. 69).

O romance *Niketché* traz a revelação de que o reconhecimento de outras imagens de si próprias, assim como a relação entre as cinco esposas, abre uma fenda de um novo lugar passível de ser ocupado por elas, desenhado a partir de uma nova percepção e identificação de si e de suas relações consigo, com o outro e com o mundo. A escritora Chiziane, ao apresentar personagens multifacetadas, díspares em sua etnia, costumes e estilos de vida, foge ao discurso vazio anti-tradicional, pois aborda a questão do feminino através da diversidade, no sentido de que a geografia e a história do país mesclam-se às mulheres do romance como fator determinante e impositivo.

O caminho traçado pela autora em *Niketché* inverte o papel da mulher ao propiciar-lhe a possibilidade de contar sua história como protagonista e não como personagem marginal. A história lhe permite, através da ficção, da palavra e da língua, ser a voz silenciada socialmente. De indizível socialmente tornar-se dizível enquanto narradora.

Conforme atesta Mata, não haveria outro meio além da linguagem, a partir da qual “o contexto de suas sociedades, marcadas por desigualdades

institucionalizadas por disposições legais, tradicionais e de mentalidade [...] acabam por funcionar como porta-vozes deste segmento da sociedade” (2007, p. 422). Partindo do pressuposto de que homem e linguagem são indissociáveis, no campo da linguagem não há diferenciação no que se refere aos gêneros masculino e feminino, tornando-se um lugar neutro, onde a mulher pode lançar sua voz e a independência em relato: “Assim, pela escrita – que compõe esse “documento literário” – pode-se chegar a esta “história” de vozes silenciadas, pois é também a escrita de representação do indizível” (MATA, 2007, p. 425).

Neste caso, com relação à questão do indizível, pela voz de Steiner (2003), temos o reconhecimento de que a palavra não é suficiente para que o homem expresse a completude dos sentimentos ou das coisas do mundo em si. Segundo ele “As palavras não dizem nem desdizem o reino da matéria, da contingência do mundo, do ‘outro’. A linguagem fala-se a si própria”.

Ainda que se reconheça os prejuízos que o período de guerras trouxe ao país, Chiziane admite que os efeitos posteriores à colonização foram mais prejudiciais. Neste sentido, as diferenciações geográficas têm essencial influência nas personagens da história, bem como tiveram na história da própria sociedade moçambicana, conforme narra a autora sobre si própria e sobre as personagens de *Niketche*, em entrevista pessoal:

Eu sou do sul, mas fui criada em Maputo. A região de Gaza é de um machismo terrível. [...] Eu fui para a escola católica e tive a formação de uma identidade feminina bem rígida, patriarcal, etc. [...] Quando chego na Zambézia, que é uma província no Norte do país, a trabalho, encontro uma sociedade em que os comportamentos masculino e feminino são completamente diferentes do que eu vivia e observava no Sul. E daí escrevi o livro, inspirada nas mulheres da Zambézia e pensando “aquelas mulheres são loucas” (MIRANDA e SECCO, 2013, p. 362).

A mensagem desta entrevista feita com Chiziane responde à questão da polarização do feminino na obra *Niketche*, pois se trata de uma referência aos comportamentos e padrões distintos na sociedade moçambicana em decorrência dos diferentes processos de colonização enfrentados por Moçambique, e que deram origem a personagens distintas como Rami e

Mauá, representantes das polaridades norte e sul do país, suporte da intriga em *Niketché*.

É possível verificar que, em Moçambique, a partir de Chiziane, a mulher iniciou um discurso em prol de sua subjetividade, através do qual acaba por dissociar-se da imagem estereotipada da Mãe-África ou da mulher-guerreira.

Agora as escritoras parecem querer ir para além da construção da nação solapando-a: considerando o tangenciamento entre feminino e mulher, pode afirmar-se que trazem para a cena literária o sentimento individual em toda a sua plenitude (que não apenas aquela que releva do político-ideológico) e querem expandi-lo para lá do nacional e atingir primeiro a condição feminina, depois, a condição humana, sem descurar a discussão incómoda dessa condição nas relações internas de poder que trazem ainda a marca da inquietação, numa garimpagem, ainda e sempre, de um “eu” profundamente interior. (MATA, 2007, p. 430).

Verifica-se que a abordagem do feminino na literatura é uma ação intencional, na qual objetiva-se a expansão desta discussão para além do espaço físico do país e da temática da mulher, abarcando a condição humana em diálogo com seu interior.

A narradora apresenta, no início de *Niketché*, o seguinte trecho: “Sou um rio. Os rios contornam todos os obstáculos. Quero libertar a raiva de todos os anos de silêncio. Quero explodir com o vento e trazer de volta o fogo para o meu leito, *hoje quero existir*” (CHIZIANE, 2004, p. 19, *grifo nosso*). O desejo de existir, manifestado no princípio da obra, demonstra a intenção de mudança da protagonista, da consciência latente de que, até aquele momento, sua existência era vil e descartável, e do desejo de que esse *status quo* se alterasse. Para a personagem algo precisa mudar e esta ação está em suas mãos.

O processo de busca de uma subjetividade individual no romance se mescla à questão da busca de identidade de Moçambique. De certa forma, a *moçambicanidade* desejada no país é a subjetividade buscada por Rami e as outras mulheres da história, a redescoberta de seu “eu” e da relação deste “eu” com o “outro”.

Em diversos momentos do romance, Rami descreve suas rivais, como no excerto em que as caracteriza como: Julieta, a enganada, Luísa, a desejada, Saly, a apetejada e Mauá, a amada (CHIZIANE, 2004, p. 58). A narradora reconhece a diversidade que compõe o “hexágono amoroso” de seu casamento e, neste momento, ainda caracteriza as outras mulheres como sujeitos indissociáveis deste relacionamento. No entanto, no decorrer da narrativa, esta visão se altera em coro uníssono que abarcará as cinco esposas, iniciando-se na dança *niketche*, e a partir de quando o *polígono* será o próprio momento de libertação.

Fora de sua objetivação, de sua realização num material determinado (o gesto, a palavra, o grito), a consciência é uma ficção. [...] Mas, como expressão material estruturada (através da palavra, do signo, do desenho, da pintura, do som musical etc), a consciência constitui um fato objetivo e uma força social imensa (BAKHTIN, 1997, p. 177).

A existência de uma manifestação de subjetivação do *epos* feminino em *Niketche* é traçada, no romance, de acordo com o contexto bakhtiniano, pela via da dança que se configura como o momento performático, no qual a transgressão inverte o comportamento feminino socialmente firmado, para tornar as personagens sujeitos ativos na construção de suas identidades e no modo de estar no mundo.

A personagem Rami, ainda que aparentemente inocente, tem consciência de sua representação como alteridade da mulher moçambicana e é, a partir desta alteridade, que passa a reconhecer sua identidade como mulher, conforme afere Bakhtin:

O objeto é para o prosador a concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz; essas vozes criam o fundo necessário para a sua voz, fora do qual são imperceptíveis, “não ressoam” os seis matizes da prosa artística.

[...] Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa (BAKHTIN, 2002, p. 88).

O romance *Niketché* não trata de uma denúncia à condição da mulher moçambicana, pois inaugura um processo de busca de um eu-feminino, não apenas social, mas cuja existência transcende questões culturais e da própria nação, para subjetivar a persona-mulher em essência.

A heroína Rami, líder do grupo de esposas de Tony, é a porta-voz das outras quatro esposas no âmbito social, haja vista que todas elas encontram um destino promissor, seja casando-se com outros homens ou trabalhando e tornando-se independentes financeiramente. No entanto, a protagonista descobre que tal libertação, a libertação interior, lhe permitiria traçar novos caminhos também para si, em um processo de (re)descoberta de uma mulher singular, subjetivada por seus novos valores e princípios, desejos e conhecimentos. Rami está, pois, iniciando-se em sua maturidade individual, desvincilhada de uma imagem social de esposa-mãe-líder das esposas para, finalmente, construir sua alteridade capaz de ser reconhecida e de reconhecer-se como eu-mulher-Rami, enquanto voz que se diz, narrando, em novo status social.

## **CAPÍTULO II**

### **A performance libertária da linguagem feminina de Moçambique: *Niketche***

A literatura é o território sagrado onde se inventa um chão e nos sentamos com os deuses. O lugar onde, também nós, somos deuses. No momento dessa relação, estamos fundando um tempo fora do tempo. E nos religamos com o universo. É isso que torna num momento divino esse pequeno delírio que é o ato de inventar (CAVACAS, 2006, p. 57).

## 2.1 A dança *Niketche*: corpo-texto; corpo-sujeito; corpo-épico

Paulina Chiziane insere a dança *niketche* na narrativa que conta a trajetória de Rami e suas companheiras. A dança atua como símbolo da feminilidade e como rito de passagem, evidenciando uma conveniência cultural marcadamente tradicional. Após uma reunião em família, Mauá reitera o poder deste ritual e a primeira esposa se encanta com seus significados:

- *Niketche*?

- Uma dança nossa, dança macua – explica Mauá -, 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).

Trata-se da manifestação cultural de uma região do país na qual predomina um caráter de veneração à figura feminina, em que os ritos de iniciação são valorizados e ensinados conforme a tradição. Contudo, ao cruzar a fronteira entre norte e sul, o ritual assume um caráter de *contra-dança*, uma vez que ela é o contraponto entre culturas distintas entre si. Na narrativa tecida por Chiziane, por sua vez, a dança *niketche* estabelece o entre-lugar em que as esposas de Tony atuam, metonimicamente, como representantes das mulheres moçambicanas de maneira geral mas, sobretudo, daquelas que assumem sua subjetividade em seu lugar político e social.

A inserção do corpo através da dança altera o curso da obra literária *Niketche*, de maneira que o texto, que lhe serve de suporte, assume o caráter de corpo em movimento. Nesse ínterim, pode-se aplicar a conceitualização de Zumthor (1985), para quem a obra seria uma compilação de signos que abarcam um sentido global. De acordo com o teórico, tais signos podem ser de ordem visual, tátil, auditiva ou sensorial, além das condições estabelecidas pelas circunstâncias do corpo receptor. Estas são, pois, e a fim de eliminar as limitações semânticas, as ações de leitura de uma obra literária.

Considerando a obra literária nesses termos, verifica-se, no romance, o caráter político que o corpo assume, posto que a metáfora da ritualização do

corpo feminino em movimento será o texto de resolução da emancipação de Rami, das outras esposas e da mulher moçambicana.

O corpo [...] é um agente da cultura. [...] ele é uma poderosa forma simbólica, uma superfície na qual as normas centrais, as hierarquias e até os comprometimentos metafísicos de uma cultura são inscritos e assim reforçados através da linguagem corporal concreta. O corpo também pode funcionar como uma metáfora da cultura. [...] uma imagem mental da morfologia corporal tem fornecido um esquema para o diagnóstico e/ou visão da vida social e política. O corpo não é apenas um texto da cultura. É também [...] um lugar prático direto de controle social (BORDO, 1997, p. 19).

A citação acima retoma um conjunto de percepções sobre o corpo, metáfora da cultura. Temos, em primeiro lugar, o caráter cultural que este carrega, simbolizando a metáfora da cultura moçambicana, com suas repressões e liberdades, sendo que é a noção do corpo a responsável por mapear o país em suas diferenças culturais e políticas.

É possível constatar, em *Niketche*, a dominação masculina pelas vias do corpo feminino. Esta se dá através da manipulação dos valores que a própria mulher conhece de si, enaltecendo a disparidade entre as diferentes regiões do país, pois a percepção dos valores do corpo é um dos desenhos possíveis para o mapa cultural de Moçambique. Deste modo, o reconhecimento do próprio corpo entrega à mulher elementos de poder que ela desconhecia possuir, como é o caso da dança *niketche*, cuja amplitude abarcada por ela era de total desconhecimento de Rami.

Dimen (1997) defende que, em sociedades patriarcais, a experiência feminina é, amiúde, uma experiência na qual mente e matéria (o corpo) são associados e explorados, de maneira que se possa subtrair sua subjetividade, ainda que por vezes haja resistência.

[...] o gênero denota uma estrutura de poder político, disfarçada em sistema de diferença natural. No patriarcado, o gênero é o modo pelo qual a consciência do ser e o conseqüente senso do próprio poder são mais imediatamente vivenciados (DIMEN, 1997, p. 46).

Podemos deduzir que, através deste pensamento, o sistema patriarcal praticado em Moçambique define, em princípio, a consciência que a mulher tem de si, determinando as relações de poder a serem estabelecidas, disfarçadas em diferenças naturais. Deste modo, o patriarcalismo segrega o feminino a um papel secundário sem que, no entanto, haja, na mulher, a possibilidade ou o conhecimento para contestá-lo, pois “as mulheres podem perceber [...] que a sociedade as contrapõe aos homens como algo que é Outro, diferente. A cultura faz as mulheres tanto humanas como não humanas” (DIMEN, 1997, p. 46-47).

A percepção de que a condição feminina é algo cultural abre as portas para que a linguagem e, neste contexto, a literatura, sejam campos frutíferos de exercício do poder político que o corpo feminino carrega. Por tratar-se do “outro”, atribui-se a ele valores opostos ao masculino, tornando-o um campo oculto, corpo que se transfigura, em *Niketche*, em elemento de libertação.

No entanto, Zumthor defende que apenas a leitura, no sentido de decodificação do discurso, não é suficiente para a sua compreensão. Para ele, é necessário um esforço físico - do próprio corpo - para atravessar as palavras e para que elas sejam bem compreendidas.

[...] se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um corpo-a-corpo com o mundo (ZUMTHOR, 1985 p.77).

Trata-se de uma ação mútua, em que o corpo toca o texto e o texto toca o corpo simultâneo e igualmente, tornando-o um corpo-texto vinculado a um corpo-sujeito receptor. O corpo é "ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso" (ZUMTHOR, 1985, p.77). Neste sentido, corpo e texto estão em um campo de sincronicidade, a partir do qual existe uma qualidade de universalidade na relação entre ambos. Logo, no momento em que Rami e as outras esposas decidem executar a dança *niketche* para o marido Tony, estabelece-se entre eles: personagens, dança, texto e leitor, uma relação extratextual, a partir da qual é "pelo corpo que o sentido é aí percebido" (ZUMTHOR, p. 78).

Considerando que o mundo existente fora do sujeito é do campo do sensível, é este o lugar onde se localiza o texto e de onde provem o prazer estético, constatação de que o pensamento puro não é suficiente para que a condição humana exerça toda a sua capacidade de percepção. O conhecimento não se faz apenas pelo corpo, mas ele é, em princípio, conhecimento, também do corpo.

Assim, o artifício da dança no romance confere a ele o status de *além-texto*, pois sua significação transborda os limites da narrativa, a partir do qual a leitura assume também seus movimentos, ampliando a percepção do leitor para os significados que os gestos instituem através do texto.

George Vigarello (2000, p. 229-230) complementa a teoria do corpo como instrumento de autoconhecimento e auto-afirmação ao afirmar que: “O corpo evoca numerosas imagens, sugere múltiplas possibilidades de conhecimento”. Em certas situações, diz ele, “especialmente quando a relação com a escrita e com o livro não é geral, o corpo pode revelar uma profundidade social por vezes inimaginável”. Tem-se então que o corpo assume a função de pré-texto, através do qual se evoca o que posteriormente será explicitado. Assim, com a dança *niketche*, temos o surgimento de um discurso que se torna ato a partir da performance do corpo, de maneira que, sem ela, o texto em si se torna inválido e incoerente. Mais que isto, a dança é o pilar por meio do qual se sustenta, num único ato, todo o romance *Niketche*.

Zumthor (1985) defende a impossibilidade de que o corpo se integre completamente em um grupo ou em um sujeito, revelando aí a operação de leitura. Para o autor, o lugar onde se encontra a literatura e, neste caso, o texto literário, seria no paradoxo de que os fatos corporais não são dados nem como um sentimento, nem como lembrança. Neste sentido, a experiência de leitura é, somada à sensorialidade e ao campo do sensível, o ponto de encontro no qual um fato narrado ocupa o espaço do sentimento e da lembrança no além físico. A partir disto, o texto:

[...] integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto (ZUMTHOR, 1985, p. 81).

O texto e a experiência da cadeia epistemológica percebem o sujeito no mundo no momento em que vê que existe um objeto fora dele, aquém do seu domínio e unicamente perceptível pela ordem do sensível e ocupa o espaço do virtual, plano no qual reside a memória do corpo. Frequentemente, o que se denomina como virtual frequenta o campo do real através de imagens que evoca, a fim de sanar aquilo que Santaella (2004, p. 137-138) aborda como “mal-estar, o desconforto produzido pelas renúncias que o indivíduo é levado a realizar em prol do sistema de interdições que constitui a civilização”.

De acordo com Zumthor (1985, p. 83), “a voz, quando a percebemos, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito”. Neste sentido, a vocalização da dança *niketche*, pela voz de Chiziane, estabelece uma relação de alteridade entre o romance e a mulher moçambicana. O sujeito-mulher, vocalizado pela narrativa da dança, vem, através dos movimentos do corpo, narrados e vocalizados por Rami, construir a relação de corpo-épico que dá à obra o caráter de libertação da mulher e do feminino na sociedade, sendo que as vias da voz eternizam o corpo, conferindo-lhe uma dimensão simbólica aquém dos limites físicos.

Além disso, pelo argumento de Zumthor, a voz é a única manifestação do corpo de um sujeito que não toca o outro. “Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele” (ZUMTHOR, p. 84). Sendo assim, é através da voz de Chiziane, manifestada por Rami, que se torna possível verificar o deslocamento do texto produzido pela autora, que passa a assumir um corpo que fala por si, manifestando-se pela própria oralidade, vocalidade e sentido.

Pode-se afirmar que a narração da performance da dança *niketche* abarca o entrelaçamento de gestos em que o corpo se expressa e se comunica por meio do texto, assumindo seus contornos simbióticos pela

invasão de sentidos que elevam o leitor ao estado do sensível. Seus movimentos ganham amplitude e se fazem e refazem “abrindo os canais da comunicação para o que ainda não foi vivido e alargando o horizonte da percepção, impulsionada pela ação de uma situação única, jamais reproduzível” (FERREIRA, 2011, p. 37). Pela fala de Zumthor (1993, p. 219) temos que:

Para ouvir a voz que pronunciou nossos textos, basta que nos situemos no lugar em que seu eco possa talvez ainda vibrar: captar uma performance, no instante e na perspectiva em que ela importa, mais como ação do que pelo que ela possibilita comunicar. Trata-se de tentar perceber o texto concretamente realizado por ela, uma produção sonora: expressão e fala juntas, no bojo de uma situação transitória e única. A informação transmite-se assim num campo dêitico particular, jamais exatamente reproduzível, e segundo condições variáveis, dependendo do número e quantidade dos elementos não linguísticos do jogo.

A partir do que afere o pensador, a performance, neste caso a dança, assume dimensões que lhe conferem uma amplitude de expressões. Neste caso, não se trata apenas da manifestação de uma performance tradicional *macua* de sedução e erotismo. A dança, no romance,

[...] amplia a dimensão corpórea para uma plasticidade de movimentos em que as palavras harmonizam o ritmo do corpo. Cada gesto e cada som, em uníssono, fazem o corpo dançar uma música de beleza expressiva, compondo uma orquestra de sensações regida pelos versos que fluem na melodia das palavras movidas pelo corpo em movimento (FERREIRA, 2011, p. 137).

Assim, a ruptura com os modelos pré-determinados da cultura do país rompe, ao mesmo tempo, com as relações estabelecidas entre homens e mulheres no âmbito da dominação, pois estas reconhecem seus corpos performativos em movimento libertário rumo ao protagonismo.

O meu corpo é o peso sentido na experiência que faço dos meus textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à margem do meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior (ZUMTHOR, 1985, p. 28).

Entende-se, pela acepção de Zumthor, que a revelação do papel do corpo através da leitura da realidade passa a ser o meio pelo qual se torna possível estabelecer a subjetivação. O corpo diz-se de si próprio, recorrendo à memória, à cultura e à tradição, para consolidar as relações que o sujeito estabelece com o mundo e com os outros sujeitos.

Os signos performáticos se revelam a cada movimento das cinco mulheres de Tony, não apenas no momento da dança em si, mas em toda a narrativa, perpassando os limites performáticos. O movimento corporal da dança perfaz todo o texto, justapondo-se através de um corpo que se amplia e se apossa da dimensão do sensível, nele adquirindo novos contornos e significados a cada gesto. Cada discurso representado por este corpo-texto assume as vozes, sinergicamente, de um corpo-sujeito.

O poeta nigeriano Esiaba Irobi defende que, em África, a dança é a representante suprema da expressão artística, *arte por excelência* (IROBI, 2007, p. 900 – *tradução nossa*). Para ele, o ato de dançar atua para além da comunicação corporal, perfazendo um movimento sinestésico e assim agindo como o principal meio em que confluem o mundo exterior e interior, história e presente.

O corpo é o maior condutor de expressão artística, seja ela uma pintura, uma dança, um livro como *The black atlantic*, esculpindo ou realizando. O meio é imaterial. A última fonte de significação é o corpo humano. É, por conseguinte, uma vez que o corpo é o instrumento primário para incubação, articulação e expressão de todas as ideias, bem como transporte de toda arte, seja música, teatro, literatura, mensagens eletrônicas, festival ou carnaval, o que eu quero discutir é que é através da fenomenologia e alfabetização sinestésica (ou seja, o uso do meio do corpo como lugar de significação cultural) que cruciais aspectos do festival indígena Africano foram translocados para o Novo Mundo.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> The body is the major conduit of artistic expression, whether is the painting, a dance, a book like *The Black Atlantic*, sculpting, or performing. The medium is immaterial. The ultimate source of signification is the human body. It is therefore because the body is the primary instrument for incubating, articulating, and expressing all ideas as well as transporting all art, be it music, drama, literature, electronic messages, theater, festival, or carnival, that I want to argue that it is through phenomenology and kinaesthetic literacy (i. e., the use of medium of the body as a site of cultural signification) that crucial aspects of indigenous African festival theater were translocated to the New World.

A valorização da palavra impressa, em sociedades claramente orais, acaba por comprometer a compreensão do poder do corpo como “[...] um local de múltiplos discursos para esculpir a história, memória, identidade e cultura”<sup>4</sup> (IROBI, 2007, 900). Dessa forma, ele reforça que o conhecimento nestas sociedades, antes da escrita, fora vinculado através da inteligência do corpo humano, sendo ele o principal instrumento por meio do qual as manifestações, atualmente escritas, ocorriam.

Em se pensando as concepções teorizadas por Irobi, pode-se inferir que a condução dos atos de Rami na história torna-se um retorno aos elementos íntimos da cultura moçambicana, em que pese as manifestações corporais que precederam a palavra. Neste sentido, a performance das esposas em movimento traz à tona valores autênticos oriundos da sociedade de onde vieram, expressando, pela matéria, o imaterial; e pelo texto, o indizível.

Antonacci (2013) aborda a performance como manifestação concretizada e adensada de morfologia e simbologia, através da qual os corpos negros revelam seus aspectos culturais orais desfigurados por olhares coloniais. Assim, a apresentação performática da dança e seus movimentos que tomam toda a obra *Niketche*, apresentam-se como gestos grávidos de sentidos, para que as palavras falem através dos atos do corpo-texto. Diante disso, as conversas da narradora com o espelho são, também, uma extensão dos seus limites corpóreos, como o solo de uma dança.

A representação do discurso de Rami consigo mesma, no momento em que são proferidas tanto as suas palavras como também as palavras do espelho, trazem consigo esclarecimentos carregados de significações, através dos quais a protagonista dança sozinha a performance que sustentará sua libertação. Trata-se de momentos nos quais o âmago do sujeito se revela em um compêndio de sentidos, cuja linguagem lhe permite ultrapassar as barreiras sociais impostas. No caso de Rami, os obstáculos oriundos da tradição e da sociedade não lhe permitem a fala e, por isso, ela dança.

---

<sup>4</sup> [...] a site of multiple discourses for sculpting history, memory, identity, and culture.

- Por que danças tu, espelho meu?  
- Celebro o amor e a vida. Danço sobre a vida e a morte. Danço sobre a tristeza e a solidão. Piso para o fundo da terra todos os males que me torturam. A dança liberta a mente das preocupações do momento. A dança é uma prece. Na dança celebro a vida enquanto aguardo a morte. Por que é que não danças? (CHIZIANE, 2004, p. 16).

A tomada de consciência é suscitada quando o espelho oferece a valorização da dança e dos gestos do corpo, convocando a protagonista a compartilhar este momento. Logo, considerando o objeto como parte do pensamento da personagem, sua resposta sintetiza o caráter simbiótico que o texto assume com os movimentos da dança:

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).

Nessa passagem da narrativa, quando Rami dança em frente ao espelho e, por isso, percebe a possibilidade de dialogar com ele, a personagem constata sua solidão e reage a ela por meio dos movimentos corpóreos quando verbaliza “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” (CHIZIANE, 2004, p. 16). A semente de libertação da protagonista, neste momento, dá sinais de eclosão, no momento em que vê seu silêncio rompido por intermédio da dança, representação de sua voz. No entanto, nota que o percurso para alcançar sua própria dança lhe será árduo no momento em que se autoconvida a fazê-lo:

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 consegue levar. Entre nós há uma barreira fria, gelada, vidrada. Fico angustiada e olho bem para ela. Aqueles olhos alegres têm os meus traços. As linhas do corpo fazem lembrar as minhas. Aquela força interior me faz lembrar a força que tive e perdi. Esta imagem não sou eu, mas aquilo que fui e queria voltar a ser. Esta imagem sou eu, sim, numa outra dimensão (CHIZIANE, 2004, p. 16).

Seu monólogo, neste momento, através do qual a personagem convida a si própria para dançar, traz-nos o reconhecimento de que sua voz fora-lhe sucumbida e a sua força estaria em outra dimensão. No entanto, revela-se a poeticidade da obra no momento em que a protagonista novamente recupera o poder de dançar, representando a recuperação da sua voz e força interior. Neste caso, ao executar o *niketche*, todas as cinco esposas de Tony retomam seus lugares dentro de si e recuperam os traços que lhes foram roubados quando de seu casamento.

Chiziane lança mão do artifício da dança como voz feminina. Assim, os movimentos que percorrem o romance atentam-se à qualidade de expressar o que as palavras não lhe são capazes de suprir, aquilo que, pelas palavras de Badiou (2002, p. 38):

Uma verdade se depara com a rocha de sua singularidade (...). Chamemos esse deparar de inominável. O inominável é aquilo que não pode forçar. Aquilo cuja transformação em verdade ela não pode antecipar.

Quando define o lugar de intersecção entre filosofia e poesia, Badiou aborda a questão da impossibilidade de que certos fatos, sentimentos e sensações possam ser nomeados através de palavras. Assim, refere-se ao *inominável* como aquilo cuja nomeação está comprometida pela limitação da linguagem.

A protagonista, no romance, reconhece o silenciamento de sua fala e constata que a dança lhe é capaz de devolver o balbucio. Logo, a dança vem-lhe suprir a ausência de palavras, não apenas para Rami ou às cinco esposas, mas à mulher moçambicana, que pôde reconhecer sua imagem e voz através do gesto de dançar, dançar para si e para o mundo suas vitórias e submissões, sua liberdade.

Desta forma, as vozes ocupam um espaço de limiar, conceito apresentado por Walter Benjamin por meio da chamada *dialética da imobilidade*, de que o lugar de limiar é o espaço, fresta, onde uma tensão

ocorre, gerando uma suspensão na qual os pensamentos ocorrem por camadas superpostas, nas quais coexistem passado e agora.

O limiar é limite e passagem, aponta para um deslocamento não apenas no espaço, mas também no tempo. Os ritos de passagem consagram a superação de barreiras no tempo, representadas por obstáculos no espaço (GAGNEBIN, 2010, p. 7).

Trata-se do umbral ou limiar em que tal tensão impede o movimento sem, em contrapartida, estancá-lo, pois o novo pensamento/sentimento não consiste na separação dos dois momentos, mas em sua intersecção. O limiar é, então, o local de transição em que a voz do sujeito apresentado por Zumthor exerce influência no outro sem tocá-lo. É a condição em que o texto, neste caso o romance *Niketche*, assume o caráter de corpo-texto, de modo que a dança *niketche* se materializa em sua narração, criando o espaço limítrofe em que as esposas de Tony representam a mulher moçambicana e seu processo de transformação e libertação.

Gagnebin (2010) aponta ainda que a sociedade contemporânea se encontra em um momento de carência de experiências de limiar, especialmente no que se refere à temporalidade dos mesmos.

[...] limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição de duração variável, entre esses dois territórios. Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo (GAGNEBIN, 2010, p. 14).

Neste caso, a constatação de que tal temporalidade na sociedade moçambicana se desenrola de maneira distinta daquelas consideradas como modernas, por ainda se nutrir de características de uma cultura tradicional, permite espaços de variável duração para que tais experiências, nestes territórios, sejam mantidas e cultivadas, como é o caso dos ritos de iniciação.

O tempo, nas sociedades africanas, estabelece formas diferentes de abordar as questões factuais. Nestes contextos, cujas imagens do passado são cultivadas, o presente ocorre como um evento individual e dissociado do que passou e do porvir. Nas sociedades *bantu*, por haverem assumido uma

“virtual ausência de futuro” (MOREIRA, 2013, p. 264), os fatos ocorrem de maneira que o passado é tratado como:

[...] um conjunto de atividades pelas quais os antepassados marcaram seu tempo e que transmitiram a seus descendentes. Nesse sentido, os homens do presente são devedores às gerações de antepassados (MOREIRA, 2013, p. 264).

Verifica-se então, por esse viés, a relevância dos ritos de iniciação em tais contextos, como é o caso de *Niketche*. O que, aparentemente, ocorre nas sociedades modernas é a falta de tempo para que um ritual se demore “inutilmente no limiar e na transição.” (GAGNEBIN, 2010, p. 15). No entanto, a manutenção de tais rituais de passagem, como é o caso da sociedade moçambicana, possibilita ao sujeito ultrapassar este momento de maneira a preparar-se para o porvir, como é o caso do processo de iniciação das mulheres de *Niketche*:

- Como foi a preparação do teu casamento?
- Comecei a fazer enxoval aos quinze anos – explico. Bordar *naperons*. Fiz colchas e toalhas em croché. [...]
- [...] Diz-me, como foi a preparação nas vésperas do casamento?
- Tinha aulas na igreja, com os padres e as freiras. Acendi muitas velas e fiz muitas rezas.
- E o que te ensinava tua família?
- Falava-me da obediência, da maternidade.
- E do amor sexual?
- Nunca ninguém me disse nada.
- Então não és mulher – diz-me com desdém -, és ainda criança. Como queres tu ser feliz no casamento, se a vida a dois é feita de amor e sexo e nada te ensinaram sobre a matéria?
- [...]
- Eu tive os primeiros ritos de passagem na adolescência para a juventude. Tive os segundos de noiva para esposa. Nos ritos de adolescência, trataram-me a pele com *musiro*. Nos ritos de noivado trataram-me a pele com mel (CHIZIANE, 2004, p. 35).

Nesta etapa da intriga, em que Rami declara não haver frequentado os rituais de iniciação, destaca-se o que Gagnebin trata como uma pobreza de experiências limítrofes nas sociedades capitalistas, nas quais o gasto desnecessário de tempo em tais experiências condicionou-as a uma

[...] diminuição drástica da percepção sensorial por ritmos diferenciados de transição, tanto na experiência sensorial quanto na espiritual e intelectual. As transições devem ser encurtadas ao máximo para não se “perder tempo”. O melhor seria poder anulá-las e passar assim o mais rapidamente possível de uma cidade a outra, de um país a outro, de uma atividade a outra (GAGNEBIN, 2010, p. 15).

No caso de Rami, aponta-se a influência da falta de tempo da sociedade moderna, uma vez que o sul de Moçambique se caracteriza como mais desenvolvido, cujos homens têm mais posses e melhores condições financeiras. No entanto, esta situação renegou-lhe, a Rami, o estado de não-mulher. Uma vez que não frequentou as escolas preparatórias, não existe nenhuma prova que oficialize a condição de Rami como mulher *de verdade*, sendo ainda tratada como criança despreparada para a vida. Ainda que a personagem possua todas as características de uma boa esposa, a falta dos procedimentos de iniciação é de caráter irrevogável, como se lhe faltasse a ligação necessária com os antepassados, detentores de todo e qualquer saber.

O fato de a rigidez do regime colonial ter sido mais forte no sul do que no norte do país conferiu àquele um caráter mais moderno e a este a manutenção das manifestações tradicionais, como os ritos de iniciação. Assim, explica-se a carência de situações limítrofes a Rami. Por sua vez, ainda que falte, a personagens como Mauá, o conhecimento formal das letras e livros, a participação em todos os rituais de iniciação lhe conferem, aos olhos da sociedade moçambicana, o status de mulher completa, posto que domina as artimanhas do amor.

- [...] Quantos homens do sul abandonaram os lares para sempre? Chamam-nos atrasadas. Vocês só tem livros na cabeça. Têm dinheiro e brilho. Mas não têm essência. Têm boas escolas, empregos, casas de luxo. De que vale tudo isso se não conhecem a cor do amor? [...] Vocês, do sul, ainda não são mulheres, são crianças. Seres reprodutores apenas. Por isso os homens vos abandonam a torto e a direito. A vossa vida não tem encantos. Por isso, mal declararam a independência gritavam: abaixo os ritos de iniciação. O que julgavam que faziam? (CHIZIANE, 2004, p. 179).

Observa-se que a sociedade sulista, mais moderna, rechaça a questão dos ritos. Logo, o que se verifica através da fala de Rami é que o seu desconhecimento dos significados dos ritos de iniciação justifica o rechaço que as outras personagens lhe dedicam. Em diversos momentos do romance, a protagonista classifica a sociedade do norte como atrasada, já que não se desenvolveu economicamente de maneira igualitária ao sul. Por outro lado, percebe que lhe falta o conhecimento da tradição e que se encontra carente de valores que lhe permitam sentir-se completa. Este pensamento se complementa pela voz histórica de Antonacci (2013, p. 108):

Suas expressões e tradições, que a hegemonia do letramento sob a modernidade capitalista deixou à margem, na retaguarda de nossas percepções, alcançam-nos no limiar de nossa capacidade de apreensão de suas alteridades que, mesmo vencidas, engendraram reconstituintes de suas energias diante do mundo da razão eurocêntrica.

Dois foram os eventos que modificaram as percepções das sociedades africanas, e neste caso, Moçambique, em relação às tradições relacionadas ao corpo. O primeiro deles foi a inserção do português como língua oficial e, em segundo lugar, o letramento nesta língua, que substituiu as expressões que antes eram apenas corpóreas, deixando uma lacuna no espaço que o corpo ocupava na representação dos pensamentos e sentimentos destes povos. No caso de *Niketche*, personagens como Mauá padecem da dificuldade em expressar-se de outra maneira que não seja através do corpo e de seus atributos sexuais, enquanto Rami domina bem a fala e escrita, expressando-se através delas. Logo, para a visão tradicional, as vias do corpo permanecem como sendo a melhor forma de expressão da mulher, de maneira que se exalta o que seria uma mulher moçambicana – aquela que domina os poderes do corpo – em detrimento de Rami e seus conhecimentos.

## 2.2 A experiência erótica da dança em modelizações femininas

O romance de Chiziane nos apresenta uma história multifacetada, através da qual a protagonista Rami sintetizaria modelos de cinco alteridades de esposas de Tony. Através de recursos textuais que ultrapassam os limites estruturais da linguagem, a obra alcança o patamar de romance híbrido, uma vez que mistura pequenas narrativas com traços de oralidade, movimentos rítmicos e dança.

Em seu ensaio *A tecnologia do gênero*, a pesquisadora italiana Teresa de Laurentis (1994) problematiza a questão da “diferença sexual” que, ao contrário de romper com uma visão androcêntrica e patriarcal, fomenta-a. Isto porque pensar a mulher em oposição ao homem, e o feminino como diferente do masculino, é, ainda, um padrão falocêntrico do discurso. Além disso, o ato de pensar um gênero (feminino ao masculino) em função do outro, limita-os a grupos homogêneos, como se todos os homens compartilhassem das mesmas características ou todas as mulheres fossem iguais. Tal premissa mostra-se, no entanto, falha, ao considerarem-se as distinções culturais que os diferenciam.

Assim, de acordo com a pensadora, faz-se necessário adotar um olhar que, ao invés de restringir a mulher a características já demarcadas, enfoque suas diferenças, implicando em

[...] conceber o sujeito social e as relações da subjetividade com a socialidade de uma outra forma: um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos lingüísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não só nas experiências de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório, em vez de simplesmente dividido (LAURENTIS, 1994, p. 208).

Gayatri Spivak (2010) aborda a mesma temática em seu livro *Pode o subalterno falar?*. O livro recorre a uma abordagem pós-colonial para discutir certas falhas em alguns discursos feministas. De acordo com a pesquisadora:

É bem conhecido que a noção do feminino (mais do que a do subalterno do imperialismo) foi usada de maneira semelhante na crítica desconstrucionista e em certas variedades da crítica feminista. No caso anterior, uma imagem da “mulher” está em questão – uma imagem cuja predicação mínima como algo indeterminado já está disponível para a tradição falocêntrica. A historiografia subalterna traz à tona questões de método que a impediriam de usar tal artifício. Com respeito à “imagem” da mulher, a relação entre a mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres; as diferenças de raça e de classe estão incluídas nessa acusação (2010, p. 65-6).

O romance de Chiziane nos traz a percepção de que não se pode restringir a abordagem do feminino tomando apenas um exemplo de mulher sob o paradigma instituído de “mulher moçambicana”. Ao contrário, é necessário adotar as várias facetas do feminino, por meio da exposição de mulheres distintas, marcadas por fatores étnicos, culturais e sociais específicos, configurando uma possível modelização de alteridades femininas.

Desta forma, *Niketche*, antes de um romance feminista, é uma história feminina, não no que se refere a uma crítica ao “ser masculino”, mas como uma abertura para que a mulher moçambicana saia de seu silenciamento e ganhe voz. Para isto, a autora lança mão de diversas abordagens do “ser mulher”, pois, ao contrário da abordagem de um feminino homogêneo, que fomentaria ainda mais o estereótipo da mulher africana, ela nos apresenta um panorama heterogêneo, representando múltiplas possibilidades do ser mulher no país, ao mesmo tempo em que discute suas controversas relações por meio da observação das concepções do corpo de Rami, Julieta, Luísa, Saly e Mauá.

No romance *Niketche* há a sugestão do deslocamento para a problemática da união do próprio país Moçambique, pois se produziu uma obra que sintetizou a unidade de um povo originariamente marcado pela diversidade, propondo a discussão de sua complexidade cultural em consonância com suas múltiplas tradições e expressões. Sendo assim, para uma aprofundada compreensão do romance, faz-se necessário analisar os distintos arquétipos do feminino que a narrativa aborda por meio da representação da mulher como protagonista da história, em favor do reconhecimento de modelos de personagens e alteridades outras.

Na África, a música e a dança têm papéis e funções em todos os aspectos da vida, do nascimento à morte, passando pelo casamento e maternidade. Ambas as expressões culturais assumem a função de comunicação e de ferramenta que fomentam a tradição e a oralidade. Neste sentido, diferentes grupos possuem distintas manifestações culturais, e a linguagem de um grupo étnico é, muitas vezes, diferente de outro por meio das expressões do corpo. Neste caso, não se trata de fazer arte como a concebemos no ocidente, mas as expressões artísticas possuem, nestas culturas, funções mais relevantes por seu caráter manifestadamente de identificação cultural, seja de um grupo étnico para outro ou entre países, línguas e costumes distintos, conforme aborda Antonacci (2013, p. 14):

Traços de seus horizontes delineiam-se em provérbios e expressões artísticas, extravasam em danças, ritmos e instrumentos musicais, não só na arte de fabricar artefatos sonoros com toques e tons de suas línguas, como em habilidades de comunicação audiovisuais que desafiam leituras ocidentais.

No que se refere ao romance, verifica-se que o fazer artístico assume significados contraditórios na modelização das cinco alteridades das esposas de Tony. Neste cenário, tem-se Rami como arquétipo da sociedade sulista, Julieta e Luísa vindas do centro, Mauá e Saly representantes do norte do país. Assim, os valores assimilados para a própria questão da dança assumem lógicos significados díspares para cada uma das alteridades.

Enquanto para as personagens do norte, a fala através do corpo é um processo natural, para as outras, Rami, Julieta e Luísa, as manifestações corpóreas assumem uma função distinta. Em função da colonização e do desenvolvimento da região, as sociedades sulistas não acataram mais o viés do corpo como expressão, ao contrário, a língua portuguesa assumiu a função que outrora foi deste corpo, função de expressão e manifestação.

Bakhtin (1992) aborda a questão do “eu” e do “Outro” como uma impossibilidade de coincidência de olhares. Neste sentido, propõe o conceito de excedente estético:

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que eu contemplo possa estar em relação a mim, sempre saberei e verei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto e sua expressão -, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila de nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente, urge fundir-se em um, tornar-se um todo único e tornar-se uma só pessoa (BAKHTIN, 1992, p. 21).

O conceito de Bakhtin justifica a impossibilidade de completude do “eu” e do “outro”. No caso do romance *Niketche*, a consciência crítica da mulher moçambicana passa por um processo de gestação. No decorrer do romance, é possível observar a falência do modelo comportamental feminino ditado pelo sistema patriarcal do país. Surge, deste modo, uma nova consciência feminina que rompe com os limites do próprio “eu” e passa a enxergar e dialogar com a esfera e o olhar do “outro”. Logo, observa-se a trajetória de cada uma das esposas de Tony em um processo de assimilação das alteridades femininas que se estabelecem entre si, mas, principalmente, entre cada uma delas e a protagonista.

O romance inicia-se com cinco mulheres que se apresentam com funções bem marcadas: esposas de Tony, deixando entrever a submissão feminina ao marido e a condição subalterna ao homem. O rompimento com as amarras patriarcais se dá no desfecho da trama, quando todas elas se tornam independentes, seus nomes e características passam a ser traçados e dissociados do estatuto de mulher por meio de algo ou alguém, e resultam, enfim, na caracterização de mulher-Rami, mulher-Lu, mulher-Juliana, e todas as outras, subjetivando-as de maneira que o elo que havia entre elas, em princípio Tony e depois a própria Rami, se rompa e, enfim, permita-lhes estabelecer suas próprias identidades.

Em primeiro plano, tem-se Rami, casada com Tony há mais de vinte anos, esposa exemplar, que inicia um processo de questionamento dos valores da sociedade patriarcal na qual está inserida. Rami busca um lugar

para si em um contexto afeito à mulher que passa a traçar, juntamente com as outras esposas e, em outra dimensão, um perfil sobre si mesma e sua subjetividade oculta.

Julieta é a segunda esposa, a quem o marido prometera deixar Rami para casar-se com ela. Trata-se da primeira rival, com quem a protagonista, de início, estabelece uma relação de competição, uma vez que se trata da primeira traição de Tony. No entanto, ao saber de sua história, de que o marido se aproximara dela quando pequena, sem que mencionasse o casamento e os filhos, seduzindo-lhe e estabelecendo com ela uma relação marital que se intensificaria depois da gravidez de Julieta, para só mais tarde, depois do matrimônio, contar-lhe a verdade, Rami se compadece do destino da até então rival e consolida com Julieta uma relação de irmãs, pois “Estamos juntas nesta tragédia” (CHIZIANE, 2004, p. 25).

A terceira esposa de Tony é Luísa, e com ela Rami trava mais um embate físico. No entanto, é a partir deste encontro que, efetivamente, passa a questionar os valores da sociedade na qual vive. Os valores oriundos do norte do país explicam o tipo de relação que a personagem estabelece com Tony.

Saly é a quarta esposa e, dentre as cinco mulheres, a de menor relevância no enredo, sendo que a pertinência desta personagem se manifesta nos momentos de tensão, nos quais os valores nortenhos fomentam a discussão entre os costumes do norte e sul.

Por fim, Mauá seria a antagonista de Rami, uma vez que a personagem representa o que Rami não é. A caçula das esposas de Tony é jovem, bonita e domina completamente as artimanhas do amor. Desde cedo fora iniciada nos rituais e conhece os segredos do corpo e mente dos homens. Diante dos “atributos” de Mauá, resta à protagonista ser uma boa esposa, medianamente bonita, ainda que tendo perdido seu brilho nos anos que passara sendo subjugada pelo marido e pela sociedade patriarcal do sul do país. A rival seria a última das esposas de Tony, aquela por quem ele estaria apaixonado durante grande parte da trama, mas que passa a sofrer quando percebe que também ela está sendo traída por uma sexta mulher. Cabe a Mauá o papel de

caçula, protegida e invejada pelas outras esposas, aquela a quem, assim como à Saly, a família vem defender quando da suposta viuvez.

Uma sexta mulher, Eva, não se torna esposa de Tony, mas traz ao romance uma personagem completamente distinta de todas as outras. Trata-se de uma mulher independente financeiramente, divorciada e estéril.

Ainda que boa parte do enfoque narrativo esteja sob égide das cinco mulheres de Tony, *Niketché* não nos apresenta apenas a figura feminina das esposas. Pelo contrário, outras vozes fazem eco aos discursos dos dois polos do feminino, Rami e Mauá, abarcando não apenas as questões geográficas no romance, mas atentando também às questões emocionais, como é o caso da mãe e tias de Tony, descritas por Rami:

Aquelas velhas damas têm rouxinóis nas gargantas e chilreiam as vozes mórbidas das cativas. Aquelas bocas desdentadas foram sugadas pelas pancadas. Os lábios nunca conheceram beijos, só lamentos (CHIZIANE, 2004, p. 126).

A descrição da protagonista apresenta um paradoxo entre os diversos modelos de feminilidade que o romance apresenta, através da questão da alteridade abordada por Todorov (2003), para quem o reconhecimento de tal alteridade se dá, em primeiro plano, por meio de um julgamento de valor, a partir do qual “o outro é bom ou mau, gosto dele ou não gosto dele, ou, como se dizia na época, me é igual ou me é inferior (pois, evidentemente, na maior parte do tempo, sou bom e tenho auto-estima...)” (TODOROV, 2003, p. 269). Em um segundo momento, de acordo com o pensador, ocorre “a ação de aproximação ou distanciamento do outro: adoto os valores do outro, impondo-lhe a minha própria imagem” (TODOROV, 2003, p. 269) e, por fim, a terceira instância é a indiferença ou neutralidade, através da qual se ignora a identidade do outro sem que haja nenhum grau de comparação.

Dessa maneira, entendemos que as definições de Todorov abarcam todos os arquétipos femininos que o romance apresenta, mas, em particular, as cinco alteridades representadas pelas esposas de Tony. No decurso do romance, ocorrem comparações entre elas, tanto no que se refere ao grupo

em si, quanto na relação de cada uma com a outra. No entanto, na voz da tradição, todas elas aparecem iguais perante a representação do masculino.

Vocês, mulheres modernas, têm o hábito de alimentar os homens de qualquer maneira. Guardam a comida na geleira por dias e dias. Um homem deve ser alimentado com comida fresca. É preciso acender uma fogueira em cada dia. Não deem batatas cozidas no dia anterior, porque incham os testículos dos homens, principalmente dos rapazes em crescimento. Não comam nunca a cabeça de peixe, nem de vaca, nem de cabrito, que é comida de homem. A cabeça do animal representa a cabeça da família. A cabeça da família é o homem (CHIZIANE, 2004, p. 127)

O discurso da sogra de Rami condensa todo o pensamento que a tradição perpassou pelos anos de colonialismo. No entanto, percebe-se que as cinco esposas de Tony estão em um entre-lugar, em uma condição fronteira, fragmentada de sujeitos pós-modernos que ainda não estabeleceram valores sólidos nos quais se apoiar, haja vista a conflituosa relação entre elas, determinada pelas diferenças geográficas, históricas e sociais.

Rami, por sua vez, encontra-se no limiar que desloca tradição e modernidade, de maneira que não pertence a nenhuma das posições fixas da sociedade.

Preciso de um espaço para repousar o meu ser. Preciso de um pedaço de terra. Mas onde está minha terra? Na terra do meu marido? Não, não sou de lá. Ele diz-me que não sou de lá, e se os espíritos da sua família não me quiserem lá, podem expulsar-me de lá. O meu cordão umbilical foi enterrado na terra onde nasci, mas a tradição diz que não sou de lá. Na terra do meu marido sou estrangeira. Na terra dos meus pais sou passageira. Não sou de lugar nenhum. [...]

Não, não sou nada. Não existo em parte alguma (CHIZIANE, 2004, p. 90)

O estado de não pertencer a nenhum lugar apresenta a protagonista como sujeito fora do lugar cultural, conforme a acepção de Marc Augé:

O lugar, tal como é aqui definido [...] é o lugar do sentido inscrito e simbolizado, o lugar antropológico. Naturalmente, é decerto necessário que este sentido seja mobilizado, que o lugar se anime e que os percursos se efectuem, e nada proíbe que se fale de espaço para se descrever esse movimento. Mas tal não é o nosso propósito:

incluímos na noção de lugar antropológico a possibilidade dos percursos que nele se efectuam, dos discursos que aí se sustentam, e da linguagem que o caracteriza (AUGÉ, 2005, p. 70).

Desta forma, o discurso de Rami aborda a reivindicação da “subjetividade de uma história alternativa como se ela ainda não estivesse legível” (SPIVAK, 2010, p. 191). Neste sentido, o não lugar é a representação do incômodo da personagem frente a sua própria condição e à condição da mulher, por meio das vozes das cinco esposas.

### **2.3 Narradora-protagonista observadora: alteridade e testemunha**

A narrativa do romance *Niketché* é conduzida pelo olhar atento da narradora-protagonista Rami, cujo mal-estar pela presença na sociedade na qual está inserida faz parte do discurso fragmentado que apresenta. Graças à sua liderança, as personagens são construídas por seus próprios discursos e pelos discursos da narradora, abrindo uma modelização de arquétipos que compõe sua identidade a partir da identidade das outras mulheres do romance, decifrando-se ao mesmo tempo em que as decifra, pois:

Essa minha vida recriada pela imaginação será rica em imagens acabadas e indeléveis de outras pessoas em toda a sua plenitude externa visível, de rostos de pessoas íntimas, familiares [...], mas não haverá entre elas a imagem externa de mim mesmo, entre todos esses rostos ímpares e únicos não estará o meu rosto; irão corresponder ao meu eu as lembranças – as vivências reconstruídas da felicidade puramente interior, do sofrimento, do arrependimento, dos desejos, das aspirações que penetram esse mundo visível dos outros; isto é, irei relembrar minhas diretrizes interiores (BAKHTIN, 1997, p. 55).

A partir desta notável citação de Bakhtin, podemos inferir que a personalidade de Rami é construída no romance a partir das relações que estabelece com as outras mulheres, com o marido e com a sociedade. A narradora constrói a narrativa através de seu olhar, por meio de monólogos que representam a construção de sua identidade subjetiva.

Verifica-se, aqui, a construção de um conflito no processo de assimilação dos novos valores que a protagonista se vê obrigada a absorver, ao mesmo tempo em que se percebe presa a princípios sólidos relacionados à tradição moçambicana. Ao liderar as demais esposas, cria um discurso testemunhal composto por seus próprios relatos, ao mesmo tempo em que funde os discursos de outras mulheres, criando uma identidade que sintetiza a mulher moçambicana, ao mesmo tempo em que mimetiza a própria sociedade, tornando-se um retrato multifacetado dela.

Por tratar-se de uma mulher criada no sul de Moçambique, Rami possui características que se assemelham à visão ocidental. Por este motivo, desconhece certos valores oriundos das antigas tradições do país, vendo-se obrigada a conhecê-los através das outras mulheres com quem passa a compartilhar a sua trajetória feminina:

[...] a autora vai complexificando as relações humanas, até se verificar a mudança radical da visão ética por parte de algumas personagens, que passam a aceitar o anteriormente inaceitável, sobretudo a protagonista, educada ao modo ocidental (LARANJEIRA, 2007, p. 532).

*Niketche* apresenta uma trama que funde, ora aspectos individuais da consciência da narradora, ora elementos éticos que sintetizam o contexto social no qual está inserida e que ela passa a questionar.

Quando a protagonista se auto-analisa, define a condição feminina e compartilha os seus dissabores, aprende também ela a arte da compreensão, distinguindo as diferenças entre as mulheres sanas, Tsongas, macuas ou macondes, pelo modo como vivem e trabalham, se enfeitam e comportam para enfeitar os homens, que escasseiam. O ódio transmuda-se em aceitação (LARANJEIRA, 2007, p. 553).

A partir da análise de Laranjeira, a nova composição da identidade da protagonista se constrói através da compreensão das diferentes culturas que compõem o país, tal esta composição cultural também se verifica no conjunto de esposas de Tony.

O romance se desenvolve a partir das novas percepções de Rami sobre si, sobre as outras mulheres e sobre a sociedade, de modo que passa a traçar um caminho no qual se vê protagonista de sua história, apropriando-se do seu corpo e sentimentos. A protagonista reescreve sua história a partir de novos valores que assimila através da relação com o outro, neste caso, as outras mulheres e suas alteridades que se desdobram no romance. No entanto, tal reescrita não se configura como uma aglutinação de traços das distintas personalidades, mas da reconstrução de identidades a partir da leitura que faz destas personagens.

Rami se vale da apropriação de seu corpo, convertendo-o em suporte para a reescrita de sua própria história, de modo a tornar-se um corpo simbólico que resulta em “um tropo do pensamento, uma amplificação da metáfora ou uma sucessão de metáforas [...], construindo na substituição, mediante uma relação de semelhança, do pensamento em causa por outro em um nível mais profundo de significação” (SILVA, 2004, p. 131).

Portanto, Rami subverte sua constituição de submissão para elaborar uma crítica “[...] à hipocrisia dos comportamentos da burguesia moçambicana e desvenda os tortuosos procedimentos de uma sociedade eminentemente patriarcal” (LEITE, 2004, p. 95). Partindo desta inferência, verifica-se que a escrita da libertação traçada pela protagonista culmina na junção das cinco esposas no ritual da dança, a partir do qual se estabelece, com seu corpo em movimento e na junção com outras mulheres, o protagonismo feminino.

Conforme veremos a seguir, a simbologia do corpo em experimentação rompe com a herança cultural conhecida por Rami, levando-a a reinscrever-se como sujeito que se reconhece através do outro, e reinscreve-se por meio de uma reconstrução interna pautada por uma consciência ética e crítica.

## **CAPÍTULO III**

### **A ritualização da linguagem: a performance**

Toda revolução é ao mesmo tempo uma profanação e uma consagração. O movimento revolucionário é uma profanação porque derruba as velhas imagens, mas essa degradação é sempre acompanhada de uma consagração do que até então era considerado profano: a revolução consagra o sacrilégio.  
Octavio Paz (1982, p. 269)

### 3.1 O profano e o sagrado na voz masculina x feminina na história de *Niketché*

A escrita da moçambicana Chiziane, em *Niketché*, se estabelece na relação de oposição entre feminino X masculino, sagrado X profano, tanto no que se refere à vinculação entre a sociedade e o feminino quanto nas distintas abordagens das modelizações do feminino.

É sabido que à mulher foi relegado o estigma social de bruxa profana, posto que, por ser a detentora dos segredos do corpo e do amor, adviria do feminino e, em especial, do corpo feminino, elo entre os elementos da terra e o inferno que habitaria os corpos, como, por exemplo, o evento do *kutchinga*, que é praticado na sociedade moçambicana quando da morte de seus maridos a fim de purificar a recém-viúva.

Uma possível maneira de analisar o sagrado presente no romance é através de sua relação binária com o profano e vice-versa. Segundo Eliade (1992), o sagrado pode ser compreendido como algo que se manifesta de forma completamente diferente à esperada ou natural. A ele se prende o conceito de *hierofania*, ou seja, de que algo se *manifesta* como sagrado, como é o caso de objetos ou urnas que recebem o tratamento sacralizado por significarem e manifestarem-se desta forma. É dado a estes objetos ou pessoas o poder de representação além de seu significado habitual, como a significação do homem Jesus Cristo para a Igreja Católica. No entanto, vale ressaltar o

[...] paradoxo que constitui toda hierofania, até a mais elementar. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente (ELIADE, 1992, p. 13).

Eliade defende que a sociedade moderna tem certa dificuldade em compreender o culto a objetos como representações do sagrado. No entanto, pontua que não se trata de cultuar o objeto em si, mas a hierofania, que *revela* algo que não seria apenas o objeto, mas a sua *manifestação sacralizada*.

Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não realidade da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um “ponto fixo” absoluto, um “Centro” (ELIADE, 1992, p. 17).

Em *Niketche*, verifica-se essa dúbia relação que se estabelece com o feminino através do corpo da mulher, que incorpora a sociedade moçambicana em duas distintas concepções, através da diferenciação cultural entre o norte e o sul do país. Neste sentido, as associações se constroem por meio da ritualização do corpo feminino, como é o caso dos ritos de passagem que ocorrem no norte, definindo a sacralidade de personagens como Mauá.

No entanto, a sacralização de tais ritos, por sua vez, estabelece relações de poder que cristalizam o papel da mulher na sociedade, conforme defende Rodrigues (1979):

As sociedades dispõem, contudo, de meios simbólicos de lidar com estas forças numinosas, canalizando-as, atenuando-as ou evitando-as. Nos ritos mágicos, por exemplo, o homem imagina que o controle que tem sobre as ideias permite-lhe exercer controle sobre as coisas. Van Gennep demonstrou que os ritos de passagem atuam como instrumentos de exercer controle simbólico sobre os perigos inerentes às fases de transição entre posições ou estados constituídos pela estrutura social (RODRIGUES, 1979, p. 18).

Verifica-se que a suposta liberdade sexual que tais ritos confeririam às mulheres do norte são relações de poder que se estabelecem entre homens e mulheres, pois, desse modo, determina-se o papel da mulher na sociedade e cultura. Se por um lado, à Rami é relegado o *status* de não-mulher por não haver frequentado tais rituais e não gozar da liberdade sexual de personagens como Saly e Mauá, por outro, o pensamento de Rodrigues contrapõe esta concepção ao defender que tais rituais não se configuram em liberdade para o corpo feminino, mas em instrumento de dominação e poder sobre ele, pois estratifica o papel da mulher nestas sociedades.

Ainda que a disparidade entre as duas regiões do país, aparentemente, se dê pelo argumento da liberdade que a mulher nortenha possui, esta não é senão uma liberdade ilusória, posto que está condicionada de maneira indelével a uma função sexual previamente determinada, aprisionando socialmente a mulher, a exemplo de Mauá, que afirma “Eu nem tenho estudos e não sei fazer nada” (CHIZIANE, 2004, p. 118). Se, por um lado, a personagem se vangloria por haver passado por todos os rituais e tratar-se de uma “mulher completa”, por outro se percebe destituída de poder social, pois não possui nenhuma habilidade além do corpo, aprisionando-se a ele.

Observa-se que o romance aborda uma dupla relação com o corpo, que se inscreve de maneira paradoxal, pois este é, ao mesmo tempo, instrumento de dominação e libertação, sacralidade e profanação.

Ao venerar as forças e as divindades, o homem cultua e respeita sua sociedade simbolicamente representada. A função da atitude ritual é a de expressar e manter a solidariedade do grupo, de onde provem toda benção e toda ameaça. O Sagrado é a fonte de nossa experiência do valor permanente da sociedade (RODRIGUES, 1979, p. 27).

O corpo ritualizado da mulher assume a simbologia da própria sociedade, pois expressa a unidade cultural em comunhão, sacralizando-se através de uma função pré-determinada. Através dessa realidade, Rami, Mauá e as outras esposas se igualam, pois suas expressões corpóreas simbolizam as sociedades das quais são originárias e que as aprisionaram.

Todavia, a tomada de consciência deste aprisionamento gera, em ambas as personagens, o questionamento de seu papel na sociedade, de modo que passam a estabelecer outra relação com seus corpos, profanando-os e revelando-os como instrumento de libertação, que se materializa no momento da dança *niketche*. As personagens encontram-se à margem da sociedade e seus discursos representam a cultura da qual emergiram. Entretanto, o movimento epifânico da dança representa a abertura de fissuras nos conceitos e valores culturais das personagens e tais fendas agem como propiciadoras de mudanças significativas no modo de pensar-se e pensar o

mundo. A epifania, que se apresenta através da dança, passa a corresponder a uma visão de mundo que ganha forma a partir da relação do eu com o corpo.

Daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade. Cumpre entender por isto que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição. A cultura retorna, portanto, como margem: sob não importa qual forma (BARTHES, 1987, p. 12).

A citação de Barthes sintetiza essa ruptura presente no gesto da dança, pois a ranhura que se estabelece na conscientização das personagens provoca sua subjetivação. Neste sentido, o gesto de dançar as une, de maneira que o corpo feminino se torna o objeto da fissura na sociedade moçambicana, dado que representa o lugar onde se encontram os aprisionamentos da mulher.

Consequentemente ao reconhecimento das relações de poder que o corpo estabelece, em *Niketche*, destaca-se a subversão dos papéis desenhados pela intriga masculino/feminino, tradição/modernidade. Desta forma, verifica-se que tal dualidade se converte em outra ritualização, representada pela dança *niketche*, que desvirtua seu caráter erótico para reinventar-se na união das cinco modelizações do feminino, apresentando-se subjetivamente ao marido e, através dele, à sociedade.

### **3.2 A prática performática na dança da mulher em *Niketche***

O romance se vale de representações imagísticas do erótico para traçar a trajetória da libertação feminina que se inicia e adensa através do corpo da mulher. Pela aferição de Bataille (1987, p.163), a definição de erotismo assim se enuncia:

Parto essencialmente do princípio de que o erotismo leva à solidão. O erotismo é pelo menos um tema de difícil abordagem. Por razões que não são apenas convencionais, ele é definido pelo secreto. Ele não pode ser público. Posso citar exemplos contrários, mas, de qualquer maneira, a experiência erótica se situa fora da vida ordinária. Dentro de toda nossa experiência, ela permanece essencialmente isolada da comunicação normal das emoções. Não se trata de um assunto proibido. Não é absolutamente proibido, pois sempre há transgressões. [...] sendo ele talvez a nossa emoção mais intensa, na medida em que nossa existência se apresenta sob a forma de linguagem (de discurso).

O viés erótico que *Niketche* apresenta se manifesta no campo do discurso, pela via da linguagem, tanto no que se refere à prática em si, quanto à significância que assume no romance. Ao afirmar que a “a experiência erótica se situa fora da vida ordinária”, Bataille pressupõe que erotismo e vida cotidiana estão em níveis completamente distanciados, ocupando-se, cada qual, de instâncias díspares da existência humana. De acordo com esse posicionamento, verifica-se que os movimentos de transgressão que a narradora-protagonista vivencia tornam-se plenos de erotismo, fugindo do comum de sua vida. O primeiro deles se dá pelas vias do adultério que Rami comete com Vito, amante de Luísa, com quem passa a noite após uma festa na casa da rival. Neste momento, desvirtua-se a conduta previamente designada à protagonista:

- Sinto tanta vergonha!  
- Oh, Rami, não cometeste crime nenhum.  
- Isto é adultério.  
[...] Sou uma mulher casada, Lu. Mesmo tu não devias traí-lo. Tens um compromisso com ele, não tens? (CHIZIANE, 2004, p. 82-83).

Trata-se, aqui, de um primeiro movimento de Rami, a partir do qual sua percepção como mulher e corpo em movimento se subvertem, convertendo-se em gestos de transformação, ao afirmar que: “Eles nem imaginam que a mãe que partiu para a festa de aniversário não é a mesma que regressa. Ah, mas como esta viagem me transformou” (CHIZIANE, 2004, p. 88-89).

Bataille defende que o erotismo converge para a solidão, de maneira que, no romance, observa-se mais um processo de revolução interior que se

instaura na protagonista, ao perceber seu corpo agindo pelas vias do desejo e libertando-se, ainda que momentaneamente, das amarras sociais impostas.

É possível verificar que o ato epifânico da narradora altera a percepção que Rami possui de si própria, pois se dá conta do poder de libertação de seu corpo em movimento.

Que o corpo porta em si a marca da vida social, expressa-o a preocupação de toda sociedade em fazer imprimir nele, fisicamente, determinadas transformações que escolhe de um repertório cujos limites virtuais não se podem definir. Se considerarmos todas as modelações que sofre, constataremos que o corpo é pouco mais que uma massa de modelagem à qual a sociedade imprime formas segundo suas próprias disposições: formas nas quais a sociedade projeta a fisionomia do seu próprio espírito (RODRIGUES, 1979, p. 62).

A transgressão da protagonista é marcada pela conscientização de que seu ato carrega a significação da ruptura dos paradigmas impostos pela sociedade moçambicana, em especial a sociedade sulista. Neste aspecto, observa-se a experimentação do conflito entre culpa, renúncia e libertação que Rami vivencia, pois, simultaneamente ao reconhecimento do descumprimento de seu papel social pré-determinado, ela acaba por se render à soltura que o gesto do adultério carrega.

O Vito passou a ser a sombra misteriosa perseguindo a sombra do meu ser. [...] Excelente amante polígamo, distribuindo-nos amor roubado, numa escala justa, tudo por igual. A situação embarçava-me, por vezes enjoava-me. A minha consciência censurava-me, mas meu corpo estava lá à hora combinada, absolutamente dependente daqueles encontros secretos como uma viciada em heroína. Por vezes me assalta o medo de ser descoberta. Quando o Tony der por mim, o manto da fidelidade estará roído até o último fio. A moral é uma moeda. De um lado o pecado, de outro a virtude. Silêncio e segredo unidos, no equilíbrio do mundo (CHIZIANE, 2004, p. 89).

A protagonista evoca o “equilíbrio do mundo” como forma de subjetivar a experiência da transgressão, pois, conforme trata Bataille:

O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco (BATAILLE, 1987, p. 20).

O romance *Niketche*, narrado em primeira pessoa, traz a narradora-protagonista como questionadora por excelência. Rami questiona a sociedade em que vive, bem como seu papel dentro dessa sociedade por meio de seus atos e pensamentos. Neste sentido, o adultério evoca a consciência da ruptura com seu conhecido “eu”, pois é a partir do movimento de infidelidade ao marido que Rami descobre-se infiel também à concepção que lhe fora imputada, de sujeito subjugado aos ditames sociais. Destarte, o adultério atua como agente concretizador da existência de uma nova mulher, de que se trata de um novo olhar sobre si, seu corpo e sua liberdade.

A tomada de consciência do próprio corpo em movimento através da transgressão representa o eco da emancipação feminina que se revelará a partir da dança *niketche*, quando a união das esposas de Tony marcará o corpo *uno* da mulher em deslocamento para a libertação.

Considerando que o corpo é o meio pelo qual se estabelece a comunicação com o outro e com o mundo, o romance é uma releitura das imagens corporais convertidas em linguagem e, com isto, em imagem literária. Desta forma, a linguagem transita do corpo para a palavra e da palavra para o corpo através da representação da dança que desvela “a obscuridade indizível do feminino, o que transformaria, enfim, o ser da mulher em enigma” (BIRMAN, 2001, p. 181).

Neste sentido, o artifício do erotismo provoca um processo de ressurgimento do corpo, num esforço de transfiguração em linguagem, a partir da qual a fala da mulher, através de seu corpo, denuncia suas feridas, ao mesmo tempo em que o poder de expressão as cura. Assim, a leitura da manifestação corpórea da dança sintetiza a transcrição do dizer feminino, por meio do qual

O corpo assume papel significativo, se não principal. Trazendo inscritos em si signos, histórias, verdades e sutilezas das experiências da vida, com sua exuberância, vitalidade ou rugas, o corpo relata os caminhos trilhados, as mudanças vivenciadas, as escarificações dos tempos e do coração (SILVA, 2006, p. 339).

A experiência da dança, no romance, apresenta-se novamente no ritual do *kutchinga*, quando se reafirma a inscrição de significados transgressores: “Daqui a oito dias vou-me despir. Dançar *niketche* só para ele, enquanto a esposa legítima morre de ciúmes lá fora. Vou pedir a Mauá para me iniciar nos passos desta dança, ah, que o tempo demora a passar!” (CHIZIANE, 2004, p. 221).

A fala da protagonista desvirtua o ritual, subverte a tradição e traça-lhe uma nova significação pautada em sua subjetivação, afirmando que: “Chamem-me desavergonhada. Dêem-me todos os nomes feios que quiserem. Sou mulher e basta. Estou a cumprir à risca a tradição ditada pela família do meu marido” (CHIZIANE, 2004, p. 221).

Percebe-se que o discurso de Rami subverte a tradição e o ritual, dando-lhes um novo significado, cujas bases se sustentam no estabelecimento de uma voz feminina subjugada, que converte a fala em atitude política, através da qual responde à sociedade sobre a questão do aprisionamento feminino.

### **3.3 O desejo na performance erótica do lugar e espaço virtual**

Zumthor (1985, p.56) afirma que “dizer é agir”, e é sob esta concepção que se registra o corpo em experiência de atitude e libertação através da voz feminina em *Niketche*. O autor afirma que a poesia é uma atitude mimética através da qual existe um esforço primordial por emancipar a linguagem e este esforço se daria de maneiras distintas em cada comunidade.

No caso do romance em questão, temos a dança assumindo corpo em forma de poesia, em ritmo e movimento. O corpo assume os contornos da linguagem e se move em gestos que determinam os passos da dança,

construindo um contexto no qual a mulher se apropria de si mesma e ritualiza sua emancipação.

Tomando o conceito de performance de Zumthor, temos que esta é a materialização de uma mensagem poética por meio da voz humana, bem como daquilo que a acompanha, gestos e movimentos, em um determinado contexto cultural e situacional. Assim, verifica-se que a ação performática da dança no romance se vale do corpo para transfigurar a mudez a qual a mulher foi condicionada pelas vias da colonização e da sociedade patriarcal em que está inserida.

Assim, é possível captar o caráter ideológico presente em Niketche, conforme diz Gomez-Moriana:

A referência mais sutil a outro texto nos parece a inscrita em que temos chamado o traçado discursivo: a fiel realização, denúncia ou total subversão talvez do discurso mesmo empregado pelo texto. E acreditamos que é precisamente em diferentes modalidades enumeradas de traçados discursivos onde devemos localizar o *ideograma* do texto, posto que é o nível discursivo o lugar privilegiado em que se convergem as leis do texto (toda lei é expressão de uma ideologia) e os símbolos que uma sociedade se dá a si mesma (visualização da ideologia). O traçado discursivo é sempre leitura dessas leis e desses símbolos (que reproduz, dando culto mais ou menos consciente à ideologia, ou combate, negando-a) (GOMEZ-MORIANA, 1980, p. 564 – *tradução nossa*)<sup>5</sup>.

A citação de Gomez-Moriana complementa o pensamento de Kehl (1998, p. 324), que defende que

---

<sup>5</sup> La referencia más sutil a otro texto nos parece la inscrita en lo que hemos llamado el calco discursivo: la fiel realización, denuncia o total subversión quizás del discurso mismo empleado por el texto. Y creemos que es precisamente en diferentes modalidades enumeradas de calco discursivo donde debemos localizar el ideograma del texto, puesto que es el nivel discursivo el lugar privilegiado en que convergen las leyes del texto (toda ley es expresión de una ideología) y los símbolos que una sociedad se da a sí misma (visualización de la ideología). El calco discursivo es siempre lectura de esas leyes y de esos símbolos (que reproduce, dando culto más o menos consciente a la ideología, o combate, negándola). (GOMEZ-MORIANA, 1980, p. 564).

[...] a construção de uma narrativa singular fica impossibilitada na mulher, ao colocar-se na dependência do desejo dos homens – e por mais que saiba manobrá-los – instala-se numa posição equivalente à da castração infantil, onde quem sabe do desejo é sempre um outro.

Desta forma, o discurso da mulher de *Niketche* se apresenta como resposta à tradição e à sua condição, ao apropriar-se de dois elementos que, tradicionalmente, configuraram-se como instrumentos de dominação: língua e corpo. Por conseguinte, a língua portuguesa, que segregaria a mulher e atuaria como mais um artifício para seu aprisionamento, constitui-se, no romance, no meio através do qual a mulher constrói seu discurso libertário, apropriando-se de seu corpo de maneira que este se materialize, através da dança, como lugar poético de renovação, saindo da subserviência sem, no entanto, negar a tradição que compõe sua cultura.

O encadeamento de atitudes de Rami – a dança e os dois adultérios – são respostas que simbolizam a construção de uma nova valoração para a mulher moçambicana, pois “o corpo é o lugar de travessias na aventura humana e que, sendo passagem, pode significar, concomitantemente prisão e libertação, como o corpo sendo o médium da finitude” (TIBURI, 2004, p. 128).

Observa-se que a linguagem modela os discursos da narradora-protagonista Rami, cuja experiência de emancipação culmina em um final aberto, bem como permanece aberto o futuro da mulher moçambicana e do próprio país, conforme se caracteriza a maioria das obras pós-coloniais de Moçambique.

No entanto, é necessário ressaltar que tal libertação se dá apenas no âmbito literário e do discurso, haja vista que

[...] ele é literatura. É a literatura, livre e inorgânica, que é seu caminho. Por isso, menos que o ensinamento [...] ele é levado a conciliar com a necessidade social, representada frequentemente por convenções (pelos abusos), mas também pela razão. Somente a literatura poderia desnudar o jogo da transgressão da lei – sem o que a lei não teria fim – independentemente de uma ordem a cria. A literatura não pode assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva. [...] A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo.

Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada se apóia nela. Ela pode dizer tudo (BATAILLE, 1989, p. 22).

A aferição do pensador sintetiza o caráter ideológico e utópico que se verifica em *Niketche*, pois se entende, nesta análise, que o movimento de transgressão que o configura apenas é concebível por meio do texto.

Gomez-Moriana defende que:

A tradicional busca de fontes de um texto isola os elementos estudados - motivos, ações, ditos, situações, etc. - sem ter em conta o fato de que no momento mesmo em que esses elementos - identificáveis talvez em um texto ou em toda uma tradição anterior - se integram em um novo todo, passam a ser funções que se complementam com (ou se opõem a) os demais componentes desse todo, sendo a interação das partes o que cria a nova totalidade. A compreensão do funcionamento de um texto como um todo coerente em si e estruturado por um princípio de correspondência entre suas partes depende, portanto, muito mais da compreensão do aspecto formal - funcional - dos elementos que o integram, que do conhecimento material - puramente erudito - das fontes de que esses elementos procedem originariamente (GOMEZ-MORIANA, 1980, p.563 – *tradução nossa*)<sup>6</sup>.

A integração dos elementos que compõem a narrativa de *Niketche* cria uma nova totalidade, que abarca o romance e transfere a ele a significação da emancipação do corpo feminino. Por este motivo, a associação da linguagem com o corpo e a dança recria o modelo da mulher moçambicana, de modo a possibilitar um movimento libertário ao mesmo tempo em que lhe permite o retorno à tradição.

É possível estabelecer um diálogo entre a fala citada de Gomez-Moriana com Eco (1994, p. 91), que conclui:

---

<sup>6</sup> La tradicional búsqueda de fuentes de un texto aísla los elementos estudiados (motivos, acciones, dichos, situaciones, etc.) sin tener en cuenta que en el momento mismo en que esos elementos - identificables quizás en un texto o en toda una tradición anterior - se integran en un nuevo todo, pasan a ser funciones que se complementan con (o se oponen a) los demás componentes de ese todo, siendo la interacción de las partes lo que crea la nueva totalidad. La comprensión del funcionamiento de un texto como un todo coherente en sí y estructurado por un principio de correspondencia entre sus partes depende, por tanto, mucho más de la comprensión del aspecto formal - funcional - de los elementos que lo integran, que del conocimiento material - puramente erudito - de las fuentes de que esos elementos proceden originariamente.

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

Dessa forma, a ficção em *Niketche* configura uma perspectiva de libertação para a mulher, através da arte representada pela dança em leitura literária. A identidade cultural moçambicana é formada a partir de seus signos configurativos do passado, presente e futuro. É a tradição a serviço da modernidade, e esta, ao reescrever-se sob novos valores, transfere à mulher o papel de agente social ativo na inscrição legítima de sua própria história feminina.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo proposto por esta dissertação pontuou a exploração literária do romance *Niketche: uma história de poligamia*, da escritora moçambicana Paulina Chiziane, por meio da investigação da presença do ritual da dança e do corpo feminino em movimento.

Verificou-se que a questão da inserção da língua portuguesa no continente africano teve direta influência na identidade cultural dos países colonizados por Portugal. Neste sentido, a proibição das referências culturais *bantu* e a assimilação do português geraram, nos novos países lusófonos, a necessidade de reinventar-se identitária e culturalmente. Desta forma, estabeleceram uma relação ambígua com a língua, pois esta é, simultaneamente, instrumento de dominação e porta de libertação, já que lhes concedeu a comunicação tanto em âmbitos sociais quanto culturais.

A partir do processo de colonização, a busca de identidade passou, necessariamente, pela recuperação de valores autóctones de origens específicas para o estabelecimento de novas concepções culturais, seja no resgate às tradições ou na tentativa de construir uma nova tradição, buscando, através da derrubada ou a recuperação de mitos, uma ideia mais próxima do que é, contemporaneamente, a sociedade moçambicana.

Logo, a apropriação do idioma permitiu o surgimento de uma literatura nacional, representando uma postura ideológica e política de não-submissão completa e recriação de sua cultura em um movimento de transculturação, o que, no contexto de Moçambique, traduziu-se no conceito de *moçambicanidade*.

O primeiro capítulo discute a inserção da língua portuguesa em Moçambique, definindo um panorama histórico que justifica as relações sociais como indissociáveis do jogo literário, assim como a oralidade enquanto dado constituinte do discurso em *Niketche*, haja vista que a cultura escrita manifestou-se apenas posteriormente à assimilação da língua portuguesa oral. Desta forma, apesar da oficialização do português, as populações nativas

*bantu* comunicavam-se entre si através das línguas locais, de modo que a imposição da língua portuguesa escrita, com *status* de prestígio e cultura, consolidou-a como língua literária, sem, contudo, qualquer vínculo com a tradição.

No entanto, o processo de reinvenção da cultura tradicional moçambicana possibilitou-lhe um movimento de escrita literária em português manifestando as vozes silenciadas oriundas daquelas dos contextos tradicionais, pois se tornou fruto da contradição e do diálogo estabelecidos entre culturas distintas, conforme sintetiza Matusse (1998, p. 58)

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

Paulina Chiziane é uma autora cuja origem *bantu*, em associação à educação católica na nova língua e seu histórico de participação política, abriu-lhe as portas para o estabelecimento de uma literatura que subverte elementos tradicionais e modernos, como é o caso do romance deste estudo. Sua análise permitiu-nos compreender que a identidade feminina se desenvolve e institucionaliza no fazer cultural e histórico, de forma que coexistem valores tradicionais e contemporâneos em sua definição ao mesmo tempo.

Neste sentido, o segundo capítulo da dissertação tencionou investigar essa manifestação literária de uma cultura sendo exposta por meio do corpo feminino em movimento, através da dança, de forma que a identidade da mulher e os papéis sociais que a definiram no decorrer do tempo se contrapusessem à nova realidade que, atualmente, apresenta-se em Moçambique.

A partir do conceito de performance de Zumthor (1995), analisamos que existe, no romance, um corpo que faz-se voz por meio da performance do ritual da dança, transferindo, para o texto, o conceito de corpo-texto em

movimento. Assim, *niketche* é uma dança ritualística, resultado de uma ação performática que presentifica, ao feminino, novos papéis e funções, sendo que: “É exatamente neste sentido que a performance é jogo, espelho, desdobramento do ato e dos atores, para além de uma distância engendrada por sua própria intenção” (ZUMTHOR, 1985, p. 148).

A narradora-protagonista do romance e as outras mulheres da história compõem um mapa cultural moçambicano por meio de sua junção que abarca características do norte e do sul do país, formando um compilado de significados que representam o feminino redesenhado por Chiziane. Por sua vez, a união de distintas modelizações da mulher no ritual da dança anuncia a subjetivação que rompe com os papéis e valores inicialmente atribuídos à mulher moçambicana, assentados na desigualdade do gênero que permanecem nesta sociedade.

Em decorrência do discurso social sobre a mulher como submissa à figura masculina, temos observado que os estudos acerca de *Niketche*, frequentemente, abordam-no como uma manifestação de libertação contra o sistema patriarcal opressor do país, rotulando a escrita de Chiziane como essencialmente política e engajada em conceitos feministas generalizantes.

Contudo, verificou-se que tais análises pautam-se em valores tradicionais de sociedades ocidentais, cujos costumes oriundos de países como Moçambique são condenáveis por reduzir a mulher a papéis e funções pré-determinados, todavia, a restringir sua relevância social nestas culturas. Todavia, nossa intenção, ao analisar tal romance, foi, a princípio, despirmo-nos de qualquer julgamento de valores relacionados à tradição do país, sob o risco de reproduzi-lo a estereótipos.

A compreensão do tema da colonização, bem como da influência da língua e da história moçambicana, possibilitaram que nossa análise tivesse como eixo o objeto literário dissociado do julgamento ocidental, de modo que o romance pôde ser tratado como manifestação cultural e não apenas política.

Desta forma, o ritual da dança *niketche*, trazido pela figura plural e heterogênea de Rami, representa, para nós, a retomada de valores

tradicionais moçambicanos, porém, voltando-os para o contexto social moderno.

Ao deslocar o olhar das concepções homogêneas dos papéis sociais femininos em modelizações eficientes para se reconhecer as possibilidades de manifestação através do corpo e da arte, verificamos que estas poderiam se configurar em porta de entrada estética e ética para uma nova concepção da mulher moçambicana. Tal concepção não se pauta apenas em valores tradicionais arraigados na cultura do país, todavia, tampouco trata a mulher a partir de modelos ocidentais, mas apresenta o feminino como plural e provido de desejos humanos.

O terceiro capítulo tratou o erotismo presente no romance, trazendo, ainda, elementos que corroboram para que a performance da dança se manifeste como movimento corpóreo de construção da subjetivação feminina, pois considera-se que, em se tratando de sociedades como a moçambicana, as expressões corpóreas possuem expressiva relevância, haja vista que o corpo, bem como a dança, incorporam mensagens que, tradicionalmente, viriam antes da escrita ou da própria fala, conforme Irobi (2007) e Antonacci (2013) afirmam.

Consideramos que rotular a obra de Paulina Chiziane como literatura feminista ou feminina termina por reduzi-la a um estereótipo que não condiz com a expressão da autora, pois, a exemplo de *Niketche*, com a protagonista Rami, Chiziane traz o feminino como qualidade de relato de uma história de mulheres contada por sua voz.

Diante disto, o questionamento do lugar da mulher em sua subjetivação teve como resposta a dança através do corpo em movimento, pois este transmuta-se em corpo-texto que incorpora, sintetiza e reflete o ser mulher moçambicano em seus duplos, seus conflitos e ambiguidades.

Assim, verifica-se que, no romance, a utopia da libertação feminina através da língua em movimento, ampliando a língua em sua "desnaturada" trama sonora, conforme a trata Barthes (2012, p. 95)

Mas o que é impossível não é inconcebível: o rumor da língua forma uma utopia. Que utopia? A de uma música do sentido; com isso que quero dizer que em seu estado utópico a língua seria ampliada, eu diria mesmo *desnaturada*, até formar uma imensa trama sonora em que o aparelho semântico se acharia irrealizado.

*Niketche* é o território ficcional do simbólico feminino moçambicano, representado pela dança que se manifesta por meio da língua portuguesa, instrumento de cultura, tradição e luta. Desse modo, a utopia da libertação da mulher apresenta-se, linguisticamente, através do gesto rumorejante do texto, colocando em evidência a subjetivação da mulher moçambicana e de seu corpo. Este experimentar cria uma nova percepção de realidade uníssona, materializada pela dança recriadora, na paisagem de novas mensagens utópicas, no corpo e na voz da mulher moçambicana, conforme sintetiza esta última citação de Barthes (2012, p. 95) da qual fazemos, também, nosso eco final:

Rumorejante, confiada ao significado por um movimento inaudito, desconhecido de nossos discursos racionais, nem por isso a língua deixaria um horizonte de sentido: o sentido, indiviso, impenetrável, inominável, seria no entanto posto longe como uma miragem, fazendo do exercício vocal uma paisagem dupla, munida de um “fundo” das nossas mensagens (como acontece na nossa Poesia), o sentido seria aqui o ponto de fuga do gozo.

## REFERÊNCIAS

ADÃO, Deolinda. Novos espaços no feminino: uma leitura de Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane. *In*: CAVALCANTI, Laura; MATA, Inocência. **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: EDUC, 2013.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade**. Trad.: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Graus Editora, 2005.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Trad.: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BASTAZIN, Vera. Utopia como ato escritural. **Fronteiraz**. São Paulo, v. 4, n. 4, dezembro/2009. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/artigos.html> Acesso em: 10/01/2014.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad.: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1978.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIRMAN, Joel. **Gramática do erotismo**: a feminilidade e as formas de subjetivação em psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BORDO, Susan; JAGGAR, Alison. **Gênero, corpo, conhecimento**. Trad.: Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CAVALCANTI, Laura; MATA, Inocência. **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas**: literatura e nacionalidade. Lisboa: Veja, 1994.

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

CHIZIANE, Paulina. **Niketche**: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

DIMEN, Muriel. Poder, sexualidade e intimidade. *In*: BORDO, Susan; JAGGAR, Alison. **Gênero, corpo, conhecimento**. Trad.: Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record, 1997.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad.: José Laurêncio de Melo. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA, Antonio Manuel. Paulina Chiziane: a poesia da prosa. *In*: MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Paulina Chiziane**: vozes e rostos femininos de Moçambique. Curitiba: Editora Appris, 2013.

FERREIRA, Gilmar Leite. A performance poética. *In*: **Repertório Salvador**. nº 17; 2011. Disponível em:  
<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5734/4140>  
Acesso em: 17/10/2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte. *In*: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (org). **Limiars e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

GOMES, Aldónio. A(s) língua(s) portuguesa(s). *In*: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

GOMEZ-MORIANA, Antonio. **La subversión del discurso ritual en la literatura española de los siglos de oro**. Centro virtual Cervantes: 1980.

HONWANDA, Luis Bernardo. Literatura e o conceito de africanidade. *In*: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

IROBI, Esiaba. What they came with: carnival and the persistence of African performance aesthetics in the diaspora. *In*: **Journal of black studies**. 2007. Disponível em: <http://jbs.sagepub.com/content/37/6/896>. Acesso em 02/11/2014.

JAUSS, Hans Robert. A Estética Da Recepção Colocações Gerais. *In*: LIMA, Luiz Costa (org.) **A Literatura e o Leitor**: Textos de estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

LARANJEIRA, Pires. Chiziane: uma escrita impressiva no feminino. *In*: MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Paulina Chiziane**: vozes e rostos femininos de Moçambique. Curitiba: Editora Appris, 2013.

LARANJEIRA, Pires. O feminino da escrita: espinhoso marfim. *In*: CAVALCANTI, Laura; MATA, Inocência. **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

LAURENTIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. *In*: **Tendências e impasses**: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

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

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

LOPES, Armando Jorge. Reflexões sobre a situação linguística de Moçambique. *In*: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

MACÊDO, Tania; MAQUEA, Vera. **Literatura de língua portuguesa**: marcos e marcas – Moçambique. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MATA, Inocência. Paulina Chiziane e a exposição de um “ossário de interioridades mortais”. *In*: MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Paulina Chiziane**: vozes e rostos femininos de Moçambique. Curitiba: Editora Appris, 2013.

MATA, Inocência. Mulheres de África no espaço da escrita: a inserção da mulher na sua diferença. *In*: CAVALCANTI, Laura; MATA, Inocência. **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

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

MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Paulina Chiziane**: vozes e rostos femininos de Moçambique. Curitiba: Editora Appris, 2013.

MONTEIRO, Manuel Rui. Eu e o outro – O Invasor ou Em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. *In*: MEDINA, Cremilda. **Sonha, manana África**. São Paulo: Epopéia, 1987.

MOREIRA, Teresinha Taborda. Tempo e história na narrativa moçambicana. *In*: MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Paulina Chiziane**: vozes e rostos femininos de Moçambique. Curitiba: Editora Appris, 2013.

ORTIZ, Fernando. **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. La Habana: Editorial de ciencias sociales, 1983.

PADILHA, Laura Cavalcanti. Africanas vozes em chamadas. *In*: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

POMMIER, Gérard. **A exceção feminina**: os impasses do gozo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1987.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do corpo**. Rio de Janeiro: Achiame, 1979.

SILVA, Enaura Quixambeira Rosa. **Lucio Cardoso**: paixão e morte na literatura brasileira. Maceió: EDUFAL, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintomas da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SOUSA, Noémia. **Sangue Negro**. Maputo: Associação dos escritores moçambicanos, 2001.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar**. Trad.: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEINER, George. O pacto quebrado. *In*: **Presenças Reais**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

TINOCO, Robson Coelho. **Leitor Real e Teoria da Recepção**. São Paulo: Horizonte, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do outro. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VIGARELLO, Georges. **O corpo inscrito na história**: imagens de um “arquivo vivo”. *Projeto história*. São Paulo. v. 21, novembro/2000.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad.: Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 1985.