

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

JÉSSICA FABRÍCIA DA SILVA

A PERSPECTIVA DA NARRADORA EM
NIKETCHE – UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA



ARARAQUARA – S.P.
2016

JÉSSICA FABRÍCIA DA SILVA

**A PERSPECTIVA DA NARRADORA EM *NIKETCHE* – UMA
*HISTÓRIA DE POLIGAMIA***

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Co-orientador: Profa. Dra. Tania Mara Antonietti Lopes

ARARAQUARA – S.P.
2016

JÉSSICA FABRÍCIA DA SILVA

A PERSPECTIVA DA NARRADORA EM NIKETCHE – UMA HISTÓRIA DE POLIGAMOA

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Co-orientadora: Profa. Dra. Tania Mara Antonietti Lopes

Data da defesa/entrega: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Nome e título
Universidade.

Membro Titular: Nome e título
Universidade.

Membro Titular: Nome e título
Universidade.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

A minha avó, Creuza Maria da Silva, que assumiu o papel de mãe e me criou com todo carinho e prudência que ela poderia dispor. Se não fosse por ela, este trabalho não teria sido feito, eu não teria entrado na UNESP, enfim.

A minha orientadora Márcia Valéria Zamboni Gobbi, por ter me aceitado.

A minha co-orientadora Tania Mara Antonietti Lopes, que numa sintonia cósmica me ajudou quando eu estava desamparada e despreparada.

À professora Sabrina Rodrigues Garcia Balsalobre, que me deu de presente os livros da Paulina Chiziane para que, assim, eu pudesse continuar a minha pesquisa de forma mais ampla.

Ao meu namorado Rafael Franco Riseti, que me deu forças quando eu precisava e acreditou que eu seria capaz de terminar esta pesquisa. Entendeu meus momentos de nervoso e, mesmo assim, manteve-se presente.

À sociedade, porque “sou mulher e sou preta, então, tudo que faço tem que ter erros. Se não tiver, arranjam” (Paulina Chiziane). Dessa forma, fiquei mais confiante sobre a minha pesquisa e sobre a minha capacidade.

Por fim, “I'ma keep running, cause a winner don't quit on themselves”.

“So what are you gonna say at my funeral now that you've killed me? Here lies the body of the love of my life, whose heart I broke without a gun to my head. Here lies the mother of my children both living and dead. Rest in peace, my true love, who I took for granted, most bomb pussy, who because of me, sleep evaded. Her shroud is loneliness.”

(LEMONADE, 2016, parte 4)

RESUMO

Este trabalho pretende analisar o romance *Niketche – uma história de poligamia*, da moçambicana Paulina Chiziane. A história, narrada em primeira pessoa pela personagem Rami, mostra a posição de uma mulher dentro da sociedade moçambicana e dentro de seu casamento, no qual a instituição selada pelos votos católicos não é respeitada, visto que o marido da protagonista, o comandante da polícia Tony, possui quatro amantes: Julieta, Luísa, Saly e Mauá Saulé. Destarte, a metodologia deste trabalho consistirá na leitura de textos que discutam os procedimentos da voz narrativa e o ato de narrar. Desse modo, para compreender a relevância do discurso da autodiegese e como esta pode auxiliar na compreensão da arquitetura romanesca, sobretudo quando focaliza a perspectiva da narradora-personagem dentro de um universo específico, as explicações de Oscar Tacca (1983), Gérard Genette (1986) e Walter Benjamin (1994) mostram-se essenciais para o entendimento do ato de narrar de Paulina Chiziane. Ademais, serão privilegiados os estudos relativos à história da literatura moçambicana e à fortuna crítica da escritora Paulina Chiziane. Para tal, Pires Laranjeira (1995), Fátima Mendonça (1989), Ana Mafalda Leite (2013) e os estudos das professoras Tania Macêdo & Vera Maqueâ (2007) nortearão a pesquisa.

Palavras-chave: Paulina Chiziane. Narrativa. Literatura Moçambicana. Oralidade.

RESUMEN

El presente trabajo se propone analizar la novela *Niketché – uma história de poligamia*, de la mozambiqueña Paulina Chiziane. La historia, narrada en primera persona por Rami, muestra la posición de la mujer en la sociedad mozambiqueña, y en el seno del matrimonio, el cual no respeta la institución sellada por el voto católico, pues el marido de la protagonista, el comandante de la policía Tony, tiene cuatro amantes: Julieta, Louise, Saly y Mauá Saule. La metodología de esta investigación consiste en la lectura de textos que tratan de los procedimientos de la voz narrativa y del acto de narrar. De esta manera, para comprender la relevancia del discurso autodiegético y como este puede ayudar en la percepción de la arquitectura románica, sobretodo cuando se centra en la perspectiva del narrador-personaje dentro de un universo específico, las explicaciones de Oscar Tacca (1983), Gérard Genette (1977) y Walter Benjamin (1987) se muestran esenciales para la comprensión del acto de narrar Paulina Chiziane. Finalmente, serán privilegiadas las producciones que tratan de la historia de la literatura mozambiqueña, y la crítica literaria que se refiere a la escritora Paulina Chiziane, responsables por nortear la presente investigación, a saber: Pires Laranjeira (1995), Fátima Mendonça (1989), Ana Mafalda Leite (2013) y los estudios de Tania Macêdo & Vera Maqueâ (2007).

Palabras-claves: Paulina Chiziane. Narrativa. Literatura Mozambiqueña. Oralidad.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. BREVE HISTÓRIA DA LITERATURA MOÇAMBICANA	12
3. PAULINA CHIZIANE: FAZER LITERÁRIO.....	14
3.1. <i>Niketche: uma história de poligamia & processos de escrita</i>	17
4. ALGUNS ASPECTOS DA ESTRUTURA NARRATIVA	28
4.1. Narrador e personagem: as implicações no texto literário	29
5. ANÁLISE DA NARRATIVA: UMA PROPOSTA DE LEITURA	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
REFERÊNCIAS	39

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho, organizado em quatro capítulos, pretendeu analisar a estrutura narrativa do romance *Niketche – uma história de poligamia*, da moçambicana Paulina Chiziane, à luz dos pressupostos do crítico francês Gerárd Genette (1986) e de seus desdobramentos na teoria da narrativa.

Entretanto, como há pouco contato em nosso país com as literaturas africanas de língua portuguesa, mesmo com a Lei 10.639/03, que tornou obrigatório o ensino de história, cultura e literatura afro-brasileira e africana, ressaltando, assim, a importância da cultura negra na formação da sociedade brasileira, fez-se necessário, para o entendimento do leitor, uma brevíssima contextualização da história da literatura moçambicana, a partir das considerações de críticos como Pires Laranjeira (1993) e Maria Teresa Salgado (2008), para que seja possível compreender o quadro sócio-histórico do qual Paulina Chiziane faz parte.

Assim, após o capítulo “Breve história da literatura moçambicana”, o leitor se deparará com “Paulina Chiziane: fazer literário”, que disserta um pouco sobre vida e obra da escritora moçambicana. Quanto à fortuna crítica de Paulina Chiziane, os estudos das professoras Tania Macêdo & Vera Maqueã (2007) e Rita Chaves & Tania Macêdo (2006) foram empregados na seguinte monografia.

Além disso, nesse capítulo há uma breve explanação sobre a importância da oralidade nas literaturas africanas, de modo geral, e na produção literária de Chiziane, evidenciando como essa característica literária aparece na obra da autora. Para tal, utilizou-se a estudiosa Ana Mafalda Leite (2013) e, destarte, será perceptível ao leitor que, apesar de *Niketche* ser escrito em português, não se pode deixar de notar a subversão da língua do colonizador, pois “embora a mesma língua, e essa é talvez uma das armadilhas do conceito de lusofonia, a textualidade é culturalmente outra, translinguística e transcultural” (LEITE, 2013, p.38).

A seguir, no capítulo “Alguns aspectos da estrutura narrativa”, há uma pequena explanação sobre alguns conceitos narrativos que serão discutidos nesse trabalho. Dessa forma, como dito, Gerárd Genette (1986), Oscar Tacca (1983) e Antonio Candido (2011), por exemplo, serviram de base teórica para descrever as concepções sobre personagem, narrador e focalização. Além disso, Walter Benjamin (1994) foi essencial para evidenciar o caráter oral de *Niketche*.

Por último, no capítulo “Análise da narrativa: uma proposta de leitura”, como o título deixa entender, há a exposição de uma das possíveis propostas de leitura do livro, ou seja, não

se planejou, nesta pesquisa, uma observação fechada em si, mas que possibilite novos entendimentos da obra, além de abrir caminho para um possível desenvolvimento de projeto de mestrado.

2. BREVE HISTÓRIA DA LITERATURA MOÇAMBICANA

Para uma explanação breve acerca da história da literatura moçambicana, foram empregadas as ponderações do crítico português Pires Laranjeira (1993).

Desse modo, segundo Laranjeira (1993), houve, em Moçambique, pouca manifestação literária até a Segunda Guerra Mundial, sendo que essas manifestações estavam intrinsecamente ligadas à circulação de jornais. Isso contribuiu para o caráter fragmentário do fazer literário moçambicano. Assim, o crítico português segmenta a literatura moçambicana em cinco períodos. Os dois primeiros momentos são considerados por ele como a preparação do que estaria por vir: o primeiro, Incipiência, que tem o seu início junto com o processo de colonização e vai até 1924, com a publicação de *O livro da dor*, de João Albasini, responsável, junto com seu irmão José Albasini, por alguns dos principais jornais moçambicanos, como *O Africano* (1909) e *O Brado Africano* (1918); e o segundo, nomeado de Prelúdio, abrange o ano de publicação de *O livro da dor* e se estende até o fim da Segunda Grande Guerra.

Desse modo, “uma nova época foi inaugurada, portanto, a seguir à II Guerra Mundial. Durante cerca de 20 anos (até 1963), a literatura moçambicana alcançará a autonomia definitiva no seio da língua portuguesa” (LARANJEIRA, 1993, p.258).

O quarto período, o do Desenvolvimento, é marcado pela luta armada em favor da independência do país e se estende de 1964 até 1975. Por último, o quinto período é o considerado o de Consolidação da literatura moçambicana e, devido ao ano de publicação do livro de Pires Laranjeira, restringe-se de 1975 a 1992.

Todavia, Paulina Chiziane, escritora do romance que foi estudado nesse trabalho, pertence a um período posterior aos trabalhos do crítico português. Desse modo, fez-se necessário buscar ensaios que dissertem sobre a situação da literatura moçambicana contemporânea e, para isto, utilizou-se o ensaio “Um olhar em direção à narrativa contemporânea moçambicana”, da professora Maria Teresa Salgado (2005).

Destarte, a literatura moçambicana apresenta uma profunda consciência crítica, graças aos processos de colonização, independência e, muitas vezes, guerra civil, o que possibilita valorizar as múltiplas vozes e cruzamentos culturais que fazem parte do universo moçambicano:

[...] os escritores pós-coloniais caminham em direção ao futuro, olhando para trás, isto é, com seus olhares fixos no passado colonial. [...] estão ligados ao fenômeno colonial, mas voltam-se para questões que interessam à condição humana em qualquer parte do planeta. Não abrem mão de temas que só aparentemente dizem respeito exclusivo ao espaço africano. (HAMILTON apud SALGADO, 2005, p.04)

Este dado apresentado por Salgado pode ser encontrado na produção literária de Paulina Chiziane, como ficará evidente no capítulo reservado para as explicações sobre *Niketche – uma história de poligamia*.

3. PAULINA CHIZIANE: FAZER LITERÁRIO

Paulina Chiziane nasceu em junho de 1955, em Manjacaze, na província de Gaza, localizada ao sul de Moçambique. Aos 18 anos, a escritora fez parte do movimento social de militância FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), que reivindicava, na época, a independência moçambicana, marcando a autora para sempre. Em consequência do casamento aos 19 anos e do nascimento dos primeiros filhos, não pode finalizar o curso de Linguística que frequentava na Universidade Eduardo Mondlane.

Quando tentou publicar o seu primeiro livro, *Balada de Amor ao Vento*, Chiziane teve que resistir às dificuldades em se tornar escritora em uma sociedade que não possibilitava a ascensão socioeconômica da mulher e enfrentou a Associação dos Escritores de Moçambique, chegando até a ameaçar Eduardo White, um dos maiores poetas moçambicanos. Todavia, os contratempos não desapareceram com a publicação do livro, mas aumentaram, como a própria autora explicita em uma entrevista ao jornal *Expresso*:

O meu primeiro livro levantou muitas dúvidas: primeiro uma mulher que escreve, depois que fuma, depois que fala de amor... Não deve ser flor que se cheire. Tentavam afastar-me da sociedade, ainda continuo a ser vista como uma aventureira, como uma pessoa que não tem âncora no meio social. (MOREIRA, 1999, p.1).

No cenário da literatura moçambicana, Paulina Chiziane encontra-se em uma posição privilegiada, como afirma Ana Mafalda Leite, pois, além de ter sido a primeira mulher a ter um romance publicado em Moçambique, a escritora “[...] inscreve-se numa linha de narrativa feminina africana de crítica à poligamia, cuja iniciadora foi a senegalesa Mariama Bâ [...]” (LEITE, 2012, p.199). O romance, que é o *corpus* desta pesquisa, no qual se pode ver essa crítica de forma explícita, é *Niketche – uma história de poligamia* – a começar pelo título dado à obra, pois trata-se de uma dança tradicional de iniciação sexual do norte de Moçambique, das regiões da Zambézia e Nampula. Logo, o corpo feminino, marcado pelas diversas formas de coerção social, transforma-se, na tradição da literatura marcada pela escrita das mulheres, em tema importante de luta.

Badou Koffi Robert (2010) observa em sua dissertação *A consciência da subalternidade: trajetória da personagem Rami em Niketche de Paulina Chiziane*, que dificuldades – como pressões sociais e analfabetismo – impossibilitaram, por muito tempo, a manifestação de uma literatura de autoria feminina dentro das sociedades africanas.

Citando e, dessa forma, tecendo uma crítica às contestações da estudiosa senegalesa Pierrette Herzberger-Fofana sobre o vínculo entre os romances escritos por mulheres africanas nos anos de 1970, a expressão “literatura feminina” em África e os movimentos feministas dos também anos de 1970 na Europa e nos Estados Unidos, Robert (2010) coloca em questão se realmente “[...] as mulheres africanas se inspiraram na luta dos movimentos de emancipação feminina dos anos 1970 na Europa e nos Estados Unidos ou [isto] seria apenas mera coincidência?” (2010, p.10). De fato, os anos de 1970 são marcados pela reivindicação de direitos fundamentais, tentando mudar as condições lamentáveis das mulheres.

É nesse contexto que se encontra Paulina Chiziane, demonstrando em suas obras engajamento para enfrentar tabus sociais e os choques de culturas. Seus romances são carregados de crítica à sociedade moçambicana, além de debater sobre as crenças infundadas da superioridade masculina. Além disso, como observam as professoras Tania Macêdo e Vera Maquêa (2007), apesar de haver escritoras de renome em países como Cabo-Verde - Vera Duarte e Dina Salústio, por exemplo -, e Angola, como Ana Paula Tavares, são poucas as publicações de escritoras nesses e nos demais países lusófonos do continente africano. “O reconhecimento da escrita de Paulina Chiziane é paradigmático do que afirmávamos sobre o papel da crítica na visibilidade da produção literária feminina” (MACÊDO & MAQUÊA, 2007, p. 75).

Nos romances de Chiziane não há uma tentativa de deslegitimar as tradições e leis moçambicanas, mas sim de discutir como elas, da forma como estão estruturadas, contribuem para a manutenção da subalternidade feminina:

[...] outro elemento comum aos meus livros e à temática da repressão da mulher é que as personagens femininas não rompem com o espaço vivencial onde vivem, ou seja, por mais que sofram com a turbulência do mundo que as oprime, elas não rompem com a sociedade. (CHIZIANE, J/L, 21 Março 2001).

Ao fazer isso, a escritora também propõe um debate sobre o que era de fato tradição moçambicana e o que foi imposto pelo processo colonial, aderindo-se à sociedade. Assim, tem-se nas obras de Chiziane uma “[...] reflexão sobre as fraturas socioculturais entre o norte e o sul de Moçambique ou ainda a dicotomia entre religião e lei herdada do colonizador” (ROBERT, 2010, p.55), pois em seus livros é possível deparar-se com “[...] costume, lendas e perspectivas de populações distantes do litoral e, portanto, com um maior afastamento da cultura ocidental” (MACÊDO & MAQUÊA, 2007, p.76).

A escrita, como salienta Robert (2010), torna-se um mecanismo de luta e defesa dos direitos das mulheres na sociedade africana, criando uma via de combate que não sofre com o controle masculino. Entretanto, uma mulher que consegue adentrar o sistema educacional, muitas vezes é submetida a violências físicas e psicológicas, uma vez que, de acordo com Robert (2010, p.14):

[...] o sistema educativo nos países africanos, de modo geral, tende a fazer da menina uma pessoa menos importante que o menino. Alguns pais, com medo de fazer de suas filhas umas “marginais e marginalizadas ” que se revoltam contra a ordem estabelecida, limitam a sua educação ao nível da escola primária. A mulher intelectual, por exemplo, é às vezes vista pelos depositários das tradições africanas como uma ameaça ao bom funcionamento da sociedade tradicional.

No ensaio “Eu, mulher... Por uma nova visão do mundo”, Chiziane (2013) explana como se deu a sua entrada no universo da escrita. De forma crítica, a escritora moçambicana inicia o seu relato explicitando que, de forma geral, a condição da mulher já se mostra problemática em diversos mitos sobre a criação do mundo e não sofre mudanças na sociedade contemporânea, pois a mulher continua sendo menosprezada, sendo ela relegada apenas ao papel de mãe e dona de casa. Destarte, para Paulina Chiziane, a escrita serviu como um processo de luta:

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

É interessante notar que, como afirmam Tania Macêdo e Vera Maquêa (2007), apesar das mulheres fazerem parte das lutas de independências das ex-colônias portuguesas em África, como a própria Paulina Chiziane, e mesmo que os papéis delas nesses processos fossem de extrema relevância, “[...] as vozes femininas são poucas nas literaturas africanas de língua portuguesa” (MACÊDO & MAQUÊA, 2007, p.74-75). Pode-se dizer, então, que, para Paulina, o palco onde a luta contra as opressões acontecia apenas mudou de espaço, tornando-se mais abstrato, mas não menos impactante.

Ser mulher e ser artista torna-se um verdadeiro escândalo. Escândalo que tive que arriscar e suportar. Nesta sociedade a mulher só pode falar de

amor e sexo com outras mulheres e também em segredo. Falar em voz alta é tabu, é imoral, é feio. No meu livro falo da vida, do amor e sexo. **Com as minhas mãos accionei uma bomba sobre a minha cabeça** (CHIZIANE, 2013, p.203, grifos nossos).

Este fato também é observado e analisado pela escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adiche, no seu pequeno – mas incisivo – discurso *Sejamos todos feministas*. Segundo ela,

Ensinamos as meninas a se encolher, a se diminuir, dizendo-lhes: “Você pode ter ambição, mas não muita. Deve almejar o sucesso, mas não muito. Senão você ameaça o homem [...]”. [...] A realidade, porém, é mais difícil, mais complexa. Somos seres sociais, afinal das contas, e internalizamos as ideias através da socialização. Até mesmo a linguagem que empregamos dentro do casamento é reveladora: frequentemente é uma linguagem de posse, não de parceria. [...] Ensinamos que, nos relacionamentos, é a mulher quem deve abrir mão das coisas. Criamos nossas filhas para enxergar as outras mulheres como rivais – não em questões de emprego, ou realizações, o que, na minha opinião, poderia até ser bom –, mas como rivais na atenção masculina. (2015, p.30-34).

3.1. *Niketche – uma história de poligamia & processos de escrita*

A professora especializada em literaturas africanas Ana Mafalda Leite, em seu estudo *Oralidades & escritas pós-coloniais* (2013), faz um longo estudo de como esse fenômeno é aderido à literatura escrita e suas consequências no sistema linguístico como um todo. Para ela, a língua deve ser pensada e analisada nos textos literários africanos, pois são evidentes neles os processos de identificação dos autores: “[...] a relação com o corpo linguístico começa por manifestar-se pelas diferentes ‘falas’ com que os escritores africanos se assenhorearam da ‘língua’” (2013, p.19-20). Dessa forma, a língua passa por uma espécie de africanização em diversos níveis, subvertendo um dos instrumentos de poder mais importantes do colonizador.

As literaturas africanas de língua portuguesa encenaram, deste modo, desde muito cedo, a criação de novos campos literários, fazendo coexistir, na maleabilidade da língua, a escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida, mais ou menos imparável que os textos literários nos deixam fruir. (LEITE, 2013, p.21).

Entretanto, um fato interessante afirmado pela estudiosa é o de a oralidade ser “[...] resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da ‘natureza africana’ [...]” (LEITE, 2012, p.20). Esse fato também é observado pelos professores Rejane Vecchia da

Rocha e Silva e Ubiratã Roberto Bueno de Souza (2015) no artigo “Literatura moçambicana e oralidade: uma postura crítica e uma fundamentação teórica”. Eles explicitam que é errôneo admitir que exista, em todo território do continente africano, dada a sua grande extensão territorial, uma “tradição oral”, já que não são todas as sociedades autóctones que presenciaram a oralidade como condição para se perpetuar o conhecimento adquirido. Hampatê Bá (1980), em seu artigo “A tradição viva”, também explicita esse ponto ao ser cuidadoso em afirmar que seus estudos se baseiam nas sociedades africanas que se localizam em “[...] toda a região de savana ao sul do Saara [...]” (1980, p.182).

Em inúmeras entrevistas, Paulina Chiziane faz questão de (re)afirmar que as técnicas narrativas de suas obras são calcadas na oralidade, chamando a si mesma de “contadora de histórias”:

O meu ponto de partida é a oralidade, e todos os meus trabalhos até hoje são baseados na tradição oral, daí que eu não gosto de dizer que fiz um romance, uma novela ou seja o que for. **Eu conto uma história e ao contá-la acrescento um ponto.** E ela pode ser grande ou pequena. Essa é a minha primeira receita. (apud MANJATE, 2004, p.2, grifos nossos).

Destarte, nos livros da escritora moçambicana, a escolha pelo modo como serão narradas as histórias possui um elo fundamental com a temática apresentada nos textos, pois, como já dito, Chiziane busca evidenciar as práticas e os costumes da sociedade moçambicana. Logo, percebe-se a existência de cunho moralizante “[...] do acto narrativo, [...] essencialmente comunitário e social, característico da oratura” (LEITE, 2013, p.78). Todavia, deve-se ressaltar, ainda, que esse processo de moralização é deliberado.

Em *Niketche – uma história de poligamia*, o leitor depara-se com a história da narradora autodiegética Rami, que se encontra insatisfeita em seu casamento com o comandante de polícia António Tomás, o Tony. Vivendo dentro de uma sociedade pautada pelos preceitos da religião católica, Rami respeita a posição de esposa da qual esta imbuída, ou seja, realiza o papel de mulher muitas vezes submissa e oprimida dentro do casamento, relegando seus desejos em nome do marido. Entretanto, apesar dos sacrifícios da protagonista, Tony não se importa em honrar os votos matrimoniais, traindo Rami com inúmeras mulheres, além de estar sempre ausente no lar, o que gera a ação que motiva o romance: “Onde andas, meu Tony, que não te vejo nunca? Onde andas, meu marido, para me protegeres, onde? Sou uma mulher de bem, uma mulher casada. Uma revolta interior envenena todos os caminhos. Sinto vertigens. Muito fel na boca. Revolta. Impotência e desespero” (CHIZIANE, 2004, p.12). Assim, cansada de ser deixada de lado, a narradora-protagonista parte em busca de seu

marido, indo em direção à casa de Julieta, a amante por ela conhecida. Ao chegar à residência de Ju, uma grande discussão se inicia e Rami acaba por apanhar e ser humilhada. Todavia, surge entre as duas uma certa cumplicidade, já que Julieta também está sendo traída por Tony e não sabe onde ele está. Assim, Rami, sempre por meio de discussões e brigas, descobre que há outras amantes: Luísa, Saly e Mauá Saulé. Percebendo que há muitas rivais, a narradora parte em busca de meios para reconquistar Tony, como conselheiras do amor, feiticeiros e conselhos de mulheres mais velhas. Todavia, essas táticas se mostram sem eficácia, o que faz com que Rami comece a pensar na possibilidade de compartilhar o marido com as amantes, fazendo com que a poligamia seja institucionalizada e respeitada conforme os costumes em um dia simbólico: o aniversário de quarenta anos de Tony. Assim, sob pressão da mãe, o patriarca da família é convencido a lobolar¹ as quatro amantes, dando-lhes direitos parecidos com o da primeira-esposa, Rami. Dessa forma, a narradora passa a ser a matriarca encarregada das quatro amantes, subvertendo, aos poucos, cada uma delas, auxiliando-as a buscar independência financeira. No entanto, com o passar do tempo e os eventuais sumiços do marido, Rami e as demais esposas descobrem que Tony as trai com outra mulher, Eva. Além disso, durante esse meio tempo, Tony é dado como morto, no entanto, ele se encontrava em Paris com outra mulher, Gaby. A narradora-protagonista, então, passa por todo o processo de *kutchinga*². Ao retornar para o lar, Tony se depara com uma Rami humilhada e destruída e tenta a todo custo buscar o perdão dela e de suas outras esposas. Entretanto, com o passar do tempo, todas abandonam a poligamia, incluindo a protagonista da história. Dessa forma, Tony, que tinha todas as mulheres aos seus pés, acaba sozinho e desamparado:

Os seus braços caem como um fardo. As três trovoadas que um dia tentou encomendar contra o noivo da Lu hoje atacam-lhe o cérebro, o coração e o sexo e fazem dele um super-homem calcificado no éden da praça. Ele só vê o escuro e a chuva. Fica uns minutos intermináveis a contemplar o vazio. Era uma ilha de fogo no meio da água. Solto-o. Não cai, mas voa no abismo, em direcção ao coração do deserto, ao inferno sem fim. (CHIZIANE, 2004, p.332).

Assim, nesse romance a prática da oralidade é visível em grande parte da narrativa, já que Paulina faz uso de frases curtas e rimas internas, trazendo à prosa o toque da poesia, ou melhor, o toque do canto dos mais-velhos, canto este tomado para si pela narradora, pois,

¹Do ronga *lobolo*, “O lobolo é um costume cultivado até hoje no Sul de Moçambique. Segundo esta tradição, a família da noiva recebe dinheiro pela perda que representa o seu casamento e a ida para outra casa” (DW, 2006)

²Ritual no qual a mulher é submetida ao se tornar viúva. Consiste em retirar todos os bens da esposa – roupas, móveis e cabelo, por exemplo – e entregá-la ao irmão mais velho do falecido noivo para que ele a tome sexualmente, por uma noite, como sua mulher.

como ela diz, “nessa coisa de cantar, tenho as minhas raízes. Sou de um povo cantador” (CHIZIANE, 2004, p.17).

Como afirma Cândido Rafael Mendes da Silva,

Os jogos articulados pelos saberes que a tradição oral, constantemente evocada e recriada por Paulina Chiziane, instaura no romance podem ser comparados àqueles estabelecidos pelo pacto firmado entre o público à volta da fogueira e o contador de histórias. Esse jogo é estabelecido pela atuação de um narrador principal, que “finge” ser um contador, e interage com as várias vozes com as quais dialoga ao longo da narrativa. (2008, p.40).

Para salientar esta narração-oral-poética de Chiziane, o trecho seguinte se mostra essencial: “[...] Como é que o Tony me despreza **assim**, se não tenho nada de errado em **mim**? Obedecer, sempre **obedeci**. As suas vontades sempre **fiz**. Dele sempre **cuidei**. Até as suas loucuras **supor-tei**” (CHIZIANE, 2004, p.16, grifos nossos). As rimas propõem, dessa forma, uma possibilidade de se guardar na memória as palavras da protagonista Rami, que também faz uso de técnicas que remetem a dramatizações, como no fragmento após ter se encontrado com Julieta: “Sento-me na cadeira em segurança, e respiro fundo. Uf, mas que sova tão valente eu levei!” (CHIZIANE, 2004, p.29). Ou seja, o hibridismo no romance não se faz apenas por meio da linguagem, mas sim pela mescla de recursos de gêneros literários distintos: o drama e o romance.

Também se estabelecem como um processo da oralidade, dentro romance, as metáforas, que são articuladas por meio de digressões e redundâncias do discurso da narradora. “Fala-se em *digressão* sempre que a dinâmica da narrativa é interrompida para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o concreto dos eventos relatados [...]” (REIS & LOPES, 1988, p.237, grifos dos autores). Há, em *Niketche*, grandes metáforas que causam pausas na narrativa, algumas ocupando capítulos inteiros. Como afirma Leite (2012, p.102), “[...] a matéria narrativa concentrada, que poderia corresponder a um conto, [...] se alonga, por digressão e encaixe, em variantes, redundância, desmesura e variação”. Ademais, essas metáforas se formulam como aspectos da escrita poética de Paulina, trazendo à tona, no romance estudado, pequenos pensamentos e conselhos da narradora, como no trecho a seguir:

Desperto-me na vã esperança de receber uma mão cheia de carinho, mas o sol deixou-me e partiu. O meu amor é fugidio como a sombra do sol.

A minha vida é um rio morto. [...] Sou um rio sem alma, não sei se a perdi e nem sei se alguma vez tive uma. Sou um ser perdido, encerrado na solidão mortal. (CHIZIANE, 2004, p.20).

Claramente essas metáforas fazem parte de uma estrutura narrativa muito mais ampla, o monólogo interior. Vale ressaltar que este procedimento será explicitado no capítulo voltado à análise da estrutura da narrativa.

Apesar de o uso ser menor, há trechos em que a narradora constrói um diálogo entre ela e seu público: “**Vocês** sabem o que dói ser tratada com altivez por quem vos rouba o marido?” (CHIZIANE, 2004, p.23, grifos nossos).

Além disso, existem quatro pequenas, mas extremamente importantes, passagens que marcam a presença de lendas, mitos e costumes em *Niketche*. Vale destacar que essas são as passagens que demonstram com mais vivacidade os aspectos supracitados, já que toda a narrativa está submergida em um processo de descrição da condição das mulheres moçambicanas.

A primeira trata de uma conversa de Rami, a protagonista-narradora, com a sua tia Maria, anciã que viveu um relacionamento poligâmico em seus tempos de juventude:

– Era ainda espiga, os meus olhos ainda reflectiam sol e lua. Não conhecia ainda o significado da amargura. Éramos um grande rebanho de mulheres aguardando cobertura. [...]

[...]

– No nosso mundo não havia haréns – explica-me ela. – Eram famílias verdadeiras, onde havia democracia social. Cada mulher tinha a sua casa, seus filhos, suas propriedades. Tínhamos o nosso órgão – assembleia das esposas do rei – onde discutíamos a divisão de trabalho, decidíamos quem iria cozinhar as papas matinais do soberano, quem ia preparar os banhos e esfregar os pés, cortar as unhas, massajar a coluna, aparar a barba, pentear-lhe o cabelo e outros cuidados. Participávamos na feitura da escala matrimonial de Sua Majestade, que consistia numa noite para cada uma, mas tudo igual, igualzinho. E ele cumpria à risca. Ele tinha que dar um exemplo de Estado, um bom modelo de família. Se o rei cometesse a imprudência de dar primazia a uma mulher em especial, tinha que suportar as reuniões de crítica dos conselheiros e anciãos [...]. (CHIZIANE, 2004, p.72-73).

É a partir desta conversa que Rami começa a questionar se a luta contra as esposas de seu marido se faz realmente necessária, já que fica evidente que na poligamia instituída há direitos das mulheres que devem ser respeitados. Torna-se perceptível o que Tania Macêdo e Vera Maquêa (2007) explicitam sobre as personagens femininas de Chiziane: mesmo que não existam dentro do universo literário dessa escritora moçambicana personagens femininas que

rompam com a tradição e com o espaço no qual estão inseridas, há “[...] pequenos atos de rebeldia [...]” (p.83).

A segunda passagem advém de uma conversa de Rami com sua mãe sobre os costumes da sociedade moçambicana, como deixar para os homens comerem certas partes da galinha. Apesar de parecer algo banal, é pela voz da mãe da narradora que é possível conhecer um pouco mais sobre o modo como as mulheres moçambicanas são oprimidas e, muitas vezes, condenadas de forma indireta à morte por pequenos costumes:

Era domingo e a minha irmã preparou o jantar. Era galinha. Preparou a moela cuidadosamente e guardou numa tigela. Veio o gato e comeu. O marido regressou e perguntou: a moela? Ela explicou. Foi inútil. O homem sentiu-se desrespeitado e espancou-a selvaticamente. Volta para casa da tua mãe para ser educada, disse ele. Já! Ela estava tão agoniada que perdeu a noção do perigo e meteu-se em marcha na calada da noite. Eram cerca de dez quilómetros até ao lar paterno. Caiu nas garras do leopardo nas savanas distantes. Morreu na flor da idade por causa de uma imbecilidade. Morreu ela e ficou o gato. (CHIZIANE, 2004, p. 102).

Já na terceira e quarta passagem, nota-se de *mise en abyme*, que “constitui um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna” (DALLENBACH, 1979 apud ALONSO, 2011, p. 57). É interessante atentar-se para esses processos, pois eles evidenciam a via sacra protagonizada por Rami.

Desse modo, na terceira passagem destacada do romance, Rami encontra-se mal após inúmeras brigas com as amantes de seu marido e decide ir até um hospital. Chegando ao estabelecimento de saúde, ela se depara com um casal de idosos:

O marido está estendido numa maca que a mulher empurra, em passos de aflição. [...] O médico recebe-os com sorrisos e pergunta o que se passa. Ela diz tudo o que sabe, para ajudar o companheiro. De repente o velho ergue-se da maca rugindo furiosamente:

– Cala-te, mulher. Desde quando tens categoria para falar com um doutor? Nunca te autorizei a falar com homem nenhum. Estás a comportar-te como uma prostituta.

As palavras do velho despertam na mulher raivas sepultadas. Todas as mágoas afloram como um furacão, o sofrimento desta mulher foi uma constante, nas linhas do tempo. Ela reage e grita para o médico:

– Velho rabugento! Suportei-lhe a vida inteira. Se não quer que eu fale, então que morra!

A velha abandona o companheiro estendido na maca. Dá passos em retaguarda. Percorre o corredor num voo como se respondesse ao

chamamento da liberdade. O velho marido grita de raiva chamando por ela, mas esta não volta atrás. [...]

Aquela cena me encanta, me choca e me espanta. [...] (CHIZIANE, 2004, p.61.-62)

Como já dito, Rami, ao final da narrativa, abandona Tony. Não há como negar que o fragmento acima trata-se de um presságio do futuro resguardado da narradora-protagonista, principalmente quando esta afirma que se sentiu encantada com a cena. O destino das personagens já se encontrava traçado no inconsciente de Rami.

E descrevendo o quarto trecho realçado nessa pesquisa, tem-se a presença direta de uma lenda dentro da narrativa contada por uma das tias de Tony:

– Era uma vez uma **princesa**. Nasceu da **nobreza** mas tinha o coração de **pobreza**. Às mulheres sempre se impôs a obrigação de obedecer aos homens. É a **natureza**. Esta princesa desobedecia ao pai e ao marido e só fazia o que queria. Quando o marido repreendia ela respondia. Quando lhe espancava, retribuía. Quando cozinhava galinha, comia moelas e comia coxas, servia ao marido o que lhe apetecia. Quando a primeira filha fez um ano, o marido disse: vamos desmamar a menina e fazer outro filho. Ela disse que não. Queria que a filha mamasse dois anos como os rapazes, para crescer forte como ela. Recusava-se a servi-lo de joelhos e aparar-lhe os pentelhos. O marido, cansado da insubmissão, apelou à justiça do rei, pai dela. O rei, magoado, ordenou ao dragão para lhe dar um castigo. Num dia de trovão, o dragão levou-a para o céu e a estampou na lua, para dar um exemplo de castigo ao mundo inteiro. Quando a lua cresce e incha, há uma mulher que se vê no meio da lua, de trouxa à cabeça e bebé nas costas. É Vuyazi, a princesa insubmissa estampada na lua. É a Vuyazi, estátua de sal, petrificada no alto dos céus, num inferno de gelo. É por isso que as mulheres do mundo inteiro, uma vez por mês, apodrecem o corpo em chagas e ficam impuras, choram lágrimas de sangue, castigadas pela insubmissão de Vuyazi. (CHIZIANE, 2004, p.157).

Tony convoca uma reunião às pressas na casa de sua mãe após a realização da dança *niketche*, o que ele considera como uma má conduta. A lenda, que não por acaso se inicia de forma tradicional, com um “era uma vez”, serve, como já dito, a um propósito moralizante para as personagens femininas da história, principalmente a Rami, primeira-esposa responsável pelas demais. Entretanto, a lenda só serve para alimentar o sentimento de impotência da narradora diante das opressões sofridas pela mulher: “A ladainha cessa e, finalmente, o silêncio. Compreendi então que na alma das mulheres só existe morte, murmúrio de folhas caindo, gorjeio de rios invisíveis percorrendo o subterrâneo, detritos flutuando à deriva em águas lodosas” (CHIZIANE, 2004, p.158). No que tange à estrutura dessa lenda, além do início tradicional, são nítidos os recursos já explicitados, como frases

curtas e rimas estratégicas (princesa/nobreza/pobreza/natureza), que embalam a melodia da fala.

A lenda também abre uma forma de leitura intertextual com a Bíblia: a princesa Vuyazi, desobediente aos mandamentos de seu marido, transforma-se em uma estátua de sal, assim como a mulher de Lot, do Antigo Testamento

Ao amanhecer, os anjos instavam com Lot, dizendo: ‘Levanta-te, toma tua mulher e tuas duas filhas que estão em tua casa, para que não pereças também no castigo da cidade.’ [...] Quando já estavam fora, um dos anjos disse-lhe: ‘Salva-te, se queres conservar tua vida. Não olhes para trás, e não te detenhas em parte alguma da planície; mas foges para a montanha, senão perecerás’. [...] A mulher de Lot, tendo olhado para trás, transformou-se numa coluna de sal. (Gên. 19:15,17,26.)

Conforme o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier, o sal era um artigo utilizado em cerimônias fúnebres para purificar lugares e/ou pessoas que fossem consideradas impuras. Desse modo, pode-se entender que tanto a princesa Vuyazi quanto a mulher de Lot eram consideradas contaminadas por algo que não deveria se propagar em suas comunidades: a insubordinação aos preceitos masculinos custaram-lhe a vida, convertendo-se em exemplos para as outras mulheres.

Doris Wieser (2014), que estuda, por meio da política e da literatura, a construção identitária portuguesa e moçambicana, teve a oportunidade de entrevistar Chiziane durante uma viagem a Moçambique e a questionou sobre o sincretismo religioso presente no país. A escritora afirmou, então, que se tornou comum nas culturas bantu³ a absorção de outras perspectivas religiosas, devido ao processo de colonização. Ademais, é perceptível a importância dessa associação de culturas dentro da narrativa de Paulina Chiziane:

Aqui o conhecimento da história do cristianismo e do islamismo é importante. Se olharmos para a história da Bíblia sagrada, é muito bonita. Eu gosto de ler a Bíblia no sentido da busca de diferenças. Quando abrimos o Génesis e o Êxodo, a primeira referência territorial é em África: Egito. Depois vêm Abraão e Moisés. São as três grandes figuras de que eu gosto. Abraão chega com a sua mulher, que era estéril, no Egito e recebe como prenda do faraó uma escrava egípcia com quem vai ter o filho Ismael, que é considerado o pai da nação árabe. Então a história do mundo árabe começa em África. Depois Moisés, que é criado como um príncipe pela filha do faraó, aprende tudo sobre conhecimento, leitura, escrita, etc., e tem a grande revelação divina no monte Sinai que fica no Egito, escreve os Dez Mandamentos no Egito e parte para a terra prometida. Os Dez Mandamentos da lei de Deus foram escritos em solo africano por um indivíduo nascido e

³Grupo etnolinguístico que se estende pela África subsaariana.

criado em África. O cristianismo e o islamismo têm África como berço. Mas, quando o europeu pega na história, inventa outra para apagar as origens desta grande coisa que eles consideram religião e que depois deu origem a tantos outros desenvolvimentos. Querem excluir África quando não se pode excluir. (WIRSE, 2014).

Ainda no que tange aos quatro trechos evidenciados, vale ressaltar que o tempo verbal da narração muda: o presente, o momento no qual se encontram as personagens, é deixado de lado para que um tempo antigo, ou seja, tradicional, abra passagem para ensinamentos. Todavia, essa narração não ocorre em pretérito perfeito, mas sim no pretérito imperfeito. Tal constatação se faz importante, visto que esse novo tempo verbal traz à narrativa a característica de uma ação durativa, não limitada no tempo. A tradição está **sempre** presente, conforme declara Ana Mafalda Leite (2013): “As histórias ilustram tal saber, efabulam a tradição, percorrem uma temporalidade específica, uma vez que se trata da reapropriação de uma voz e conhecimento seculares, retomada e resposta em atitude griótica⁴ de pedagogia crítica” (p.79). Há uma voz narrativa trans-histórica que acompanha “[...] tempos imemoriais [...]” (MACÊDO & MAQUÊA, 2007, p.79) e que é trazida pela narradora e pelas outras personagens femininas.

Por fim, é esperado que a retomada de um passado mítico ocorra na narrativa graças à presença de um provérbio zambeziano que abre o romance: “Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz”.

Ora a inserção do provérbio no enunciado confirma o sentido do texto, realizando uma espécie de registro da uma “fala comum” que é reativada no texto para confirmar a própria fala do narrador: ora a sua citação exerce uma função desconstrutiva e irônica do conteúdo posto. No caso da confirmação, o provérbio poderia atuar como elemento de ligação entre o texto e o extratexto. Como tal, o provérbio implicaria uma instituição social, a qual, por sua vez, implica uma situação de enunciação convencionalmente definida: a função pragmática do provérbio. Funcionaria como conector, referindo-se expressamente ao texto e ao intertexto, integrando de modo manifesto um e outro. (MOREIRA apud SANTOS, 2011, p.08).

Também é interessante notar na obra de Paulina a questão do narrador abordada por Walter Benjamin (1987), em seu ensaio “O narrador”, já que o crítico inicia o texto afirmando

⁴Termo de origem francesa (*griot*), que designa “[...] uma série de funções no contexto das sociedades africanas de tradição oral. Os *griots* teriam assumido uma posição de destaque, pois lhes cabia a função de transmitir a tradição histórica: eram os cronistas, genealogistas, arautos, aqueles que dominavam a palavra, sendo, por vezes, excelentes poetas; mais tarde passaram também a ser músicos e a percorrer grandes distâncias, visitando povoações onde tocavam e falavam do passado” (LIMA & COSTA, 2014, p.223, grifos dos autores).

que “[...] entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (p.198). Desse modo, os narradores, segundo Benjamin, dividem-se em dois grupos: o narrador dito marinheiro comerciante, aquele que vem de longe e traz consigo novas histórias; e o narrador dito agricultor sedentário, que mesmo não viajando, conhece muito bem as histórias e tradições do local em que mora. Pode-se dizer que, além de trabalhar muito bem a questão da oralidade, Paulina Chiziane faz parte dos dois grupos de narradores explanados pelo crítico graças ao trabalho de assistente social em Moçambique:

As suas viagens pelo país, a trabalho, lhe permitiram recriar em ficção as dificuldades do dia a dia das mulheres moçambicanas. Ela consegue, através da sua escrita, (re)construir, (re)transformar e/ou trazer à tona o universo doloroso e silenciado das mulheres. A escrita de Paulina Chiziane é como um palco em que as mulheres aparecem gritando as suas vontades de querer mudar o cotidiano sofrido. (ROBERT, 2010, p.52).

E, de acordo com a própria autora, “na minha obra, ficção e realidade caminham de mãos dadas. Escrevo a realidade do meu mundo com todos os seus prazeres, mágoas, tristezas e frustrações. Da realidade vivida parto para uma realidade imaginária [...]” (apud LABAN, 1998, p.973-974).

É por causa dessa realidade moçambicana presente nos livros de Chiziane que se pode perceber a subversão dos conhecimentos ocidentais europeus: “Olhei-a com surpresa. De repente lembro-me de uma frase famosa – *ninguém nasce mulher, torna-se mulher*. Onde terei eu ouvido esta frase?” (CHIZIANE, 2004, p.37, grifos em itálico da autora, grifos em negrito nossos). A alteração do significado original da frase de Simone de Beauvoir acontece graças ao processo de se tornar mulher, empregado pela narradora-protagonista. Nesse trecho, Rami começa a ter aulas de iniciação sexual com uma famosa conselheira amorosa, para que, assim, consiga reconquistar seu marido. Em algumas partes de Moçambique é comum a prática dos chamados ritos de passagem: para que um indivíduo possa continuar se desenvolvendo espiritualmente e, assim, em comunhão com a sociedade que o cerca, alguns rituais devem ser feitos em idades específicas, geralmente correspondendo a uma passagem da infância para a vida adulta, da vida adulta para a velhice e, por último, da velhice para a ancestralidade, quando o ser humano morre e retorna ao ciclo da vida. Rami, entretanto, foi criada conforme as leis da religião católica. Dessa forma, ela nunca passou por quaisquer rituais que a ensinassem **a se tornar uma mulher**.

– São assim tão importantes esses ritos?
 – Sem eles, és mais leve que o vento. És aquele que viaja para longe, sem viajar antes para dentro de si próprio. Não te podes casar, ninguém te aceita. Se te aceita, logo depois te abandona. Não podes participar num funeral, muito menos aproximar-te de um cadáver porque não tens maturidade. Nem podes assistir a um parto. Não podes tratar dos assuntos de um casamento. Porque és impura. Porque não és nada, **eterna criança**. (CHIZIANE, 2004, p.40, grifos nossos).

Em outro ponto da narrativa, quando as esposas de Tony partem em busca de uma nova mulher para ele, a escolhida, apesar de ser muito jovem, já concluiu os ritos necessários para a vida adulta:

– És ainda criança.
 – Tenho dezoito anos. Donzelei aos quinze. Sei lavar roupa e lavar a loiça. Não sei cozinhar bem, posso aprender, mas sei o mais importante: tenho escamas e tenho lulas⁵. Aprendi como se faz amor, nos ritos de iniciação.
 – Donzelar?
 – Sim. Donzelar é celebrar os ritos de iniciação. (CHIZIANE, 2004, p.322).

Fica evidente, desse modo, a deturpação do cânone europeu-ocidental efetuado por Paulina em *Niketche – uma história de poligamia* ao demonstrar na narrativa outros sentidos do que é ser mulher nas sociedades africanas.

4. ALGUNS ASPECTOS DA ESTRUTURA NARRATIVA

Em seu livro *Discurso da Narrativa*, o crítico literário francês Gérard Genette (1986) propõe uma discussão acerca dos métodos de análises da narrativa em voga em sua época, já que, anteriormente, elas se baseavam em fatos da vida dos autores e poucas vezes se focavam nos meandros das obras literárias.

Explicitando os recorrentes usos do vocábulo *narrativa*, Genette busca explicar como eles estão interligados à forma como se lê um texto literário. Destarte, o primeiro, de uso mais comum, é aquele que indica um enunciado narrativo; o segundo, menos habitual, é utilizado por estudiosos e designa o discurso, seja ele real ou fictício, como um todo; o terceiro e último uso, que é o mais antigo, caracteriza-se pelo ato de narrar. Assim, aponta o crítico francês: “sem acto narrativo, pois, não há enunciado, e às vezes nem sequer conteúdo narrativo” (1986, p.24).

Vale ressaltar que nesse estudo adotar-se-ão os posicionamentos de Gerárd Genette no que se refere a diferenciar história, narrativa e narração. Logo, história é aquilo que traz consigo o significado do que é narrado; narrativa é apreendida como discurso, ou seja, o texto em si; e, por último, narração como o ato de narrar.

Retomando as constatações genettianas, Oscar Tacca (1983), crítico argentino, inicia sua obra *As vozes do romance* afirmando que a crítica do romance nasce quando a pergunta “quem fala?” aparece para tentar responder algumas questões do discurso. Nesse caso, sabe-se que no romance quem fala não é o autor, mas sim um narrador que pode dar voz aos personagens. Além disso, Tacca expõe como é necessário para a teoria narrativa saber quem narra e de qual ponto de vista a narração é feita, pois isso modifica o que está sendo dito. Entretanto, ao buscar uma maior categorização das estruturas que compõem um romance, o crítico se depara com a impossibilidade de uma classificação precisa, pois o que há no texto é uma predominância e não somente um tipo de visão.

É importante perceber, como aponta Tacca, que o romance, desse modo, é um aglomerado de vozes que ecoam graças aos recursos de registros - por exemplo, o discurso direto, que cita frases do outro; o discurso indireto, que exprime o olhar do outro; e o discurso indireto-livre que indica a visão do outro com a interferência do narrador. Destarte, deve ficar

⁵Ao contrário do que acontece em algumas regiões do continente africano, em Moçambique é incentivado o alongamento do clitóris para que a mulher sinta mais prazer. Assim, ter escamas e lulas são processos de transformação pelos quais o órgão genital feminino passa.

claro desde já que o narrador conhece mais do que narra e que pode, por meio da perspectiva de uma personagem, narrar como ela vê os acontecimentos, assumindo ou não a voz dela.

Assim, aponta Leite (1985), na visão do narrador do romance, por este se constituir dentro de um mundo fragmentado e, por consequência, individualizado, o que é considerado importante para os fatos narrados são acontecimentos cotidianos, sentimentos de homens comuns, tornando público o íntimo das personagens.

4.1. Narrador e personagem: as implicações no texto literário

Como dito, quem conduz o discurso do romance é um narrador. Este, por sua vez, pode assumir duas perspectivas dentro da narrativa que contribuirão com a forma como o discurso é apresentado ao leitor. Assim, o narrador pode se encontrar fora dos acontecimentos narrados, apresentando uma visão onisciente do cotidiano ficcional, ou seja, um narrador heterodiegético, segundo a expressão proposta por Genette (1986); e o narrador pode se encontrar dentro da história narrada. Dessa forma, ele pode assumir uma visão mais central do que é contado, ou seja, ele pode ser protagonista, um narrador autodiegético, segundo Genette, ou ele pode assumir uma visão mais periférica, sendo uma personagem secundária ou apenas uma testemunha dos fatos narrados, nomeado como narrador homodiegético por Genette. Todavia, “[...] em ambos os casos joga de modo decisivo, para a caracterização do relato, a *informação*. Todo o romance, em última análise, não é mais do que um jogo de informação” (TACCA, 1983, p.63, grifos do autor).

Já que é o narrador quem oferece as informações ao leitor, deve-se entender como essas informações podem ser mostradas. Desse modo, o narrador pode assumir focalizações diferentes para expressar o que se passa no interior das personagens.

[...] a *focalização* pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético; conseqüentemente, a *focalização*, além de condicionar a *quantidade* de informação veiculada [...], atinge a sua *qualidade*, **por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação** (REIS & LOPES, 1988, p. 246-247, grifos em itálico dos autores; grifos em negrito nossos).

Há três tipos de focalizações que podem ser executadas pelo narrador: focalização externa, focalização interna e focalização onisciente. Como em *Nikette – uma história de poligamia* são utilizadas pela narradora focalizações internas e externas, não será explanado

como funciona a focalização onisciente na narrativa, visto que não é o objetivo para esse momento. Destarte, a focalização externa se qualifica por manifestar informações de cunho aparente, seja sobre personagens, seja sobre espaços, estabelecendo-se, assim, de modo a prezar pela descrição. Já a focalização interna seria uma espécie de filtro pelo qual a visão do narrador passa: há, também, uma restrição de informação dada ao leitor, todavia, essas informações são mostradas pelo olhar de uma personagem, ou seja, uma visão subjetiva do que se encontra no alcance do campo de consciência de quem focaliza.

Assim, deve-se explicitar também um dos recursos mobilizados pelo narrador: o monólogo interior, por meio do qual

[...] abre-se a diegese à expressão do tempo vivencial das personagens, diferente do tempo cronológico linear que comanda o desenrolar das ações. É fundamentalmente no romance psicológico moderno que se assiste uma incursão nesse tempo subjetivo [...], tempo psicológico [...] (REIS & LOPES, 1988, p.266).

Ou seja, há a predominância de um discurso introspectivo, muitas vezes beirando ao caótico, dirigindo-se a um fluxo de consciência, que “[...] é a expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente” (LEITE, 1985, p.68). Logo, o narrador pode, por meio do monólogo interior, expor a consciência da personagem ou ele pode extrair “[...] todos os seus dados da visão recíproca que os personagens exercem entre si (o narrador sabe tanto dos seus personagens como estes, mutuamente, de si mesmos)” (TACCA, 1983, p.99).

Sobre o papel das personagens na construção da narrativa, faz-se essencial o ensaio “A personagem do romance”, do crítico literário brasileiro Antonio Candido (2011). O texto propõe discutir um dos alicerces do romance – a personagem –, pois é ela que vive os fatos narrados e dá procedimento às ações. Segundo Candido, “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo” (2011, p.53). Ademais, o crítico brasileiro propõe uma breve discussão sobre a percepção de realidade que está vinculada à personagem, pois se cria, por meio de recursos empregados pelo autor, uma representação falaciosa de um ser vivo e real.

Entretanto, apesar de trazer a sensação de que se trata de ideias reais o que está sendo enunciado pelo narrador, tanto o ato de narrar quanto o discurso proferido por ele são matérias criadas a partir da linguagem. É desse modo que se torna nítido o que Aristóteles nomeou de verossimilhança, ou seja, aquilo que parece ser real, verdadeiro. O verossímil precisa estar em

coesão com o que está sendo apresentado dentro da ficção. Assim, “[...] nem sempre o verdadeiro [...] é verossímil.” (LEITE, 1985, p.12).

Ainda sobre a personagem, Candido explicita o paradoxo presente dentro dela, já que se trata de um ser fictício, com sua existência determinada pela ficção, ou seja, pelo não-real. O que propicia isso é que “[...] o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 2011, p.55).

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. [...] Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção (DUCROT & TODOROV apud BRAIT, 2002, p.10).

Tentando evidenciar de forma mais eficaz a diferença entre um ser vivo e um ser fictício, o crítico brasileiro demonstra a impossibilidade de se captar os traços psicológicos que constituem um indivíduo, seja pelo fato de o ser humano ser incompleto, amadurecendo-se e se modificando, abrindo possibilidade, assim, para uma infinidade de desdobramentos psicossociais. Desse modo, percebe-se que “[...] o conhecimento dos seres é fragmentário. Cada um desses fragmentos, mesmo considerado um todo, uma unidade total, não é uno, nem contínuo” (CANDIDO, 2011, p.56). Todavia, isso não acontece com uma personagem, um ser fictício, pois suas características e vivências estão limitadas pelo papel, mesmo quando se busca fomentar uma personagem que seja fragmentária.

Conhecer a personagem depende da introdução do narrador, que contará como essa personagem é e qual o seu papel na história. Assim, é como se ela fosse um canal por meio do qual os jogos de informações do narrador são filtrados e exibidos. “Na verdade, o estilo do narrador não poderia ser senão o *indirecto* ou o *indirecto livre*. Não sejamos, contudo, tão categóricos: mesmo nas passagens de estilo *directo*, o narrador está sempre presente” (TACCA, 1983, p.125, grifos do autor). Fica evidente, então, que o discurso direto proferido pelas personagens não passa de uma ilusão, uma técnica narrativa do narrador para trazer veracidade ao discurso: “a verdade ‘oral’ de um personagem é uma verdade peneirada pelo narrador” (TACCA, 1983, p.126).

No que tange à diferenciação das personagens, Candido (2011) explicita que, ainda hoje, a teoria narrativa opta pela nomenclatura cunhada pelo escritor E. M. Forster. Desse modo, separam-se as personagens em “planas” (*flat*) e “esféricas” (*round*). “As personagens

planas [...] são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera” (FORSTER apud CANDIDO, 2011, p.62).

Por consequência, pode-se compreender que as personagens esféricas são aquelas que apresentam uma maior complexidade estrutural e possuem a capacidade de surpreender o leitor e, desse modo, “[...] traduzem-se numa temporalidade psicológica [...]” (REIS & LOPES, 1988, p.219).

5. ANÁLISE DA NARRATIVA: uma proposta de leitura

Como já explanado, *Niketche – uma história de poligamia* é uma narração autodiegética, ou seja, a narradora participa da história como protagonista. Logo, é a partir do olhar de Rami que o leitor conhece a sociedade moçambicana, a vida das esposas de Tony e a vida da personagem-narradora. A narração inicia-se já com a utilização de um discurso indireto-livre, marcando um distanciamento da matéria narrada: “Um estrondo ouve-se do lado de lá. Uma bomba. Mina antipessoal. **Deve ser a guerra a regressar outra vez.**” (CHIZIANE, 2004, p.11, grifos nossos). Não é possível, nesse primeiro momento, reconhecer a voz da narradora. E, quando essa voz se faz presente no segundo parágrafo, não há caracterizações da personagem, deixando o relato em aberto.

Apesar dessa pequena incógnita sobre quem está contando a história, sabe-se que o tempo da narrativa se encontra no presente.

Penso em esconder-me. Em fugir. O estrondo espanta os pássaros que voam para a segurança das alturas. Não. Não deve ser o projectil de uma bala. Talvez sejam dois carros em colisão pela estrada fora. Lanço os olhos curiosos para a estrada. Não vejo nada. Apenas silêncio. Sinto um tremor ligeiro dentro do peito e fico imóvel por uns instantes. Um bando de vizinhas caminham na minha direção. (CHIZIANE, 2004, p.11).

É visível, no fragmento supracitado, que a narração acontece de forma dinâmica: o leitor se encontra nos pensamentos da narradora, mas também no espaço da narrativa e com personagens secundárias da cena. Isto graças à narração, “[...] que traduz a simultaneidade história/narração, ou seja, a irrupção, sem interposição mediadora do narrador, do fluir dos pensamentos da personagem, enunciados por ela simultaneamente à sua eclosão” (REIS & LOPES, 1988, p.116).

O tempo verbal no presente propicia a utilização de monólogos interiores, perceptível no trecho acima.

Entro num delírio silencioso, profundo. Rajadas de ansiedade varrem-me os nervos como lâminas de vento. Este acidente enche-me de dor e de saudade. Meu Tony, onde andas tu? Por que me deixas só a resolver os problemas de cada dia como mulher e como homem, quando tu andas por aí?

Há momentos na vida em que uma mulher se sente mais solta e desprotegida como um grão de poeira [...]. (CHIZIANE, 2002, p.12, grifos nossos).

É interessante notar que o leitor tem acesso ao mundo interior da narradora no momento em que ela se encontra em um “delírio silencioso, profundo”. Além disso, é possível afirmar que há uma fratura entre o eu da história e o eu da narração: apesar de narradora e personagem ocuparem o mesmo espaço e tempo na narrativa, em algumas situações elas se dividem e assumem posições diferentes. Tal constatação pode ser observada no fragmento acima: nota-se uma diferença de sensações nas falas da protagonista, nas frases destacadas. Pode-se entender, então, que é o monólogo interior que possibilita essa fragmentação de Rami.

Ora, Paulina Chiziane efetua de modo ainda mais profundo essa divisão da narradora quando se encontra, a partir de um Outro, no espelho:

Vou ao espelho tentar descobrir o que há de errado em mim. Vejo olheiras negras no meu rosto, meu Deus, grandes olheiras! Tenho andado a chorar muito por estes dias, choro até de mais. **Olho bem para minha imagem.** Com esta máscara de tristeza, pareço um fantasma, **essa aí não sou eu.** Titubeio uma canção antiga daquelas que arrastam as lágrimas à superfície. [...]

Paro de chorar e volto ao espelho. Os olhos que se reflectem brilham como diamantes. É o rosto de uma mulher feliz. Os lábios que se reflectem traduzem uma mensagem de felicidade, **não, não podem ser os meus, eu não sorrio, eu choro.** Meu Deus, **o meu espelho foi invadido por uma intrusa,** que se ri da minha desgraça. **Será que essa intrusa está dentro de mim?** (CHIZIANE, 2004, p.16-17, grifos nossos).

Fica evidente o não-reconhecimento de Rami ao se ver no espelho “[...] e, no afã de tentar considerar-se o Outro, coloca a experiência espetacular, entre a percepção e a significação, além do verbal. Aqui a voz poética assume a memória e a profecia” (PALO, 2008, p.30).

A narradora-personagem não acredita que possa existir uma Rami que seja feliz e que sorri, essa Rami que se direciona ao leitor e assume a narrativa em alguns momentos, tentando não dar tanta importância para seus os ímpetus subjetivos. Nota-se, além disso, que esse fato se constrói de forma irônica: ora, para que Rami consiga abafar os seus sentimentos, ela recorre ao seu eu-profundo, ao inconsciente que a concebe enquanto indivíduo. Ou, como afirma Ana Mafalda Leite (2013), “Rami [...] convoca um duplo de si (simbolizando-a a ela e todas as mulheres) que questiona, interpela, convoca e ouve, reiteradamente, no decorrer da narração” (p.80).

E é esta Outra-Rami que, com conselhos esporádicos, ajuda a personagem a depreender que as amantes de Tony não são rivais, mas sim companheiras de sofrimento e desamparo:

– **Pode-se roubar uma pessoa viva, ainda por cima um comandante da polícia?**

– Um marido rouba-se, nesta terra.

– **Não sejas criança, gémea minha. Ele cansou-se de ti e partiu.** (CHIZIANE, 2004, p. 18, grifos nossos).

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

– Fizeram-te o que mereceste, amiga minha.

– Achas que fiz mal?

– **Agrediste a vítima e deixaste o vilão. Não resolves nada.** (CHIZIANE, 2004, p.29, grifos nossos).

– Oh, espelho meu, o que achas de mim? Devo renovar-me?

– **Renova-te, sim. Mas antes, procura uma vassoura e varre o lixo que tens dentro do peito. Varre as loucuras que tens dentro da mente, varre, varre tudo. Liberta-se. Só assim viverás a felicidade que mereces.**

– Diz-me, espelho meu: onde foi que eu errei? Serei feliz algum dia, com essas mulheres à volta do meu marido?

– **Pensa bem, amiga minha: serão as outras mulheres as culpadas desta situação? Serão os homens inocentes?** (CHIZIANE, 2004, p.34-35, grifos nossos).

Também se deve atentar ao fato de que, além de uma narradora autodiegética protagonista e uma narradora autodiegética “introspectiva”, há uma narradora autodiegética que assume, por meio de uma voz na primeira pessoa do plural, uma coletividade feminina, com o propósito de reafirmar, mais uma vez, a situação da mulher moçambicana:

Nós, mulheres, vivemos num poço silencioso e profundo e julgamos que o céu tem o diâmetro do nosso ponto de mira. Mas um dia descobrimos que as águas que nos cobrem têm a cor do céu. Os nossos sonhos crescem à altura das estrelas. Descobrimos que os gritos dos homens são o marulhar das ondas, não matam. E a grandeza dos homens simples coroa de pavão. Descobrimos que há coisas extraordinárias no mundo proibido que merecem ser provadas. Descobrimos que os lírios dos campos têm perfume divino e que o amor verdadeiro tem gosto de liberdade. Por isso voltamos a ser crianças. (CHIZIANE, 2004, p.313, grifos nossos).

Desse modo, segundo Silva (2008), é possível compreender que “[a]o longo da leitura do texto de Paulina, percebemos a constante presença dessas três vozes em concomitância” (p.43).

No que tange à focalização empregada pela narradora, pode-se observar o predomínio da focalização interna, em que seus sentimentos são colocados em primeiro plano ao leitor. Isto é algo que é esperado de um narrador autodiegético, ainda mais quando a narração é simultânea. Entretanto, há alguns momentos em que Rami se volta para as amantes de Tony e é então que se pode ver uma tentativa de focalizar o que elas estão sentindo, como no trecho, em que a narradora observa os sentimentos de Julieta:

A minha rival desce da catedral, fecha os olhos e baixa a cabeça. Do fundo do ser brotam lágrimas em cascata que correm como chuva ácida. [...] Infelizmente muitas de nós, mulheres, agimos assim. Subimos ao alto do monte e só quando estamos no ar compreendemos que não temos asas para voar. (CHIZIANE, 2004, p.26).

Assim, essa focalização interna da personagem de Julieta é feita por meio da utilização da perspectiva da narradora autodiegética coletiva, que, por causa desse aspecto, pode adentrar o que há de comum entre ela e as outras mulheres.

Há, ainda, por meio do discurso indireto-livre, a possibilidade de se adentrar uma focalização interna coletiva que não pertence à narradora, mas sim a algumas mulheres moçambicanas, isso graças à etnia de que cada uma faz parte, pois cada amante de Tony pertence a comunidades e localidades diferentes: sena (Luíza), macua (Mauá), maconde (Saly), changana (Julieta) e ronga (Rami); sendo que há ainda a rejeitada Saluá (nhanja) e, na narrativa, não há especificações das sociedades das quais Eva e Gaby fazem partem.

Desse modo, é possível compreender esse processo na cena em que Mauá defende as tradições do norte de Moçambique, local a qual pertence, mostrando a liberdade para as mulheres:

– A nossa sociedade do norte é mais humana – explica a Mauá. – A mulher tem direito à felicidade e à vida. Vivemos com um homem quanto nos faz feliz. Se estamos aqui, é porque a harmonia ainda existe. Se um dia o amor acabar, partimos à busca de outros mundos, com a mesma liberdade dos homens.

As vozes das mulheres do norte censuram em uníssono. No sul a sociedade é habitada por mulheres nostálgicas. Dementes. Fantasmas. No sul as mulheres são exiladas no seu próprio mundo, condenadas a morrer sem saber o que é amor e vida. [...] **Somos mais alegres**, lá no norte. Vestimos de cor, de fantasia. Pintamo-nos, cuidamos-nos, enfeitamo-nos. Pisamos o chão com segurança. [...] No norte, ninguém escraviza ninguém, porque tanto homens como mulheres são filhos do mesmo Deus. (CHIZIANE, 2004, p.175, grifos nossos).

A narração começa com a narradora transpondo em um discurso direto a fala de Mauá. A partir de “as vozes das mulheres do norte censuram em uníssono” (CHIZIANE, 2004, p.175), não é possível identificar quem está dirigindo a narrativa: Mauá – advinda da região de Nampula, norte de Moçambique – ou Rami. Essa questão se complica quando a narração parte para uma primeira pessoa do plural: “somos mais alegres, lá no norte” (CHIZIANE, 2004, p.175), e, então, a narração torna-se enevoada: afinal, quem está falando?

Destarte, observa-se que tais movimentos narrativos são realizáveis em *Niketche* devido ao recurso de oralidade usado por Paulina Chiziane.

As diversas vozes de *Niketche*, costuradas pelo discurso de Rami, centro do “polígono polígamo”, remetem à singularidade que essa “narradora performática” assume no romance, comportando-se como uma exímia contadora de estórias. Rami conta sua vida e, a partir das experiências das outras mulheres, reflete acerca de sua identidade e sobre o lugar feminino na sociedade moçambicana. (SILVA, 2008, p.47).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou fazer uma leitura de *Niketche: uma história de poligamia* a partir de elementos narrativos já cristalizados na teoria literária ocidental. Foi possível, então, notar que somente os conceitos genettianos não são suficientes para explicitar as inúmeras facetas do livro da moçambicana Paulina Chiziane, o que gerou dificuldades ao tentar enquadrar, por exemplo, características de um narrador autodiegético em uma narradora que assume diversas facetas para melhor evidenciar o contraste entre a tradição e a modernidade, entre o norte e o sul, entre as inúmeras etnias moçambicanas.

Desse modo, constata-se a necessidade de uma pesquisa que foque além dos critérios da estrutura narrativa. Ou seja, há a necessidade de se efetuar um trabalho que mescle a condição da mulher moçambicana e como essa condição é mostrada dentro do romance *Niketche: uma história de poligamia*. Será, assim, demasiado interessante para os estudos sobre a mulher em África compreender os desdobramentos da narradora em diversas vozes que tentam gritar as angústias vividas pelas moçambicanas.

Como afirma Antonio Candido (2014):

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (2014, p.13-14, grifos do autor).

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, C. N. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BÍBLIA. Bíblia Sagrada Ave-Maria. São Paulo: Ave-Maria, 2002.
- BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. [et al]. *A personagem de ficção*. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.51-80.
- _____. Crítica e Sociologia. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014. p. 13-26.
- CHIZIANE, P. [Testemunho] Eu, mulher... por uma visão do mundo. Revista Abril, Niterói, v. 5, n. 10, p.199-205, 2013. Disponível em: <<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/114/73>>. Acesso em: 13 set. 2016.
- _____. *Niketche: uma história de poligamia*. Lisboa: Caminho, 2004.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1986.
- HAMPATÉ BÂ, H. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (org.). *História Geral da África I – Metodologia e pré-história da África*. São Paulo, Ed.Ática/UNESCO, 1980
- LABAN, M. *Moçambique: encontro com escritores*. III v. Porto: Fundação Eng. Antônio d’Almeida, 1998, p.973-974).
- LARANJEIRA, P. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1993.
- LEITE, A. M. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. 2ª ed. Lisboa: Colibri, 2013.
- _____. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- LEITE, L. C. M. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LEMONADE. Direção: Kahlil Joseph, Beyoncé Knowles. [S.I.]: Parkwood Entertainment, 2016. 1 DVD (65 min).
- LIMA, M. A.; COSTA, A. C. F. Dos griots aos Griôs: a importância da oralidade para as tradições de matrizes africanas e indígenas no Brasil. *Revista Diversitas*, São Paulo, n. 3, p.216-245, set 2014/mar 2015. Disponível em: <<http://diversitas.fflch.usp.br/node/3661>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

MACÊDO, T., MAQUÊA, V. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas – Moçambique*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MANJATE, R. “Paulina Chiziane – Ser escritora é uma ousadia!!!”. *Maderazinco – Revista Literária Moçambicana*, Maputo, 1 set. 2004.

MOREIRA, J. “Escrevo Estas Coisas e Fico Arrepiada”. *Expresso*, Lisboa, 4 dez. 1999.

PALO, J. P. Confluências discursivas no romance *Niketche* de Paulina Chiziane: faces e vozes na reeducação de uma escritura denunciada. IN: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais...*

REIS, C., LOPES, A. C. M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

ROBERT, B. K. *A consciência da subalternidade: trajetória da personagem Rami em Niketche de Paulina Chiziane*. 2010. 105 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SALGADO, M. T. Um olhar em direção à narrativa contemporânea moçambicana. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p.297-308, 2014. Disponível em: <http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta15/Conteudo/N15_Parte03_art07.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2016.

SILVA, C. R. M. Xibonini: *a metáfora dos espelhos em Niketche, de Paulina Chiziane*. 2008. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas – Literaturas Portuguesa e Africanas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SILVA, R. V. R., SOUZA, U. R. B. Literatura moçambicana e oralidade: uma postura crítica e uma fundamentação teórica. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p.97-120, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2015v19n37p97/9663>>. Acesso em: 06 dez. 2016.

TACCA, O. *As vozes do romance*. Madrid: Editorial Pacheco, 1983.

WIESER, D. “Os anjos de Deus são brancos até hoje, entrevista a Paulina Chiziane”. *Buala*, 26 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/os-anjos-de-deus-sao-brancos-ate-hoje-entrevista-a-paulina-chiziane>>. Acesso em: 30 dez. 2016.