

---

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Letras



**A imagem da mulher e a construção da identidade  
feminina na narrativa de Paulina Chiziane**  
(Balada de amor ao vento e Niketche: uma história de poligamia)

Sanaa Boutchich

**Tese orientada pela Professora Doutora Ana Mafalda  
Leite, especialmente elaborada para a obtenção do grau de  
Mestre em Estudos Romanicos: Estudos Brasileiros e  
Africanos.**

(Dissertação)

2016

---

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Letras



**A imagem da mulher e a construção da identidade  
feminina na narrativa de Paulina Chiziane**  
(Balada de amor ao vento e Niketche: uma história de poligamia)

Sanaa Boutchich

**Tese orientada pela Professora Doutora Ana Mafalda  
Leite, especialmente elaborada para a obtenção do grau de  
Mestre em Estudos Romanicos: Estudos Brasileiros e  
Africanos.**

(Dissertação)

2016

# Dedicatória

*À memória do meu pai,*

*À minha cara mãe,*

*... a minha fonte maior de orgulho, motivação e inspiração.*

*A os meus irmãos e irmãs,*

*Aos meus professores,*

*A os meus amigos e amigas*

*A todos aqueles que acreditam em mim e me deram a força para  
terminar este trabalho.*

*“Deus me dê serenidade para aceitar as coisas que não posso mudar,  
coragem para mudar aquilo de que sou capaz e sabedoria para ver a  
diferença”.*

# Agradecimento

Gostaria, de expressar a minha profunda e sincera gratidão a todas aquelas pessoas que, com a sua ajuda e apoio, colaboraram directa ou indirectamente na realização deste trabalho.

Em primeiro lugar e, com especial carinho, quero expressar o meu agradecimento mais sincero, profundo e eterno para a minha tutora e conselheira a professora Dra .Ana Mafalda Leite, não só por acreditar no meu potencial e ter aceite gentilmente a direção deste modesto trabalho, mas, sobretudo, pelo seu incondicional apoio intelectual, pela sua cumplicidade sempre generosa, pelo seu inigualável saber e saber-fazer, pela desmedida e enorme paciência com que me ensinou o abecedário do tortuoso caminho da pesquisa, contribuindo com pertinentes observações, valiosas leituras, preciosas sugestões e ideias, que foram essenciais para a elaboração desta dissertação.

Gostaria de agradecer, igualmente, e com muito reconhecimento, a todos os meus professores do Mestrado de “Estudos Românicos”, que sempre estiveram ao nosso lado quando os precisávamos. Agradeço-lhes, pelo tempo gastado, pela sua entrega sem limites, pela sua dedicação profissional, pelo rico conhecimento que cultivaram em nós, pela aventura de aprendizagem significativa que ofereceram-nos.

De forma especial, gostaria de deixar constância do meu agradecimento à minha cara família: á minha mãe e aos meus irmãos e às minhas irmãs, por acreditarem em mim, por estar continuamente ao meu lado, apesar da distância, e em poucas palavras, por serem o que são: *fonte de alegria para a minha vida.*

Às minhas amigas e aos meus amigos tanto marroquinas como portuguesas, pela sua grande amizade, pelo seu afeto sincero e por me transmitirem a força de seguir em frente.

À todos os professores do departamento dos Estudos Portugueses em Rabat que, participaram na minha formação científica, especialmente o Doutor Professor Abdesslam Okab,

A minha gratidão vai, finalmente, dirigida Aos membros do júri por terem aceite avaliar o meu modesto trabalho,

Obrigada a todos do fundo do meu coração.

*Boutchich Fanaa.*

## Resumo

O objetivo principal desta dissertação é proporcionar um olhar atento e analítico sobre a temática da imagem da mulher e o processo da construção da identidade feminina na obra narrativa de Paulina Chiziane, mais concretamente em *Balada de amor ao vento e Niketche: uma história de poligamia*. A nossa metodologia consiste em partir do texto chizianiano para mostrar que a autora foca diversas questões relativas ao mal-estar feminino e ao profundo sentimento de incomodidade experimentado pela mulher moçambicana perante os papéis, atitudes e valores que lhe foram destinados pela cultura patriarcal milenária. Este estudo procura, igualmente, analisar as obras referidas tendo em vista averiguar os fundamentos de um discurso feminista, que faz com que a narrativa chizianiana se erija como um contra-discurso, que critica a situação de submissão da mulher, questiona as concepções preestabelecidas sobre a feminilidade e discute a questão da identidade feminina, tendo em conta a especificidade e a heterogeneidade das mulheres moçambicanas, a diversidade das suas experiências, das suas origens étnicas e culturais e das suas pertenças regionais e religiosas. No tratamento deste tema argumentamos que a proclamação de uma categoria de sujeito social, e a reivindicação de uma identidade feminina, baseiam-se, neste contexto, num processo de revisão das construções culturais e simbólicas de índole falocêntrica. Esta revisão é levada a cabo por meio de estratégias discursivas como a desmantelamento dos pressupostos do poder andrógono, a desmitificação dos mitos sociais e a redefinição dos modelos genéricos, que sustentam a polaridade feminino/masculino. A análise resultante deste estudo, marcado pelas orientações do pensamento feminista, mostrar-nos-á que a construção da identidade feminina, como fica exposta pela escritora moçambicana, encontra-se tensionada entre duas visões ou dimensões distintas, a saber, a tradição e a modernidade; motivo pelo qual se impõe a alternativa de uma sinergia e de uma osmose culturais para conciliar o passado com o presente, tendo em conta um olhar prudente para o futuro.

**Palavras-chave:** narrativa de Paulina Chiziane, imagem estereotípica, falogo-centrismo, patriarcado, mulher moçambicana, feminilidade, construção da identidade feminina, discurso feminista.

## Résumé

L'objectif principal de ce travail est de fournir un regard attentif et analytique sur la thématique de l'image de la femme et le processus de la construction de l'identité féminine dans l'oeuvre narrative de Paulina Chiziane, en particulier dans *Balada do amor ao vento* et *Niketche: uma historia de poligamia*. Notre méthodologie consiste à partir du texte chizianen pour montrer que l'auteur met l'accent sur les diverses questions relatives au malaise des femmes, le sens profond de l'inconfort vécue par la femme mozambicaine en vertu des rôles, des attitudes et des valeurs, qui ont été conçus par la culture patriarcale d'ordre millénaire. Cette étude aspire, également, à analyser les romans en question ayant pour objectif de déterminer les bases d'un discours féministe, qui établit le discours narratif de Paulina Chiziane comme un contre-discours qui vise à critiquer la situation de soumission des femmes, remettre en question les conceptions préétablies sur la féminité et aborder la problématique de l'identité féminine, en tenant compte de la spécificité et la hétérogénéité des femmes mozambicaines, la diversité de leurs expériences, leurs différents origines ethniques et culturelles et également leur appartenance régionale et religieuse. Pour traiter ce sujet nous partons d'un postulat qui montre que la proclamation d'une catégorie de sujet social et la revendication d'une identité féminine, sont basées dans ce contexte, sur un processus de révision des constructions culturelles et symboliques de nature falogocentrique. Cette révision est effectuée à travers des stratégies discursives comme la déconstruction des hypothèses du pouvoir androgène, la démystification des mythes sociaux et la réinitialisation des modèles génériques qui soutiennent la polarité féminine / masculine. L'analyse résultats de cette étude, marquée par les lignes directrices de la pensée féministe, montre que la construction de l'identité féminine, comme il est exposé par l'écrivaine mozambicaine, se présente comme une aspiration à harmoniser deux visions ou dimensions distinctes, à savoir, la tradition et la modernité; raison pour laquelle s'impose l'alternative d'une synergie et d'une osmose culturelle afin de réconcilier le passé et le présent, en gardant, une vue circonspecte sur le futur.

**Mots-clés:** oeuvre narrative de Paulina Chiziane, image stéréotypée, falogo)centrisme, patriarcat, femme mozambicaine, féminité, construction de l'identité féminine, discours féministe.

## SUMÁRIO

0. INTRODUÇÃO GERAL .....	10
I. DISCURSO PATRIARCAL E A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO.....	17
I.0.Introdução.....	17
I.1. Estereótipos e tópicos femininos. ....	18
I.1.1. A imagem da esposa e o mito da subalternidade. ....	21
I.1.2. A imagem da mãe ou a maternidade invisível. ....	29
I.2. O corpo feminino e as suas representações imaginárias. ....	37
I.3. Conclusão. ....	42
II. DIMENSÃO (FEMININA) FEMINISTA E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA.....	45
II.0. Introdução. ....	45
II.1. A mulher e a crise do espaço .....	47
II.2. Estratégias para a reconstrução da identidade feminina. ....	54
II.2.1. Voz feminina o a memória do desassossego.....	54
II.2.2. O diálogo crítico com o discurso alheio . ....	60
II.2.3. Do olhar no espelho para a construção da identidade feminina ...	63
II-3-Discurso feminista e desmistificação do poder hegemónico.....	67
II.3.1. Destruição dos estereótipos femininos.....	68
II.3.2-Reivindicação de novos modelos intergnéricos .....	75
II.4. Conclusão.....	86
III. CONCLUSÃO GERAL.....	88
VI. BIBLIOGRAFIA.....	97

## LISTA DE ABREVIATURAS

- PC: Paulina Chiziane.
- BAV: Balada de amor ao vento.
- NHP: Niketche: uma história de poligamia.
- FRELIMO: Frente da Libertação de Moçambique.
- NAFEZA: Núcleo de Ação das Mulheres da Zambézia.

*Solteira, chorei.  
Casada, já nem lágrima tive.  
Viúva, perdi olhos  
para tristezas.  
O destino da mulher  
é esquecer-se de ser.*

(Mia COUTO, 2007:97).

“às vezes chego a pensar que existem inúmeras formas de castração e a nossa não é das menos inócuas. Se um homem tem amantes é um garanhão. Se a mulher os tem é uma puta. E está tudo dito! A um homem é permitido quase tudo. A uma mulher tudo é olhado sob uma lupa! ... Mas no fundo, o que é uma mulher?”

(Manuela INÊS, 2013:230).

## **0- INTRODUÇÃO GERAL**

Durante longos séculos, acreditava-se que a literatura era um exercício varonil, e que as tentativas da mulher, neste campo, não constituiriam mais do que um esforço ridículo, porque a natureza não lhe reconheceu nem a imaginação vigorosa nem o talento do homem. Não é surpreendente que uma escritora como Conceição Evaristo afirme, a este respeito, que “*espera-se que a mulher negra seja capaz de desempenhar determinadas funções, como cozinhar muito bem, dançar, cantar, mas não escrever*” (apud GONÇALVES, 2012:167). Esta é, precisamente, uma das representações difundidas pelo discurso hegemónico em todas as culturas patriarcais, e que têm em vista excluir as mulheres de toda forma de criação artística.

E sábio que esta situação de marginalização e de discriminação durou na Europa até meados do século passado, quando a criação feminina, literária e artística, viveu um processo evolutivo, que a levou ao seu auge criativo. Nesse período foram editadas várias publicações de mulheres que, mantendo as suas peculiaridades, e sem ser membros de uma determinada geração literária, formaram um grupo heterogéneo que reafirmou a questão da existência de uma escrita feminina. Estas publicações reposicionaram o lugar das mulheres, e da sua escrita, no mundo literário europeu com temas como a sensualidade e erotismo, a reivindicação política de igualdade de direitos, bem como a denúncia da marginalização.

Em África, as mulheres sofreram, e ainda estão a sofrer, esta desqualificação que vai até o ponto da inabilitação da mulher como sujeito capaz de criar uma obra de arte. Por razões históricas, ideológicas e sociológicas, a mulher africana foi perseguida, sempre, pelo fantasma do seu corpo, pelo seu estatuto de “*segundo sexo*”. Por conseguinte, atingida pelas circunstâncias da vida e da História, a mulher tenta romper este despotismo sócio-cultural. Referindo-se à tardia integração das mulheres no mundo da criação literária, Fonseca, por exemplo, explica esse fenómeno da seguinte forma:

*Em África muitos fatores podem explicar a chegada tardia das mulheres à literatura: a dificuldade de acesso à instrução, as tradições seculares que delegam à mulher as funções relacionadas com a maternidade e com a criação da prole e, certamente, os critérios de seleção utilizados pelos editores. (M. N. S. Fonseca, 2004:284).*

Acreditamos, assim, que a falta de uma história da literatura, que integre a obra escrita por mulheres africanas é, neste sentido, uma dificuldade que deve ser superada. O pouco interesse dado à criação feminina e a escassez de crítica sobre a literatura feminina justificam o intenso desejo de auto-afirmação por parte de muitas mulheres, que estão, hoje em dia, a contribuir para o enriquecimento do panorama literário africano. Com efeito, actualmente, não é só normal que as mulheres africanas escrevam e publiquem, mas também é relevante a quantidade de escritoras que têm explorado e cultivado todos os géneros literários, produzindo obras de autêntica qualidade. Muitas delas são conhecidas por terem recebido importantes prémios nacionais. Como exemplo, podemos citar, entre outras: a cabo-verdiana Yolanda Morazzo, as moçambicanas Noémia de Souza, Maria Manuela de Souza Lobo, Paulina Chiziane, as são-tomenses Conceição Lima e Maria Manuela Margarido, as angolanas Ermelinda Pereira Xavier, Ana Paula Tavares, Lília da Fonseca, Maria Eugénia Neto, Manuela de Abreu. Todas elas são autoras que estão a cumprir ou cumpriram uma intensa aventura literária.

Em Moçambique, e até há pouco tempo, para uma mulher era muito difícil exercer o mínimo poder, seja qual fosse a sua natureza: política, económica, social, intelectual, etc. Por isso, lhe era difícil ser escritora e, ainda mais, escritora conhecida e reconhecida. Isso, deve-se ao fato de que a escrita, e a criação literária sempre foram concebidas como atividades independente e, portanto, exclusivas dos homens.

É, neste contexto, de difícil inserção da voz feminina, que PC conseguiu impor-se como a primeira mulher moçambicana a publicar um romance. A sua trajectória literária começou no início da década dos anos oitenta, do século passado, com a publicação de contos em diversos jornais e semanários como “*Domingo*” e “*Tempo*”. Em 1990, publicou *BAV*, o seu primeiro romance. Actualmente, é considerada como uma das mais importantes e produtivas vozes do panorama literário moçambicano. A sua produção narrativa é muito abundante, diversa, e revela uma reflexão profunda sobre a realidade do seu país.

Além do seu primeiro romance, publicou *Ventos do Apocalipse (1993)*, *O Sétimo juramento (2000)*, *Niketché: Uma história de poligamia (2002)*, *O Alegre Canto da Perdiz (2008)*, *Na mão de Deus (2013)* e *Por Quem Vibram os Tambores do Além, (2013)*, a maioria das obras são conhecidas internacionalmente por terem sido traduzidas

para várias línguas. O reconhecimento crítico do seu talento concedeu-lhe prestígio nacional, de modo que em 2003, ganhou o Prémio José Craveirinha outorgado pela Associação dos Escritores Moçambicanos.

PC faz parte da geração de escritores que emergiram na época pós-independência moçambicana. Nasceu em 1955 em Manjacaze, província de Gaza. Fez os seus estudos em Linguística na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo. Foi uma mulher de ação, engajou-se no movimento da luta pela Independência do seu país, atuando como ativista afiliada à FRELIMO. A sua colaboração com a Cruz Vermelha de Moçambique, durante a guerra civil, contribuiu para que conhecesse, a fundo, o melodrama da realidade do seu país. A autora orientou sua ação, também, para importantes iniciativas associativas contribuindo, por exemplo, para a fundação da NAFEZA, que conta com mais de quarenta associações nacionais e que representa, depois do Fórum da Mulher, a segunda maior rede institucional ocupada com as questões de género em Moçambique. Atualmente, PC trabalha para um projeto das Nações Unidas destinado a melhorar a situação da mulher no seu país. E embora esteja afastada da cena política, para se dedicar à aventura da criação literária, continua sendo a militante que sempre foi, ou seja, como ela afirma, a mulher que aprendeu como superar qualquer obstáculo:

*Eu ganhei a coragem e a ousadia. Raras vezes tenho medo de enfrentar qualquer problema, qualquer indivíduo, ou qualquer dificuldade, quem quer que seja. Se for necessário, por exemplo, confrontar o Presidente da República, vou. Mas acima de tudo, aprendi como confrontar. Aliás, nem é bem confrontar, como negociar. Isso foi algo que aprendi desses tempos. Hoje, já adulta, não sou pessoa para vacilar perante uma dificuldade. Claro que há momentos de choque, primeiro é o choque, depois é o choro, mas quando eu me levanto, posso perder a batalha, mas eu vou à guerra, e foi dessa altura que eu aprendi isso. (PC, 2006).*

Nosso objetivo, neste trabalho, é estudar a obra desta autora reconhecida, unanimemente, na área da crítica literária, como uma das figuras emblemáticas da narrativa feminina africana. Para realizar este estudo, optamos por um corpus composto de duas obras: a saber, *Balada de amor ao vento (de agora em diante denominada BAV)*, e *Niketché: Uma história de poligamia (doravante designada por NHP)*. O nosso propósito, não é, desde logo, analisar estes romances, mas estudar um tema bem especificado. Portanto, o nosso interesse centra-se sobre o tema da imagem da mulher e o processo de auto-afirmação identitária.

Trata-se, na nossa opinião, de dois romances que refletem uma experiência vital e essencial. São obras diferentes mas se cruzam, se reúnem e compartilham quase as mesmas preocupações. São a mostra de que a criação literária da autora moçambicana está, profundamente, ancorada na realidade social, política e histórica do seu país. Revela-se nelas um "eu" feminino, que ocupa um lugar privilegiado. Parece que a escritora experimenta um desejo imenso de falar de si própria, assumindo, plenamente, o seu estatuto de mulher. A experiência feminina é projetada na sua criação, tornando-se uma parte da prática literária e ficcional. Estamos, em suma, perante romances que deixam compreender que já é hora de que a mulher tome a palavra para acabar com a infinita acumulação de imagens estereotipadas sobre a feminilidade. Com efeito, há na expressão literária de PC, e no fundo das suas obras, um inegável propósito de olhar-se no espelho, fazendo da arte de contar histórias um espaço de redescoberta da identidade feminina.

É exatamente devido ao impacto que a leitura das suas obras deixou em nós, mas também pelo interesse do tema em si, que decidimos optar pelo estudo desta ilustre representante das letras femininas africanas e analisar a questão da imagem da mulher e da construção da identidade feminina. Uma leitura atenta do corpus narrativo, já delimitado, mostrou-nos, desde o início, que os componentes relativos à identidade são múltiplos e variados. Os modelos imaginários do feminino vão se inter-relacionando e se complementam em todas as obras de Paulina Chiziane. A visão da mesmidade e da feminilidade revela, em geral, uma clara e consciente perspectiva de mulher. Por esta razão, foi na teoria feminista onde encontramos uma parte do nosso suporte teórico-metodológico. Com efeito, a meditação feminista pode fornecer-nos os mecanismos e estratégias para analisar estas obras com uma abordagem aberta para várias direções.

A tendência para o revisionismo constituiu um dos conceitos cruciais na aproximação do feminismo em geral. Rever e reconceber a feminilidade, e o feminino, erigem-se como via urgente para o rastreamento e a busca da identidade. É em função desta estratégia revisionista que a mundividência da primeira mulher novelista moçambicana se vai estruturando. Assim, o processo da reconstrução da feminilidade e da masculinidade, baseia-se numa série de representações feitas com o objetivo de desequilibrar um sem-fim de modelos estáticos idealizados, e afiançados pela imaginação masculina.

A abordagem sustentada nesta dissertação será, então, baseado na crítica feminista e para ser eficaz e viável, deve originar um duplo processo de desconstrução e reconstrução. Tendo em conta esta perspectiva, somos obrigados a perguntar-nos sobre quais são os modelos desconstrutivos e construtivos que operam na configuração da cosmovisão de PC. Dito de outro modo, se a imagem da mulher, projetada pela imaginação masculina sempre foi a invenção dos homens, e do discurso / poder masculino, como é o que a palavra da mulher pode reinventar a mulher? Quais são os estratagemas adotadas na reconstituição dos novos modelos? Que esquemas de auto-representação se usam? Que estratégias se aplicam no discurso chizianiano para invalidar os mitos sociais e/ou estereótipos patriarcais? Temos aqui várias perguntas às quais pretendemos responder neste trabalho, com base na experiência narrativa de uma figura representativa da narrativa moçambicana.

É de assinalar aqui que foram várias as complexidades teórico-metodológicas e as dificuldades conceituais que enfrentámos. De facto, fomos obrigados a procurar respostas para algumas perguntas essenciais: o que significa a noção de género? Existe uma metodologia sistemática para o seu estudo? Como interactiva o género com o imaginário e a identidade feminina? Que abordagem e que posicionamento poderiam ser mais adequados e valiosos num estudo crítico da literatura feminina? O que é o feminismo? O que é a feminilidade? Qual é a diferença entre ser feminino e ser feminista?

Por todas as razões expostas, e para o tratamento da temática da imagem da mulher e a construção da identidade feminina na narrativa de PC, baseamos nosso estudo nas contribuições da antropologia, da fenomenologia, do simbolismo e mesmo da retórica tradicional, que foram de grande valia na medida em que nos revelou procedimentos de análise e estratégias para elucidar algumas das questões relacionadas com a feminilidade e a identidade feminina. Mas, tendo em vista o nosso interesse básico, pelo tema proposto nesta dissertação, vimo-nos obrigados também a orientar as nossas abordagens levando em conta as contribuições da psicanálise e da sociologia. Não obstante, acreditando na impossibilidade de estudar a mundividência de PC sem considerar a inter-relação genérica, que tem como tema a identidade feminina, optamos por um método eclético de várias orientações. A heterogeneidade das nossas abordagens tem a ver, na realidade, com as questões, objeto das análises propostas. Assim, pensamos que o tratamento de uma problemática como a da identidade e da dialética do

“eu” e do “outro”, só para citar um exemplo, pode ser debatida e esclarecida a partir várias abordagens e não só pela psicológica ou a sociológica.

Com os propósitos acima formulados, propomos, então, uma análise das personagens femininas retratadas nos romances em questão, com o fim de destacar não só a situação complexa da mulher na sociedade moçambicana, mas, outrossim, chegar a entender como esta mulher vive e interpreta o seu ser, e o seu estar, nesse mundo quase inóspito, onde é difícil atender às suas aspirações e realizar os seus sonhos, por mais insignificantes que sejam. Deste modo, mostrou-se interessante compreender como a escritora constrói o perfil social, psicológico e mental das suas protagonistas e que tipos de atitudes assumem. O estudo supõe, da mesma forma, uma perspectiva que procura formular uma ideia clara sobre a escrita das mulheres no Moçambique pós-colonial. A abordagem das questões relacionadas com o imaginário e a cosmovisão da autora traduz a nossa intenção de explorar o seu universo literário, tendo em vista rastrear <sup>1</sup>as especificidades do discurso feminino. Este facto levar-nos-á, igualmente, a inquirir as estratégias da busca da identidade e, portanto, a redescoberta de uma criação narrativa escrita a partir da consciência de ser mulher.

Para a realização deste trabalho, propomos uma estrutura bipartida. Na primeira parte debruçamo-nos sobre a análise de um aspecto fundamental, a saber, o discurso e o poder falocêntricos<sup>2</sup>. Nesta parte, pretendemos estudar as representações da mulher, as imagens femininas estereotipadas, produzidas pela lógica patriarcal, assim como o papel social das mulheres e a representação do corpo feminino no imaginário masculino. Procuramos também examinar as formas de exercício da autoridade e poder masculinos, que vamos explorar, basicamente, através das manifestações da violência genérica, concretizada através da dialética da dominação/ submissão que, por seu turno, define a concepção que o homem tem de si próprio e da mulher como o “outro” dominado.

---

<sup>1</sup> No Dicionário Priberam da Língua Portuguesa “rastrear” significa:

1. Seguir o rasto ou pegadas de. = RASTEJAR

2. Investigar a partir de dados recolhidos. = INQUIRIR

Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/rastrear>. Consultado em 11-01-2016.

<sup>2</sup> - Usamos este conceito no sentido que lhe dá Jacques Derrida na sua obra “Margens da filosofia”(1991) . Trata-se de um conceito formado pelas palavras: falo- logos- centrismo. “*O logocentrismo, ou falocentrismo, como quer Derrida, é a surdez e o autismo da razão. Por tanto é a própria irracionalidade instalada na razão falológica, ainda que em seus subterrâneos.*” (SUSIN, 2003:190).

Quanto à segunda parte, procuramos averiguar e investigar como a escrita ficcional de PC abrange conteúdos, temas e formas, que apontam para a configuração de um discurso feminista. A existência de vozes femininas polifônicas, a busca de uma identidade feminina, a dimensão revisionista, baseada em componentes sociológicos e culturais, o uso de determinadas estratégias deconstrutivas, etc. são, entre outros, aspectos fundamentais cujo exame é essencial para aprofundar a análise das particularidades desta narrativa, escrita a partir da consciência de ser mulher. Assim, a nossa aproximação não se baseia, aqui, só na visão estereotipada estabelecida pelos padrões culturais, mas numa perspectiva estritamente feminina. No primeiro capítulo desta parte vamos concentrar-nos no exame da concepção que a autora e as suas personagens femininas, têm do espaço, geralmente revelador da existência de uma crise de feminilidade. O capítulo seguinte é dedicado ao tratamento das distintas estratégias discursivas usadas pela romancista para a reconstrução da identidade feminina. Além de tudo isso, analisaremos os novos modelos femininos, caracterizados pela subversão e pela rebeldia, e procuraremos clarificar, segundo uma perspectiva feminista, que estas personagens femininas são capazes de reverter as visões fixas, dismantlar as falácias dos mitos sócio-culturais e mudar, deste modo, a percepção do mundo e as relações conflitantes de género.

## I. DISCURSO PATRIARCAL E A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO

« Tu es le maître, tu es l'homme, tu fais ce que tu veux. La vie donne tous les droits aux hommes. Si j'avais été un homme, j'en aurais sans doute fait autant, moi aussi. Non ce n'est pas à toi que j'en veux, mais à la fatalité ».

(Mongo BETI, 1974:190).

### I.0. Introdução

Qualquer abordagem do imaginário masculino na obra narrativa de PC é suscetível de comprovar que as representações e manifestações simbólicas do masculino e do feminino implicam a existência de uma série de modelos pré-estabelecidos. Esta tendência deixa patentemente estabelecido que a escritora moçambicana está consciente de que o homem e a mulher foram, desde sempre, participantes de um complexo social, no qual a concepção patriarcal da masculinidade e da feminilidade colocou inevitavelmente o homem e a mulher numa posição existencial específica.

O discurso *falogocêntrico* erige-se nos textos de PC articulado por toda uma polifonia de vozes: o pai, o irmão, os varões do clã familiar e da comunidade inteira, e até mesmo a esposa e a mãe tradicionais, ou as velhas conselheiras que, sendo submissas e subordinadas ao logos dominante, emprestam a suas vozes à hegemonia masculina.

Olhar a representação do masculino e do feminino na ficção chizianiana, a partir desta perspectiva, deixa transparente que o homem, simplesmente por ser um indivíduo do sexo masculino ou sujeito fálico, é considerado socialmente como "*semainon*", ou seja, sujeito portador de significado intrínseco. A mulher, pelo contrário, foi definida ao longo do processo histórico e social, e da sua vida em particular como ser carente, incompleto, como "*semainomenon*"<sup>3</sup>, isto é como aquele ser a quem é preciso dar significado e, em consequência, existência. Este fato normalizou a colocação dos indivíduos numa condição particular de acordo com a sua constituição física e genital. O homem, por natureza significante, passou a possuir uma existência social autêntica. A mulher, por o seu significado ser atribuído, correspondeu-lhe apenas como uma

---

3 - Segundo Ferenc Kiefer: "The terms that they used in this connection - *sēmainon*, "the thing that signifies", and *sēmainomenon*, "the thing that is signified" - denote expression and meaning as the two poles - the active pole and the passive pole -(...)".(KIEFER, 1982:546).

existência inautêntica, ou seja, uma existência de segunda mão: ela só existe na sociedade como reflexão e sombra do homem.

Nos romances de PC há vários episódios, peripécias, histórias, ou simplesmente vozes ou diálogos através dos quais se evidencia que às mulheres lhe foram atribuídas, como características próprias à sua natureza de "ser feminino", a castidade, a ignorância, a passividade, a fraqueza, a irracionalidade, a auto-postergação, a subordinação, a abnegação maternal, a ingenuidade, etc. Estes estereótipos ou clichés correspondem ao fato de que no imaginário masculino moçambicano, o género ter sido associado e explicado a partir do sexo dos indivíduos, entendo aqui o conceito de "género" como o significado social das construções que são atribuídas a cada sexo e, claro está, a noção de "sexo" como uma referência às diferenças biológicas genético-hormonais, e corporais entre machos e fêmeas.

Devido à preponderância destas imagens desdenhosas da mulher e da sua feminilidade, no nosso corpus novelístico, vamos tentar nesta primeira parte rastrear as diferentes manifestações do discurso e poder patriarcais. Nesta primeira parte, nos deteremos a examinar alguns modelos femininos, conceptualizados como neutros, lógicos, desejáveis, e, portanto, projetados na base do poder fundamento numa lógica de cunho falocêntrica. Nosso propósito é, igualmente, estudar as diferentes representações do corpo feminino no imaginário masculino, e isto implica estudar os diferentes mitos e imagens concebidas como estereótipos, que afectam a vida e psicologia de ser feminino, na sociedade africana, representada e caracterizada nos romances de PC por ideologias, valores, crenças e comportamentos, regidos por uma infinidade de preconceitos, proibições e restrições.

### ***1.1. Estereótipos e tópicos femininos***

É sabido que os estereótipos, em geral, estão ligados a tradições, valores, representações sociais, e culturais, que instauram uma grande quantidade de padrões institucionais. Expressam relações e hierarquias que criam modelos educacionais, políticos, religiosos e mesmo económicos e jurídicos. Trata-se, igualmente, de um fenómeno multidimensional, que pode ser interpretado à luz da problemática da identidade colectiva e individual. De facto, as construções estereotipadas implicam para

o sujeito 'eu' -construtor dessas imagens/clichés- uma maneira de definir-se, mas também uma forma de definir o outro - ou os outros - como veremos mais adiante, na segunda parte desta dissertação.

Nosso propósito, neste capítulo, é estudar as representações estereotipadas de género, normalizadas pela lógica falocêntrica, e impostas para determinar, à priori, um certo olhar - geralmente excludente, marginalizador e desabilitador- sobre a realidade feminina da sociedade moçambicana. Por esta simples razão, partimos da definição do estereótipo de género como um lugar comum do discurso patriarcal; um discurso poderoso que se institui como racional, evidente, neutro, convincente e infalível, de maneira que tudo está internalizado e regulamentado, tanto nos sujeitos como nas instituições familiares<sup>4</sup>. Portanto, interessa-nos aqui, o estereótipo de género como representação ou percepção, preestabelecidas, que generalizam, de forma irracional certos modelos, comportamentos, imagens, perfis distintivos da mulher.

Uma das características essenciais do estereótipo de género é, então, a sua convencionalidade, ou seja, o seu carácter de percepção conceptual de natureza coletiva e, portanto, convencional, já que corresponde, segundo Martin H. Johnson e Bary Everitt J. a um “conjunto de convenções sociais” (2001:19).<sup>5</sup>, estabelecidos em torno do feminino e do masculino.

A segunda característica corresponde ao fato de que se tratam de representações conceptuais, simbólicas e que, de acordo com César Nunes e Edna Silva, definem-se como irracionais:

*Identifica-se o estereótipo por sua irracionalidade, congelando aqueles caracteres que são conjunturais e passíveis de serem compreendidos como acidentais, secundários, apreendidos como se fossem naturais, determinantes e idiossincráticos. (2000:71).*

---

<sup>4</sup> - Roger Mucchielli define este conceito do seguinte modo : «Un stéréotype est une idée toute faite, un a priori, un préjugé, une image-cliché, que nous avons acquis par notre appartenance à notre groupe (culturel, familial, professionnel ou tout autre groupe dont nous faisons ou avons fait partie). Le stéréotype concerne un autre groupe ou une classe d'être, une catégorie autre que celle à laquelle nous appartenons. Il oriente a priori notre perception, notre jugement et nos attitudes (donc nos opinions) dans nos relations avec les êtres qui sont concernés par notre stéréotype », (MUCCHILLI, 1988 :13).

<sup>5</sup> - No dizer destes dois autores « Le stéréotype du genre est l'ensemble des conventions qui définissent l'homme ou la femme dans une société donnée ». (Martin H. Johnson, Barry J. Everitt, (2001:19).

Uma terceira característica poderia ser o fundamento sobre o qual repousa a configuração destes moldes-clichés. Pois, segundo Oswaldo M. Rodrigues Jr., a ideação e a criação das imagens estereotipadas de carácter genérico baseia-se em dois critérios diferenciais, relativos respectivamente à essência biológica e ao papel social, convencionalmente, atribuídos ao homem e à mulher: “*A construção dos estereótipos masculino e feminino deriva enquanto estrutura corporal do homem e da mulher e as diferenças designadas pela sociedade aos papéis extra familiares do homem e da mulher.*” (OSWALDO, 2008:79).

Uma quarta característica -de suma importância para a análise que propomos neste capítulo é relativa ao desenvolvimento destas imagens. Referimo-nos em particular ao que Charlotte Perkins Gilman chama de “*ansiedade*” do “eu” estereotipador perante a uma possível ou potencial “*ameaça*” representada pelo “*outro*”:

*Os estereótipos surgem quando a integração do “self” está ameaçada (...) os estereótipos surgem do diálogo constante entre as estruturas psicológicas profundas e o Outro, enquanto ameaça à ordem, que gera ansiedade, pois o Outro é a antítese do “self”.* (apud PIZA, 1998: 99).

Sustentamos que nas duas obras, que compõem o nosso corpus se descobre um claro tratamento do tema da imagem da mulher e da personagem feminina em geral, com base em estereótipos veiculados, essencialmente, para servir os interesses do discurso dominante, na sociedade moçambicana. Na verdade, podemos dizer que todas as obras de PC, e especialmente a BAV e NHP, são elaboradas, de maneira a refletir muitas imagens, ideias feitas, crenças e valores compartilhados, transmitidos de geração em geração e que, em grande medida, definem as características e papéis da mulher moçambicana. Referimo-nos a um conjunto de representações preconcebidas, que revelam todo um quadro referencial, de índole masculina, que se institui como um sistema social dominante. Trata-se de uma sociedade profundamente patriarcal, mas outrossim muito complexa uma vez que as suas convenções, práticas, tratamentos, e saberes misteriosos, e enigmáticos, constituem no dizer de Ana Mafalda Leite:

*um conhecimento esotérico e oculto, da tradição religiosa e cultural: práticas de magia, feitiçaria, rituais de morte e de viuvez, rituais de iniciação sexual, relato das normas e tabus existentes nas relações familiares e entre homem e mulher.* (A. M. LEITE, 2003:73).

Para estudar as diferentes imagens da personagem feminina na obra de ficção de PC, parece-nos imperativo ter em conta as coordenadas pressupostas na leitura que a primeira romancista de Moçambique faz da sua sociedade. Referimo-nos aqui à ideia da complexidade da essência da feminilidade e, por consequência, à pluralidade feminina ou "feminino plural", que, na nossa opinião, revela uma perspectiva narrativa que procura compreender a estrutura das relações genérico-sociais. Deste modo, falar sobre a personagem feminina na obra da escritora moçambicana implica falar sobre as múltiplas figuras femininas que, evidentemente, não devem ser olhadas por um só e único prisma. Mas implica, igualmente, ler a obra de PC com a inevitável perspectiva de mulher, que a própria autora alega quando diz:

*Gosto de escrever sobre mulheres. Vou escrever sobre o quê, se não sobre o que sei. Não sou capaz de ter uma visão assexuada da vida.... Sou uma mulher e sinto as coisas como mulher que sou. Como é que não hei-de usar as palavras que as mulheres usam? (OWEN, 2007:170).*

Sustentamos, então, aqui a ideia de que PC escreve a partir da consciência de ser mulher e, ao fazê-lo, apresenta um universo fictício onde a experiência feminina é múltipla e variada.

A mencionada característica da feminilidade plural, que se patenteia na existência de toda uma variedade de perfis e figuras femininas, permite-nos sustentar a efectividade da visão estereotipadora da sociedade moçambicana. São imagens e tipos que estudaremos em duas sessões, em função de uma constelação de personagens femininas, de entre os quais merecem especial atenção as figuras da esposa, e da mãe.

### ***1.1.1. A imagem da esposa e o mito da subalternidade***

Na sociedade moçambicana, descrita, retratada e denunciada na obra de PC, é assustador o processo de objetivação e de coisificação ao qual está sujeita a mulher dentro da instituição matrimonial. A esposa concebe-se como uma propriedade que se adquire, se compra e se vende, e, portanto, como um objeto que passa a fazer parte dos pertences ou posses que se podem usar, explorar, e também dos que se pode prescindir, pôr de parte, repudiar ou abandonar, quando se estimam inúteis ou desnecessários.

A união matrimonial é descoberta como uma manobra patriarcal que permite regular e controlar as relações entre o marido e a mulher, mas é pensada e planeada, igualmente, como um mecanismo que serve para controlar os outros relacionamentos interpessoais dentro da esfera familiar e, mormente, resguardar os direitos do homem relativos à satisfação sexual, à gratificação de amor-próprio do varão, assim como a outras questões como a descendência e os legados materiais e patrimoniais, etc.

De facto, uma das imagens estereotipadas, e solidificadas pela ideologia androcêntrica, é a da "*mulher comprada*" ou "*trocada*". Esta imagem cliché do ser feminino coisificado, objectificado, e relegado a uma mera "*mercadoria*", que pode ser *vendida/comprada*, é obviamente um produto da presunção patriarcal, baseada na convicção de que a mulher é uma propriedade negociável, comercializável e, portanto, destinada a servir o marido/proprietário. A imagem da "*mulher vendida/comprada*" ou "*lobolada*"/"*trocada*" é definida nesta sociedade africana como um objeto que é adquirido essencialmente para a prosperidade do marido e de todo o seu clã familiar:

*Não se compra uma mulher para trazer prejuízos à família, antes pelo contrário, o lobolo é uma troca de rendimentos. Mulher lobolada tem a obrigação de trabalhar para o marido e os pais deste. Deve parir filhos, de preferência varões, para engrandecer o nome da família. (BAV, 2007:63).*

Nesta citação pode-se ver claramente a imagem do "*lobolo*" como pacto social por meio do qual a mulher vende, o seu corpo e alma para o "diabo". Vemos nele a imagem do "*casamento primitivo*". A negociação, a contratação, a conversa, a entrega, o recurso ao empréstimo, a concordância, etc., são palavras mais do que sugestivas, neste contexto, visto que se referem a meios utilizados para realizar este tipo de transação ou operação comercial:

*As exigências do lobolo eram superiores às possibilidades da família do Mwando. Queriam doze vacas, tendo eles apenas cinco. Para ultrapassar o impasse, fizeram-se várias reuniões, encontros, conversas, acabando tudo numa feliz concordância. O lobolo seria pagado em três prestações. A primeira, de seis vacas, seria antes do casamento. A segunda, de três, teria lugar depois do nascimento da primeira criança, e a última depois do nascimento da segunda. Para pagar a primeira, o pai do Mwando viu-se obrigado a bater a várias portas, pedindo emprestada mais uma vaca para juntar às cinco que já possuía. (BAV, 2007:60-61).*

Assim, ao casar, a família não procura apenas um genro, mas outrossim uma possibilidade de benefício material. A concepção mercantilista do casamento evidencia-

se essencialmente nas implicações do lobolo que, de acordo com Jennifer Waelti-Walters, corresponderia a um “símbolo capitalista”, onde as mulheres se tornam objeto produzido pela “Lei do Pai” e vendidas no mercado para o consumo por maridos: “*is the ultimate symbol of capitalism: produced by the father and sold in the market place, she is then consumed by her husband*” (1982:177).

O casamento não supõe, então, uma união matrimonial onde se possa esperar a convivência de um casal em pé de igualdade. A relação de correspondência perfeita, ou de complementaridade, em a existência de privilégios entre os cônjuges, é uma quimera ou devaneio feminino, que não cumpre as expectativas da instituição familiar, tal como é concebida e imaginada pela lógica falocêntrica moçambicana. O estereótipo da esposa como “serva comprada” faz-se ainda mais discriminador e excludente quando o homem decide, julga ou acredita que a “mercadoria” “trocada” não lhe serve de nada e, portanto, pode devolvê-la aos seus proprietários, como se fosse um produto comercial estragado ou danificado: “*Se o rendimento não alcança o desejável, nada há a fazer senão devolver a mulher à sua origem, recolher as vacas e recomençar o negócio com outra família.*” (BAV, 2007:63).

Com esta visão estereotipadora, de índole degradante e difamadora da essência feminina, a romancista investiga a experiência da mulher-esposa para mostrar que tudo é regulado por preconceitos, que preservam e fomentam a imagem da mulher dócil, obediente, submissa e escravizada, que vive a sua imolação como a maior expressão de respeito ao seu marido, e neste respeito o sacrifício é uma virtude exigida à mulher.

O matrimónio é concebido, assim, como um pacto de escravidão em virtude do qual a esposa tem de prestar perpétua homenagem à hegemonia masculina. Ser esposa pressupõe uma infinidade de obrigações altruístas e de responsabilidades. É uma eterna aprendizagem de como suportar a humilhação, como obedecer silenciosamente, se adaptar à condição de invisibilidade e inibir qualquer emoção ou qualquer manifestação de amargura. Assim, a voz da razão dominante diz claramente: “*Aprende a ser serva obediente e serás feliz*” (BAV, 2007:56). Deixar-se esmagar pelo jugo da subordinação e do acoitamento, auto-negar-se e renunciar a si mesma e à sua própria individualidade, tendo em vista comprazer e satisfazer as vontades do logos androcêntrico é a única forma de realização e afirmação femininas.

A concepção que a mãe de *Sarnau* tem do casamento como aceitação do destino de ser vassala, mostra-nos que na obra de PC a imagem da fêmea-escrava corresponde a um papel social que toda mulher tem a obrigação de cumprir, não só porque não há subterfúgio que possa eludir esse destino, mas também porque se trata de uma ocupação que ela tem de aceitar sem protestar. Por isso, a mãe, como conselheira e voz transmissora da ideologia patriarcal, anuncia-lhe a condição fatal de mulher recém casada: “*Sarnau, minha Sarnau, partes agora para a escravatura*”. A filha, por sua vez, parece estar condicionada, desde o primeiro dia do casamento, por esta imagem da escravidão e repete as palavras da sua mãe, como se tratasse de um oráculo:

*“Senti em mim a negra partindo para a escravatura; a prisioneira caminhando para o cadafalso (...) “Mas onde está o meu pai? onde está a minha mãe? Ah, o meu pai, minha mãe, deixei-os além, e estou a sofrer sozinha nos caminhos distantes” (NHP, 2008:47).*

São muito significativas, neste contexto, as implicações psicológicas do casamento que se destacam como preocupações, inquietações e ansiedades das mulheres durante o ostracismo momento da “*entrega aos novos donos*”. O inevitável destino de “*sofrer sozinha nos caminhos distantes*” tem de ser interpretado, aqui, como clara expressão da consciência que a *mulher-esposa* tem do seu casamento, como desterro ou exílio para outra terra, que supõe a mudança de hábitos, e portanto, a perda da liberdade e da segurança da moça que ela foi, quando vivia no seio da sua família.

Nos romances de PC descobrimos uma relação interpessoal entre marido e mulher, onde prevalecem uma dialética baseada em apreciações binomiais de índole depreciadora, que rebaixam o valor da feminilidade frente à masculinidade. Referimo-nos ao tipo de binómios definitórios e distintivos como: visível/invisível, primordial/subsidiário, dono/servo, essencial/circunstancial, etc. Daí vem a ideia de que a família sem marido “*não existe*”. Esta supremacia masculina evidencia-se em cada detalhe da vida quotidiana, onde a mulher tem de agir de acordo com a visão patriarcal:

*-Devem servir o vosso marido de joelhos, como a lei manda. Nunca servi-lo na panela, mas sempre em pratos. Ele não pode tocar na loiça nem entrar na cozinha. Quando servirem carne de vaca, são para ele os bifes, os ossos gordos com tutano. É preciso investir nele, tanto no amor como na comida. O seu prato deve ser cheio e o mais completo, para ganhar mais forças e produzir filhos de boa saúde, pois, sem ele a família não existe (NHP, 2008:126)*

Nos romances chizianianos a identidade feminina descobre-se como uma pura invenção do discurso patriarcal que a estabelece como representação do 'outro' que, por seu turno, é definido como *dependente, secundário, subordinado e submisso*, por natureza, e que deve cumprir o papel social da mulher-esposa altruísta; esse papel faz dela um ser que só pode ser realizado plenamente quando se auto-anula para apenas se afirmar através da supremacia do seu próprio marido. É precisamente esta construção da imagem da mulher/esposa a partir do discurso patriarcal, que explica a alegação de Simone de Beauvoir que a mulher não nasce como tal, mas torna-se mulher (1986: 285).<sup>6</sup>; ideia que PC introduz no seu romance como eco intertextual: “ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Onde terei eu ouvido esta frase?”(NHP, 2008:35).

A presença do discurso patriarcal como instância e autoridade forjadora de imagens feitas e estereótipos femininos deve ser interpretada como prova concludente e irrevogável de que, para a nossa escritora, não é, na verdade, o sexo biológico que define a essência feminina, mas as infinitudes de imagens determinadas antecipadamente, ou seja, as que governam o imaginário masculino moçambicano. Os diferentes perfis da mulher-casada (obediente, serva, submissa, trabalhadora, altruísta, vendida, comprada, substituída, trocada, etc.) revelam, representações subjectivas que podem ser descritas, tal como o afirma *Leonardo Lemos de Souza*, como “*modelos de gênero impregando de crenças e valores que explicitam a relação de poder e a desigualdade entre os homens e mulheres*” (DE SOUZA, 2004:73).

Nesta linha interpretativa, onde prepondera a imagem da mulher-esposa, pode-se referir o especial tratamento que PC faz do amor, no contexto da união marital. Deste modo, uma leitura atenta de *BAV* e *NHP*, revela que a rígida ordem patriarcal se revela mesmo na relação amorosa de natureza conflituante entre o marido e a mulher. Assim, a relação de amor no seio do matrimónio moçambicano é representada por duas visões completamente diferentes, ou seja, a masculina e a feminina.

Para a mulher o amor significa uma entrega altruísta, absoluta e incondicional ao seu "senhor", ou seja, como afirma Simone de Beauvoir "*o amor é uma total renúncia em favor de um mestre/amo*" (1986: 377).<sup>7</sup>. Enquanto o homem é instituído, neste

---

<sup>6</sup> - Segundo Simone de Beauvoir : «*On ne naît pas femme, on le devient*» (1986: 285).

<sup>7</sup> - “ Pour la femme (...) l’amour est une totale démission au profit d’un maître” (S .DE BEAUVOIR, 1986: 377) . A tradução é nossa..

contexto, como um sujeito soberano para quem *"a mulher amada não é mais do que um valor entre outros"* (1986: 285). Esta visão masculina deve-se, em grande parte, ao mito social que fez da *mulher-esposa*, uma pura e simples "propriedade" do marido. O matrimónio é concebido como um pacto de servidão em virtude do qual a mulher, tornando-se esposa, torna-se, igualmente, súbdita e serve até à sua morte. Daí vem o conselho formulado pela voz ancestral para que Sarnau se vá preparando para a sua nova vida da mulher-esposa: *"-(...) Sarnau, ama o teu homem com todo o coração. A partir do momento em que te casas pertences a um só rei até ao fim dos teus dias."* (BAV, 2007:43- 44).

O estereótipo da mulher submissa e subalterna, fundado pela autoridade do marido, é expressado nesta exortação subjugadora como uma sentença de prisão. O enunciado *"até ao fim dos teus dias"* implica que ela não tem outra alternativa; o seu destino, exige que ela aceite essa submissão como total renúncia.

Por esta razão, nos romances de PC, descobrem-se muitas passagens que permitem perceber, através de uma perspicaz análise da personagem feminina, a visão que a mulher tem do amor. Este é o caso, por exemplo, da confissão que Rami faz, referindo-se à sua total demissão em favor do seu mestre Tony. Ela se apresenta como um ser completamente rendido e entregue ao amor do seu marido e com uma total abnegação e negação do seu próprio "eu":

*"Procuro-me. Não me encontro. Em cada canto do meu ser encontro apenas a imagem dele. Solto um suspiro e só me sai o nome dele. Desço até ao âmago do meu coração e o que é eu encontro? Só ele. Tenho por ele um amor puro e perfeito, será que ele não vê?"* (NHP, 2008:16).

A única resposta que se pode dar para a pergunta formulada pela personagem feminina é que este amor *"de todo o coração"*, *"puro"* e *"perfeito"* é uma condição, solicitada e exigida na esposa. Sem embargo, a sua feminilidade requer que os seus próprios sentimentos passem a fazer parte da condição de invisibilidade. A razão deste facto não é que Tony não veja quanto ela o ama, mas que ele, como homem, aja segundo a prática ancestral de cunho falocêntrico, a de que o amor sentido pela esposa seja uma obrigação, regida pelo pacto de submissão que é o casamento. O amor, assim pensado e concebido, torna-se uma forma de dominação masculina e, ao mesmo tempo,

uma necessidade para que o homem, como o diz o filósofo Georges Gusdorf, tome consciência da sua essência viril (*apud DE BEAUVOIR, 1986: 506*)<sup>8</sup>.

A leitura que PC faz da sua própria sociedade deixa evidente este modelo do ideal feminino, cristalizado pelos requisitos que ditam que toda mulher está, inevitavelmente, destinada a ser esposa. O matrimônio, em si, é apresentado como a única via para a sua realização social. No entanto, para acessar a este “status” de mulher casada, a fêmea deve cumprir uma série de condições sem as quais se torna um ser indesejável, rejeitado e desprezado no seu ambiente tanto social como familiar.

De acordo com a tradição moçambicana, uma mulher deve ser esposa, trabalhadora, paciente e generosamente altruísta, bondosa, dadivosa em todos os sentidos. Por este motivo, a submissão e o conformismo têm de ser interpretados em termos positivos de castidade, honestidade, justiça e lealdade, ou seja, como um dever para com o marido, a família e o seu ambiente social, porque o seu desempenho e a sua prestação, nesta sujeição, representam a única maneira de honrar os espíritos dos seus antepassados e resguardar a dignidade da sua família. Todas essas qualidades devem somar-se à beleza física e ao estatuto de serva consagrada totalmente à tarefas caseiras, sem se deixar influenciar pelas práticas de superstição ou de feitiçaria. É precisamente por causa desses requisitos, que uma mulher como Khedzi, vítima da má língua pública, foi criticada e desapreciada pelas “*línguas de serpente*” e, por conseguinte, rejeitada pela família dos Zucula, apesar de ter sido educada desde tenra idade para ser a esposa de Nguila:

*Foi educada para ser esposa do futuro rei mas, quando chegou o momento do lobolo, as línguas da serpente puseram a nu todas as suas maldades; ela é feiticeira e herdou este dom da falecida mãe. Tem o sangue infestado pela doença da lepra que vitimou uma tia paterna. É mulher de capulana na mão sempre pronta a abrir-se a qualquer um com quem se deita apenas por um copo de aguardente. E por fim disseram que nas mãos não ostentava nenhum sinal de trabalho. (BAV, 2007:37).*

A esposa deve escolher-se com cuidado zelo e desvelo, por isso, as conselheiras da rainha/mãe de Nguila no romance BAV, correram todo o território em busca de “*uma mulher que fosse bela, bondosa, trabalhadora fiel, que não fosse feiticeira*” (BAV,

---

<sup>8</sup> - Segundo Georges Gusdorf citado por Simone de Beauvoir : “*La femme joue donc un rôle indispensable et capital dans la conscience que l'homme prend de lui-même*”(apud DE BEAUVOIR, 1986 : 506).

2007:37). De entre essas qualidades essenciais, ressalta, obviamente, a condição de ter uma constituição física que faz dela, como diz Marina de Mello e Souza, uma mulher apropriada para ser, ao mesmo tempo, uma mãe e um trabalhadora capaz de cumprir o seu dever no campo: *“para um homem receber uma mulher, tinha de dar à sua família um dote, como se assim estivesse comprando daquele grupo a capacidade de trabalho e de reprodução de um de seus membros.”*(2007:32).

Enquanto mulher recém casada, Sarnau, a protagonista de BAV, mostra-se entusiasmada, acreditando na possibilidade de auto-realização através do seu casamento; começa a agir de acordo com o modelo da mulher altruísta, que aceita o destino de serva dadivosa e generosa. De facto, cedendo à vontade coletiva e anulando os seus próprios desejos, comporta-se magnanimamente não somente com as suas sogras, mas com todas as mulheres e os outros membros do clã familiar. Trabalhar dentro da casa e no campo torna-se uma oportunidade de demonstrar as suas *"habilidades de mulher bem marcada"*, isto é, do seu saber-fazer de dona de casa:

*“Pilar para ela, cozinhar para ela, lavar para ela, pois cada sogra tem de conhecer o sabor dos meus cozinhados e o aroma das roupas lavadas pelas minhas mãos (...) Pilei como uma máquina, cozinhei como uma artista, deixando as minhas habilidades de mulher bem marcada. Tudo terminou em apoteose. (BAV, 2007:52).*

A sua condição de mulher, que se sacrifica a si própria para agradar e comprazer aos outros, tem que ser entendida como uma forma de mostrar que é merecedora do modelo, modelado e prescrito pelos ditames do discurso patriarcal, isto é o modelo da esposa perfeita, que cumpre e satisfaz as expectativas do estereótipo idealizado da mulher trabalhadora, dedicada e altruisticamente proveitosa. Trata-se de uma perspectiva que se impõe como a única visão possível e que se estabelece como o ponto da referência central, neutro e lógico que, desqualifica, nega e substitui qualquer percepção feminina, relegando assim para um segundo plano a presença da mulher como ser individual, merecedora de uma vida digna.

O estudo do estereótipo da esposa perfeita mostra-nos, desta forma, que PC, ao intertextualizar o discurso patriarcal no seu próprio discurso novelístico, deixa observar que esta realidade não se baseia necessariamente em verdades ontológicas objectivas, mas no subjetivismo das criações discursivas desenhadas para legitimar o bem-estar daqueles que exercem o poder. A personagem feminina descobre-se, nos romances da

autora moçambicana, como um ser destinado a sofrer, impotente e resignadamente, as iniquidades e injustiças do sistema dominante.

### ***1.1.2 A imagem da mãe ou a maternidade invisível***

Como já salientámos antes, com a *BAV* e *NHP*, PC introduz o leitor num mundo enraizado numa cultura milenar, caracterizada por valores, normas e crenças supersticiosos, mitos e ritos que forjam modelos de vida, atitudes, comportamentos e relações sociais rigidamente androcêntricas. Dentro deste mundo agarrado a uma tradição secular e imemorial, a mulher está presa numa construção socio-cultural que fortalece a sua invisibilidade e constrói a sua identidade com base numa ideologia patriarcal, que finge elogiar e dignificar o papel da maternidade, mas que, na realidade, vai usá-lo como um pretexto para manter a mulher sob o jugo da dominação masculina.

De acordo com Eliachef e Heinich, perante a maternidade biológica e social, as mulheres, em geral, tendem a ter duas opções contraditórias. A primeira consiste em assumir o papel de mãe, tal como foi ditado e definido pela lógica falocêntrica; a segunda cifra-se em optar pelo caminho da sua própria realização como mulher:

*[... ] toda mulher que acede ao “status” de mãe vê-se confrontada com dois modelos de realização correspondentes às aspirações, com frequência, contraditórias: seja mãe, seja mulher, seja elo numa linhagem familiar, seja indivíduo com uma personalidade específica, seja dependente, seja autónoma, seja respeitável, seja desejável, seja dedicada aos outros (...) seja reprodutiva, seja criativa. (ELIACHEF e HENNICH, 2002, p .21) <sup>9</sup>.*

Tendo em conta a leitura que fizemos das obras de PC, podemos dizer que estes dois modelos de mulher correspondem às duas categorias características dos perfis femininos, que são susceptíveis de ser rastreados tanto em *BAV* como em *NHP*. Às vezes, os modelos apresentam-se numa mesma personagem, mas progressivamente,

---

<sup>9</sup> - “[... ] toute femme accédant au statut de mère se trouve confrontée à deux modèles d’accomplissement correspondant à des aspirations le plus souvent contradictoires: soit mère, soit femme, soit maillon d’une lignée familiale, soit individu doté d’une personnalité spécifique, soit dépendante, soit autonome, soit respectable, soit désirable, soit dévouée aux autres (...) soit procréatrice, soit créatrice. » A tradução é nossa.

marcando assim uma transformação no seu “status”, como é o caso de todas as mulheres que, depois de terem sido fustigadas pela dor e pelo sofrimento numa sociedade varonil opressiva, tiveram a audácia e o valor de subverter a ordem vigente, buscando vias para a sua própria auto-realização.

No que respeita ao primeiro modelo<sup>10</sup>, pode dizer-se que se trata de um protótipo feminino que é revelado, no corpus novelístico, como a imagem do ideal inventado e defendido pela ideologia patriarcal, e reforçado na cultura e práticas sociais por várias gerações de mulheres ao longo da história moçambicana. Referimo-nos ao modelo da fêmea incorporado pelas limitações dos costumes e hábitos da tradição local, ou seja, a representação da mulher que aparece, na obra de PC, ocupada por tarefas caseiras, pelo árduo trabalho nos campos e, sobretudo, pelos seus inúmeros filhos. Trata-se da utilização de um discurso patriarcal que deixa antever que a boa mãe é aquela personagem que corresponde a um ser altruísta, que acaba acreditando que já não tem tempo para si própria, ocupando-se assim de toda a gente, menos de si própria. A mãe abnegada, que termina acreditando também, que a sua felicidade reside na felicidade do seu marido, dos seus filhos e de todo o clã familiar.

De facto, várias são as personagens femininas que passam a representar, no mundo ficcional da novelista moçambicana, a imagem típica da boa ou perfeita mãe que se dá, corpo e alma, para o bem-estar dos outros, esquecendo ou relegando para segundo plano o bem-estar da mulher que está dentro dela. Parece, neste contexto, que no universo da mulher tradicional - tal como é revelado através da narrativa de PC- a norma regente, ou a Lei ancestral do Pai, supõe que ela foi educada no e para o silêncio. O seu destino é resignar-se, calar-se e sofrer sem protestar.

A maternidade implica, assim, a existência de uma construção cultural ou o que Adrienne Rich chama "motherhood as an institution"(RICH, 1976:236), que envolve uma experiência feminina manipulada pelos homens. Não é estranho, então, que em BAV descubramos Nguila como a personagem mais representativa do típico machista

---

<sup>10</sup> - Dado que o segundo modelo corresponde a um carácter atípico - rebelde e reivindicador- e, serve como suporte para expressar a denúncia das diversas práticas e crenças subjugadoras, por questões metodológicas vamos deixar este modelo para estudá-lo na segunda parte. Pois, achamos que a existência de personagens rebeldes e subversivos à ordem patriarcal servem para introduzir a mundividência feminista, portanto, deve ser estudado no contexto da dimensão feminista, que trataremos na segunda parte desta dissertação.

moçambicano. Foi educado como um caçador, como um homem para quem a sua virilidade é instituída como a dinâmica do seu modo de ser e de fazer, e a sua dignidade enquanto macho como a condição essencial da instituição familiar. Assim, preparando-se para manter intacta e refulgente a sua imagem de homem dominador e senhor da sua esposa e do seu mundo, censura Sarnau - apenas pouco depois do seu casamento- pelo fato de esta ainda não estar grávida: “-Sarnau, *pareces ser uma machamba difícil. Já faz tempo que semeio em ti e não vejo resultado. Com a outra foi tão diferente. Basta uma sementeira e germinou logo*” (BAV, 2007:58).

A voz varonil e, portanto patriarcal, erige-se aqui como reivindicação do que é um direito natural. É muito sugestiva, neste contexto, a imagem arquetípica da mãe/terra que analisaremos detalhadamente no segundo capítulo deste trabalho de investigação. O tom agressivo e violento do "*semeador*" mostra que a mulher moçambicana só se pode realizar e identificar-se sendo fêmea parturiente, caso contrário, seria "*uma difícil machamba*", árdua e ingrata e, portanto, não preparada para cumprir a sua missão vital e essencial, a saber, a maternidade.

A imagem-cliché da fêmea germinadora, condição essencial para que uma mulher possa manter o seu “status” de esposa dentro da organização matrimonial moçambicana, torna-se, desta forma, um instrumento veiculado para a subjugação do sexo feminino. Ao socializar o papel feminino nesta sociedade africana, o patriarcado alega e normaliza as suas razões procurando confundir a maternidade biológica com a função social de mãe, conseguindo assim confinar a feminilidade, em geral, dentro dos limites redutores da procriação.

No plano social, a esterilidade se torna símbolo de morte, abandono e vergonha. A palavra "feminilidade" passa a ser no discurso falocêntrico moçambicano sinónimo perfeito de "maternidade". Por este simples motivo, para Nguila, como para o regime vigente na localidade - assim como para a tradição ancestral na qual foram educados os varões da família *Zucula*- ser mulher tem só uma única expressão: ser mãe. É normal e natural, então, que a virilidade e fertilidade deste homem não sejam questionadas. Pois, auto-confiante, o futuro rei, como varão e cultivador infalível, manifesta um claro desejo de manter as coisas controladas e se erigir como o verdadeiro e absoluto sujeito impositor da ordem: “-*Não tenho lá paciência. Não estou para lavar sem colher*” (BAV, 2007:58).

*Nguila*, inseguro perante a eventual hipótese de que *Sarnau* não possa ficar grávida e, portanto, perante a possibilidade de que ela não cumpra o dever de “*aumentar o número de cabeças*” no seu “*curral*”, vê ameaçado o seu “status” de varão e age em virtude da referência estereotipadora, que mantém a imagem da mulher-esposa estritamente vinculada à função de parir e engendrar a prole, garante da sobrevivência e a continuação da linhagem familiar. Esta desconfiança e medo, sem fundamento lógico, lembram-nos, precisamente, a hipótese de Gilman, já apontada acima e que, em grande parte, explica a razão de ser dos estereótipos e estigmas genéricos como construções que “*surgem quando a integração do “Self” está ameaçada*” (apud PIZA, 1998:99).

Nesta linha interpretativa, deve-se destacar a decepção da mulher submissa que, mesmo quando cumpre o desejo do seu marido -e do seu meio patriarcal- ficando grávida, a sua maternidade se torna fonte da sua própria desgraça. É quando, a mulher se dá conta da sua tragédia de ser considerada exclusivamente como um simples útero-corpo, que serve apenas para garantir ao seu “senhor” a vital condição de paternidade. Assim se compreende que a gravidez de uma mulher se torne felicidade e satisfação coletiva no seio da instituição familiar e social moçambicana. Porém, é preciso acrescentar, que a alegria de ficar grávida está condicionada ao nascimento de um filho-varão, que possa fnb a linha paterna, dado que a lei androcêntrica exige que a esposa deva “*parir filhos, de preferência varões*” (BAV, 2007:63).

Por esta razão, quando *Sarnau*, entusiasmada, anuncia a sua gravidez para a família, todos ficam felizes e ela deixa-se levar pela euforia do acontecimento, acreditando que este acontecimento vai melhorar a sua condição de mulher estigmatizada. Sem embargo, percebe prontamente que se trata de uma felicidade efémera e transitória. Pois, nem os cuidados, nem os louvores, que ela recebe de todos os membros da família estavam destinados, na realidade, à sua personagem como indivíduo. Com o advento da filha, ela toma consciência da amarga realidade que tem de encarar, dado que, descobre que não há lugar para o seu “eu” individualizado. Não é surpreendente, então, que dar à luz uma menina se torne numa experiência desconsoladora, que faz desvanecer a ilusão e a alegria de ser verdadeiramente mãe: “*Não imaginam o paraíso em que vivi quando declarei a minha gravidez?... Como o girassol, a felicidade dura apenas um sol*” (BAV, 2007:58)

Este processo redutor que aprecia na mulher somente a sua natureza reprodutiva, tem como consequência imediata a anulação da imagem da esposa-mãe como pessoa e como indivíduo com direito a uma vida *própria*. É precisamente a este tópico feminino ao qual se refere a psicóloga Cristina Maria Teixeira Stevens quando fala do estigma da “*maternidade exclusivista*” e anuladora da condição de indivíduo para a mulher:

*“(...) a mãe quase nunca aparece como um indivíduo em si: pensar a mãe é pensar sua intrínseca qualidade relacional – ou seja – a mãe existe a partir de sua ‘produção’ de uma criança, e sua identidade é, portanto, inexistente fora dessa díade”. (2007:42).*

A obrigação de perpetuar o nome da família do marido é uma função intrínseca a qualquer mulher, que fatalmente está obrigada a ser um ente domesticado, sujeito à vontade alheia, parindo filhos, de preferência varões. Por esta simples razão, a maternidade fracassada ou falhada implica, sistematicamente, a nulidade ou a invalidez da mulher, como ser e como esposa. Não é estranho, então, que quando ela não atende as expectativas do marido, seja desprezada, repudiada e até mesmo “devolvida” à sua família como uma “coisa sem valor”e, como se isso fosse pouco, o marido deve recuperar o lobolo oferecido no dia do casamento:

*“(A esposa-lobolada) deve parir filhos, de preferência varões, para engrandecer o nome da família. Se o rendimento não alcança o desejável, nada há a fazer senão devolver a mulher à sua origem, recolher as vacas e recomeçar o negócio com outra família”. (BAV, 2007:63).*

Em *NHP*, Rami representa, especialmente durante os vinte anos do seu casamento com *Tony*, o estereótipo feminino que Pol Pelletier chama “*a eterna mãe, namorada e serva*” (*apud DESROCHERS, 2001: 115*). Ela, como muitas mulheres do seu meio, foi educada na sombra e no silêncio para assumir, com abnegação, o papel social de mãe virtuosa, obediente e afetuosa perante o seu marido e todos os que a rodeiam. Por isso, ao fazer o balanço dos vinte anos da sua vida com *Tony*, ela define-se a si própria como “*a mulher mais perfeita do mundo*”. Esta identificação supõe, obviamente, a internalização do modelo de mulher “equilibrada e feliz”. Prova desta cristalização estereotípica é o retrato, que Rami oferece de si mesma:

*“(...) não tenho nada errado em mim. Obedecer, sempre obedeci. As suas vontades sempre fiz. Dele sempre cuidei. Até as suas loucuras suportei. Vinte anos de casamento é um recorde nos tempos que correm. Modéstia à parte,*

*sou a mulher mais perfeita do mundo. Fiz dele o homem que é. Dei-lhe amor, dei-lhe filhos com que ele se afirmou nesta vida.”(NHP, 2008:16).*

Parece que a ordenação do sistema dominante é fundamentada numa distribuição injusta e arbitrária das funções genéricas. A paternidade supõe a colocação da figura do pai como responsável da moral da esfera familiar, o que obviamente implica o exercício de um poder absoluto. Quanto à maternidade implica a atribuição às mulheres do papel de "boa mãe", que se caracteriza, essencialmente, pelo seu amor, a sua atenção, a sua dedicação e o seu desvelo.

Nesta visão a mãe-esposa é caracterizada pela sua invisibilidade derivada da sua condição de ausência de individualidade. A sua missão na vida consiste em servir caladamente os outros: “*Aprende a ser serva obediente e serás feliz*” (BAV, 2007:56) e em inibir qualquer manifestação de seu “eu” individual ou das suas angústias pessoais: “*Calar as nossas angústias tornou-se a nossa batalha de cada dia*” (NHP, 2008:15).

Não obstante, achamos que a expressão mais eloquente desta cruel e dolorosa condição de ser mulher altruísta patenteia-se, em especial, em viver eternamente a tragédia de assumir, resignadamente, o estereótipo acima mencionado de “mulher mais perfeita do mundo” (NHP, 2008:16), sendo, ao mesmo tempo, “*a mulher mais infeliz do mundo*” (NHP, 2008:16). Daí, vem o retrato alarmante das personagens femininas apresentadas como espectros. A imagem funesta erige-se, neste contexto, como uma forma fantasiosa de expressar a atrocidade da condição feminina e de retratar o inferno onde vivem as mulheres, invisíveis, presentes/ausentes, como se fossem fantasmas: vivais mas, ao mesmo tempo, mortas: “*vivas por fora e mortas por dentro*”. (NHP, 2008:14).

Essa tendência para a invisibilização traduz-se, em nosso modo de ver, pela vontade do discurso androcêntrico em manter as mulheres subjugadas e confinadas dentro de estereótipos invisibilizadores e, assim, fazer com que seja mais fácil o exercício do seu rigoroso controle sobre elas. Neste sentido, “*tornar-se mulher*”, segundo a ideia de Simone de Beauvoir, é ser educada em virtude dos ditames e da doutrina do poder hegemónico, ou seja, estar destinada a esta condição de invisibilidade, que segundo a abordagem proposta por PC, parece ser uma maneira de garantir a desqualificação das mulheres, enquanto um “*Outro*” que tem de ser excluído e subjugado, para salvaguardar a ancestral supremacia masculina. Assim, no dizer de Ana Luíza dos Santos, é este

projeto de submissão e marginalização, planeadas tacitamente, e portanto não declaradas, que explicam esta relação genérica ditada e prescrita pela ideologia patriarcal:

*a invisibilidade acontece quando o sujeito se identifica com o poder hegemónico, atribuindo ao outro, ao sujeito tornado invisível, o lugar de pouco, ou até de nenhum valor. A não atribuição de valor ao outro faz com que se torne desnecessário vê-lo, tornado invisível. (SANTOS, 2011:178).*

Neste contexto, observamos uma estratégia recorrente na escrita de PC que consiste no que podemos chamar “*a pluralidade do ‘eu’ materno*”. Trata-se, no nosso modo de ver, de um mecanismo discursivo que permite contar não somente com a experiência individual de uma só e única personagem feminina, mas também com a vivência coletiva de todo um grupo de mulheres. Com esta técnica de coletivização do trauma da maternidade, a escritora moçambicana denuncia os impactos de um padrão, que governa as relações de género, numa sociedade feita inferno para as mulheres/mães.

Com efeito, a polifonia de vozes maternas, ou a comunicação dialógica entre mães, que se revela no início do primeiro capítulo de *NHP*, põe em realce o valor plural do grito aterrorizante da mulher-mãe, abandonada e ferida na sua dignidade. A existência de todo um “*desfile de mulheres*”, unidas na dor de ser mães, magoadas e ofendidas, é uma clara mostra da denúncia dos modelos femininos incorporados pelo sistema social imperante, e assumidos involuntária e inconscientemente por mulheres enganadas, de maneira sistemática, pelos seus próprios maridos. PC nos apresenta vários perfis deste “*ser invisível*” que mora no corpo das suas personagens femininas. A tragédia de Sarnau, Ju, Lu, Saly e Mauá e a de tantas outras mulheres consiste em que a sociedade moçambicana não lhes fornece as condições para a satisfação das suas necessidades individuais. Por isso, a mulher vê-se, cada vez mais, relegada e à margem desta sociedade, onde a sua vida se apaga calmamente e acaba sendo uma presença ausente, um grito na sombra e um clamor doloroso, sem voz.

Desde modo, nas obras da “*contadora de estórias*”, parece que a personagem feminina resignada não é capaz de mudar a sua sorte, dado que o consenso social age fatalmente contra ela. A mulher-mãe torna-se uma vítima do seu ambiente, ou seja, corresponde a imagem da “*female casualty*” que, no dizer de Elizabeth Ermarth

(1983:148), tem que "morrer"—ao menos psiquicamente— para fortalecer o bem-estar e o conforto dos outros. Por essa razão, cada uma das mulheres-mães tem uma história triste e comovente para contar sobre o destino de viver numa sociedade, onde não lhe é dado o justo valor, como ser humano:

*“As minhas vizinhas consolam-me com histórias de espantar. Elas são mães. Para me embalar a dor, elas contam-me histórias das suas próprias dores e espinhos (...) Nos olhos de todas nós, miragens do marido que foi e não volta mais. Calar as nossas angústias tornou-se a nossa batalha de cada dia”* (NHP, 2008:15).

Desde a consciência da dor de ser mãe doente, aflita e angustiada, Rami percebe que o seu padecimento não é, na realidade, uma condição particular. A sua desgraça e o seu infortúnio constituem um destino comum, compartilhado por todas as outras mulheres. A dor materna é plural e múltipla, por isso, é natural que, no bairro, à maioria das mães não lhes reste outra alternativa senão suportar dolorosa e silenciosamente a ausência dos seus maridos: *“Nesta minha rua a maior parte das mulheres ficou só, os maridos decidiram abalar quase ao mesmo tempo”* (NHP, 2008:15).

Em NHP, a voz narradora *vítima/participante* neste processo de dor feminina coletiva traduz a condição trágica destas mães, descrevendo-as como se fossem fantasmas, ou mortas-vivas, ou como diz a mesma narradora: *“vivas por fora e mortas por dentro”*. Esta situação denota claramente a condição de invisibilidade ou de *quase inexistência*, em que vivem as mulheres num país africano, ainda governado por estereótipos e modelos femininos, derivados de uma lógica ancestral, profundamente falocêntrica:

*“Olho para todas elas. Mulheres cansadas, usadas. Mulheres belas, mulheres feias. Mulheres novas; mulheres velhas. Mulheres vencidas na batalha do amor. Vivas por fora e mortas por dentro, eternas habitantes das trevas”* (NHP, 2008:14).

O modelo patriarcal da mulher-mãe parece, decididamente, cristalizado em determinadas características: ela deve ser uma mulher calada, muda e obediente (*“Aprende a ser obediente e serás feliz”* (NHP, 2008:56), um ser condenado a chorar as suas penas em silêncio, e que tem de entender que *“Os golpes da vida a mulher suporta no silêncio da terra”* (BAV, 2007:12), que sabe manter *“os olhos abaixo como*

*manda a tradição” (BAV, 2007:57), que está consciente de que “o homem não foi feito para uma só mulher”( BAV, 2007:55) e, sobretudo, que sabe que “calar as suas angústias” é a sua “batalha de cada dia” (NHP, 2008:15).*

## ***1.2. O corpo feminino e as suas representações imaginárias***

Ao conceber modelos femininos para a mulher, a ideologia patriarcal, por excelência sexista, forjou uma série de estereótipos, baseada essencialmente na imaginação masculina do corpo feminino. Desta concepção do logos falocêntrico nasceram muitas imagens arquetípicas, que afectaram a psicologia e a vida da mulher. Deste modo, de acordo com a lógica falocêntrica, a mulher, ao ser concebida como um objeto sexuado, o homem não precisa da sua aprovação para usar o seu corpo e, portanto, pode ser comprado- através do casamento- alugado –mediante a prostituição- ou simplesmente apropriado e adquirido de maneira arbitrária -através de alguma outra forma de violação, legitimada pela lógica androcêntrica como é o caso na prática “purificadora”do ritual Kutchinga<sup>11</sup>, que ocorre oito dias depois da viuvez e que consiste em entregar a primeira mulher do esposo falecido ao irmão mais velho.

O discurso patriarcal vem estritamente articulado em torno da relação sexual pensada e planeada, desde sempre, como polaridade que opõe o masculino/ativo ao feminino/passivo. Assim, a análise das imagens, ou representações imaginárias do corpo feminino, em obras como a *BAV* e *NHP*, permite-nos concluir que o discurso masculino é elaborado de acordo com as expectativas da ordem hegemónica, com o propósito da padronização e normalização de certas características femininas, concebidas/inventadas com objetivo de manter a subjugação do feminino ao masculino.

---

<sup>11</sup> - PC define o kutchinga como um ritual que permite, segundo o discurso patriarcal, “inaugurar a viúva na nova vida, oito dias depois da fatalidade” mas também como “carimbo” e “marca de propriedade”. Não obstante, a escritora define esta prática a partir da experiência vivida por Rami: “Agora falam do kutchinga, purificação sexual. Os olhos dos meus cunhados, candidatos ao sagrado acto, brilham como cristais. Cheira o erotismo no ar. A expectativa cresce. Sobre quem estará a bendita sorte? Quem irá herdar todas as esposas do Tony? Fico assustada. Revoltada. Minha pele se encharca de suor e medo. Meu coração bate de surpresa infanda. Kutchinga! Eu serei tchingada por qualquer um. (...) É confortante saber que tenho onde encostar o meu ombro sem precisar de andar pelas ruas a vender os meus encantos diminuídos pelo tempo. Incesto? Incesto não, apenas levirato. Incesto só quando corre o mesmo sangue nas veias.” (*NHP*, 2008:211).

É muito significativo, neste contexto, o provérbio zambeziano, que serve como epígrafe a *NHP*: “*Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz*”( *NHP*,2008:9). Trata-se, em nosso modo de ver, de um ditado que é instituído como uma instância paratextual<sup>12</sup> que, desde o início do romance, é reveladora de um discurso que se faz eco de uma voz plural e colectiva. Com efeito, como todos os provérbios, sintetiza toda uma crença estabelecida pela longa tradição e cultura enraizadas na história, não só em Moçambique, mas em todo o continente africano.

A epígrafe, em questão, constitui, portanto, um umbral para o texto narrativo chizianiano e, antecipa o seu conteúdo servindo como um guião para o leitor. De acordo com Ana Mafalda Leite serve também para estabelecer um diálogo com a própria tradição herdada, ou seja, no nosso caso concreto, com uma lógica do legado cultural, que é fundamentalmente de carácter patriarcal. Neste sentido tem de ser entendido como um produto da tradição oral; o que lhe garante o que Ana Mafalda Leite (2005:16) descreve como a “*sobrevivência e vitalidade da palavra transmitida geração, após geração*”. Estamos, em suma, na presença de uma afirmação estereotípica, que pressupõe uma representação do ser feminino como ser essencialmente reprodutor.

Sabe-se, além disso, que a terra se destaca como elemento cosmogónico medular em todas as culturas universais. É um símbolo que representa a origem e o fim; é uma alegoria da natureza mortal do ser, mas é, acima de tudo, a representação do feminino e mais especificamente da fertilidade e da maternidade. A associação da mulher com a terra é universal, é o produto de muitas teologias e pensamentos. No Alcorão, por exemplo, ela vem claramente identificada como sendo telúrica e, portanto, como sementeira: “*Vossas mulheres são, para vós, como campo lavrado*”(apud A. L. RODRIGUES, 2006: 57). Neste sentido, alegamos com Silva Maria Escolástica (1988:93) que esta associação deve-se à “*íntima identificação de seu sexo com a terra e os símbolos da fertilidade, que unem ambas num mesmo culto*”,o que permite também a muitos autores associam a terra ou África - num sentido mais abrangente - com a mãe, cito aqui o exemplo de Celso Sisto “*Mãe África*”(2007) e de Cremilda de Araújo Medina “*Sonha Mamana África*”(1987).

---

<sup>12</sup> - É sabido que a epígrafe é considerada por Gérard Genette como um índice de paratextualidade, que, por sua vez, implica uma das cinco categorias de relações transtextuais identificadas pelo autor. Genette define a transtextualidade – ou transcendência textual – como tudo aquilo que coloca o texto em relação, implícita ou explicitamente, com outros textos já elaborados. (G. GENETTE, 2005: 12-13).

As formas verbais: “semear”, “regar” e “produzir” que pressupõem colher, apanhar frutas, e que aparecem na epígrafe de *NHP*, sintetizam simbolicamente os atos que definem o comportamento masculino perante a terra/ fêmea. A fertilidade e a fecundidade são as duas características da terra que permitem a analogia com o feminino sintetizado, neste caso, com a maternidade biológica. A mulher/mãe vive o seu próprio devaneio e vê-se refletida no espelho do imaginário patriarcal e aceita esta imagem definitiva. Por isso, PC, referindo-se ao constante uso deste símbolo diz:

*Comparo a mulher à terra porque lá é o centro da vida. Da mulher emana a força mágica da criação. Ela é abrigo no período da gestação. É alimento no princípio de todas as vidas. Ela é prazer, calor, conforto de todos os seres humanos na superfície da terra . (CHIZIANE, 2013:199:).*

Por este motivo, nas suas obras descobrimos um sem-fim de expectativas sociais e culturais, relativas ao papel feminino que se reflecte, claramente, no corpo da mulher. Relegada assim à função exclusiva de mãe, geradora e trabalhadora, ela acaba privada até do seu próprio corpo. Pode-se afirmar que PC deixa entender que, no discurso patriarcal moçambicano, este corpo tornou-se uma entidade quase indefinida, que o patriarcado afirma, evidentemente não com objetivo de valorizar o feminino, mas com o propósito de domar e manipular esse corpo. A rigidez dos padrões de beleza feminina são referidos na escrita de PC mostrando, em grande parte, as sugestões que mantêm o corpo feminino prisioneiro de uma visão masculina:

*Digo-vos, porém, que cada mundo tem a sua beleza. Há os que consideram belas as mulheres de pele clara. Outros acham belas as feições harmoniosas e o caminhar elegante. Ainda há quem considere belas aquelas que transportam enormes abóboras no traseiro. É como vos digo, cada mundo tem a sua beleza. No campo é mais belo o rosto queimado de sol. São belas as pernas fortes e musculosas, os calcanhares rachados que galgam quilómetros para que em sua casa nunca falte água, nem milho, nem lume. São belas as mãos calosas, os corpos que lutam ao lado do sol, do vento e da chuva para fazer da natureza o milagre de parir a felicidade e a fortuna.(BAV, 2007:40-41).*

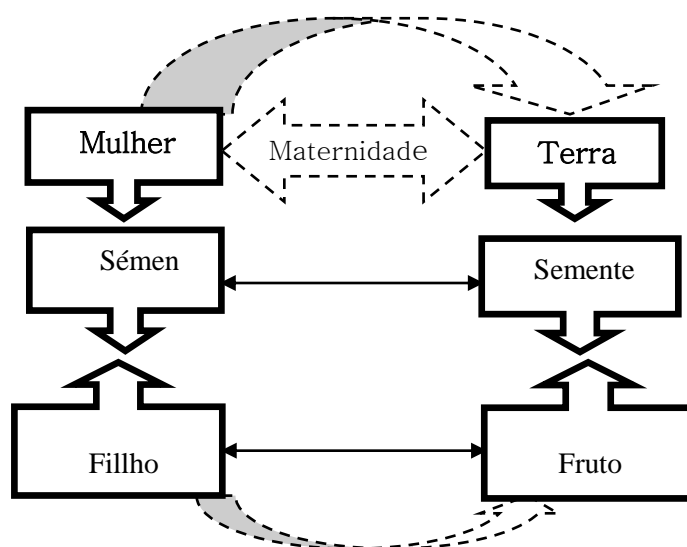
Neste trecho, revelam-se as duas dimensões simbólicas do corpo feminino, ou seja, a sensualidade que representa a mulher como um objeto sexual e a força física que permite a sua exploração como trabalhadora/escrava. Notamos que o uso do verbo “parir” na última frase pode ser interpretado como a obsessão do tópico da maternidade que, de acordo com Juliana Nfa-Abbenyi, define “o status social e a identidade das mulheres nas sociedades africanas em geral, dado que o corpo da mulher não tem

nenhuma razão de ser se não cumprir a missão procriadora" (apud ETOKE, 2010:13-14)<sup>13</sup>.

Nesta linha interpretativa, e sendo a natureza e a terra, em particular, símbolos femininos, é natural que descobramos, em BAV, que Sarnau num devaneio amoroso, pensa no seu amante Mwando e se identifica com a terra:

*Eu sou a terra fértil onde um dia lançaste a semente. O sol, a nuvem, o vento, tudo viram. A tua semente tornou-se verde, verde verdadeiro. Na próxima colheita teremos fartura e mostraremos ao mundo como é belo o nosso amor. (BAV, 2007:28).*

Desta forma, fica muito evidente o paralelismo semântico simbólico: mulher/terra, já que no imaginário masculino se incorporam todos os elementos que compõem, em essência, o mundo interior feminino. O processo metaforizador, com base na similaridade semântica-alegórica da germinação, da procriação e da frutificação, pode ser representado como se segue:



A possibilidade de inversão desta ordem metafórica, onde a mulher/mãe é identificada com a terra, implica que esta última pode ser elemento metaforizado em vez de metaforizador: a terra é mãe. Isto faz com que as duas palavras sejam confundidas, passando a constituir, no imaginário masculino, duas realidades semelhantes que

---

<sup>13</sup>- Nfa-Abbenyi afirma a este respeito que "L'échec à porter l'enfant de son époux peut par conséquent être perçu comme étant une raison adéquate et acceptable pour la folie et la mort des femmes. (...) La maternité est tellement ancrée dans la psyché féminine que la seule alternative à la perte de l'enfant est la perte de soi, du genre et de l'identité. Le corps de la femme n'a aucune raison d'être s'il ne peut pas remplir sa mission procréatrice." NFA-ABBENYI apud ETOKE, 2010:13-14.

compartilham as mesmas implicações semânticas. A relação identificadora mulher = terra expressa, então, uma identificação total e absoluta.

Ao serem idênticas, quase iguais, a terra, como a mulher, não precisam de afagos nem carícias, mas mãos de ferro que as cortem, rasguem e abram o corpo para depositar as sementes e grãos; ou seja, a relação entre o masculino e o feminino pressupõe, neste contexto, um enraizamento na terra, que se manifesta num tratamento violento por parte do sementeiro/macho. A condição feminina vai ser assim telúrica e rigorosamente concebida pelo logos patriarcal que define o ser mulher de acordo com a imagem do ser que encarna a natureza, em geral, e a terra, em particular. Portanto, a feminilidade adquire o seu significado apenas em relação às implicações do objeto sexuado que representa e que, por excelência, é passivo e receptivo como a terra a ser semeada.

A representação simbólica do corpo feminino realça, deste modo, a ideologia masculina que reduz a mulher ao “status” de um simples corpo/objeto manipulável e reprodutivo. Um corpo que é encarado com claras marcas de exclusão, materializadas pelas formas de pensar numa sociedade machista. Por isso, qualquer evocação deste corpo é uma evocação de “uso”, que, automaticamente, reflete a ideia de subordinação.

A mulher é concebida, assim, no imaginário colectivo moçambicano como uma oportunidade para a continuação da espécie humana. Como em todas as outras sociedades patriarcais, a mulher, neste contexto, continua a ser, como diz o antropólogo e filósofo Bruno Remaury, “*objeto sexual*” indissociável da sua “*aptidão para a maternidade*” e, portanto, da sua imagem de “*berço e sementeira da raça humana*” (apud PRIORE, 2000:14).<sup>14</sup> A imagem metafórica do melão que PC usa para definir o que é ser *fêmea/mulher* é muito sugestiva a este respeito. Trata-se de uma associação que une a mulher a este fruto; a narradora de BAV refere-se a esta associação quando a sua filha fala sobre a redondez da terra. A imagem do arredondamento em si é um símbolo da procriação, especialmente quando se relaciona com a gravidez:

*Um dia disse-me que a terra é redonda. Por fora é toda verde e lá no fundo tem um centro vermelho. Como o melão. Que a terra é a mãe da natureza e tudo suporta para parir a vida. Como a mulher.*(BAV, 2007:12).

Tratam-se de representações de género de um discurso patriarcal que chega mesmo a desqualificar a mulher como sujeito social, reduzindo-a a um mero corpo que está ao serviço da vontade coletiva, com função inerente de procriação e de servidão no espaço doméstico.

---

<sup>14</sup> -Segundo Bruno Remaury, citado por Priore, “*Em todas as culturas a mulher é objeto de desejo. Em pouquíssimas, esse desejo estaria dissociado de sua aptidão para a maternidade. Daí a valorização dos quadris femininos, berço e sementeira da raça humana*”. (REMAURY apud PRIORE, 2000:14).

A mulher surge, assim, no discurso patriarcal, que PC reproduz criticamente, só corpo, sem mente, e também como corpo sem alma, dado que, ao ser concebida como objeto sexuado/passivo perante o varão, elevado à categoria de sujeito activo, ela se sente esvaziada por dentro e reduzida a um ser feito de tempo, ou seja, um rio sem alma:

*A minha vida é um rio morto. No meu rio as águas pararam no tempo e aguardam que o destino traga a força do vento. No meu rio, os antepassados não dançam batuques nas noites de lua. 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.(NHP, 2008:20).*

A prática tradicional do *Kutchinga*, instaura-se neste contexto, como uma das manifestações da objetificação do corpo feminino. Este último torna-se objeto sexual, que é herdado, como se fosse uma propriedade, ou bem, familiar. À viúva não se lhe concede a oportunidade de assumir o seu corpo simplesmente porque não é seu e não tem direito a ele. A resignação à condição trágica de objeto sexuado constitui, decididamente, o destino inevitável de todas as mulheres que ficam viúvas e que, nem sequer têm o direito de compreender a razão deste tratamento, que as coisifica e as reduz à categoria de corpos/objetos agredidos sexualmente, e fustigados socialmente:

*Cobrem-me com um lençol branco e me arrastam para o quarto ao lado(...) Arrancam-me o lençol, saem do quarto e deixam-me só, tal como nasci. Meu Deus, o que querem de mim? Que mal é eu lhes fiz? Dentro de mim explode um grito estrondoso, forte, dinâmico(...) Consolo-me. Não sou a única. Todas as viúvas desta família passaram por isto. Sinto alguma coisa quente tocando no meu ombro. É uma mão. Um braço. Sinto o cheiro de homem (...) Chegou a hora do Kutchinga, a tradição entrega-me nos braços do herdeiro. (NHP,2008:223).*

### ***1.3. Conclusão***

Considerando as representações de género, tal como foram configuradas pelo discurso patriarcal, claramente detectável na obra de PC, damo-nos conta de que a romancista moçambicana se deixou influenciar também pelo discurso feminista ocidental, visto que em *NHP*, por exemplo, encontramos umas claras ressonâncias de " *O Segundo sexo*" de Simon de Beauvoir: "*Olhei-me com surpresa. De repente lembro-me de uma frase famosa – ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Onde terei eu ouvido esta frase?*» (NHP, 2008:35). Pode-se concluir que todas as imagens estereotípicas que tentam confinar a essência feminina e, conseqüentemente,

circunscrever e delimitar o papel das mulheres no seio da sociedade moçambicana, são construções imaginárias concebidas e/ou inventadas a priori, com objetivo de relegar a mulher para um segundo plano.

Podemos concluir que a presença dos distintos estereótipos femininos, assim como as referências arquetípicas, que representam a mulher no imaginário colectivo moçambicano revelam algumas das estratégias de controle e exercício do poder pela autoridade patriarcal. A tendência para a glorificação e a idealização de imagens estereotipadas da mulher silenciosa, serva, submissa, altruísta, a reprovação do modelo da mulher “fatal”, rebelde e inconforme, implicam, neste contexto, um claro propósito de confinar a essência feminina dentro dos limites de determinados retratos, modos de ser, e estilos de vida. Desta maneira, a realidade feminina em Moçambique, retratada nos romances de PC, se oferece como uma invenção sócio-cultural e histórica. As imagens da feminilidade foram constituídas por um discurso emitido pelo 'outro'/ o homem, concebido como o eixo principal da relação genérica, aquele que não só é diferente, mas que personifica a Cultura, a Tradição e a Lei. Por isso, e visto que o discurso masculino foi elaborado por e para este “outro”, é normal que a mulher não se reconheça nas imagens que lhe foram atribuídas.

Através do tratamento que faz das referidas imagens estereotipadas, PC revela a condição cruel da mulher moçambicana mostrando que se trata, essencialmente, de um produto de inúmeros interditos e censuras sociais, religiosas e políticas. Numa sociedade repressora, ainda cheia de tabus e de dogmas conservadores, o sujeito feminino fica excluído, ou lhe é negada a capacidade de se auto-representar. Esta desabilitação significa, acima de tudo, que o espaço da enunciação, ou seja, aquele a partir do qual se exerce o poder patriarcal é completamente proibido para a mulher moçambicana. Daí ela não pode ter acesso a categoria de "sujeito-falante", ficar confinada a ser “objecto-falado”. Este destino é, o de repetir palavras, imagens alheias; e viver a condição feminina que lhe foi imposta pelo outro/ o homem ou pela história, a religião, o uso e abuso sociais, a família, a política, etc.

Em síntese, entende-se que a monopolização histórica do discurso falocêntrico, teve como resultado a construção de uma relação de género baseada numa infinidade de estereótipos e imagens femininas que aprofundaram num sentido negativo a distância e a diferença entre o homem e a mulher, trata-se de normalização de um sem-fim de

abusos, injustiças, depravações e privações, ou seja, de um processo de violência que se destaca como uma forma natural de exercer o poder; uma forma consolidada, legitima a superioridade masculina e a construção da imagem da mulher concebida como o "outro" naturalmente subalterno. Por esta razão, vamos dedicar a segunda parte para o estudo da dimensão feminista e da questão da construção da identidade feminina. Esta problemática parece-nos de extrema importância, dado que nos possibilitará um melhor rastreamento das diferentes formas da prática desta autoridade hegemónica.

## ***II – DIMENSÃO DO FEMININO ( OU FEMINISTA) E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA***

### ***II.0. Introdução***

É sabido que a crítica literária põe em evidência a evolução da personagem no romance na África enquanto um produto indissociável dos condicionamentos histórico-políticos do continente (A. M. LEITE, 2003). De facto, desde o seu início, a ficção narrativa africana comprometeu-se de tácita ou expressamente a desconstruir os padrões e arquétipos de índole depreciadora, nos quais a literatura colonial, por exemplo, tinha trancado a imagem do negro. Portanto, de uma literatura de consentimento e aprovação passa-se a outra de contestação. A personalidade do herói, independentemente do seu sexo (masculino ou feminino), sofreu profundas mudanças que começaram a refletir determinadas preocupações ideológicas e estéticas dos escritores africanos. Assim, a complexidade e a amplitude psicológica tornou-se uma coordenada para expressar a maturidade artística de uma nova geração de escritores e escritoras que, pelo seu compromisso, pela sua emancipação política, ou pelo seu posicionamento individual, se impuseram como figuras emblemáticas da literatura nacional ou mesmo da literatura africana, em geral.

Pode-se dizer, neste contexto, que alguns criadores da nova geração de romancistas como Mia Couto e PC - para citar apenas dois exemplos significativos -, perceberam que a verdade das personagens não se deve buscar necessariamente no realismo cru, mas especialmente numa elaboração mais complexa que deixa livre curso para as suas expressões épicas e poéticas e, por vezes, mesmo místicas, que representam a alma africana. PC, escreve precisamente a partir dessa consciência, mas especialmente a partir de uma consciência de ser mulher:

*Sou uma mulher e sinto as coisas como mulher que sou. Como é que não hei-de ver as coisas como mulher, como é que hei-de usar as palavras que as mulheres usam? As mulheres quando se juntam têm a sua linguagem própria, a sua visão e a sua maneira singular de expressar as coisas. (apud M. S. GUERREIRO, 2015).*

A crise de identidade expressa-se através de muitas manifestações da perplexidade, mas sem ter o direito de viver plenamente a sua feminilidade de forma individual. Esta perplexidade deve-se à oscilação da mulher entre duas alternativas do feminino, ou seja, entre duas formas de ser, a saber: 1- o feminino socializado como construção social - alegado e difundido pelo discurso masculino e 2- o feminino como constructo e marca identitária -redefinida num discurso feminista iminente ou em vias de elaboração. Trata-se, em suma, de uma crise de identidade expressada pela flutuação entre a imagem imposta e o perfil desejado, entre a submissão e a rebeldia, entre a perpetuação da ordem patriarcal e a subversão emancipadora.

Pensamos que é um lugar-comum dizer que a oposição entre o masculino e o feminino foi sempre baseada numa ideologia falocêntrica, que deu prioridade à afirmação da identidade masculina em detrimento da feminina. Daí vem a grande quantidade de discursos feministas que tentaram dismantelar esta ordem das coisas. Referimo-nos principalmente a vozes militantes como Simone de Beauvoir, Annie Leclerc, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Virginia Woolf, etc, para não mencionar as vozes masculinas, cujas teorias foram adoptadas pelo feminismo, como as de Jacques Derrida, Michel Foucault e Jacques Lacan, entre outros. Assim, de acordo com a abordagem lacaniana, por exemplo, *"qualquer representação do corpo feminino parte de um ícone patriarcal ancestral que mostraria a falta do falo"* e, portanto, toda a *"representação passaria a fazer parte de uma estratégia de apropriação patriarcal das mulheres através do domínio de seu corpo"* (J. LACAN, 1975: 296).

O nosso objetivo nesta segunda parte da dissertação consiste em rastrear, a partir de um ponto de vista feminino, as manifestações do falocentrismo da sociedade moçambicana, representada nos romances de PC, assim como os seus concomitantes efeitos, tanto no plano físico como no psicológico, familiar, social, etc. Pois, acreditamos que seja a melhor maneira de ter uma ideia clara sobre o patriarcado em Moçambique tal como o expõe PC na sua obra. Esta parte visa elucidar a visão feminista sobre diversos aspetos, como por exemplo a crise do espaço feminino, desenvolvida como uma das limitações fundamentais para o desenvolvimento das mulheres, as diferentes estratégias discursivas de construção da identidade feminina, a desmistificação do poder hegemónico e a reivindicação de uma nova relação intergenérica.

## ***II.1. A mulher e a crise do espaço***

O pensador Anthony Giddens reclama o espaço como uma categoria central e integral para o estudo e a análise do comportamento humano em geral (A.Giddens, 2012:23). No caso concreto das mulheres, ao redor das quais se tece o trama ficcional nas narrativas de PC, o espaço parece adquirir uma relevância especial, visto que se trata de uma categoria que determina de forma muito específica as suas condutas e o seu ser social. Nesta secção vamos dar especial realce ao espaço na sua relação com a personagem feminina. Assim o nosso estudo vai focar-se no exame dos espaços semiológicos que revelam novas formas de ser e novos modos de representação. Referimo-nos a determinados espaços, que se caracterizam por serem turbulentos e inóspitos para a mulher. São âmbitos simbólicos que evocam estados psicológicos e de consciência feminina e sugerem realidades que ficam, segundo nosso modo de ver, altamente carregadas de significado.

A expressão “*preciso de um espaço para repousar o meu ser*” que a narradora de *NHP* usa no início do capítulo 11 revela a reclamação de um espaço reconfortante onde ela possa se sentir livre e feliz. É a reivindicação de um espaço de auto-realização para todas as mulheres moçambicanas, que ela representa. As desventuras e infortúnios que estas mulheres vivem numa sociedade falocêntrica fazem que a essência feminina se veja caracterizada por um traumático sentimento de desenraizamento e de não pertença a *nenhum lugar*:

*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, pode expulsar-me de lá. O meu cordão umbilical foi enterrado na terra onde nasci, mas a tradição também diz que não sou de lá. Na terra do meu marido sou estrangeira. Na terra dos meus pais sou passageira. (NHP, 2008:92).*

A mulher, de acordo com esta realidade amarga, é um ser “*estrangeiro*” desenraizado do seu meio familiar e social. Ela não pertence a nenhum espaço: “*Não sou de lugar nenhum*”. Na casa do seu marido é uma mera “*hóspede passageira*” e no ambiente caseiro da sua própria família, não passa de um simples “*ser transitório*”. A visão trágica da mulher como uma “*Viajante*”, sem bagagem, que não vai a lugar nenhum e que parece perdida no espaço, revela claramente a crise mencionada do espaço e a concomitante exclusão sociocultural da mulher moçambicana. Tudo parece

remeter, então, a uma marginalização devido às condições de desigualdade de género e à sua conseqüente exclusão da feminilidade. A mulher sente-se, assim, proscrita e desterrada de todo espaço que possa ser um ponto de partida para a sua auto-realização. Vivendo assim, como um “caminhante”, em espaços que não são os seus, ela sente que o único espaço que lhe pertence numa sociedade asfixiante é o seu próprio corpo feminino, que se tornou uma “*maldição*”, já que sendo uma mulher, ela vai marcada pelo que Cristina Maria Teixeira Stevens chama “*estigma e a maldição do feminino, "segundo sexo"; macho mutilado e imperfeito*”(2014:46). Por esta razão, PC utiliza certas imagens metafóricas muito sugestivas para expressar essa realidade feminina angustiada que torna a mulher um ser invisível, sem nome, sem identidade; “*um grão de poeira no espaço*” arrebatado pelo vento:

*Não tenho registo, no mapa da vida não tenho nome. Uso este nome de casada que me pode ser retirado a qualquer momento. Por empréstimo. Usei o nome paterno, que me foi retirado. Era empréstimo. A minha alma é a minha morada. Mas onde vive a minha alma? Uma mulher sozinha é um grão de poeira no espaço, que o vento varre para cá e para lá, na purificação do mundo. Uma sombra sem sol, nem solo, nem nome (NHP, 2008:92).*

O peso da injustiça social é tão insuportável, que faz da mulher uma vítima que, em momentos de desespero, chega a render-se a uma dolorosa sensação de niilismo existencial: “*Não, não sou nada. Não existo em parte nenhuma*” (NHP, 2008:92). A crise do espaço feminino apresenta-se na sensação de estar num espaço fechado, escuro e simbolicamente redutor. A imagem do “*poço*” sem fundo “*silencioso e profundo*”, com a qual PC expressa a doença aguda, provocada pela situação de marginalização do ser feminino, é de grande eloquência e significativa neste contexto. Segundo Paulina Roitman, o poço é “*símbolo de imobilidade*”, ou seja, de inércia e inatividade, mas simboliza, igualmente, a “*lembrança de que algumas coisas que parecem ao nosso alcance podem ainda estarem distantes*” (1988:107). É precisamente com estas implicações semântico-simbólicas do espaço melancólico, de inércia, inatividade e exclusão que PC usa esta imagem do poço: “*Nós, mulheres, vivemos num poço silencioso e profundo e julgamos que o céu tem o diâmetro do nosso ponto de mira*” (NHP, 2008:313).

A crise do espaço para o sujeito feminino é resolvida, às vezes; através da procura de um lugar íntimo, já que o mundo tanto privado (a casa dos pais e a do marido), como público (do trabalho remunerado) se destacam como espaços que excluem a

participação da mulher enquanto sujeito capaz de ser dono do seu destino e de geri-lo, sem a interferência e o controle masculino. Neste caso, notamos que PC recorre às imagens simbólicas e alegóricas que revelam esse indescritível lugar da psique feminina. O imaginário feminino apela a espaços figurativos e retóricos de índole interna, (o próprio ser e o corpo femininos concebidos como espaços), e espaços físicos de isolamento, de solidão, de perda, de busca do “eu” e da identidade.

O mais grave e trágico para o ser feminino é a angústia de sentir-se prisioneira dentro dos seus próprios confins, com a única culpa de ser mulher. Trata-se de uma reprovação ou repressão que a mantém presa num destino de inatividade. É por isso que ela sente falta de vivacidade e sente-se incapaz de aceder ao seu direito natural de desenvolvimento pessoal nos espaços públicos. Por este motivo, notamos que, ao tornar-se o mundo circundante (casa da família e casa do marido) em espaços sombrios e de reclusão, a intimidade surge como uma alternativa de recinto acolhedor.

Portanto, condenado ao silêncio, o “eu” feminino sente-se internado, cercado e confinado num espaço cada vez mais estreito e sufocador. A imagem da mulher como ser que não habita nenhum espaço próprio, nem é de nenhum lugar, é a expressão da posição social e psicológica de uma mulher torturada, cheia de sentimentos de carência e de privação. Em *NHP*, por exemplo, o espaço íntimo de solidão ao olhar o espelho:

*Vou ao espelho e desabafo.*

*^-Diz-me, espelho meu: serei eu feia? Serei eu mais azeda que a laranja-lima? Porque é que o meu marido procura outras e me deixa aqui? O que as outras têm e 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 nem de chã nem dietas .(NHP,2008:34).*

A passagem acima institui-se como uma imagem positiva de um espaço interior de diálogo/monólogo, visto como possibilidade de abrigo e de proteção. Aos olhos femininos o mundo construído e governado pelas leis dominantes torna-se prisão que impede a mulher de ter acesso à humanidade. Sigmund Freud concebe este espaço como proteção e defesa contra a ofuscação e a violência dos outros: “(...) a retirada para o espaço íntimo tem como objetivo a tentativa de iludir a olhadela agressiva do outro. É um refúgio (...) destinado a proteger o ser contra os outros”(1974:89)<sup>15</sup>.

No entanto, este sentimento de inconformidade com o espaço, leva a personagem feminina a converter o mesmo espaço social de "exílio" num espaço de sonho, de aspiração pela liberdade, de meditação e, portanto, de conhecimento das limitações históricas e sócio-culturais, que a mantiveram sempre na prisão do seu próprio corpo de mulher:

*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. (NHP, 2008:313).*

Quando a mulher ultrapassa o seu estatuto de ser "sepultado" num poço, cuja visão do mundo foi reduzida a um simples olhar através de um pequeno diâmetro, adquire uma consciência plena, que por sua vez, implica a desmistificação do poder falocêntrico. As duas metáforas identificadoras: “gritos dos homens” = “marulhar das ondas” e “grandeza dos homens” = “coroa de pavão”, são de grande eloquência expressiva.

Em *BAV* e *NHP* as duas protagonistas passam por um processo de consciencialização, em ambos casos, e percebemos uma clara evolução da personagem feminina que ultrapasse a condição de mulher resignadamente submissa, num espaço redutor conflituoso, por ser alheio, onde se sente sufocada, e passa à condição de um ser capaz de ampliar os seus horizontes para se auto- realizar.

A análise do corpus novelístico de PC dá a perceber que a identidade cristalizada historicamente como feminina é uma construção social e cultural e não um fato

---

<sup>15</sup> - “Le retrait dans l’espace intime a pour objectif la tentative de se soustraire au regard agressif de l’autre. Il est un refuge (...) destiné à protéger l’être contre les autres ”.(1988) A tradução é nossa.

intrínseco à mulher, tal como alegaram por muito tempo a história, a cultura e a tradição em Moçambique, e no mundo africano em geral. Daí, que a autora se torna consciente de que essa realidade, tal como o afirma Bourdieu (1996:110) “é social *de alto a baixo, e mesmo as classificações mais ‘naturais’ apoiam-se em traços que não têm nada de natural, sendo, em ampla medida, produto de uma produção arbitrária*”.

Na sua tentativa de analisar a relação intergenérica, a protagonista questiona, por exemplo, certas crenças que originaram o estereótipo da esposa madura, impassível, indiferente e imperturbável, face à traição do seu marido, pela simples razão de ser um ser-objeto, que não precisa de amor : “*por que nos largam como trouxas, como fardos, para perseguir novas primaveras e novas paixões? (...) Quem disse aos homens velhos que as mulheres maduras não precisam de carinho?*” (NHP, 2008:14).

Achamos que é a partir deste tipo de percepção das falácias do discurso androcêntrico que a mulher começa a adquirir um espírito crítico que a incita para deixar a sua posição herdada de ser silencioso, e passivo, para assumir uma outra posição revolucionária, de um sujeito consciente de uma necessária ação de subversão da ordem hegemónica para poder, assim, construir a sua própria identidade. O primeiro passo para a libertação do jugo patriarcal e, portanto, para a emancipação pessoal da mulher, para PC pressupõe a imprescindível obrigação de quebrar os limites do próprio “eu” feminino e de mergulhar no mundo interdito e proibido, ou seja na esfera do Outro:

*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 (...) Procuramos a juventude perdida. E procuramos salvar a vida que resta com garras de falcão. (NHP, 2008:313).*

A atitude de rebelião, contra o preestabelecido, implica, como anotamos acima, a existência de uma clara evolução da personagem feminina que passa de uma posição de submissão e de subalternidade a outra, de transgressão e reclamação, com o objetivo de uma auto-realização como sujeito, totalmente dono do seu próprio destino. No discurso chiziano há uma clara reivindicação de um espaço de liberdade e de auto-afirmação para as mulheres. O caso de Sarnau e Rami, respetivamente em *BAV* e *NHP*, não é nada mais do que o protótipo de várias outras mulheres moçambicanas esquecidas e

excluídas dos verdadeiros espaços da ação social, acreditando que a única maneira digna para existir, e se realizar socialmente, é buscar a proteção de um marido:

*Precisa-se de um homem para dar dinheiro. Para existir. Para ter estatuto. Para dar um horizonte na vida a milhões de mulheres que andam soltas pelo mundo. Para muitas de nós, o casamento é emprego, mas sem salário. Segurança. No tempo da produção, eram presas todas as mulheres que não tinham maridos e deportadas para os campos de reeducação, acusadas de serem prostitutas, marginais, criminosas. (NHP, 2008:163).*

Os modelos de mulher concebidos nas sociedades androcêntricas implicam, em grande medida, a construção de uma *identidade feminina*, com base em critérios e parâmetros puramente subjetivos e ideológicos. Por esta razão, Raquel Ferro da Cunha afirma que a mulher foi marcada por esses modelos femininos, ou seja, por tudo aquilo que o poder hegemónico espera dela:

*A vida para essas mulheres africanas foi sempre de restrições quanto ao que lhes era oferecido. A elas, não era permitido participação na vida social e económica do país, tampouco era consentido opinar nos assuntos da casa, já que no lar e na relação a dois era a voz masculina quem ditava as regras, restando a sujeição e o silenciamento, este acentuado durante o período colonial. (DA CUNHA, 2010: 64)*

Por este motivo, e a partir do espaço redutor onde a personagem feminina é condenada a “viver na margem do mundo e caminhar sozinha por ser ímpar” (NHP, 2008:163), as mulheres começam a pensar ousadamente na mudança das suas respetivas condições. Para a mulher que vive na margem da sociedade, da família e do casamento, permeado pelo sistema de poligamia, a única alternativa que tem é lutar por um lugar próprio, isto é um espaço onde se pode auto-realizar. A partir daí ela começa a vislumbrar uma estrada para a sua liberdade e um possível caminho de redenção, nomeadamente através do acesso ao mencionado espaço público. É precisamente a partir desta convicção que Rami, em *NHP*, empreende uma viagem em busca de um lugar para si própria, ou seja, em busca do seu “eu”. Nesta viagem encontra-se com as outras mulheres do seu marido, com as quais estabelece uma relação de cumplicidade, que lhes permitiu adquirir uma arma para o combate contra a injustiça da razão patriarcal, que sempre as mantiveram na subalternidade.

Com a autonomia económica da qual começam a desfrutar, a auto-estima recuperada, a nova situação de esposas legítimas, a possibilidade de tomada de decisões, a aquisição da força de uma voz autónoma, elas podem desestabilizar a ordem patriarcal. Cansadas

e fartas de serem mulheres feridas no seu amor-próprio, as co-esposas adquirem, por meio da sua aliança, uma força e um poder que lhes permite enfrentar a tirania de um marido do qual já não têm medo. O diálogo seguinte mostra como o poder hegemónico pode ser vulnerável perante a rebelião feminina:

- *Desde quando vocês me afrontam?*
- *Desde hoje, agora, e sempre será.*
- *Com que direito?*
- *Com o direito que a poligamia nos confere. Podíamos até convocar um conselho de família para declarar a tua incapacidade e solicitar a liberdade para ter um assistente conjugal, sabes disso?*
- *Vocês são minhas esposas.*
- *Que esposas, Tony? diz a Ju, com voz tristonha -, nós somos mulheres de ninguém, mulheres sozinhas com uma cruz às costas.*
- *O que quer isto dizer?*
- *Simplemente que amamos a sua companhia, mas a solidão pode ser melhor.*
- *Posso largar-vos na miséria por baixo da ponte, saibam disso.*
- *Ai é? – grita a Lu- Estamos por acaso nós as quatro registadas em algum livro de matrimónio como teu património? Larga-nos, se quiseres? Não vamos chorar por ti, não por ti, não és nenhum defunto. (NHP, 2008:141)*

Nota-se, através deste excerto, que o discurso feminino adquiriu a tenacidade de quem é capaz de conquistar o lugar merecido no espaço público. O marido fica totalmente desarmado e indefeso; perde o controlo do poder, supostamente conferido pela autoridade falocêntrica. A nova situação das mulheres, com negócio e poder económico, faz com que as co-esposas adquiram a sua independência e, portanto, recuperem a auto-estima e a auto-valorização, que lhes permite ter confiança nos próprios actos e pensamentos. A conquista de um espaço de auto-realização ou/e auto-afirmação permitem-lhes questionar o mito do marido sustentador que se erige, no imaginário varonil, como garantia para a vida feminina. Daí vem o tom irónico, sobretudo, na réplica da Lu, que consegue ridicularizar a lógica masculina, na qual se fundamentam os propósitos de um marido que fica vulnerável e impotente. Pode-se dizer, nesse caso, que PC nos oferece textos narrativos ou "Estórias" onde há lugar para tudo: para o decorrer doloroso do tempo, para a beleza sóbria da natureza, para esperanças e dissoluções, para medos, choros, queixumes e gritos clamorosos no silêncio. Na sua ficção há efetivamente uma tendência constante para aprofundar e mergulhar na essência feminina, nos sentimentos das suas personagens femininas, nas dores e melancolias que traduzem a angustiada realidade de ser mulher numa sociedade moçambicana muito sufocante.

A existência ou a busca de um espaço exterior/público e/ou interior/privado justifica-se precisamente pela rejeição ou fuga do outro. Esta é a dialética em função da qual se deve interpretar a imagem espacial, ou o estar feminino no espaço. Trata-se de uma crise do espaço, cujas implicações são a defesa das mulheres, a reivindicação do seu direito à educação e à instrução, Uma luta para ser considerada paritariamente com o homem, enquanto sujeito capaz de conquistar outros espaços, que lhe possam garantir o verdadeiro e o merecido desenvolvimento social.

## ***II.2. Estratégias para a reconstrução da identidade feminina.***

### ***II.2.1. A voz feminina e a memória do desassossego***

A presença da mulher como a autora de textos literários foi escassa ou totalmente ausente no espaço cultural por muito tempo em Moçambique, o que não constitui nenhuma exceção. Pois, trata-se do resultado imediato de toda uma desvalorização que marcou não só a história da literatura na África, mas também no mundo ocidental. É precisamente esta situação de marginalização e de exclusão que fez que a escrita das mulheres fosse caracterizada, tal como o afirma Maria Teresa Horta, por um tom renovador, denunciante e crítico, que visa desmistificar a presumida preponderância do discurso tradicional:

*As mulheres são as vozes do desassossego, do sobressalto. As mulheres são as vozes do indizível na literatura. Escrevem com a ponta de uma faca, golpeando até ao fundo da ferida. Têm a escrita da ferida. Com elas, aprendi uma nova gramática da liberdade, da coragem e do desejo. Uma sintaxe de fogo. (HORTA, 2013:15).*

No caso da criação romanesca de PC, a escrita torna-se uma forma expressão da traumática experiência de relegar a escrita feminina para um segundo plano. Em BAV, por exemplo, nota-se que a narradora-protagonista usa estratégias quase memorialísticas, com características que nos lembram a escrita autobiográfica, descrita por Philippe Lejeune como “*narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando focaliza a sua história individual, em particular a história da sua personalidade*” (2008:14). É verdade que Sarnau em BAV, como narradora, é uma entidade fictícia e, portanto, não representa a entidade de “*pessoa real*”, da qual fala o teórico francês; não obstante, a voz contadora de dentro do

relato faz com que surja uma espécie de "*pacto autobiográfico*"(LEJEUNE, 2008:14), que faz com que o leitor perceba, desde o início, que a história é uma narração que visa lembrar a vida passada de uma mulher, que poderá ser a própria narradora/Sarnau.

Nosso objetivo aqui não é, naturalmente, provar que se trata de uma escrita autobiográfica, mas interpretar esta narrativa "*retrospectiva*" como um propósito claro de re-escrever a história da mulher. Neste contexto, olhar para trás é a maneira de recuperar o perdido, o silenciado, o invisível, etc. Trata-se, em suma, como afirma M. Foucault ao asseverar que a escrita consiste em: "... *reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si*" (1992:137). Segundo esta linha interpretativa, falar/escrever sobre si própria representa para a mulher uma maneira de tomar o poder da palavra para reconstruir a sua identidade, e apresentar a sua própria visão do mundo.

Cumpramos assinalar aqui que se o discurso masculino pretende orientar a sua intenção para questões, supostamente, de índole geral e universal, o "eu" feminino na escrita das mulheres prefere o contrário, o particular e o tom íntimo da confissão, a confiança e o desabafo. Esta preferência pelo intrínseco da essência da mulher encontra a sua justificativa em aquela necessária "*narração no feminino*"(LEITE, 2004:97) que pressupõe outras perspectivas e outra forma de ver o mundo e que não corresponde, obrigatoriamente, à visão masculina.

Pensamos que é por isso que a voz feminina emerge nas obras de PC, em geral, e em *BAV e NHP*, em particular, com muita angústia e dor, embora haja razões e oportunidades em que se celebram a suas alegrias de ser mulher e de desfrutar de uma sensibilidade em relação a questões especificamente femininas. A dimensão diegética no discurso feminino, produzido por Rami e Sarnau, respectivamente nos dois romances em questão, implica, segundo o nosso parecer, uma projeção da escritora PC e das suas preocupações, inquietações e obsessões vitais e essenciais.

A especificidade de narrar a partir de uma perspectiva feminina institui-se como estratégia estética, que tem em vista a construção de um discurso capaz de dialogar, negociar e, em alguns casos, dismantelar a lógica do discurso do outro, para apoiar a necessidade de acesso ao poder da palavra.

Trata-se aqui, obviamente, da palavra clamorosa, libertadora, reivindicadora e rebelde, que aspira à mudança e à emancipação feminina. A voz da mulher, submergida na sombra do mutismo de tantos séculos, reclama agora um espaço discursivo para expressar o seu desencanto, as suas decepções, os seus sonhos usurpados, a sua dignidade ofendida e o seu destino trágico de fêmea ferida. Este é o caso, por exemplo, de Ju, cujas palavras interpretadas pela narradora de *NHP*, funcionam como uma arma de rebelião e de insubmissão e, ao mesmo tempo, um instrumento de purificação:

*Olho para Ju, surpreendida. As suas palavras soam vigorosas como um tropel de cavalos de batalha. Da boca solta um vapor imenso, um furação de fumo e cores. De fel. De coágulos de todas as feridas e navalhas que engoliu desde os momentos do primeiro beijo até aquele amor de espinhos. O sentimento que hoje expressa é de rebeldia e insubmissão. De naturalidade. Vejo a firmeza da fera ferida em sua alma, que segura o sopro de vida em direcção ao assalto fatal. Vejo uma faísca forte nos olhos? E bom que ela expulsa, que fale, que liberte e se purifique, para se libertar da carga interior e voltar a ser uma mulher. Uma simples mulher. Que ri. Que sonha. Que levanta os olhos para o infinito e conta carneiros nas nuvens do céu. (NHP, 2008:311).*

De facto, nos relatos chizianianos destacam-se muitas passagens, tanto narrativas quanto descritivas e dialógicas, que supõem um autêntico mergulho no subconsciente feminino, e portanto, uma auto-consciência de ser diferente não só do outro/ o homem, mas, outrossim, de como este outro concebe e imagina a mulher. Trata-se, assim, do desenvolvimento de um discurso feminino que encontra a sua justificativa na já mencionada necessidade de auto-definição.

A escrita com base na memória -no nosso caso na memória pessoal de Sarnau e de Rami- não se revela como uma simples recordação nostálgica, ou um retorno ao passado em busca de sensações prazenteiras. Trata-se de uma escrita de retrospectção, que mais do que lembrar, tenta resgatar voluntariamente uma “*memória do futuro*”<sup>16</sup> voltada não para o passado, mas para o devir feminino. A palavra literária torna-se uma poderosa ferramenta para re-escrever o que foi, mas também o que podia ter sucedido, e não aconteceu. Neste sentido, *BAV* é um discurso que relata a tragédia de uma mulher exilada da sua terra natal, descrita como um espaço paradisíaco, de ilusões e de sonhos nunca tornados realidade. É a história de uma cruel desilusão amorosa e uma tentativa

---

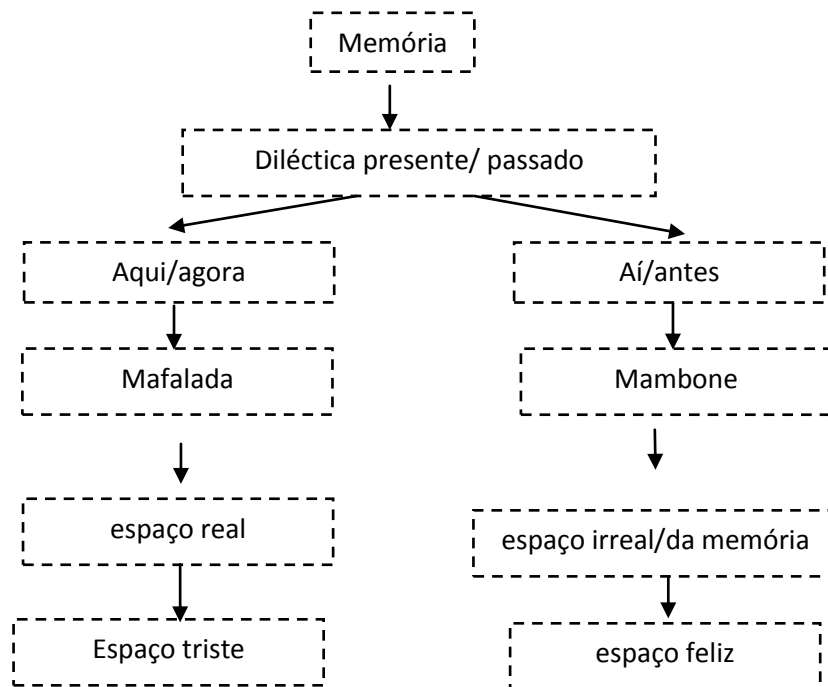
16 - Empregamos aqui a expressão paradoxal usada por W.R. Bion no seu livro intitulado “*Uma memória do futuro*” (1969).

de recuperar a felicidade frustrada. *NHP* por seu turno, é, outrossim, a história de uma mulher desiludida pela ingratidão da sua sociedade, que não conseguiu ou não quis dar-lhe o valor justo e merecido, apesar de tantos anos de cego auto-sacrifício, de altruísmo absoluto e de incondicional sacrifício da sua vontade, dos seus afetos e dos seus interesses individuais. A memória é revelada, neste contexto, como um possível espaço de redenção da mágoa, da crueldade do silenciado e do nunca dito e, portanto, uma eventualidade de preparar o caminho para a auto-afirmação do sujeito – o contador de estórias-. Além de ter plena consciência de ser mulher, este sujeito assume a obrigação de dar a conhecer o (sub)mundo feminino. Por esta razão, PC diz: “*Eu sou uma mulher e falo de mulheres*”, concebendo, assim, o que escreve como “*simplesmente conversa de mulher para mulher*”, mas sabendo, sobretudo, que “*as mulheres têm um mundo só delas.* ». (Rogério Manjate, 2002).

Segundo T. Todorov “*o passado poderá contribuir tanto para a construção da identidade, individual ou coletiva, quanto para a formação de nossos valores, ideais, princípios*” (2002:207). Em consonância com esta ideia, notamos que no processo da reconstrução da identidade própria, a narradora de *BAV* recria a sua vida, procurando alternativas num passado nostálgico cheio de amor, esperanças, e sonhos. Fugindo da sua dolorosa existência de mulher que se sente envelhecida:

*Tenho saudades do meu Save, das águas azul-esverdeadas do seu rio. Tenho saudades do verde canavial balançando ao vento, dos campos de mil cores em harmonia, das mangueiras, dos cajueiros e palmeiras sem fim. Quem me dera voltar aos matagais da minha infância, galgar as árvores centenárias como os gala-galas e comer frutas silvestres na frescura e liberdade da planície verde.* (BAV, 2007:11).

Já desde o início do romance, pode-se rastrear uma série de informações sobre o espaço descrito ou aludido numa retrospeção meditativa. Mambone, representado pelo rio “*Save*”, revela-se, como a terra de saudades, ou seja, como um espaço-tempo de um “*aí*” e de um “*antes*” desejados com nostalgia dolorosa, que é necessário recuperar. Esta contemplação retrospectiva da vida da personagem feminina faz-se na base de uma dialética espaço-temporal onde o *aqui/presente* se refere a uma realidade rejeitada e o *aí/passado* se erige como uma oportunidade de resgatar o que foi ou, em outras palavras, a felicidade e o paraíso perdido:



Estabelece-se, deste modo, uma dualidade espaço-temporal entre o "aqui"/*Mafalada*, concebido como espaço inóspito, por ser o mundo de Nguila e da violência patriarcal, e o espaço do "aí", desejado e revivido, graças ao poder da memória (mundo de Mwando e da ilusão amorosa):

*(...) aqui, nesta Mafalada de casas tristes, paraíso de miséria, onde as pessoas defecam em baldes mesmo á vista de toda a gente e as moscas vivem em fausto na felicidade da terra de promessa. (BAV, 2007:11)*

Como se pode observar através desta citação o recurso à adjectivação e ao tom irónicos é muito sugestivo. As imagens são, igualmente, de grande valor significativo:

Personificação ou prosopopeia: "casas tristes";

Paradoxo irónico: "paraíso da miséria";

Degradação do espaço pela atitude vil e imoral do povo: "onde as pessoas defecam em baldes mesmo à vista de toda a gente";

A imagem degradante das moscas num espaço que é descrito ironicamente como "*terra de promessa*": *as moscas vivem em fausto na felicidade da terra de promessa*".

O espaço de Mafalade entra em contraste com o espaço de infância que adquire o seu significado de lugar acolhedor, generoso e até mesmo cúmplice. Não obstante, o que nos interessa nesta dialéctica espacio-temporal é que o "flashback" permite à personagem feminina redimir a sua própria origem, a que deixou para trás na sua cidade natal, quando a trocaram por algumas vacas numa transação. A protagonista consegue, no fim de contas, reconstruir a sua imagem, recuperando, de um modo ou de outro, a felicidade de ser amante. Como tantas outras mulheres do sul de Moçambique, Sarnau foi educada num espaço regido por um sem-fim de princípios e de valores para exercer um papel estabelecido de inferioridade, de abnegação e de altruísmo. No entanto, aflita pelos determinismos sociais, e sufocada, num mundo onde não pode auto-realizar-se, recorre à transgressão das normas para escapar, assim, deste afogador espaço. Ou seja, como asseveram Miranda e Tindó, ela "*cria, reiteradamente, estratégias para exercer a sua liberdade de escolha, malgrado as imposições da tradição patriarcal*" (MIRANDA e TINDÓ, 2013:22).

A dinâmica da memória feminina funciona na ficção chizianiana como uma nova forma de relacionar o futuro com o presente e com o passado. Trata-se de uma escrita que dá voz à feminilidade, nascida e crescida na sombra do mutismo ancestral, e que não só tenta reconstruir, mediante a palavra, espaços e eventos do que foi, mas que procura, também, recriar novas trajetórias refazendo, deste modo, a história da mulher moçambicana. Com efeito, a sua criação ficcional instituí-se como um resgate da memória, e por conseguinte, como a reconstrução da identidade feminina. Não sem razão afirma Fátima Rodrigues que "*através da memória, o sujeito tenta reconstituir um passado que lhe devolva o sentido fundador da sua identidade*" (1998:112). Acharmos que é, precisamente, nestes termos, que tem de se interpretar a estratégia do recurso à memória na obra chizianiana, isto é, como fonte de um discurso capaz de

condenar a invisibilidade e o esquecimento impostos à mulher moçambicana. Deste modo, ela, a memória, pertence a reconstrução da identidade feminina negada e ofuscada.

### ***II.2.2. O diálogo crítico com o discurso alheio***

De acordo com o comentado na secção anterior, a criação literária de PC, mostra como o exercício da escrita é, no caso da mulher, um exercício de expressão, de dizer o silenciado, tirar o véu ao interdito e de penetrar zonas do indizível, revelando a injustiça histórica, que deixou as filhas de Eva sem voz. A palavra escrita ou oral erige-se, neste contexto, como um diálogo crítico com o discurso preestabelecido, e imposto. Daí vem a alusão constante, na obra de PC, à tradição moçambicana, com os seus códigos, os seus rituais, a suas crenças..., que se erige enquanto discurso excludente de qualquer possibilidade de desenvolvimento do ser feminino. Este diálogo constante com a lógica dominante pode-se ver, até mesmo, na intercalação de histórias, que se inspiram na tradição popular, como afirma a própria a autora moçambicana, nos *Nkariganas* transmissores da ideologia ancestral: “*Não sou romancista, sou apenas contadora de estórias. Estórias longas e curtas, inspiro-me nos Nkariganas em volta da lareira, que os nossos avós contam-nos.*” (apud *Do Nascimento, de Barros e Botelho, 2003:41*).

Julia Kristeva afirma que “*todo texto se constrói como mosaico de citações*” e é, por conseguinte, “*absorção e transformação de outro texto*”(1974:64). Acreditamos que esta afirmação é válida para os romances de PC onde se revela um discurso que dialoga com outros textos, especialmente os de carácter oral. Referimo-nos, por exemplo, à introdução de contos populares, com o propósito de questionar os valores socio-morais. De acordo com Ana Mafalda Leite, o tratamento dos tópicos sobre mulheres na literatura africana em geral: “*pressupõe, implícita e explicitamente, um diálogo crítico com a narrativa, maioritariamente, centralizada numa tradição masculina. Por outro lado, permite um alargamento temático, tratado a partir de dentro, criando uma abertura no cânone literário africano, em formação*” (2004:98-99).

De tudo o que foi dito, podemos concluir que, na sua forma de se nutrir dos contos e mitos tradicionais, a contadora de estórias tem uma preferência pelos relatos populares que giram em torno de questões femininas. Mas acreditamos também que a escritora vê

neste legado tradicional uma possibilidade de recuperar e resgatar o silenciado, ou seja, de redimir a história perdida, posto que, como diz Simone de Beauvoir a mulher, ao contrário do homem não tem história própria, porque “*ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro*” (1986:15)<sup>17</sup>.

Numa sociedade por excelência machista PC considera a condição feminina como um enigma; uma realidade complexa e complicada, especialmente quando se trata de uma mulher escritora:

*Ser mulher é muito complicado, e ser escritora é uma ousadia. Como é uma ousadia a mulher sair de madrugada ir a praia comprar peixe para vir cozinhar. A mulher está circunscrita num espaço e quando salta essa fronteira sofre represálias... (apud QUIVE , 2015).*

O sistema patriarcal moçambicano educou as mulheres para o silêncio e para os três actos essenciais que garantem a dignidade da mulher: “*ouvir*”, “*obedecer*” e “*cumprir*” silenciosamente a “vontade divina” do pai, do irmão e do marido. As seguintes palavras de Rami comprovam claramente esta privação de uma voz própria: “*cerramos as nossas bocas e as nossas almas. Por acaso temos direito à palavra? E por mais que a tivéssemos, de que valeria? Voz de mulher serve para embalar as crianças ao anoitecer [...] Mulher deve ouvir, cumprir, obedecer. (NHP, 2008:160)*”. A mesma autora realça a importância da palavra - dita ou escrita - e acredita no seu poder como um meio não só de expressão ou comunicação, mas também de construção da feminilidade e, portanto, da identidade feminina:

*Eu preciso de meu espaço, é por isso que eu escrevo. Em primeiro lugar eu escrevo para existir, eu escrevo para mim. Eu existo no mundo e a minha existência repete-se nas outras pessoas. E neste caso é um livro, que depois será lido. (Chiziane apud . QUIVE, 2015).*

A escrita torna-se, assim, uma forma de evocar experiências femininas, que podem ser interpretadas como uma tentativa de documentação com o propósito de re-escrever a história da mulher. Não obstante, fica óbvio, neste sentido, que a escrita não é apenas um espelho que reflete a realidade das mulheres, não é um mero meio de comunicação; supõe, igualmente, um acesso ao exercício do poder social, cultural, e por conseguinte,

---

<sup>17</sup> - «elle est l’inessentiel en face de l’essentiel. Il est le Sujet, il est l’Absolu : elle est l’Autre.” A tradução é nossa.

intelectual. O diálogo com o discurso hegemónico deve ser entendido como uma estratégia para desestabilizar os seus fundamentos arbitrários, que reduzem as mulheres à categoria de "*segundo sexo*". Neste contexto, convém lembrar que entendemos por "discurso" o imaginário patriarcal construído, social e historicamente, com base num sem-fim de falácias e percepções excludentes.

Tendo em vista as premissas desta abordagem, pode deduzir-se que a ficção chizianiana se torna um poderoso discurso que proporciona uma possibilidade de libertação e de emancipação dos modelos patriarcais, permitindo assim a re-escrita da história calada e silenciada das mulheres. Escrever abre definitivamente o caminho para o auto-conhecimento. Não sem razão conclui Adão neste sentido:

*Paulina Chiziane constrói personagens femininas, e a si própria, através do ato da escrita; personagens que contestam as restrições que lhes são impostas pelo sistema patriarcal e que se inserem na ordem natural da sociedade, apoderando-se da voz própria, através da qual recuperam o seu passado, o que lhes possibilita construírem a auto-identidade. (ADÃO: 2007:206).*

As tramas novelescas nas quais se baseia a obra narrativa da "contadora" moçambicana, representam, na nossa opinião, uma escrita de encontros e de desencontros, de desilusões e de rupturas, de dor e de amarguras, mas também de sonhos, de ilusões, de sentimentos novos e prazenteiros, uma luta e desejo forte de superação. *BAV e NHP* são, neste contexto, dois romances que oferecem ao leitor uma clara visão feminista de um mundo cheio de injustiças, cometidas contra as mulheres, em nome de uma lógica falocêntrica, imposta como a única lei. *Sarnau, Rami, Julieta, Luisa, Saly, Mauá Sualé, Eva, Gaby*, etc, são nomes de mulheres que se instauram enquanto polifonia de vozes ansiosas que, depois de tanto sofrimento, terminam por gritar nas sombras para reivindicar a sua identidade própria. O questionamento dos valores morais, sociais, culturais e até religiosos e políticos, torna-se uma estratégia de desmistificação do poder masculino, historicamente exercido em detrimento da realização e afirmação do ser feminino. Daí vem o desejo da mudança e a reivindicação de uma palavra capaz não só de gritar, mas sobretudo susceptível de produzir fissuras no discurso patriarcal, tal como afirma PC:

*Negar não é gritar: é olhar a lei, mudar a lei, desafiar a religião e introduzir mudanças, dizer não à filosofia dos outros, repor a ordem, reeducar a sociedade para o regresso ao tempo que passou. Estou a falar demais. A pretender que as mulheres são órfãs. Têm pai, mas não têm mãe. Têm Deus,*

*mas não tem Deusa. Estão sozinhas no mundo no meio do fogo. Ah, se nós tivéssemos uma deusa celestial. (NHP:93).*

Com base nas ideias apresentadas nesta secção pode-se inferir que a produção narrativa de PC constitui parte integrante daquela literatura africana que, de acordo com Inocência Mata e Laura Cavalcante Pandilha, contribuiu para a instituição de uma visão feminina, que veio a re-escrever a história e dizer aquilo que nunca foi dito, ou seja, o silenciado pelo discurso hegemónico: *“foi a literatura que nos informou sobre as sensibilidades discordantes, os eventos omitidos do discurso oficial” (MATA, 2007:28).*

### ***II.2.3. Do olhar no espelho para a construção da identidade feminina***

A crise de identidade, que se expressa, nas obras de PC, através de uma árdua indagação de um possível caminho de libertação do jugo ancestral, revela a condição da mulher, enquanto ser conflituoso e problemático. As interrogações, as dúvidas, as perplexidades, são, de facto manifestações de um ego feminino em conflito. No caso de Rami, por exemplo, percebe-se que a personagem feminina tende frequentemente a distanciar-se de si própria e, num olhar quase esquizofrénico, produz-se a condição do desdobramento identitário. Nesta dimensão quimérica ela vê um alter ego, o outro “eu”, que não corresponde, na verdade, à sua imagem real. Trata-se, em nosso modo de ver, de uma auto-contemplação sonhadora, e ansiosa da construção da própria identidade. Neste contexto, o recurso frequente do espelho em *NHP* é de grande valor expressivo. A projeção especular da protagonista dá a conhecer o que Waldo Vieira denomina como *“experiência da consciência fora do corpo”*, ou seja, um *“encontro visual, ou mesmo tátil, da consciência intrafrásica projetada com o próprio corpo”* (2008:667). De fato, observa-se que o espelho aparece como um *fio condutor* a que a narradora recorre, especialmente nos momentos de tensão, perplexidade, tristeza ou em situações de conflito, de dúvida, ou de busca de respostas às perguntas vitais e essenciais. Neste jogo de encontro com o alter-ego feminino, PC dá relevo à existência de duas realidades diferentes: a primeira é a imagem real do sujeito que olha no espelho e, em segundo lugar, a imagem dessa "outra", ou da "intrusa", que é completamente distinta, e que representa, para nós, a imagem desejada pelo sujeito contemplador.

Cabe assinalar, aqui, que a imagem real da protagonista é aquela que satisfaz as expectativas do Outro (ou seja, a vontade patriarcal). É normal, então, que ela não reconheça a mulher com quem dialoga quando, em plena solidão, olha no espelho:

- *Quém és tu? - pergunto eu.*
- *Não me reconheces? Olha bem para mim.*
- *Estou a olhar, sim, Mas quem és tu?*
- *Estás cega, gémea de mim. (NHP,2008:17)*

A passagem acima, leva a crer que, no início, Rami não é consciente de que o diálogo não é nada mais do que um monólogo, ou de uma conversa consigo própria. A perplexidade que experimenta deve-se, essencialmente, a que ela se reconheceu sempre nos estereótipos do discurso ancestral. A identidade feminina parece corresponder, assim, ao ignoto, ou ao inexistente, posto que a mulher acaba por se descobrir como ser diferente do que se supõe que é. O “eu” é identificado como um ser sem futuro, preso num espaço de cruel solidão, onde o único conforto que tem é um espelho, à frente do qual evoca a felicidade de um passado feliz, chorando um presente doloroso: *“Eu sou aquela que tem um espelho como companhia no quarto frio. Que sonha o que não há. Que tenta segurar o tempo e o vento. Só tenho o passado para sorrir e o presente para chorar. Não sirvo para nada. (NHP, 2008:67).* Este “eu” se olha no espelho e não se reconhece na imagem refletida, como se quisesse dizer aquilo que Arthur Rimbaud expressou, na frase que se tornou proverbial: “je est un autre” (“Eu é um outro”): *“Com esta máscara de tristeza, pareço um fantasma, essa aí não sou eu” (NHP, 2008:17).* Desta forma, o “eu” feminino tenta encontrar-se a si próprio, fora das limitações impostas pela realidade circundante, e fora do próprio corpo.

Evidencia-se, assim, a imagem do “eu” que, ao aspirar à sua auto-afirmação, vive um processo de metamorfose revisionista, que toma como ponto de partida a auto-contemplação. O reflexo no espelho revela, segundo Rosa Maria, a necessidade da desconstrução do que ela não é e, portanto, incita à construção de um novo 'eu', de um novo sujeito, que possa viver o seu desenvolvimento social, conquistando a sua verdadeira identidade feminina. Deduz-se que estamos perante a questão fundamental do desdobramento, que é básica em qualquer processo de busca de identidade. É sabido que a noção de “duplo” é primordial na literatura, que trata a conflituosa relação existente entre o indivíduo e os outros, ou mais especificamente da forma como ele se vê si mesmo e de como é visto pelos outros. Antony C. Bezerra afirma que *“o duplo tem uma função importante na elucidação do desdobramento da personagem nas suas*

*diversas facetas, revelando desejos sexuais inconfessados, revoltas reprimidas e comportamentos artificialmente construídos em conformidade com as convenções sociais” (2004:61).*

A auto-contemplação, no caso de Rami, leva a um distanciamento do “eu” feminino perante a sua própria essência. Perante o espelho, a protagonista recupera lembranças que convergem para a reconstrução dos fragmentos da sua imagem, no passado esquecido. A “outra”, que não tem nome, ou a “intrusa”, “gémea” e “conselheira”, assim chamada ao longo do romance, permite o estabelecimento de uma relação de alteridade entre o eu/ego contemplador e o alter ego contemplado. Nesta dinâmica dialéctica entre o ego e o alter ego, observamos que o uso de verbo “ser” é de extrema importância: “*essa aí não sou eu*”, “*quem és tu?*”, “*esta imagem não sou eu*”, etc. Trata-se de uma forma verbal de identificação que, neste tipo de abordagem, faz da narrativa de PC uma escrita de auto-conhecimento, cujos procedimentos revelam uma indagação do “eu” feminino. Devido a esta consciência da alteridade, ao contemplar a sua imagem no espelho, Rami dá o primeiro passo para a configuração da sua identidade. Trata-se de um ‘eu’ auto-observador, que tenta afirmar a sua essência autenticamente feminina.

Decepcionada com o estatuto feminino arbitrário, numa sociedade moçambicana machista, Rami abre um caminho para a alteridade. O seu “eu” começa, assim a sua viagem mítica, com o propósito de construir a sua identidade. A essência feminina parece entrar em conflito consigo própria, mas esse conflito é resolvido positivamente quando a protagonista se dá conta de que a “outra”, a “intrusa”, ou o “alter ego” semelhante a ela, que habita o espelho, é o seu próprio “eu” interior, a sua mesmidade que foi feliz, amada e forte:

*(...) 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 (NHP, 2008:67).*

O ‘eu’ corresponde a vários ‘outros’ ou alter-egos, que atuam como uma máscara. Esta supõe, como é sabido, um tema típico no discurso literário cujo fundo é também a busca de identidade. Desta maneira, pode-se dizer também que *Julieta, Luisa, Saly*

*Mauá Sualé* e, por excelência, todas as outras mulheres moçambicanas, que vivem na mesma situação, representam esta alteridade "feminina", condenada ao silêncio e à prostração. Presa num espaço dos estereótipos rígidos e inflexíveis, a mulher moçambicana no romance de PC, quando tem acesso à palavra começa a rebelar-se contra o seu próprio destino e luta contra todos os tipos de estigmas e mitos sociais e históricos, que a mantiveram escrava ao longo de muitos séculos.

O sujeito feminino parece fugir de uma realidade externa sufocante, com a finalidade de se encontrar consigo mesmo, com o seu próprio destino de mulher, com essa "outra", que não conhece, e que vive dentro de si, para estabelecer um *diálogo/monólogo* aparentemente implausível, mas muito construtivo. No entanto, o estar no espaço íntimo da mesmidade não tem de ser interpretado como fuga de um ser impotente, mas antes como uma reclusão construtiva, na medida em que optar pela solidão implica encontrar-se com a "outra", aquela que é capaz de permitir uma outra visão da sua vida.

Já tivemos, anteriormente, a oportunidade de comentar que há, na narrativa chizianiana, uma clara reivindicação feminista, uma reclamação de voltar a reaver tudo, visto que o actual estado das coisas não é agradável, nem satisfatório para a mulher. A solidão é, neste caso, um espaço de desdobramento, de alteridade, de encontro e de diálogo com o *alter-ego* e, portanto, é um espaço de auto-reconhecimento e auto-reposição femininos. Esta condição de solidão é positiva, visto que pressupõe um estado necessário para o auto-conhecimento e para o fortalecimento adquirindo, o sujeito, forças para lidar com o mundo exterior. Deduzimos que nesta indagação da sua identidade, a mulher vive o espaço de solidão como um lugar de meditação, de reflexão e de tomada de decisões; que questionam os fundamentos do discurso masculino, e da sua suposta supremacia quando encara a mulher como um ser carente de valores identitários.

A experiência feminina, segundo a visão chizianiana, mostra que se existisse uma oportunidade para a mulher tomar consciência de si, isso seria o correspondente aos momentos da sua solidão ao auto--contemplar-se a salvo de toda forma de determinismo. O discurso crítico da narradora-protagonista de *NHP* mostra-nos que mesmo o discurso religioso, por exemplo, parece contribuir para fortalecer a ideologia masculina, alegando que o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus, enquanto a mulher é um ser defeituoso, destinado a servir silenciosamente a hegemonia

masculina. Daí vêm as meditações reivindicadoras seguintes, que constituem um verdadeiro olhar crítico feminino sobre Deus:

*até na bíblia a mulher não presta. Os santos, nas suas pregações antigas, dizem que a mulher nada vale, a mulher é um animal nutridor de maldade, fonte de todas as discussões, querelas e injustiças. É verdade. Se podemos ser trocadas, vendidas, encurraladas em haréns como gado, é porque não fazemos falta nenhuma. Mas se não fazemos falta nenhuma, por que é que Deus nos colocou no mundo? E esse Deus, se existe, por que nos deixa sofrer assim? O pior de tudo é que Deus parece não ter mulher nenhuma. Se ele fosse casado, a deusa – sua esposa – intercederia por nós. Através dela pediríamos a bênção de uma vida de harmonia. Mas a deusa deve existir, penso. Deve ser tão invisível como todas nós. O seu espaço é, de certeza, a cozinha celestial (NHP, 2008:68).*

O espaço de solidão representa para a mulher uma oportunidade de meditação, de reflexão, e, portanto, de eventual auto-afirmação. A "outra", ou o alter ego, emerge em *NHP* para fazer companhia à protagonista em momentos críticos, e de intensa solidão, mas, sobretudo, para a incitar a refletir sobre a sua própria condição feminina, dado que o diálogo/monólogo com o espelho pode ser interpretado, como o diz C.R. Mendes da Silva, como “*a descoberta de sua própria consciência, que estava adormecida pela ausência de reflexão sobre sua identidade feminina*”(2013:109).

Trata-se, por consequência, de uma forma de defesa que visa construir um diálogo silencioso com "a outra" sobre o esquecido, o não feito e o não dito. A "outra/gêmea" não está satisfeita, por isso está no outro lado do espelho sorrindo, tristemente, lamentando o velho costume de ser mulher em Moçambique.

### ***II.3. Discurso feminista e desmistificação do poder hegemónico***

É sabido que, desde sempre se falou das diferenças entre homens e mulheres, mas todas as abordagens do discurso hegemónico vieram reforçar um sistema de desigualdade entre os dois géneros. No caso da narrativa de PC, o leitor percebe que além das diferenças físicas e biológicas da mulher, em Moçambique foram construídos e inventadas outras diferenças de índole psicológica, social, política, e cultural, que favorecem a dominação masculina. Tudo isto permitiu a elaboração de um sem-fim de imagens arquetípicas e estereotípicas, que deram poder aos homens, em detrimento das mulheres. Tais imagens são, como ficou argumentado na primeira parte desta

dissertação, o resultado de um processo social complexo, que é condicionado por uma ordem preestabelecida. O que tentamos estudar neste capítulo é a dimensão revisionista que se faz dos romances de PC um claro discurso feminista. Nesta abordagem, sustentamos que a escritora moçambicana se afasta do discurso hegemónico, para se valer de estratégias de elaboração de um contra-discurso, um discurso desmistificador, mediante o qual a autora procura desmascarar alguns dos mitos que tiveram mais impacto sobre a experiência feminina. A mulher na obra narrativa de PC começa a questionar, rever, repensar e, portanto, redefinir, as relações entre masculinidade e feminilidade para que assim se possam destruir os velhos mitos sociais, e denunciar as falácias da relação de poder/submissão. Nesta revisão, a mulher recorre à desmistificação do poder hegemónico, valendo-se de várias estratégias que estudaremos neste capítulo em duas secções. Primeiro a invalidação ou a destruição das representações do mito da mulher/submissa e depois, o estudo dos aspectos relacionados com a reivindicação de novos modelos intergnéricos.

### ***II.3.1. Destruição dos estereótipos femininos***

Apesar do fato de que o protagonismo na obra narrativa de PC é significativamente feminino, o discurso androcêntrico e a voz varonil junto ao seu logos discriminador não ficam de nenhuma maneira ocultos. A avaliação da lógica masculina como a única maneira de ver, compreender e justificar as relações interpessoais, assim como as funções sociais, implica, como veremos mais adiante, uma das estratégias do discurso feminista chiziano orientado para desestabilizar e desequilibrar o discurso patriarcal. Este discurso vem transplantado nas obras de PC por meio de opiniões, crenças, práticas quotidianas, atitudes e tratamentos não só do homem -pai, marido, irmão, vizinho, etc.- mas também de uma certa classe de mulheres que, por imposição, assumem o papel social da mulher/esposa/mãe tradicional, que a cultura (pre) dominante confere ao sexo feminino em geral, para assim conseguir reduzir a mulher à categoria de um ser escravizado e, portanto, inconscientemente cúmplice da ontologia, dos mitos e da “Lei do Pai”.

Não obstante, através dos seus romances PC mostra-nos que, perante o modelo feminino da esposa subalterna, altruísta silenciosa, educada para a submissão, ergue-se

outro modelo caracterizado, essencialmente, pela sua indisciplina, a sua inconformidade e a sua tendência à violação, ao incumprimento dos dogmas e padrões patriarcais. Referimo-nos, particularmente aqui, ao modelo da esposa rebelde e perturbadora da ordem estabelecida. São mulheres desobedientes e transgressoras, visto que rejeitam o jugo da escravidão concebido como o pilar virtuoso da organização matrimonial e familiar moçambicanas.

A transgressão dos parâmetros estabelecidos manifesta-se, nas obras de ficção chizianianas, mediante a rejeição de todas as formas de subjugação ao marido instituído como líder incontestável. Com efeito, PC oferece na sua ficção vários modelos de esposas, cujos perfis correspondem à imagem da personagem que tenta colocar a sua própria individualidade em primeiro plano, desabilitando, deste modo, a força mítica do cliché da cónjuge dominada, anulada e, às vezes, auto-sacrificada para a felicidade dos outros. Assim aparecem personagens femininas que questionam, contestam e refutam a imagem da mulher subalterna que tem sempre de manter a cabeça baixa e os olhos fixos nos pés do seu marido, como sinal da sua obediência. A inclinação, símbolo da resignação e de conformismo, é substituída por um atitude obviamente revolucionária.

Em *BAV*, por exemplo, *Sumbi*, pese embora ser uma personagem secundária, representa o protótipo da mulher, que encarna esta força transgressora, visto que age com muita indiferença perante os padrões sociais e restrições culturais do espaço que a rodeia. É uma personagem que opta por um modo de ser, de se vestir, e de fazer, que desestabiliza as rígidas normas instituídas pela lei suprema e ancestral do seu ambiente. Comporta-se de acordo com as suas preferências, e com os seus caprichos, tentando ir contra ventos e marés para forjar um destino completamente diferente daquele com que se conformaram outras mulheres.

*Sumbi* representa, no nosso modo de ver, a imagem nociva da mulher fatal que, no dizer de *Neila Mendes* corresponde ao perfil de "*uma mulher destrutiva/inacessível/intrigante/fútil*" (apud Câmara Vale, 2000:118). A extrema beleza física desta personagem feminina perturba a estabilidade moral dos homens da sua pequena sociedade. Todos ficam chocados, mas também pasmados e seduzidos na sua presença, e sobretudo em face do seu corpo impecável e da sua silhueta perfeita:

*“Sumbi (...) é de uma beleza indescritível, agressiva. Ao vê-la, qualquer homem pára e suspira embasbacado, numa reacção quase espontânea, redendo homenagem à perfeição em movimento.”(BAV, 2007:59).*

Esta beleza fatal não origina só a admiração dos varões de *Mabone*, mas também a inveja de todas as mulheres da cidade que, ciumentas, amaldiçoam a sua sorte por não haverem tido a oportunidade de gozar desta inigualável beleza: *“As mulheres por sua vez, sentiam naquela presença um caso de injustiça divina, pois Deus deserudara de encantos todas as outras para concentra-los numa só”*(BAV, 2007:59-60).

Sumbi é descrita pela família de *Mwando* como *"famosa flor do Índico"* (BAV, 2007:60), custou ao marido doze vacas como *lobolo*. Os pais viram-se forçados a enfrentar uma crise económica para pagar este dote. Adquirida, assim, tão difícil e penosamente, ela difere das outras *loboladas*:

*No primeiro dia da vida conjugal, a Sumbi não cumpriu com as regras. Simulando dores de cabeça, não pilou nem cozinhou para os sogros. Sentava-se na cadeira como os homens, recusando o seu lugar na esteira ao lado das sogras e das cunhadas.* (BAV, 2007:61).

Com esta atitude, que em princípio é masculina, ela *“como os homens”*- consegue, de uma forma ou outra, desmistificar a imagem da esposa submissa e subordinada. Recorre a todos os meios e pretextos possíveis para não se ver apanhada na rede escravizadora do estereótipo feminino da mulher/serva disposta a arruinar o seu corpo para trabalhar no campo. Por esta razão, quando a sua sogra lhe lembra o seu dever de esposa altruísta, ela finge estar doente:

- *Querida Sumbi, as chuvas acabam de cair, o chão está molhado? Temos de semear antes que a terra seque.*  
-*Não posso, mãe. Sinto ligeiras dores de cabeça.*  
-*Sendo assim, ficas a preparar a refeição.*  
-*Tenho febre, mãe. Com o calor da cozinha a situação pode piorar.* (BAV, 2007:61)

A atitude rebelde perante o preestabelecido faz de Sumbi a esposa mais perigosa de *Mabone*. Passa a representar imagem da mulher rebelde que personifica o mal comum e o infortúnio público. Revela-se, no romance, como a encarnadora da força feminina, que não se curva nem se inclina perante os comentários e a vontade coletiva *“As línguas do povo começaram a actuar; o caso não era vulgar”*(BAV, 2007:61). A sua

desobediência desestabiliza o mito sócio-cultural da mulher tradicional serva do seu senhor. Este perfil feminino violador e profanador da lei e da ordenação patriarcal, explica-se porque se trata de uma personagem feminina, cuja beleza selvagem faz dela uma mulher que causa perplexidade aos homens. Assim, por um lado, é desejada e apetecida e, por o outro, é odiada e desprezada. Esta dupla atitude mostra a hipocrisia dos homens e, por extensão, de toda a sociedade.

Rejeitada, publicamente, os homens começam a ver em *Sumbi* a incorporação da libertinagem e da degeneração, que põe em perigo a estabilidade do casamento de todas as famílias da comunidade. Por este motivo passam a considerá-la como um caso perdido, mas perigoso que pode viciar e corromper o espírito das suas esposas:

*As gentes conspiram, pois o casal seria capaz de contaminar a aldeia com aquele modo de vida (...) impedindo as esposas e os filhos de se aproximarem daquela mulher não serem contaminados por aquele génio do feitiço. (BAV, 2007:62)*

A imagem da mulher transgressora atinge a sua mais significativa expressão quando *Sumbi*, indiferente, começa a fazer o que é considerado difamação, atentado contra a autoridade masculina. Pois, não só faz “*dos sogros e cunhados seus joguetes*”, mas também, escraviza o seu marido *Mwando* e termina desmistificando o mito social que diz que “*Os homens não choram*”, dado que o deixa afogado nas suas lágrimas e na sua dor de marido abandonado, por ser desdenhado e substituído por outro. Esta rebelião contra a imagem da mulher submissa é interpretada socialmente como um crime contra a integridade moral e a ordem social, em geral, daí vem a decisão da sociedade de intervir para restabelecer a ordem ameaçada pelo caos causado por esta esposa rebelde:

*Os comentários furavam os tímpanos dos conselheiros da aldeia, que consideraram o caso como uma afronta directa à sua autoridade, ofensa à moral pública, e eles, guardiões das leis da tribo das ilustres tradições legadas pelos antepassados, moderadores da conduta da comunidade, sentiam-se na obrigação de intervir. (BAV, 2007:62).*

Esta personagem feminina passa a fazer parte da categoria de seres anormais e prejudiciais, que põem em risco os princípios e valores éticos e morais da sociedade. *Sumbi*, refuta as representações genéricas assumidas pelas outras esposas. Ela passa a representar a imagem da mulher-fatal, turbulenta e desordeira, a bela altiva arrogante que, sem receio nem temor, opta pela sua auto-realização individual, dando primazia à

sua própria satisfação, profanando áreas sagradas, negando todo tipo de limitações e proibições. Com o seu carácter de mulher ambiciosa e inconformista consegue desviar todas as restrições dos valores ético-morais do sistema social. Por isso, revela-se como um indivíduo realizado que almeja apoderar-se do seu próprio destino e conquistar a força e o poder essenciais que, desde sempre, foram atribuídos somente aos homens.

Por todas as razões acima assinaladas, e apesar de ser uma personagem secundária na obra *BAV*, Sumbi erige-se, segundo a nossa opinião, como o símbolo da liberdade, é a representação do modelo da mulher rebelde e transgressora, que ultrapassa todas as limitações dos clichés femininos, que tentam obstruir o seu ser num perfil caracterizado pela fraqueza e a dependência.

Não obstante, verificamos a mesma tendência em desenvolver modelos da mulher subversiva e rebelde na outra obra de PC. Estende-se a outras personagens principais como ocorre, por exemplo, no caso da narradora/protagonista de *NHP* e também com as várias mulheres de Tony. De facto, podemos dizer que os vinte anos de casamento passados na sombra de um homem traidor e pérfido e, sobretudo, a experiência trágica do abandono, da ingratidão social, ensinaram-lhe que a rebelião é a única maneira de lidar com a humilhação e a ofensa que pesa sobre ela, simplesmente por ser mulher. Originária do sul de Moçambique, e educada para a obediência, aceita durante muito tempo o jugo da escravidão, tal como ditam os padrões dominantes.

A imagem da mulher humilde com os olhos inclinados é a alternativa que as mulheres moçambicanas adoptam para viverem num país enraizado na cultura patriarcal, onde a voz da razão predominante afirma, que “*em coisas de homens as mulheres não se podem meter*» (*BAV, 2007:13*), e que “*o homem não foi feito para uma só mulher*” (*BAV, 2007:45*). Por isso, Rami não tem outro remédio senão aceitar o papel da escrava que deve se submeter, sem questionar o seu destino. Quando começa a olhar, com novos olhos, a sua circunstâncias de mulher angustiada, ou seja, quando começa a contemplar a sua imagem refletida, no espelho, não se vê só a si própria, mas também a todas as outras mulheres, mesmo aquelas que considerava como rivais, e em consequência, a resposta do sistema repressivo não tarda muito a vir.

Deste modo, só pelo facto de ter tido a audácia e coragem de questionar sobre interditos, a repreensão vem em forma de uma ameaça de divórcio. Esta possibilidade

de ser punida, por se atrever a ir além dos limites, mostra a humilhação e a injustiça que a personagem feminina, abandonada, divorciada ou viúva, tem de aguentar num ambiente social e familiar quase misógino:

*Ele fala e fala. Não o escuto. Estou no futuro, estou na Lua. Estou no mundo que me espera quando o divórcio se consumar. Serei uma mancha de lama no lençol imaculado da família materna. Serei nódoa de cajú, absolutamente indelével, na camisa branca do meu pai. A sociedade olhar-me-á com desprezo, piedade, maldade, como as aves que rapinam na noite. Serei enxotada a pau e pedra, como serpente [...] (NHP2008:165-166).*

Estas palavras, tão expressivas, elucidam o dilema da mulher moçambicana, que ao violar qualquer norma se vê ameaçada pela marginalização e pelo desprezo público. Em NHP PC, não concentra a problemática da realidade feminina em Tony como um indivíduo, mas no que ele representa, isto é a ideologia patriarcal. Portanto, o que a autora denuncia não é o marido em si, mas a infinidade de modelos que oprimem a liberdade da mulher numa sociedade opressora, ou seja, o que é condenado aqui corresponde ao que Mongo Beti sintetiza na palavra “fatalidade”:

*”Você é o mestre, você é o homem, você faz o que bem lhe apraz. A vida dá todos os direitos para os homens. Se eu fosse homem, provavelmente me comportaria da mesma forma. Não estou a denunciar você, mas a fatalidade.” (M.Beti, 1974:190)<sup>18</sup>.*

Rami actua como uma personagem rebelde que, custe o que custar, tem de emergir da sombra onde está mergulhada para lidar com o silêncio de duas décadas de humilhação, numa casa/prisão onde a abnegação e o altruísmo são a sua única maneira de ser e de viver.

A atitude revisionista do discurso hegemónico começa, então, com um ato de desmistificação do poder patriarcal com todas as suas arbitrariedades. Desestabilizando o protótipo do homem que é, por excelência valoroso *por si só*; ao contrário da mulher, que tem valor apenas quando se sumete como serva e que está ao serviço da hegemonia masculina.

---

<sup>18</sup> - «*Tu es le maître, tu es l’homme, tu fais ce que tu veux. La vie donne tous les droits aux hommes. Si j’avais été un homme, j’en aurais sans doute fait autant, moi aussi. Non ce n’est pas à toi que j’en veux, mais à la fatalité*» A tradução é nossa.

Não é estranho então que graças à *consciência coletiva* que nasce entre Rami, Ju, Lu, Saly e Mauá em *NHP*, os eventos tenham um curso imprevisto e surpreendente para a lógica patriarcal. Assim, Rami desafia a vontade masculina -instaurada como autoridade legítima- indo ao encontro de si própria através da aliança com este grupo de mulheres. Unidas e decididas, estas esposas passam a formar uma constelação de mulheres rebeldes, que conseguem usar a mesma arma de intimidação, usada contra elas, para se vingar do homem que as juntou na sua rede de senhor e dono polígamo. Referimo-nos, evidentemente, ao abandono e a renúncia que resultam no fim mortal de Tony.

Rami descobre a hipocrisia e a falsidade dos princípios e convicções masculinos, que mantêm a esposa confinada dentro dos condicionamentos sociais e dentro dos limites confinadores das representações das práticas culturais. Primeiro, contempla raivosamente o retrato de Tony e Ju pendurado numa parede na casa desta última e percebe que o seu marido não é mais do que um fingidor, um mentiroso e, portanto, um homem sem princípios:

*“Olho para a parede. Um retrato pendurado aumenta a minha raiva. Ela e o meu Tony abraçados, sorrindo para o mundo. Os olhos de ambos parecem estar fixos em mim, gozando-me. Em minha casa o Tony não quer retratos pendurados. Retrato na parede é coisa de morto, diz ele, mas deixa esta mulher fazer aquilo que me proíbe a mim. (BAV, 2007:21).*

Apesar da raiva de ser enganada e traída, ela termina reagindo de uma forma totalmente inusitada e, por conseguinte, incomum e não usual. Deste modo, em vez de continuar a fazer guerra contra as suas rivais, tal como planeia no princípio, torna-se consciente de que todas compartilham a mesma situação de esposas/amantes humilhadas e, desdenhosamente, prostradas. Ao aproximar-se destas mulheres, Rami descobre a sua realidade amarga que consiste em -apesar de serem diferentes e originárias de diversas partes do país, e apesar das suas distintas raças e etnias- serem todas a representação do modelo da esposa- serva, que sofre em silêncio, sem direito de falar, mesmo quando o marido, por qualquer razão, toma a decisão de abandoná-la: *“Calar as nossas angústias tornou-se a nossa batalha de cada dia” (NHP, 2008:15).*

A desmitificação da imagem da esposa paciente e resignada, que vive silenciosamente a amargura do abandono e a humilhação de ser dependente da presença do marido, torna-se possível graças ao acesso ao espaço público, exclusivamente projetado apenas

para os homens. A aventura da rebelião permite a estas mulheres aceder a uma independência económica, que se torna automaticamente uma arma de combate contra o jugo marital. Surge, assim, a imagem da mulher independente, que começa a usufruir a euforia de uma liberdade nunca antes experimentada ou testada. A prosperidade destas mulheres torna-se, cada vez mais, notável e começa a ameaçar o equilíbrio estabelecido pela lógica patriarcal:

*Vendemos roupa usada durante seis meses. Criámos capital. A Lu e eu, cada uma de nós abriu uma loja pequena para vender roupas novas e o negócio começou a prosperar. A Saly construiu uma loja. Vende bebidas por grosso. Tem um café e um salão de chá. A Ju conseguiu fazer um pequeno armazém e já vende bebidas por grosso. A Mauá abriu um salão cabeleireiro no centro da cidade e continua a fazer trabalho na garagem da casa. Tem uma clientela que nunca mais acaba. (NHP, 2008:122).*

As cinco (co)esposas, Rami, Saly, Lu, Ju, Mauá, instituem-se como personagens representantes do modelo feminino que simboliza a autonomia, a afirmação da vontade pessoal e a independência libertadora do jugo dos estereótipos escravizadores. Com esses novos modelos, PC dá ênfase e relevo à tendência femininista, que representa a manifestação da consciência colectiva, capaz de mudar a realidade da mulher num Moçambique do século XXI, ainda profundamente marcado pela tradição patriarcal. Assim, através deste grupo de mulheres, unidas na dor e na luta contra a injustiça histórica imposta pela lógica falocêntrica, a romancista revela o mistério de um poder feminino que, de acordo com Lurdes Rodrigues da Silva, com suas "novas idéias" pode ser suscetível de transgredir e ultrapassar os padrões dominantes:

*Há, em Niketche, um processo de libertação do jugo e poder masculino e da consciência de estar livre, com direito a um casamento condigno. Este processo passa necessariamente por quebrar certas normas sociais. As mulheres em Niketche são o símbolo de novas ideias dentro de uma sociedade maioritariamente dominada por homens. (L.R. Silva, 2012:31).*

### **II.3.2. Reivindicação de novos modelos intergenéricos**

Como assinalamos na primeira parte desta dissertação, os estereótipos femininos divulgados pelo discurso masculino representam uma estratégia discursiva do poder falocêntrico. Desta maneira, segundo a abordagem de Skliar e Duschatzky, pode-se afirmar que todo estereótipo corresponde, obrigatoriamente, a uma representação, que

está estritamente ligada ao exercício do poder, e que vem necessariamente “*produzida dentro de relações de poder, por meio de mecanismos de delegação: quem tem o direito de representar a quem; e de descrição: como os diferentes grupos culturais são apresentados*” (apud Santos e Quadros, 2013:54). O discurso narrativo de PC representa, neste sentido, uma possibilidade de redefinição das relações entre o homem e a mulher e, pode, portanto pode dismantelar a doutrina falocêntrica e os seus mitos, propondo novos modelos genéricos. Trata-se, em suma, de optar por uma nova filosofia de negação que, no dizer de PC, implica um processo de reeducação social e cultural:

*No passado os homens deixaram-se vencer pelos invasores que impuseram culturas, religiões e sistemas a seu bel-prazer. Agora querem obrigar as mulheres a rectificar a fraqueza dos homens. No regime cristão, as mulheres são educadas para respeitar um só rei, um deus, um amor, uma família, por que é que vão exigir que aceitemos o que neles conseguem negar? Negar não é gritar: é olhar a lei, mudar a lei, a desafiar a religião e introduzir mudanças, dizer não à filosofia dos outros, repor a ordem e reeducar a sociedade para o regresso ao tempo que passou. (NHP 2008:93).*

A estrutura social e familiar, regida essencialmente pela relação legítima da poligamia, as idiosincrasias e os valores culturais e religiosos, descritos nas obras da romancista moçambicana, mostram que o papel atribuído a ambos os sexos já está predefinido no nascimento, e vem a ser reforçado pela educação na sociedade africana, onde as jovens mulheres estão destinadas à passividade, com o propósito de assumirem o modelo exemplar da mãe altruísta e submissa. Por esta razão, Mia Couto explica que a submissão feminina é o estatuto da mulher moçambicana, como ser desqualificado e condenado à invisibilidade. É o resultado de um processo machista que conseguiu normalizar uma determinada relação de género, que dá prioridade e primazia ao masculino em detrimento do feminino:

*E nós, moçambicanos, estamos olhando Moçambique como uma entidade masculina. A nossa sociedade vive em permanente e generalizado estado de violência contra a mulher. Essa violência é silenciosa (eu preferia dizer que é silenciada) por razões de um alargado compadrio machista. (COUTO, 2009:145).*

Em *BAV e NHP*, a autora denuncia uma amarga realidade, onde o inevitável parece prescrito: as meninas educam-se para o silêncio e a invisibilidade, ou seja, para serem sujeitos passivos; enquanto os rapazes são educados para serem dominantes, mandões e

pertencentes a uma categoria social com poder. É importante enfatizar aqui que, quando falamos da questão de género, estamos-nos a referir a toda uma complexa rede de relações intergenéricas que Ferreira Albenaiz e Márcia Longhi explicam como um dos modos fundamentais de ordenar o pensamento humano dentro de uma sociedade:

*As classificações culturais de género são fortes porque ordenam a natureza, a sociedade, as instituições e os modos de ser das pessoas de uma forma que parece envolver toda a vida humana. Ele ordena nossa forma de pensar delimitando qualidades, espaços, atitudes, poderes a serem distribuídos entre homens e mulheres. O conjunto dessas classificações é formado como moralidade que orienta nosso comportamento, estabelecendo o que é considerado certo e errado, mas não apenas isso, também funciona como um mecanismo de poder, hierarquizando as pessoas e legitimando desigualdades. (2009:84).*

A leitura analítica dos romances de PC permite-nos repensar, redefinir e repensar a noção de género a partir de uma perspectiva feminina e feminista, isto é, dismantelar todas as formas estereotipadas, que desvalorizam a feminilidade. Isso pressupõe optar por uma revisão de todos os mitos históricos e sócio-culturais, que formam a visão patriarcal, defendida não só por homens, mas outrossim por mulheres que caracterizamos, na primeira parte, como mulheres moçambicanas tradicionais.

Neste contexto, pode-se mencionar, por exemplo, o caso da sogra de Sarnau que representa em *BAV* o modelo da mulher não só resignada e submissa, mas também o da velha conselheira, que, com a intenção de proteger Sarnau, lhe propõe não ir contra ventos e marés e submeter-se à vontade do seu marido, defendendo, assim, o tipo de relacionamento de género construído com base na relação mestre/ servo:

*Sarnau, dias piores estão para vir? Aprende a resignar-te e serás feliz. (...)Aprende a ser serva obediente e serás feliz. (BAV, 2007:56).*

A Lu, a terceira esposa de Tony na obra *NHP*, refere-se ao destino feminino como uma fatal imputação imposta à jovem moçambicana, colocando-a, desde modo, numa posição de subalternidade já desde os primeiros rituais de anunciação do recém-nascido: “Ao nascer, a menina é anunciada com três salvas de tambor, o rapaz com cinco”. A celebração da cerimónia do nascimento de uma menina faz-se quase apressadamente, enquanto a do rapaz decorre num ambiente festivo de orgulho e satisfação: “O nascimento da menina é celebrado com uma galinha, o do rapaz celebra-se com uma

*vaca ou uma cabra. A cerimónia de nascimento do rapaz é feita dentro de casa ou debaixo da árvore dos antepassados, a da menina é feita ao relento.*” (NHP, 2008:161). Este tipo de injustiça manifesta-se de formas distintas que chegam mesmo a privar a criança feminina do direito de amamentação que os meninos varões têm: *“Filho homem mama dois anos e mulher apenas um”* (NHP, 2008:161). As palavras de Lu representam, neste contexto, uma clara denúncia de uma série de desigualdade sexual:

*Meninas pilando, cozinhando, rapazes estuando. O homem é quem casa, a mulher é casada? O homem dorme, a mulher é dormida. A mulher fica viúva, o homem só fica com menos uma esposa. (...) A vida de uma mulher é agradar. Agradar até morrer.* (NHP, 2008:161).

Assim, por meio das estratégias de desmistificação dos mitos sociais e das falácias do imaginário varonis, PC levanta a possibilidade de subversão do discurso dominante com o propósito de redefinir e redistribuir os papéis sociais da mulher e do homem. Por este motivo, consideramos que a criação narrativa chizianiana oferece-se como um discurso feminista, que reivindica o acesso da mulher ao poder e, por conseguinte, aos espaços públicos da acção social. Repara-se que na narrativa de PC, as vozes femininas erigem unidas na tragédia e na dor da sua própria condição feminina. Assim, todas elas são tão iguais na sua inabilidade intelectual, ou tal como comenta Cláudia J. Maia são *“apontadas como incapazes de ter um olhar crítico e social para seu universo de convívio, sendo relegadas de suas próprias vidas”*(2013:66). Pode-se dizer, neste contexto, que no grupo de co-esposas-aliadas, as mulheres de Tony em NHP conseguiram superar os seus rancores; Rami ocupa, tal como requer a lei da poligamia, um lugar de poder respeito pelas outras esposas. Com efeito, e por ser a primeira esposa, sabe como desequilibrar o sistema patriarcal, exigindo que as outras amantes sejam reconhecidas como esposas legítimas de Tony. Este reconhecimento constituiu a primeira vitória que se seguirá de vários outros triunfos, até conseguir conquistar a sua independência em detrimento do orgulho marital. A sua força reside, essencialmente, na cumplicidade e na solidariedade.

O propósito de escrever sobre as mulheres, como o eixo temático medular do discurso narrativo chizianiano deixa transparecer um claro desejo de rememorar, detalhadamente, a tragédia de ser mulher num país africano enraizado na cultura androcêntrica. Por isso observamos a tendência para a crítica e para a revisão da realidade feminina, bem como o resgate de tudo aquilo que o discurso patriarcal

manteve na sombra. Graças à experiência dolorosa de esposa abandonada, substituída ou desprezada, a mulher acaba se dando conta de que pode libertar-se mediante a reivindicação do poder, não só dentro do espaço privado da casa, mas igualmente no espaço público.

A aliança feminina em *NHP*, alcançada graças à relação de apoio entre as mulheres dentro do mesmo sistema polígamo, implica uma colisão contra a suposta invulnerabilidade do poder marital. A união torna-se, assim, fator motriz da rebelião que mostra uma clara consciência de que a anelada felicidade e a almejada auto-realização femininas são possíveis dentro das relações interpessoais concebidas pelo discurso vigente. Trata-se, a nosso ver, de uma convicção que aponta para a subversão, dado que a relação entre mulher e homem, baseada nas dicotomias de amo/escravo, proprietário/propriedade, sujeito/objeto, etc., não correspondem, de modo nenhum, às expectativas da emancipação feminina.

A independência económica das mulheres tem como consequência a elaboração de um contra-discurso que se ergue, perante o discurso hegemónico, enquanto produto de filosofia e prática femininas desabilizadoras do equilíbrio do regime patriarcal<sup>19</sup>. Surge, assim, o modelo da mulher que, sem deixar de se preocupar com a educação dos filhos, se mostra, dinâmica, enérgica, ativa, alegre, orgulhosa das suas conquistas e, sobretudo, feliz no bom sentido da palavra, ou seja, como nunca tinha sido antes. Com a apresentação de tal modelo de mulher autónoma e emancipada, pretende-se construir uma nova imagem feminina, como diz o sociólogo Ferreira de Camargo: “*a importância económica do trabalho feminino possibilita e fundamenta a igualdade entre os sexos*” (1971:148). Trata-se de mulheres económica e emocionalmente independentes. A força, a vontade de se libertar do jugo escravizador, a tendência para desconstruir as imagens tradicionais, que a associam com a debilidade, a submissão, a passividade, etc., são as características deste novo modelo de mulher, determinada e decidida a optar pelo caminho da sua auto-realização. Nesta perspetiva a mulher precisa de instrução e educação, dois direitos essenciais susceptíveis de permitir o

---

<sup>19</sup> - Presumimos aqui, com Lygia Fagundes Telles, que “*por definição, o contra-discurso trabalha ativamente para desestabilizar as estruturas de poder do texto original*” (1999: 590).

desenvolvimento da sua personalidade, o reforço das suas competências, e, portanto, a construção da sua nova identidade como sujeito social.

Cumprе assinalar aqui que na ficção chizianiana há distintos modelos de mulheres subversivas e rebeldes. A Sumbi, tal como vimos mais acima, representa o protótipo da mulher egoísta que só quer conquistar o espaço da sua própria auto-realização e sentir, plenamente, a sua liberdade individual, sem nenhuma preocupação nem engajamento com a vida das outras mulheres. Não lhe importa aquilo que dirão nem tampouco que ela fique qualificada de perturbadora da ordem pública e da integridade moral. Dai não hesitar em quebrar as regras, contrariando as expectativas da vontade coletiva da comunidade. O seu materialismo lhe incita a abandonar um marido jovem, carinhoso e apaixonado por ela, para fugir com outro homem velho e casado, mas endinheirado. Por este motivo, apesar da sua ousadia transgressora e da indiferença perante as leis patriarcais, este modelo de mulher narcisista, ególatra e egocêntrica não representa, para PC, um exemplo a seguir. Assim, percebe-se que, com esta atitude desobediente, Sumbi nunca poderia se auto-realizar, dado que a sua vida está destinada a ser economicamente dependente ao outro.

O modelo que a romancista moçambicana propõe, corresponde à mulher que fica indignada perante a condição de desigualdade de género e com a perpetuação da desgraça e da angústia que se encontram presentes no seu dia-a-dia. O modelo feminino ansiado e almejado é aquele sujeito capaz de agir conforme o que considera correto sem ficar pendente das opiniões de terceiros. Mulheres capazes de tomar decisões vitais e assumirem responsabilidades que, até pouco tempo atrás, pareciam ser reservadas apenas aos homens. Trata-se de uma forma de afirmar que a mulher já encontrou o seu caminho para a liberdade, conquistando o espaço público com a sua concomitante independência económica que vai permitir-lhe exercer poder.

Com as primeiras manifestações da decadência do poder patriarcal, simbolizado na humilhação do marido Tony- o sujeito feminino consegue desfazer os velhos mitos sociais que regem as relações entre esposa e marido. De facto, a atitude rebelde da co-esposas e a sua solidariedade, implicam a consciência de que já é hora de trocar os parâmetros de género por novos princípios, que dão justo valor à mulher enquanto pessoa, e ao feminino como alteridade, cuja diferença deve ser respeitada. Pode-se dizer que PC recorre, nos seus romances, a determinadas estratégias discursivas para

denunciar a tendência do discurso masculino-machista à exclusão, à marginalização, à incapacitação do sujeito feminino. Assim, para além da reivindicação de novas relações de género, a escrita da "*contadora de estórias*" torna-se uma narrativa erigida como uma estratégia discursiva que, no dizer da crítica A. M. Leite, "*pressupõe, implícita e explicitamente, um diálogo crítico com a narrativa, maioritariamente de tradição masculina*" (2003:71). Por isso não é surpreendente que a protagonista de *NHP* fique impressionada perante a destruição do mito social do casamento enquanto instituição da submissão da mulher ao poder marital. Na verdade, na primeira lição que recebe sobre o amor - enquanto mulher do Sul educada para baixar a sua cabeça e aceitar caladamente todo tipo de humilhação conjugal, vê-se perplexa perante a imagem feminina que outra mulher do norte, a conselheira, lhe faz descobrir:

*A primeira filosofia é: trata a mulher como a tua própria mãe. No momento em que fechares os olhos e mergulhares no seu voo, ela se transforma na tua criadora, a verdadeira mãe de todo o universo. Toda mulher é a personificação da mãe, quer seja a esposa, a concubina, até mesmo uma mulher de programa. O homem deve agradecer a Deus toda a cor e luz que a mulher dá, porque sem ela a vida não existiria. Um homem de verdade não bate na sua mãe, na sua deusa, na sua criadora. (NHP, 2008:42).*

Observa-se que a violência sistematizada e normalizada no sul de Moçambique é concebida como uma das manifestações do exercício do poder masculino dentro do âmbito familiar e, portanto, como uma prática que atenta contra a dignidade da mulher. Daí a necessidade de re-definir a relação conjugal:

*De tudo o que hoje aprendi, gostei mais desta lição. Porque o casamento deve ser uma relação sem guerra. Porque levei muita sova nesta vida. Porque um lar de harmonia se constrói sem violência. Porque quem bate na sua mulher destrói o seu próprio amor. (NHP, 2008:42).*

Esta noção de inabilitação do feminino por corresponder a uma categoria subalterna serve para justificar o tipo de relação de desigualdade entre homens e mulheres. A mulher, por ser este "outro" -com critérios físicos e biológicos diferentes -, é caracterizada pela sua incondicional abnegação, a sua fatal invisibilidade, a incontestável submissão. Um ente feito de sombra e de silêncio; é um *fantasma*, cuja vida é uma longa aprendizagem de como ser *escrava e serva*, e cuja única nobre função social é garantir a felicidade daqueles que a rodeiam, A masculinidade é instituída, neste mundo androcêntricos, como símbolo da força física e mental, do pensamento lógico, da sanidade, da violência estratégica e construtora e, ao mesmo tempo, da garantia do

sustento económico. São justamente, estas supostas diferenças essenciais entre os ambos sexos que justificam a dominação da mulher pelo homem. Por esta razão, qualquer atitude que não se apresenta em conformidade com esta normalidade gende género ou sexual passa a simbolizar um grave atentado contra a natureza que tem de ser reprimido, para manter a ordem social natural ou naturalizada.

O comportamento de Mwando na obra BAV, enquanto marido, supõe um novo modelo de relações de género, não aceite nem consentido pela comunidade regida por mitos e preconceitos de cunho androcêntrico. A sua educação numa família cristã, a sua rejeição da poligamia, o seu perfil de homem, que se encarrega das tarefas domésticas e o seu compromisso com um amor de índole romântica constituem um risco para o poder marital, e portanto, masculino. Assim Mwando representa a indignação pública, o desprezo das normas da sociedade e a humilhação da grandeza do género a que pertence. Mwando não age segundo o esperado, e a sua sensibilidade e senso de responsabilidade familiar são interpretados como uma falta de energia varonil: *“Homem que se deixa dominar por uma mulher, não merece a dignidade de ser chamado homem, e muito menos ser considerado filho de Mambone.”* (BAV, 2007:63).

Vale assinalar, aqui, que ao estudar o conceito de género, o sociólogo Michael Kimmel (1997: 233) expõe que a masculinidade é, acima de tudo, a *"fuga do feminino"* originada pela necessidade de se distanciar da figura materna, que simboliza a essência indefesa, dependente e que cada varão deve iludir para merecer *“a dignidade de ser chamado homem”* de que se fala em BAV, é por esta razão que a comunidade de Mambone critica mordazmente a atitude e o comportamento de Mwando. De facto, os padrões desta micro-sociedade moçambicana concebem a identidade masculina como renúncia do feminino e, visto que este personagem não consegue aplicar, ao pé da letra, as recomendações e ordenanças patriarcais, passa a fazer parte da categoria dos homens degradados por se desviar do seu género original, isto é, se feminizar ou *“rebaixar ao nível do feminino”* (PAZ e BARROS, 2010:284).

O silêncio, o isolamento, a inibição, a castidade e a falta de iniciativa, são características quase femininas. Na relação de amor estabelecida com Sarnau, ele nunca representa a imagem do macho. Pode-se dizer que foi a jovem Sarnau quem fez tudo para aproximar-se dele, seduzi-lo e enfeitá-lo. A iniciativa é, neste caso, totalmente feminina; o que faz com que Mwando apareça, nesta relação, como *"objeto"* em vez de

"sujeito". Observa-se, outrossim, que a decisão de romper com ela não foi dele, mas dos seus pais. Isto nos mostra que se trata de um homem educado para não contestar, nem contradizer a vontade familiar. Sem embargo, a sua "debilidade" reside, essencialmente, em se deixar dominar pela sua esposa Sumbi. Esta personagem constitui a antítese de Nguila, que representa o perfil do homem requerido e desejado pelas leis dominantes. Mwando não é violento, nem agressivo, nem vingativo, nem dominante, é um homem que sofre e chora em silêncio. É o protótipo do homem apaixonado que, por amor, exerce actividades em casa virando costas às normas e valores que regulam as relações interpessoais entre mulher e varão.

Para sustentar a cristalização deste relacionamento interpessoal de índole injusta, a autora não hesita em retratar a sociedade moçambicana apresentando-a como uma macro-instituição andrógina e sexista, que pode ser definida, nas palavras de Joseph Reginaldo Prandi (1975:31), como um meio de subordinação, já que desde a infância "prepara-se a menina para a obediência e a submissão aos seus irmãos e ao pai". Na sua revisão crítica, a escritora denuncia a suposta superioridade do homem que chega ao limite da divinização, visto que o varão não é só o representante de Deus, mas foi criado para ser um deus na terra. Esta preeminência e superioridade hierárquica, conferida ao homem, e que considera o papel de liderança masculina como uma "autoridade circundada dum auréola divina" (PRANDI, 1975:31), tem, segundo PC, as suas origens nas crenças religiosas que sustentam a cultura e a tradição moçambicanas.

*Até na bíblia mulher não presta. Os santos, nas suas pregações antigas, dizem que a mulher nada vale, a mulher é um animal nutridor de maldade, fonte de todas as discussões, querelas e injustiças. É verdade. Se podemos ser trocadas, vendidas, encurraladas em haréns como gado, é porque não fazemos falta nenhuma. Mas se não fazemos falta nenhuma, por que é que Deus nos colocou no mundo? (NHP, 2008:68).*

A reivindicação do direito de viver, de ser feliz, de se sentir plenamente mulher e ser *orgulhosa de sê-lo*, exige re-pensar e re-definir os valores genéricos com a finalidade de reabilitar a feminilidade e o feminino fora e/ou longe dos limites e das restrições dos velhos modelos e da dialética "dominador/dominado". A poligamia, enquanto um sistema familiar governado por normas ditadas pela ideologia patriarcal, institui-se como uma das formas de naturalizar e cristalizar o poder de um marido quase ausente. As co-esposas estão presas numa rede onde o marido polígamo se torna responsável pela mágoa e tristeza feminina por ser um "errante que se espalha pelo

*mundo*” como se fosse “*uma nuvem, uma semente, uma pluma, um pedaço de ar*”(NHP, 2008:310/311). Daí vem a voz queixosa de Ju para denunciar o tipo de relação nociva que pressupõe, para a mulher moçambicana, ser co-esposa :

*Um marido polígamo é tal e qual um amante. É aquele que vem, aquele que vai, aquele de quem nunca se sabe quando parte e quando volta, é como a chuva, o marido polígamo. Mas é pior do que um amante. O marido polígamo é complicado, caprichoso, orgulhoso, preguiçoso. Senta-se no trono o dia inteiro e dita ordens como um rei. Depois de comer, banha-se, perfuma-se e parte. E nós sempre mendigamos, de mão estendida... (NHP, 2008:310).*

A partir do trecho acima, e tendo em vista o enredo da obra, pode-se inferir que o perfil descrito do marido polígamo, aqui, não corresponde, de modo algum, às expectativas femininas. O protótipo do homem dominante, agressivo e indiferente perante a dor da mulher, implica uma relação de género prejudicial para as mulheres. Por isso, rejeitando esta situação de dor eterna e de abandono humilhante, degradante e depressivo, surge a possibilidade de repudiar o esposo tirano e transformá-lo em marido monógamo: “*O mais certo é ficar com apenas uma, e viver com as outras no pensamento*” (NHP, 2008:311). Desta forma, a ousadia e a resolução, com as quais as irmãs-rivais agem contra a injustiça sistematizada, implicam uma clara rejeição do modelo de género predefinido pela ordem imperante. A mulher aspira a novos modelos onde as relações interpessoais dentro da família sejam regidas pela igualdade, o respeito, o trato justo, a atenção e o cuidado mútuo. Não é de surpreender, então, que Ju manifeste, claramente, o seu desejo de mudar a trágica condição de mulher condenada à submissão, à solidão no serviço dos caprichos de um homem polígamo: “*eu não quero ser nem solteirona nem viúva. Em algum canto deste mundo há-de existir um homem só para mim*” (NHP, 2008:311). Como o assevera Patricia Violi “*a diferença sexual constitui uma dimensão fundamental da nossa experiência e das nossas vidas, e não há nenhuma atividade que não esteja marcada, designada ou afetada por esta diferença*” (Violi, 1987,11)<sup>20</sup>. Acreditamos que é justamente assim que PC concebe a questão de género, e assim expressa a sua visão do mundo, tomando uma clara posição perante os modelos femininos impostos pela lógica falocêntrica do atual Moçambique.

---

<sup>20</sup> - «... la différence sexuelle constitue une dimension fondamentale de notre expérience et de nos vies, et il n'existe aucune activité qui ne soit marquée, désignée ou touchée par cette différence». *A tradução é nossa.*

Cumprir assinalar, ainda que, a referida tendência em subverter a ordem patriarcal é realizada com o propósito de produzir fissuras no discurso e justificar, assim, a necessidade de uma perspectiva feminina. A “guerra” declarada nas obras de PC não pretende inverter os papéis sociais do homem e da mulher, a fim de monopolizar o poder. Com efeito, parece-nos que a autora moçambicana defende a ideia de Mary Wollstonecraft (1792) expressada na frase seguinte *“não desejo que as mulheres tenham poder sobre os homens, mas sobre si próprias”*(apud A.David-Néel e C.LAFON, 2000:58) A reivindicação na narrativa chizianiana é orientada para a reconstrução de novas bases para a relação de género e para a instauração de ideias sensatas como a complementaridade entre os dois sexos; ideia que a autora concebe como fundamental para a construção de modelos de género, que levem em conta as particularidades da sociedade moçambicana e, ao mesmo tempo em consonância com o projeto de reconciliação entre a tradição e modernidade que a própria PC defende através dos seus romances: *“o ideal seria, que pudéssemos guardar o que há de bom de cada uma”*(apud L.David, 2010:92). Por isso, referindo-se às distintas representações da mulher na sua obra, a *“contadora de estórias”* afirma: *“nos meus livros a mulher luta por um espaço de liberdade dentro de uma relação de interdependência e complementaridade com o mundo masculino”* (apud A. M. LEITE, 2013:28).

Pode-se inferir que, nos romances da autora moçambicana, há um claro convite para repensar e reinventar as relações entre o feminino e o masculino. Trata-se de um chamamento à reflexão sobre a re-construção das identidades de género que, no dizer de Luiza Bairros, é possível só através de uma *“reinvenção de mulheres e de homens fora dos padrões que estabelecem a inferioridade de um em relação ao outro”* (1995:462). Com a denúncia da tirana e naturalizada dominação do sujeito supostamente superior, PC chega, tal como o afirma Laura Cavalcante Padilha, a *“sacudir os que leem e ouvem (...) levando-os a se insubordinarem e não aceitarem passivamente a ideia de que tudo está no lugar onde deveria estar, não havendo, portanto, nada a fazer contra isso”*( 2013:3). Esta necessidade de mudança construtiva da feminilidade e, portanto, da identidade da mulher moçambicana, surge na escrita de PC como um tema constante, que mostra a obsessão da autora pela condição feminina e o seu engajamento com a realidade do seu país. Resolver a questão de género em termos de igualdade implica, em suma, contribuir para a realização do sonho quase utópico, mas não impossível que a própria *“contadora estórias”* formula em O alegre Canto de

Perdiz: “*A humanidade aventureira conquistará outras estações celestes com gente azul ou verde. Terá chegado o momento de inventar novas raças e recriar novas humanidades*” (2008:334).

## **II.4. Conclusão**

A mundivência masculina, por ser hegemónica e detentora do poder na sociedade moçambicana, tem a tendência de excluir e desqualificar a mulher para que não tenha acesso real e afetivo aos espaços de auto-afirmação. Com efeito, a maioria dos espaços públicos são proibidos para a mulher por corresponderem a um mundo concebido como exclusivamente masculino, enquanto o espaço supostamente privado é descoberto como um lugar de servidão, de sujeição e de altruísmo. A mulher torna-se consciente de que não é de “*lugar nenhum*”: na casa dos seus pais é um ser viajante, cujo destino consiste em se preparar para cumprir, caladamente e com abnegação, o seu papel de esposa e serva na casa do seu marido. Daqui surge uma aguda crise do espaço, que permite à mulher auto-contemplar-se procurando um espaço imaginário para descansar o seu ser. A narrativa de PC deixa entender que o desencanto feminino leva à convicção de que já é hora de abrir novos horizontes e novos espaço para a sua vida individual, com o objetivo de estabelecer uma nova cultura pública, comum a ambos os sexos.

PC acredita na necessidade de investigar e debater assuntos do dia a dia da mulher moçambicana, com o propósito de dar visibilidade à sua essência feminina, à sua função social e à sua preocupação pela construção de uma identidade que possa libertá-la do jugo patriarcal. Vale apontar, neste contexto, que a obra chizianiana se destaca como um discurso feminista, que recomenda a defesa dos direitos das mulheres numa sociedade ancorada numa cultura androcêntrica que não tolera qualquer ideia de independência feminina. Devido a esta dimensão feminista, *BAV* e *NHP* descobrem-se como romances portadores de um discurso específico, que retrata a realidade amarga de mulheres originárias de regiões, etnias, e costumes distintos, mas unidas na tragédia da dor, num Moçambique do século XXI, onde a lei falocêntrica ainda continua vigente. Estamos conscientes de que o protagonismo nas obras de PC é quase exclusivamente feminino, e isso deve-se, em grande parte, ao facto de que a expressão literária, para a autora, não poder ser pensar fora do seu real engajamento com a realidade feminina moçambicana.

O discurso feminista esboçado nos romances de PC parece optar por uma reavaliação feminista, que pretende invalidar o mosaico de imagens femininas estabelecidas pelo discurso patriarcal moçambicano. Daí surgirem tantas e claras tentativas de questionar a autoridade falogoêntrica com uma posição reivindicadora, que traduz uma autêntica consciência da mulher moçambicana perante a crise da sua identidade.

### **III. CONCLUSÃO GERAL**

A criação literária de PC, como tivemos a oportunidade de argumentar, revela-nos que o reconhecimento do poder da linguagem e o acesso à palavra escrita e contada, num Moçambique pós-colonial, abre à mulher infinitas possibilidades e novos horizontes de auto-afirmação. Com efeito, no contra-discurso alinhado em *BAV* e *NHP* descobrimos um novo tipo de expressão, que questiona a autoridade de textos, que durante longos séculos foram considerados como a única expressão lógica e natural dos valores sócio-culturais. Trata-se de romances que problematizam a suposta validade de tantos dogmas, credos e preceitos, que justificam a lógica discriminatória contra toda manifestação feminina.

Concentrámo-nos no estudo do tema proposto, procurando especificidades da escrita chizianiana. Por esta razão, procedemos ao exame das várias estruturas e representações que governam o imaginário masculino referido no texto, através do discurso falocêntrico, incorporado sob forma de uma infinidade de vozes polifónicas (histórias, mitos e contos populares, provérbios, etc.) e um grupo de personagens defensores da hegemonia androcêntrica (pais, mães, avós, maridos, conselheiras, etc.).

Através do estudo da representação do feminino na imaginação masculina, tivemos a oportunidade de ver que PC, como Simone de Beauvoir, acredita que tanto a masculinidade quanto a feminilidade correspondem a traços arquetípicos, portanto, não são atributos invariáveis, nem correspondem a significados eternos. Assim, referindo-se às imagens estereotipadas do feminino, a autora recorre a interação intertextual, citando implicitamente, em *NHP*, a famosa frase da feminista francesa: “*Não se nasce mulher, torna-se mulher*”, para mostrar que a condição das mulheres em Moçambique não é devida ao destino biológico, nem físico, mas é, simplesmente, um produto elaborado pela cultura ancestral do país.

De facto, a leitura do corpus romanesco, objeto da nossa análise, mostrou-nos que desde o seu nascimento, a mulher é educada e destinada a cumprir um conjunto de papéis que a confinam sob o controle e dependência do poder masculino. Assim, uma mulher ideal, segundo os parâmetros patriarcais moçambicanos, deve assumir as funções que correspondem aos modelos sociais, psicológicos e míticos. Isso quer dizer que tem de ser mãe, escrava vendida ao seu marido, serva eterna da família dos seus

sogros e parte da herança familiar quando o marido falece. Esta condição melodramática faz-nos lembrar o ultraje nietzschiano que pretende que "*o homem inteligente deve considerar a mulher como uma propriedade, um bem conservado sob chave, um ser feito para a domesticidade e que só alcança à sua perfeição em situação subalterna*"(apud GROULT, 1993:102) <sup>21</sup>. Deste modo, a cultura hegemónica dá origem à diferença genérica, garantindo a supremacia dos homens.

As distintas experiências vitais das personagens femininas em BAV e NHP, tanto das protagonistas quanto das personagens secundárias, revelam-se como um produto da prática social de um poder masculino, que é exercido na sociedade moçambicana, sob forma de uma violência contra todas as manifestações do feminino. Neste contexto, interpretamos a tendência masculina para a construção de um sem-fim de estereótipos como um sistema de defesa, para manter em vigor a supremacia e a dominação dos padrões patriarcais. O tema da violência doméstica, e mais especificamente contra as esposas, leva a diversas dimensões na criação narrativa de PC: agressões físicas, psicológicas, emocionais, verbais, etc. Mas o mais importante é que se trata, em todos os casos, de actos de violência sistematizada, que tem, como resultado, graves repercussões sobre o modo de vida das mulheres, bem como sobre o seu sentimento de auto-estima, a sua dignidade e a sua própria identidade.

Para o estudo da dimensão feminista na obra de PC, e mais especificamente nos romances de nosso corpus, procedemos ao rastreamento das vozes das personagens femininas, tanto principais quanto secundárias, tendo em vista a natureza da escrita chizianiana de cunho revisionista, que tenta recuperar a palavra não dita e às vezes muda, que caracteriza a maneira de falar das mulheres que povoam o mundo fictício da romancista moçambicana. Neste contexto, tivemos a oportunidade de ver como a noção de identidade feminina responde, em grande parte, ao que realmente é ser uma mulher; questão que não deixa de ser problemática na escrita de PC tal como pudemos averiguar através da diversidade da experiência das personagens femininas e da pluralidade étnica representadas num país africano, enraizado numa cultura extremadamente falocêntrica.

---

<sup>21</sup> - « *L'homme intelligent doit considérer la femme comme une propriété, un bien qu'il faut mettre sous clé, un être fait pour la domesticité et qui n'atteint sa perfection que dans la situation subalterne.* » A tradução é nossa.

O estudo das imagens espaciais permitiu-nos verificar que a intimidade indica que a confissão, ou a escrita do desabafo, é a melhor expressão do intrínseco vivido como experiência feminina. O corpo, a "mesmidade" e o lar são espaços íntimos, que traduzem lucidamente o mal-estar feminino, portanto a mulher mergulha em si própria procurando uma auto-afirmação, um regresso à origem que lhe permita se reposicionar para começar a busca de um espaço de desenvolvimento pessoal no mundo exterior. Não é sem razão assevera Béatrice Didier a este respeito que: "*a escrita feminina é uma escrita do adentro; o interior do corpo, o interior da casa. Escrita do retorno a este adentro, nostalgia da Mãe e do mar*" (B. DIDIER 1981: 21)<sup>22</sup>. Gaston Bachelard, por sua vez, associa a casa/o lar com a gestação dos sonhos, mas sublinha, da mesma forma, a sua importância na auto-determinação e no encontro do "eu" feminino consigo próprio (Gaston BACHELARD, 1957:56).

É, justamente, à luz destas premissas e inferências que nós examinamos o valor semântico e simbólico desta categoria espacial. concluímos que, na sua organização da experiência feminina, a mulher não conquista novos espaços ou territórios que antes não existiam. É por isso que afirmamos que, na realidade, não há espaços que possam ser chamados femininos ou masculinos. Apenas há visões e (j. ROUSSOT, 1982:154), percepções distintas do mesmo espaço, ou seja, há um significante, que muda de significados, se é visto por uma mulher ou por um homem. Trata-se, então, antes de mais nada, de uma questão de abordagem, que geralmente, como opina Jean Roussot, distingue e define cada um: "*é, portanto, o meu ponto de vista que me constrói e define a minha essência*" ou como diz o poeta português Fernando Pessoa "*Eu sou de tamanho do que vejo*" (1997:94).

Estas mesmas considerações foram de grande valia para a nossa análise das imagens de índole temporal, visto que, prisioneira entre um passado cruel e um futuro inseguro, só resta um presente inóspito, onde a mulher tenta ir com determinação percorrendo complicados caminhos para se auto-realizar. O passado embora às vezes, seja evocado com nostalgia, como no caso de Sarnau em BAV, fica num tempo da ausência, da discriminação, da desqualificação, etc. O futuro, por seu turno, apesar de parecer

---

<sup>22</sup> - "*L'écriture féminine est une écriture du Dedans; l'intérieur du corps, l'intérieur de la maison. Écriture du retour a ce Dedans, nostalgie de la Mère et de la mer.*" (B. DIDIER 1981: p.21). A tradução é nossa.

sombrio e incerto, nunca leva ao pessimismo desconcertante. A mulher concentra-se num "agora" que é tempo de ação, de luta e de busca de identidade.

É sabido que o discurso literário foi sempre dominado por normas masculinas que privaram a mulher de uma voz própria. As teorias feministas tiveram o mérito de desmascarar este tipo de atitude patriarcal e ceder a palavra à mulher, para que ela pudesse adquirir o conhecimento de si própria, como sujeito discursivo e já não como objeto de representações elaboradas pelo "outro". Não é estranha, neste sentido, a exortação de Desiree Lewis: *"African women writers who deal with everyday lived experience disentangle the daily struggles around which African feminism needs to be articulated"* (2001: 7). Por isso, numa importante obra de referência sobre os estudos da situação das mulheres em África, Inocência Mata e Laura Cavalcante Pandilha insistem na necessidade da revisão do discurso dominante afirmando que *"a produção feminina vem pondo em xeque os mecanismos de que se vale a hegemonia de ordem epistémica, política, ética e estética"* (2007:13).

Desta forma, ao empreender a busca de si própria, a mulher, na obra chizianiana, orienta o seu interesse para o mais íntimo do seu ser e para o particular da sua experiência. O melodrama da sua vida, os sofrimentos que lhe impõem o papel de esposa submissa, a maldição da maternidade, etc., representam a concepção que a mulher tem do mundo e das suas coisas. A voz feminina adquire, neste contexto, um tom cada vez mais significativo.

O contra-discurso elaborado nos romances de PC está repleto de denúncias, de rebeldia e de desobediência aos paradigmas preestabelecidos para manter o controle sobre a mulher moçambicana. No entanto, nos textos chizianianos, revela-se da mesma forma, uma inconfundível inquietação que já não é de uma mulher isolada no seu pequeno mundo, mas de uma mulher que, com nova fé e determinação, tem intervenção no seu meio social procurando enfrentar as restrições sociais e culturais, que se interpõem como obstáculos perante a sua auto-realização. Com efeito, Rami, Sarnau, Sumbi, Ju, e outras tantas personagens femininas, representam o modelo da mulher rebelde através do qual PC denuncia a iniquidade, o despotismo e a ofensa contra a dignidade feminina. Estas personagens encarnam uma consciência crítica, que põe em xeque a hegemonia do poder masculino. Trata-se, portanto, da emergência de um novo discurso que ativa a consciência de uma colectividade relegada para segundo plano, e

que começa a alimentar, na imaginação feminina, o sonho utópico de um amanhã promissório.

Há, nos romances de PC, uma nítida expressão da urgência de intervir, de actuar, de repensar e de mudar o mundo. As experiências relatadas nos dois romances revelam que o patriarcado é visto como um sistema que coloca a dominação masculina como o único quadro referencial e ideológico de uma sociedade, onde as mulheres conformam um coletivo relegado ao esquecimento, à invisibilidade e à humilhação. No entanto, o abandono, os maus tratos quotidianos, a discriminação e o banimento dos espaços públicos, fazem com que as personagens femininas, na obra da escritora moçambicana, recorram a caminhos tortuosos, árduos e complicados para construir as suas próprias identidades: o abandono do marido e a fuga com outro homem (Sumbi), o repúdio público do marido e a busca da autonomia económica (Rami e as outras esposas de Tony), a prostituição para se libertar do jugo do lobolo (Sarnau).

Como já argumentamos os perfis femininos, nas duas obras, apresentam-se em função de um claro processo evolutivo. No início, as personagens revelam-se como seres obedientes, dóceis e altruístas, mas logo, devido à referida vulnerabilidade do poder falocêntrico, gerador de desigualdades de género, estas mulheres começam a vislumbrar a possibilidade de mudar o rumo das suas vidas. E a convicção de que pode ser sujeito dinâmico, e agente social ativo, faz com que a mulher tome, consciência de que é um ser vivo, que tem direito a um mundo melhor. Ela percebe que o mundo está errado e que existem tantos projetos reivindicativos que precisam de ousadia para contrariar os costumes e modificar a ordem discriminadora. Nota-se que já é hora de sair do silêncio e da sombra para recuperar o que foi perdido. Esta decisão de tomar a iniciativa crítica traduz, antes de mais, a insatisfação da mulher moçambicana perante os padrões patriarcais, que a mantiveram, durante longo tempo, afastada dos distintos campos de ação social.

A análise que propusemos sobre as relações de género, -fundamentais na redução da mulher/esposa a um simples ser reprodutor mostrou-nos que se trata de um modelo de interação genérica que maltrata a mulher e danifica a sua feminilidade. Em consequência surge a ideia da maternidade como função feminina, concebida como o “*destino da mulher*”, que no dizer de Mia Couto consiste em “*esquecer-se de ser*”

(2007:97)<sup>23</sup>. PC deixa evidente que, perante os modelos femininos estabelecidos pelas ordens patriarcais, surge a urgência de redefinir a feminilidade e, portanto, a necessidade de reconstruir uma nova identidade feminina, que não seja articulada em função dos ditames discriminatórios fixados pela lógica androcentrica.

À luz do que foi dito, podemos concluir que, ao redefinir a identidade da mulher e redesenhar novos perfis femininos, a salvo das limitações e restrições falocêntricas, PC elabora, principalmente através das suas protagonistas, Sarnau e Rami, um novo discurso, que se erige como um contra-discurso anti-patriarcal. Abre-se assim, com razão, uma dimensão claramente feminista caracterizada, essencialmente, pela revisão da lógica tradicional, ou seja, pela visão subversiva que desestabiliza o discurso hegemónico.

O conceito de ‘identidade’, definido por teóricos, antropólogos, sociólogos, psicanalistas e filósofos nos estudos de temas relacionados com a personalidade, a mesmidade, a alienação, a auto-determinação, etc. serviu-nos de base para nossas reflexões sobre o tratamento da situação das mulheres moçambicanas em BAV e NHP. O estudo das imagens estereotípicas e das representações simbólicas do feminino, permitiu-nos inferir que a expressão da problemática do “eu” e do 'outro' é muito variada e com orientações multidimensionais, mas que convergem todos para a mesma ideia matriz, ou seja, para a busca da identidade própria. Assim, farta de ser relegada para segundo plano, e de ser engarrafada em imagens estereotipadas, perante as quais não se reconhece, a mulher toma a decisão de se buscar a si própria, de ter tempo para olhar no espelho e se auto-afirmar, sem contar com a visão feita de falácias que o “outro” tenta impor lhe. Este é, definitivamente, uma das inquietações do ser feminino na obra de PC; uma preocupação que outorga ao discurso narrativo chiziano um carácter claramente feminista.

Assim, a partir da sua própria submissão a um sistema iníquo, e a partir do seu histórico silêncio, o “eu” feminino, dá-se conta de que, no seu mundo, não há a mínima condição para que a mulher moçambicana possa merecer o respeito. Certamente por isso surge a determinação de quebrar o jugo do mutismo e configurar um novo discurso, que atente contra os cânones estabelecidos. Por esta razão insistimos, neste trabalho, na

---

<sup>23</sup> - Remetimos aqui aos versos do poema intitulado “Mulher” de Mia Couto e que servem de epígrafe a esta dissertação.

tendência de PC para contrariar tanto os padrões quanto as expectativas do discurso oficial, estabelecendo, nos seus romances, um antidiscurso marcado pelo seu desvio das normas falocêntricas e pela transgressão das suas “normalidades”. Assim, sem declarar, absurdamente, guerra contra a ordem imperante, e sem considerar o “outro” como um rival, a mulher, na obra de PC, opta por uma reavaliação e re-invenção de todo o legado histórico e cultural. Atreve-se, finalmente, a olhar-se ao espelho e a perceber que o retrato que o “outro” lhe atribui não corresponde ao seu perfil real e ao seu verdadeiro retrato. Portanto, não é surpreendente que, perante a reflexão especular, Rami declare inequivocamente que ninguém, como uma mulher, pode saber o que é realmente "ser mulher".

A análise da condição da mulher moçambicana, á luz do registo nu e cru, feito por PC nas duas obras do nosso corpus, levou-nos a concluir que o posicionamento da autora está fundamentado num projeto de auto-afirmação feminina, traduzido pela busca de um novo sistema de relações pessoais e interpessoais que possa estabelecer um novo pensamento sobre as relações de género. Não obstante, cabe assinalar que se trata de uma proposta de mudança sustentada por um discurso feminino negociado entre dois mundos (a tradição e a modernidade) marcados por um denominador comum, a saber: a busca de identidade. Trata-se em suma de um desejo de questionar o quotidiano da sociedade moçambicana, e de ultrapassar fronteiras, mas sem perder de vista a memória africana e ancestral ou, dito em outras palavras, trata-se de buscar a forma de como se inserir na modernidade, sem perder também a tradição. A crise de identidade que se manifesta, nomeadamente, através da duplicação do “eu” feminino, constitui uma prova categórica de como a mulher anseia concretizar às suas aspirações e deseja auto-realizar-se enquanto ser emancipado. Tivemos a ocasião de observar que, ao contrário do homem, a mulher concebe a sua identidade como uma incógnita: “*Não me reconheço*” diz Sarnau (BAV, 2007:95) e Rami, ao olhar-se no espelho pergunta: “*Quem és tu?*” (NHP, 2008:17). Parece que o discurso masculino fez da mulher essa “outra” secundária, dependente e submissa. Por este motivo, ao empreender a aventura intelectual da linguagem, a “*contadora de estórias*” tenta produzir fissuras neste discurso, contra o silêncio ancestral, fazendo uso da palavra atrevida e denunciante, para revelar o invisível, dizer o que nunca foi dito e desmascarar a hipocrisia e as contradições do código machista, predominante, na sociedade moçambicana.

Longe de implicar um puro narcisismo, a imagem refletida no espelho representa um olhar feminino introvertido, que se torna uma auto-contemplação, que implica por seu turno um desejo de reconstruir e/ou redefinir a própria identidade. Perante a "outra" ou a "intrusa", que está no outro lado do espelho, a mulher percebe a condição histórica, que injustamente lhe impuseram. Com o tratamento da questão de género, e com a nítida evolução da personagem feminina, especialmente no caso das protagonistas, a autora moçambicana desenvolve a ideia de que o primeiro passo para uma verdadeira identidade consiste em tomar distância perante todas as restrições e determinismos sócio-culturais, e procurar um espaço de meditação, onde o "eu" feminino possa encontrar-se consigo próprio, ou seja, com a sua essência autêntica. Só neste espaço de retraimento se torna possível mergulhar na própria individualidade. Tomar distância implica, neste sentido, uma forma de (re) pensar, ser neutro, ver e rever o mundo objetivamente, prescindindo da lógica predominante; mas implica, também, repensar tudo de novo. Com efeito, revelam-se, nas obras de PC estratégias discursivas de desmistificação dos mitos sociais e culturais, e, portanto, de desestabilização do discurso hegemónico.

Resumindo nossas reflexões sobre o tema desta dissertação, não podemos concluir sem sublinhar, com especial ênfase, que a orientação feminista fica muito longe das alegações do feminismo radical. É verdade que há, nos seus romances, uma clara expressão de desencanto perante a usurpação do poder pela cultura milenária, e perante a perpetuação da supremacia masculina e a sua concomitante violência. Mas também é certo que a tendência pela desmistificação deste poder, a reivindicação de um espaço de liberdade, a alegação da sua própria identidade, etc., não se manifestam como um corte total com o seu meio sócio-cultural. PC explica este facto afirmando o seguinte:

*“(...) outro elemento comum aos meus livros e à temática de 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”* (apud A.M.Leite, 2013:28).

Por esta razão, acreditamos que o discurso feminista elaborado por PC, destaca uma visão particular da realidade moçambicana, que revela um desejo de estabelecer um equilíbrio possível entre o passado e o presente. De facto, a autora parece buscar, na tradição e no legado cultural, os fundamentos que possam servir para construir a identidade feminina no presente. Trata-se de um posicionamento peculiar, que se vê, por

exemplo, através da crítica das práticas erradas poligâmicas e, ao mesmo tempo, a defesa da poligamia enquanto sistema susceptível de possibilitar a auto-realização da mulher.

*A pligamia mudou de vistido. Porque esses homens todos têm quatro, cinco dez mulheres em qualquer canto por aí. Têm filhos com duas, três, quatro mulheres todas juntas, são filhos que, porque crescerem numa sociedade de monogamia não se podem reconhecer. (...) mas numa sociedade de poligamia já não acontece isso, as coisas são mais abertas. A situação de adultério que vivem hoje é muito pior de que a poligamia.*(PATRICK Chabal, 1994: 299)

Esta atitude, aparentemente paradoxal, leva nos a concluir que há, nas suas ficções, a expressão de uma sinergia cultural, que tenta estabelecer a harmonia entre o património moçambicano e as inovações regidas pela tendência para a modernização. PC confessa, neste contexto, que se trata de uma dialética, que se apresenta como uma obsessão constante no seu processo criativo:

*“Eu sou uma pessoa que percebe um pouco das raízes, das identidades e, portanto, acompanho esse conflito que existe entre o pensamento ocidental e o pensamento africano. Gosto de comparar os dois universos e acabei descobrindo que há muitos valores nossos, africanos que estão a desaparecer”* (2014:8).

Trata-se, em nosso parecer, de uma dialética interna de culturas, que se fundamenta na ideia de que a identidade, quer individual quer colectiva, é uma realidade que só pode ser definida e afirmada em função de uma reconciliação do passado com o presente. Isso deve-se ao fato de que a mulher moçambicana, ao repensar o seu lugar social e cultural enquanto sujeito pós colonial, a fim de iludir qualquer ruptura ou pacto de esquecimento, tenta conhecer o passado, e re-inventar a tradição com o propósito de modernizá-la, ou seja, estabelecendo uma negociação entre a tradição e a modernidade.

## IV- BIBLIOGRAFIA

- ADÃO, Deolinda M. “*Novos espaços do feminino: uma leitura de Ventos do Apocalipse de Paulina Chiziane*”. In MATA, Inocência, PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.
- AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano: Escritas pós coloniais*. Lisboa: caminho, 2014.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1957.
- BAHULE, Cremildo. *Literatura feminina, literatura de purificação: O processo de Ascese da mulher na trilogia de Paulina Chiziane*. Maputo: Ndjira. Coleção Horizonte da Palavra, 2013
- BAIROS, Luiza. «*Nossos feminismos revisitados*». In Revista Estudos Feministas. Vol. 2, N.2, Rio de Janeiro. Publicação semestral Instituto de Filosofia e Ciências Sociais: IFCS/FRJ., 1995
- BETI, Mongo. *Perpétue et l'habitude du malheur*. Paris : Buchet/Chastel, 1974.
- BEZERRA, Antony C. “*A confluência do clássico e do medieval em Dr. Faustus, de Christopher Marlowe*. In AQUINO; Ricardo Bigi de Sheila MALUF, Diab. *Dramaturgia e teatro*. Maluf (Orgs.): UFAL, 2004.
- BION, Wilfred Ruprecht. *Uma memória do futuro: o passado apresentado*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- BOURDIEU, Pierre, *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. Prefácio: Sergio Miceli. Tradução: Sergio Miceli et al. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. (Clássicos; 4).
- CÂMARA VALE, Alexandre Fleming. *No escurinho do cinema: cenas de um público implícito*. São Paulo: Annablume, 2000.
- CAMARGO, Cândido Procópio Ferreira de. *Igreja e desenvolvimento*. São Paulo: CEBRAP, 1971.
- CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas Literatura e nacionalidade*. Lisboa: Veja, 1994
- CHIZIANE, Paulina. “*Ser escritora é uma ousadia!!?*”. Maderazinco. Revista Literária, 2002, Disponível em: <http://passagensliterarias.blogspot.com/2008/01/entrevista-paulina-chiziane.html>. Acesso em :7/7/2015.
- CHIZIANE, Paulina. *À conversa com Paulina Chiziane*. Minneapolis, 06 out. 2006. Entrevista concedida a Ana Margarida Dias Martins. Disponível em: <http://personalpages.manchester.ac.uk/postgrad/Ana.Martins-2/interview.htm>. Acesso em:13/7/15.
- CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. Lisboa: Caminho, 3.a ed., 2007.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. Lisboa: Caminho, 4a. ed.2008.
- CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da Perdiz*. Lisboa: Caminho, 2008.
- CHIZIANE, Paulina. *Eu... mulher por uma nova visão do mundo*. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 5, N.10, Abril de 2013.
- CHIZIANE, Paulina. *O ato de colonizar está nas mentes*. Revista Bastião, Porto Alegre: Edição 18. Ano 3, 2014.
- COUTO, Mia. *Cada homem é uma raça*. Lisboa: Caminho, 2009.
- COUTO, Mia. *Idades Cidades divindades*. Lisboa: Caminho, 2007

- DA CUNHA, Raquel Ferro. *A voz feminina: constituição da literatura pós-colonial moçambicana*. In Revista Historiador Número 03. Ano 03. Dezembro de 2010.
- DAVID-NÉEL, Alexandra e LAFON, Catherine. *Le féminisme rationnel*. Paris: les nuits rouges, 2000.
- DAVID, Debora Leite. *O desencanto utópico ou juízo final: um estudo comparado entre A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge, e Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane*. Tese (Doutorado de Estudos comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas- Universidade de São Paulo, 2010.
- DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard, 1986.
- DESROCHERS, Nadine. « *Le théâtre des femmes* ». In *Le théâtre québécois 1975-1995*. Montréal : Edité par Dominique Lafon, 2001.
- DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris: P.U.F., 1981.
- DO NASCIMENTO, Amanda Siqueira, DE BARROS, Amara Cristina e BOTELHO, Carlos Silva. “Os perfis femininos em *Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane” . In Revista Encontro, Revista do Gabinete Português de Leitura de Pernambuco, Ano 29, N.24, 2003.
- ELIACHEF, Caroline e HENNICH, Nathalie. *Mères-filles: une relation à trois*. Paris: Ed. A. Michel, 2002.
- ERMARTH, Elizabeth. “*Fictional Consensus and female Casualties*”. In *The representations of women in fiction*. Eds. e “*Introduction*” por Carolyn G. Heilbrun y Margaret R. Higonnet, Baltimore e London: The Johns Hopking University Press, 1983.
- ETOKE, nathalie. *L'écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, Paris: L'Harmattan, 2010.
- FERREIRA ALBENAIZ, Lady Selma e LONGH, Márcia, “*Para compreender gênero: uma ponte para relações igualitárias entre homens e mulheres*”, in SKOTT, Parry, LEWIS, Liana e QUADROS, Marion Teodósio de. *Gênero, diversidade e desigualdades na educação: interpretações e reflexões para formação docente*. Recife: Editora Universitaria-EFPE, 2009.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. “*Literatura africana de autoria feminina: estudo de antologias poéticas*». In SCRIPTA, Belo Horizonte, Vol. 8, Nº. 15, p. 283-296, 2º sem. 2004.
- FREUD, Sigmund. *Sept leçons de psychanalyse*. Paris: Orient, 1974.
- FOUCAULT, Michel. *A Escrita de Si*. In FOUCAULT .M *O Que É um Autor?*. Lisboa: Passagem, 1992.
- GEFFRAY, Christian. *Nem Pai Nem Mãe Crítica de Parentesco: o caso macua*. Trad. BOLÈO, Maria de Rosário Paiva. Lisboa: Caminho, 2000.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio da Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GONÇALVES, Ana Beatriz Rodrigues. “*Black, Woman, Poor; The many identities of Conceição Evaristo*”. In Antonio D. Tillis (editor). *Critical Perspectives on Afro-Latin American Literature*. New York: Routledge; 2012.
- GROULT, Benoîte. *Cette mâle assurance*. Paris: Albin Michel, 1993.
- HORTA, Maria Teresa. “*Arte Poética*”. In MENDES, Teresa e CARDOSO, Luis (Orgs.). *A mulher na literatura e outras artes*. (I Congresso Internacional de Cultura Lusófona Contemporânea, 11 e 12 de junho de 2012-). Portalegre: Instituto Politécnico de Portalegre / Escola Superior de Educação. 2013.
- INÊS, Manuela. *Não há amores-perfeitos*. Leya: Escrytos|Ed. Autor, 2013.
- JOHNSON, Martin H. Johnson e EVERITT, Barry J. *Reproduction*. Bruxelles: De Boeck University, 2001.

- KIMMEL, Michael S. *Masculinity as Homophobia: Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity*. In *Toward a New Psychology of Gender*, edited by Mary M. Gergen and Sara N. Davis. New York: Routledge, 1967.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução á semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire, Livre XX*. Paris: Seuil, 1975.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.
- LEITE, Ana Mafalda. "Romance de costumes, histórias morais". In MIRANDA, Maria Geralda de e SECCO, Carmen Lucia, Tindó. *Paulina Chiziane: Vozes e rostros femininos de Moçambique*. Curitiba: Editora Appris, 2013.
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Éditions Du Seuil, 1980.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.). Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- LEWIS, Desiree. "African feminisms". In *Agenda*, no,50. African Feminisms One. Agenda Feminist-Media; 2001.
- MATA, Inocência e PANDILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África, vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri, 2007.
- MANJATE, Rogério. « *Entrevista Paulina Chiziane* ». Maputo: 10 de Abril de 2002, Disponível em: <http://passagensliterarias.blogspot.com/2008/01/entrevista-paulina-chiziane.html> consultado o 20-03-2015.
- MAIA, Cláudia de J. "Representções femininas e escrita de si na literatura de Maria Helena Cardoso". IN MENDES, Teresa e CARDOSO, Luis (Orgs.). *A mulher na literatura e outras artes*. (I Congresso Internacional de Cultura Lusófona Contemporânea, 11 e 12 de junho de 2012-). Portalegre: Instituto Politécnico de Portalegre / Escola Superior de Educação, 2013.
- MEDINA, Cremildade Araújo. *Sonha Mamana África*. São Paulo: epopeia, 1987.
- MANDES, Orlando. *Sobre a Literatura Moçambicana*. Maputo: INLD, 1982.
- MIRANDA, Maria Geralda de e SECCO, Carmen Lucia, Tindó. *Paulina Chiziane: Vozes e rostros femininos de Moçambique*. Curitiba: Appris, 2013.
- NUNES, César e SILVA Edna. *A educação sexual da criança*. São Paulo: Autores Associados, 2000.
- OSWALDO, M. Rodrigues Jr. *Identidade masculina e sexual: um trajeto de superação e de disfunção eretiva*. São Paulo: biblioteca24 horas, 2008.
- OWEN, Hilary. *Mother Africa, Father Marx: Women's Writing of Mozambique: 1948-2002*. Granbury: Bucknell University Press, 2007.
- PADILHA, Laura Cavalcante. "Prefácio: sobre mulheres que apostam no manhã",. In Maria Geralda de Miranda e Carmen Lucia Tindó, *Paulina Chiziane, Vozes e rostros femininos de Moçambique*. Rio de Janeiro: Editora Appris, 2013.
- PAZ, Augusto de Toledo e BARROS DE HELD, Maria Sílvia. "O vestuário de trabalho e masculinização da mulher: uma proposta de renovação". In MELLO, Paulo Cezar Barbosa (coord.). *Arte, Novas Tecnologias e Comunicação: Fenomenologia da Contemporaneidade*. São Paulo: PMStudium Comunicação e Design, 2010.
- PESSOA, Fernando. *Oguardador de rebanhos e outros poemas*,.São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

- PIZA, Edith Pompeu. *O caminho das águas: estereótipos de personagens negras por escritoras brancas*. São Paulo: Ed.USP, 1998.
- PRANDI, José Reginaldo. “*Catolicismo e família; transformações de uma ideologia*”, in Cadernos CEBRAP. São Paulo, 1975.
- PRIORE, Mary Del. *Corpo a corpo com a mulher*. São Paulo: SENAC, 2000.
- QUIVE, Eduardo, “*Paulina Chiziane: o símbolo feminino na literatura moçambicana*”, Sarau Eletrônico, 2015. Disponível no URL: [http://bu.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com\\_content&task=view&id=213&Itemid=1](http://bu.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=1). Acesso em 06/02/2015.
- RICH, Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experiences and Institution*. New York: Norton, 1976.
- RODRIGUES, André Luis, *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006.
- RODRIGUES, Fátima, CESÁRIO Verde. *Recepção oitocentista e Poética*, Lisboa: Cosmos, 1998.
- ROITMAN, Paulina. *I Ching: o livro das mutações*. Rio de Janeiro: Garamond, 1988.
- ROUSSOT, Jean. *Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman*. Paris : PUF, 1982.
- SANTOS, Ana Luisa dos. “*Micropolítica das relações raciais no Brasil: negra resistência*”. In STEY, Marlene Neves, PIASON, Aline da Silva, SANTOS, Ana Luisa dos, Ana Luiza (Orgs.). *Vida de mulher: gênero, sexualidade e etnia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.
- SANTOS, Isabel Silveira dos e QUADROS, Marta Campos de. « *Relações étnico-raciais e de gênero na cena literária brasileira do século XIX*”. In MENDES, Teresa e CARDOSO, Luis (Orgs.). *A mulher na literatura e outras artes*. (I Congresso Internacional de Cultura Lusófona Contemporânea, 11 e 12 de junho de 2012-). Portalegre: Instituto Politécnico de Portalegre / Escola Superior de Educação, 2013.
- SILVA, Cândido Rafael Mendes da. “*Uma ‘branca de neve’ as avessas ou Rami no país da Poligamia*”. In MIRANDA, Maria Geralda de e SECCO, Carmen Lucia, Tindó. *Paulina Chiziane: Vozes e rostros femininos de Moçambique*. Curitiba: Editora Appris, 2013.
- SILVA, Lurdes Rodrigues da. *Questões de gênero e cidadania no romance NHP de Paulina Chiziane, Poiésis, Tubarão, Número especial, Universidade do Sul de Santa Catarina, SIMFOP/EDUCS, 2012.*
- SILVA, Maria Escolástica Alvares da. *Mulher, substantivo masculino*. Campinas : Unicamp, 1988.
- SISTO, Ceslo. *MÃE ÁFRICA*. São Paulo: PAULUS, 2007
- SOUZA, Leonardo Lemos de. “*A construção de modelos de gênero e a sua problematização no contexto escolar*”. In ARAÚJO, Maria de Fátima e MATTIOLI, Olga Ceciliato (Orgs.). *Gênero e violência*, São Paulo: Arte e Ciência, 2004.
- SOUSA GUERREIRO, Manuela. *Entrevista com Paulina Chiziane*. disponível no URL: <http://www.ccpm.pt/paulina.htm>. Acesso em 12-01-2015.
- SOUZA, Marina de Mello. *África e Brasil africano*. São Paulo: Ática, 2007.
- TEIXEIRA STEVENS, Cristina Maria. *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2007.
- TEIXEIRA STEVENS, Cristina Maria. *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*”. In *Caderno espaço feminino: revista do Núcleo de Estudos de Gênero e Pesquisa sobre a Mulher*, Volume 11, Número 14, 2014.
- TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem*. São Paulo: Arx, 2002.

- VIEIRA, Waldo. *Projeciologia: panorama das experiências da consciência fora do corpo humano*. Rio de Janeiro: Associação Internacional Editares, 2008.
- VIOLI, Patricia. « *Les origines du genre grammatical* », Paris: Persée, Langages, 21e année, n°85, 1987, pp. 15-34.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer. *Fairy Tales and the female imagination*. Montreal, Canada: Eden Press, 1982.