

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA**

SANDRA MARIA GONÇALVES DA SILVA

**PERSONAGENS FEMININAS NA OBRA *A CONFISSÃO DA LEOA*: ENTRE A
SUBSERVIÊNCIA E A TRANSGRESSÃO**

Tangará da Serra/MT
2014

SANDRA MARIA GONÇALVES DA SILVA

**PERSONAGENS FEMININAS NA OBRA *A CONFISSÃO DA LEOA*: ENTRE A
SUBSERVIÊNCIA E A TRANSGRESSÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - da Universidade do Estado de Mato grosso – UNEMAT, Campus Universitário de Tangará da Serra, como requisito obrigatório para obtenção de título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto.

Tangará da Serra/MT
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

S586p Silva, Sandra Maria Gonçalves da.
Personagens femininas na obra *A confissão da leoa*: entre a subserviência e a transgressão. – Tangará da Serra – MT / Sandra Maria Gonçalves da Silva. 2014.

Orientador: Dr. Aroldo José Abreu Pinto
Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* em Estudos-Literários. Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – Campus de Tangará da Serra/MT, 2014.

1. Mulheres. 2. Silêncio e Voz. 3. Confissão. 4. Identidade. 5. Mia Couto. I. Título.

CRB1/1945.

BANCA EXAMINADORA DE QUALIFICAÇÃO

Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto
Universidade do Estado de Mato Grosso/Alto Araguaia

Prof^a. Dr^a Vera Maquêa
Universidade do Estado de Mato Grosso/Cáceres

Prof. Rauer Ribeiro Rodrigues
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Três Lagos

AGRADECIMENTOS

Desde o nosso nascimento, nos deparamos com mãos que se estendem para nos trazer à vida. O mesmo ocorre durante a nossa caminhada nesse labirinto que é a vida, a qual percorremos sem saber exatamente onde chegaremos. Traçamos alguns objetivos para dar-lhe sentido e neles, nos deparamos com dificuldades, decepções, prazeres e satisfações. Atendo-me aqui ao percurso percorrido durante o mestrado, período em que descobri que a literatura nos proporciona prazeres além da leitura, como o encontro com pessoas que têm o universo literário como um dos encantos da vida e que, constantemente, demonstram atitudes humanitárias para com aqueles que estão vivendo a mesma história.

Portanto dedico esta página a todos que fizeram parte da minha vida durante este percurso. Agradeço ao Professor Dr Aroldo José Abreu Pinto que me incentivou nas pesquisas e demonstrou confiança no meu trabalho. À Professora Dr^a Vera Mâquea, pessoa com quem desde o início deste estudo mantive contato e que me indicou a obra *A confissão da leoa*, além de contribuir com seu olhar minucioso na minha Banca de Qualificação. À Professora Dr^a Tania Macêdo pela oportunidade dos diálogos nos espaços da USP e por ter participado da minha Banca de Qualificação. À professora Dr^a Rita Chaves pelos conhecimentos adquiridos em suas aulas e pela acolhida.

Meu agradecimento especial às amigas Cláudia Martins e Rozenice Sanches pelas contribuições para a construção deste texto, por terem me auxiliado a superar as dificuldades e os momentos de insegurança e por terem partilhado comigo a celebração de cada conquista. À minha irmã Sibeles Gonçalves pelas palavras de apoio quando eu desanimava. Aos amigos Rosimar da Silva, Antônio Júnior e Aloma Reis pela compreensão e companheirismo.

Meus agradecimentos aos colegas e professores do PPGEL - UNEMAT.

Agradeço calorosamente aos meus pais Severino Felipe da Silva (In memoriam) e Judite Gonçalves da Silva que passaram para mim uma herança imensurável: os estudos.

Desossaste-me
inscrevendo-me
cuidadosamente
no teu universo
como uma ferida
uma prótese perfeita
maldita necessária
conduziste todas as minhas veias
para que desaguassem
nas tuas
sem remédio
meio pulmão respira em ti
o outro, que me lembre
mal existe
Hoje levantei-me cedo
pintei de tacula e água fria
o corpo aceso
não bato a manteiga
não ponho o cinto
VOU
para o sul saltar o cercado.

Paula Tavares, *Ritos de passagem*.

RESUMO

Nesta dissertação, dedicamo-nos ao estudo da obra *A confissão da leoa*, de Mia Couto, na qual a figura feminina tem um papel de destaque. Com base nisso, buscamos refletir, a partir de estudos críticos e teóricos, a condição da mulher no contexto moçambicano, representada nas personagens femininas. Certos de que o acesso à vida pública para estas mulheres é mais delimitado, investigamos qual a condição delas no contexto histórico-social em que estão inseridas. Para isso, buscamos aporte teórico em Olga Iglésias (2007), Érica Antunes Pereira (2012), Eugenia Rodriguez Blanco e Maira Hari Domingos (2008). A fim de refletir as vozes dos narradores que por vezes se confluem, outras se divergem na narrativa, valemo-nos das considerações de Mikhail Bakhtin (2010). Dado o título da obra ser *A confissão da leoa* (2012), analisamos o relato da personagem narradora feminina como uma confissão que objetiva a construção da identidade individual e coletiva dessas mulheres, assim como um meio de transgressão. Sendo Moçambique um país em que a hibridização cultural ainda gera muitos conflitos, observamos a construção dessas identidades como uma estratégia utilizada pelo escritor Mia Couto para discutir, por meio da ficção, as questões de identidade nacional moçambicana e por extensão a da África colonizada pelos portugueses. Para esta abordagem, nos baseamos em Franz Fanon (2010) e Homi Bhabha (1998).

PALAVRAS-CHAVE:

Mulheres; Silêncio e Voz; Confissão; Identidade; Mia Couto.

ABSTRACT

In this dissertation, we dedicate ourselves to the study of the work *The confession of the lioness*, by Mia Couto. In this novel, the feminine depiction has a prominent role. Based on this, we look for, starting from critical and theoretical studies, reflect the woman condition within the Mozambican context, represented by the feminine characters. Assured that the access to the public life for those women is more restricted, we investigated what is their condition in the historical and sociological context in which they are within. To accomplish that, we went for theoretical support in Olga Iglésias, Érica Antunes Pereira, Eugenia Rodriguez Blanco and Maria Hari Domingos. With the aim of reflecting the voices of the narrators that sometimes share the same point of view, at other times don't, in the narrative, we took advantage of Mikhail Bakhtin's utterances. Giving that the work's title is *The confession of the lioness*, we analyze the narrative of the feminine narrator character as a confession that has as its aim the building up of the individual and collective identity of these women, as a transgression stance. Mozambique being a country in which the cultural hybridization still generating many conflicts, we observe the construction of these identities as a strategy used by the writer Mia Couto to discuss, through fiction, the Mozambican national identity issues and far and beyond the one from the Portuguese colonized Africa. To this approach, our base were Franz Fanon and Homi Bhabha.

KEY-WORDS:

Women; Silence and Voice; Confession; Identity; Mia Couto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. MULHER DE MOÇAMBIQUE: REALIDADE EXTRATEXTUAL EM CONFLUÊNCIA COM A FICÇÃO.....	14
1.1 Algumas reflexões sobre a condição da mulher na história	14
1.2 A Escrita e o Nome como transgressão	20
1.3 Entre a subalternidade e o grito libertário	26
1.4 A morte ronda as mulheres.....	32
2. KULUMANI E SUAS HISTÓRIAS: UM CAMINHO PARA A COMPREENSÃO DA MULHER MOÇAMBICANA.....	43
2.1 Espaços de aprisionamento.....	43
2.2 Encontro e desencontro de vozes.....	51
2.3 Gêneros literários em confluência	58
2.4 Identidades reveladas pela confissão	63
2.5 Marcas identitárias híbridas em romances miacoutianos	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	86

INTRODUÇÃO

A presente dissertação apresentada ao programa do PPGEL (Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários) é resultado do primeiro contato que tivemos com a literatura africana de língua oficial portuguesa em 2011, por meio da obra *Terra Sonâmbula* (2010), do escritor moçambicano Mia Couto. Nasceu aí o encantamento por essa obra, de tal maneira, que nos impulsionou a ler outros livros do escritor, bem como, de outros autores africanos. Contudo, foi seguramente a prosa-poética de Mia Couto que nos fez enamorar dessa literatura a ponto de resgatar-nos para o universo acadêmico em 2012. As leituras posteriores nos proporcionaram o contato com o romance *A confissão da leoa*, lançado por esse mesmo escritor também em 2012. Ao lê-lo, percebemos que as personagens femininas ganham destaque, despertando-nos o interesse por estudá-lo, pois além do prazer proporcionado pela literatura, nós estaríamos percorrendo mais duas áreas do conhecimento pelas quais temos curiosidade, a história de África com foco em Moçambique e a da mulher moçambicana, por meio da ficção.

O escritor Mia Couto iniciou sua vida literária como poeta, seguiu como cronista e, finalmente, tornou-se romancista. Publicou obras infanto-juvenis e, em 2013, foi o ganhador do prêmio Camões. Durante as lutas de libertação de Moçambique, tornou-se um intelectual muito comprometido política e culturalmente com os problemas socioeconômicos de seu país, e isso é evidenciado em suas narrativas cuja temática é, geralmente, permeada de denúncia e crítica social à exploração, à violência da colonização, e à opressão a que foi submetido o povo moçambicano no período colonial e de guerra civil. Observa-se que desde o seu primeiro romance *Terra Sonâmbula* publicado em 1992, ele problematiza as condições dos seres de margem, como o velho, a criança, os imigrantes e a mulher.

Neste trabalho, temos como propósito analisar a condição da mulher representada na obra *A confissão da leoa*, na qual o autor enfatiza a personagem feminina, provavelmente porque, na cultura moçambicana, a mulher é relegada ao silêncio e a nulidade, algo próprio das culturas hegemônicas masculinas. Cabe ressaltar que em Moçambique e em muitos países da África esse silenciamento é mais acentuado, uma vez que a mulher foi vítima tanto dos colonizadores, servindo-os como escravas e objeto sexual, quanto dos colonizados, que as tratam como um ser à margem em sua cultura.

Destaque-se o fato de, em grande parte dos seus romances, Mia Couto demonstrar uma preocupação em evidenciar a mulher no contexto moçambicano. Na obra *Terra Sonâmbula*, por exemplo, as personagens protagonistas são um velho e um menino, entretanto ele atribui certa ênfase às personagens femininas Farida e Virgínia; esta vive uma situação semelhante àquela, pois ambas se tornam vítimas do sofrimento proporcionado pela guerra civil em Moçambique que perdurou de 1976 a 1992, intensificado pelos abusos de poder cometidos pela personagem português Romão Pinto, marido de Virgínia. Esta decide se ausentar daquele espaço pela loucura, enquanto que Farida ausenta-se, instalando-se num barco encalhado, pois é rejeitada pela aldeia, por ter sido gêmea e “na crença de sua gente, nascimento de gêmeos é sinal de grande desgraça” (COUTO, 2007, p. 70) e, mais tarde, por ter gerado um filho, fruto de estupro perpetrado pelo colonizador português. Essa criança, na sua condição de mulato, seria fatalmente desprezada pela comunidade. Farida por ter nascido “gêmea primeiro, agora mãe de um albino: ela era a pior das leprosas, condenada para sempre à solidão” (COUTO, 2007, p.79). Uma é rejeitada pela cultura tradicional – Farida –, e a outra – Virgínia – pela patriarcal.

Constatamos os dilemas da mulher moçambicana também na obra *A varanda do frangipani* (1996), o segundo romance do escritor Mia Couto, cujo espaço da narrativa se dá num asilo de velhos. Depois de ter ocorrido o assassinato do diretor do asilo de velhos de São Nicolau, o policial Izidine Naíta vai até lá para descobrir quem havia matado o diretor Vasto Excelêncio. Os velhos do asilo tornam evidentes os descasos para com os idosos ao revelarem suas histórias. Mas são as mulheres Marta, Nãozinha e Naíta que revelam os casos de abuso sexual, de desrespeito e de silenciamento de que são vítimas as mulheres. Essa temática é problematizada também em alguns contos do escritor.

No conto “Meia culpa, meia própria culpa”, por exemplo, a personagem Meia Metade para se livrar dos desmandos cometidos pelo marido, tenta assassiná-lo e revela para o escritor que deseja escrever a história dela: “Não o matei. E disso tenho pena. Porque esse assassinato me faria sentir inteira” (COUTO, 2009, p. 43). Para que possa sentir-se viva, é preciso que o cônjuge morra, mesmo que isso implique uma prisão determinada pela justiça. No conto “A saia almarrotada” a personagem feminina sequer tinha nome; por ser a “única menina entre a filharada” (COUTO, 2009, p. 29) fora criada para cuidar do pai e do tio e por isso não teve tempo de viver para si. Quando

ganhou do tio um vestido que poderia fazer com que ela se sentisse mulher, o pai ordenou que queimasse, tirando dela qualquer possibilidade de Ser.

Nota-se que, embora essas personagens femininas vivam à margem e sejam submissas, tendem a fazer um percurso diferente na história. O grito libertário feminino é dado por meio dos sonhos, da escrita, da confissão e do que na literatura denominamos insólito/estranho. Para suportar a exclusão social ditada pela cultura imposta pelos homens, inventam um mundo onde sua história possa ser outra. Portanto, suas histórias geralmente se assemelham às histórias das mulheres do mundo que para se fazerem ouvir, transgridem as leis locais e fazem enfrentamentos de forma que desestruturam o monopólio cultural masculino. Dessa forma, as leis que regem a sociedade passam a ser escritas também pelo feminino.

Para situar nosso leitor, faremos uma breve abordagem sobre a condição da mulher ocidental, relacionando-a com a mulher em Moçambique que é o nosso foco de estudo. Observaremos, no romance, como são construídas as personagens femininas, considerando que socialmente são diluídas pela cultura hegemônica, mas guardam segredos de magia e sofrimento, confessados para o narrador personagem Arcaño Baleiro e para o leitor. É nossa intenção examinar o fato de a personagem feminina ser a narradora que escreve - algo incomum na cultura moçambicana, posto que, só há poucas décadas a mulher foi inserida na educação formal -, revelando-nos as histórias das mulheres da aldeia de Kulumani, espaço onde se passa a narrativa.

Perscrutaremos a configuração da morte como mote para atitudes subversivas das personagens e desconstrução de espaços de fronteiras entre o natural e o sobrenatural, já que muitas vezes essas personagens demonstram intimidade com os entes mortos. Sendo o espaço da casa uma forma de delimitar o lugar da mulher, investigaremos também a constituição desses espaços na narrativa e as diversas formas de transgressão das personagens femininas para ultrapassar a linha que as separa do masculino.

Buscaremos aporte teórico para discutir a construção do feminino na narrativa em Simone de Beauvoir que apresenta como foi construído o gênero na sociedade patriarcal em sua obra *O Segundo Sexo* (2009), e abordaremos os estudos feitos por Michelle Perrot, em *Minha história das mulheres* (2008) que faz um relato histórico sobre o papel da mulher como agente de sua própria história. À luz de Inocência Mata e Laura Cavalcanti Padilha, discutiremos como se dá a representação da mulher nesse

contexto, pois as mesmas organizam na obra *A mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente* (2007), textos de vários escritores e escritoras africanos.

Estudaremos a pluralidade de vozes na narrativa, levando em conta o fato de o romance ser intitulado *A confissão da leoa*, que superficialmente, parece ser apenas o relato da personagem feminina, entretanto o autor faz a confluência entre duas histórias, uma na voz feminina, narrada pela personagem Mariamar e outra na voz masculina, narrada pela personagem Arcanjo Baleiro. Para isso, investigaremos as considerações de Mikhail Bakhtin na obra *Questões de literatura e de estética* (2010).

Considerando que a obra traz em seu título o vocábulo confissão, interessa-nos discutir esse gênero como um dos elementos que contribui para a constituição da identidade feminina. A partir de relatos que se alternam entre a confissão e a denúncia, elas vão delineando suas identidades e reconhecendo-se como seres que também contribuem para o bem e o mal da sociedade a qual fazem parte.

No romance *A confissão da leoa* como em várias outras obras de Mia Couto, percebe-se que há uma necessidade de ressaltar as condições de subalternidade em que vivem as mulheres, mas também as reações delas para se sobressaírem da clausura a que são submetidas. Esse processo de emancipação muitas vezes em maior ou menor grau vai construindo para o leitor a personagem feminina como representação da mulher moçambicana. Além disso, a construção dessas personagens sempre parece querer dizer algo sobre a cultura africana que para o mundo ocidentalizado ainda é muito complexo, por isso o nosso interesse em tentar compreendê-las.

1. MULHER DE MOÇAMBIQUE: REALIDADE EXTRATEXTUAL EM CONFLUÊNCIA COM A FICÇÃO

1.1 Algumas reflexões sobre a condição da mulher na história

As discussões sobre o papel da mulher na sociedade têm levado, desde muitos séculos, intelectuais de diversas áreas a escreverem sobre o assunto. A literatura é um dos campos que contribui para essa discussão, visto que por meio da arte ficcional o autor apreende o mundo real e o “transpõe para o ilusório” (CANDIDO, 2010, p.63), concedendo ao leitor a possibilidade de refletir sobre a realidade. O texto narrativo em prosa torna-se, portanto, o espaço privilegiado para a criação de fatos e acontecimentos pertencentes ou não ao mundo real. As narrativas de Mia Couto, com enfoque nas personagens femininas, oportunizam um encontro da ficção com a história. Por meio do contar, o leitor tem uma melhor compreensão da luta da mulher para conquistar seu espaço. Faremos um breve percurso para entendermos como se deu essa luta na história.

Em tempos remotos, nos primeiros séculos da Idade Média, antes de serem reintroduzidos os princípios da Legislação Romana – o que ocorre do século XIII em diante – era comum as mulheres exercerem quase todas as profissões e o direito de propriedade e de sucessão lhes eram garantidos por lei e pelos costumes. “Desmistificando a ideia de que a sujeição da mulher seja um destino irrevogável, a – histórico e universal” (ALVES E PITANGUY, s/d, p.15), foram encontrados registros em sociedades tribais como a Gália e a Germânia de que as mulheres mantinham um espaço de atuação semelhante ao dos homens: “Participavam dos Conselhos Tribais, ocupavam-se da agricultura e do gado e construíam suas casas” (ALVES E PITANGUY, s/d, p. 15). Além disso, elas exerciam a função de juízas, inclusive de homens. Alguns cronistas europeus do século XVI, ao chegarem à América, também se surpreenderam com a posição da mulher entre os Iroqueses e Hurons. Entre eles inexistia o controle de um sexo sobre o outro, dividiam tarefas e tomavam decisões em conjunto. Paradoxalmente, no período Renascentista, com a formação dos Estados Nacionais e o processo de centralização de poder acontece o afastamento da mulher da esfera pública: “É justamente durante este período, quando o trabalho se valoriza como instrumento de transformação do mundo pelo homem, que o trabalho da mulher é depreciado” (ALVES e PITANGUY, s/d, p. 26). Embora, na indústria de seda e têxtil em geral, a mão de obra fosse, em sua maioria, feminina, é a partir do século XVII e,

sobretudo, no século XVIII que a mulher passa a exercer em maior número o trabalho a domicílio, posto que havia muito empecilho à sua participação no mercado de trabalho. Elas eram contratadas por intermediários. Era o trabalho menos qualificado e de mais baixa remuneração. É ainda neste período que acontece a valorização da ideia de trabalho, o respeito nascente pela ciência e a preocupação com a aquisição de conhecimento. Enquanto isso, “o currículo das meninas enfatizava o aprendizado das prendas domésticas e sua escolarização não as preparava para o ensino superior, que, aliás, sequer lhes era acessível” (ALVES E PITANGUY, s/d, p. 28).

Na França do século XVII, a mulher participa ativamente, ao lado do homem, do processo revolucionário no auge da luta pela libertação, mas não vê as conquistas políticas se estenderem ao seu sexo. Nos Estados Unidos, a luta pela libertação teve como base a ideia de igualdade, mas esta ideia de direitos para a mulher ainda era intolerável. No Brasil, o percurso traçado pela mulher para conquistar direitos também não foi diferente. Embora tenha participado da luta pela Abolição dos escravos, pela instauração da República e conquistado o direito ao voto em 1932, antes de países como a França e a Itália, “as aspirações à cidadania no mundo do trabalho as que buscam proporcionar iguais oportunidades entre homens e mulheres, passam por um demorado silêncio, interrompido entre 1979 e 1985” (GIULANI, 2001, p. 644).

Ao estudarmos as conquistas das mulheres na sociedade, percebemos que, quando foram introduzidas na vida pública e saíram dos limites das muralhas domésticas, conseguiram trazer à luz, em teor de denúncia, situações de discriminação e segregação sexual a que estavam enclausuradas. Além disso, conquistaram espaços até então reservados apenas para os homens. Na perspectiva de Paola Cappellin Giuliani (2001),

As mulheres têm contribuído para que algumas transformações importantes possam ser postas em prática: a politização do cotidiano doméstico; o fim do isolamento das mulheres no seio da família; a abertura de caminho para que se considere importante a reflexão coletiva; a definitiva integração das mulheres nas lutas sociais e seu papel de destaque na renovação da própria cultura sindical. (p. 649).

Depois de tantos anos de opressão e tendo que se reafirmar constantemente, a mulher ocupa finalmente um espaço no setor público que acarretará mudanças definitivas na sociedade. Segundo Michelle Perrot (2008, p. 19), “O advento da história das mulheres deu-se na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos nos anos 1960 e na França

uma década depois.” Contribui para esse processo diversos fatores imbricados – científicos, sociológicos, políticos. Em relação aos fatores políticos, Perrott (2008) afirma:

no sentido amplo do termo, foram decisivos. O movimento de libertação das mulheres, desenvolvido a partir dos anos 1970, não visava de início à universidade e suas motivações não incluíam a história: contava com o apoio de mulheres intelectuais [...]. Esse movimento teve consequências no saber, de duas diferentes maneiras, pelo menos. De início, em busca de ancestrais e de legitimidade, por seu desejo de encontrar vestígios e torná-los visíveis, começou um “trabalho de memória” que continua a desenvolver-se até então no seio da sociedade em seu conjunto. A longo prazo, esse movimento teve ambições mais teóricas. Pretendia criticar os saberes constituídos, que se davam como universais a despeito de seu caráter predominantemente masculino. Houve, nos anos 1970-1980 uma vontade de “corte epistemológico” que afetou principalmente as ciências humanas, mas que chegou a tocar o domínio da matemática. (p. 20).

O surgimento desses questionamentos proporcionou discussões decisivas para a análise e interpretação da realidade social. Os movimentos de resistência surgem então quando pesquisadores voltam suas atenções para o estudo do cotidiano como fonte histórica; passa-se a dar visibilidade àqueles que foram silenciados pela história oficial.

Fazendo uma análise do que ocorreu na França em maio de 1968 até o fim do século XX, Michelle Perrot (2008) observa:

A história das mulheres mudou. Em seus objetos, em seus pontos de vista. Partiu de uma história do corpo e dos papéis desempenhados na vida privada para chegar a uma história das mulheres no espaço público da cidade, do trabalho, da política, da guerra, da criação. Partiu de uma história das mulheres vítimas para chegar a uma história das mulheres ativas, nas múltiplas interações que provocam a mudança. Partiu de uma história das mulheres para tornar-se mais especificamente uma história de gênero, que insiste nas relações entre os sexos e integra a masculinidade. Alargou suas perspectivas espaciais, religiosas, culturais. (p. 15-16).

Sabe-se que ainda são vários os obstáculos à participação da mulher na vida pública, principalmente em alguns países da África, embasados tanto na cultura tradicional como na estrutura do período colonial. Na África colonizada pelos portugueses, a influência colonial alterou, embora com muita resistência por parte dos nativos, os costumes culturais e sociais desses povos, inclusive impondo-lhes uma

sociedade patriarcal que desestruturou a atuação feminina nesses espaços. Segundo Érica Antunes Pereira (2010, p. 62), “na maior parte da África subsaariana, por exemplo, o sistema sociopolítico matrilinear era caracterizado pela ancestralidade a partir da figura materna e pelo direito da mulher à herança e à propriedade”, embora “a gerência e a disposição do patrimônio fossem reservadas aos seus irmãos.” Reiteramos as reflexões da pesquisadora com o que diz Laura Cavalcanti Padilha (2002, p. 176) – baseada em Henrique Abranches – acerca das mulheres africanas, em especial as da etnia *bantu* cujo valor simbólico da mulher era essencial na formação das comunidades de origem.

[...] “todos os membros do grupo eram parentes por descenderem de uma mulher comum” que “dá nome ao grupo”, o que explica o fato de que este reúna as “condições essenciais para que possa ser chamado de clã uterino”. (ABRANCHES, 1963, p. 48 apud PADILHA, 2002, p. 176.).

Isto foi abalado com a chegada do colonizador que impôs a instituição da patrilinearidade enfraquecendo, dessa forma, a atuação das sociedades femininas, bem como, a cultura tradicional indígena. Sobre essa invasão, Fanon (2010) escreve:

A dominação colonial, por ser total e simplificadora, logo deslocou, de modo notável, a existência cultural do povo subjugado. A negação da realidade nacional, as relações jurídicas novas introduzidas pela potência ocupante, o afastamento para a periferia, pela sociedade colonial, dos indígenas e seus costumes, a expropriação, a sujeição sistematizada dos homens e mulheres tornam possível essa obliteração cultural. (p. 271).

A reflexão de Fanon nos faz compreender com que facilidade os colonizadores europeus conseguiram sobrepujar sua cultura em detrimento dos colonizados. Vale ressaltar que, para a mulher, isso foi muito mais grave, já que à medida que a cultura do colonizador se expande, a exclusão em relação à mulher se acentua, pois ele traz para grande parte do continente africano a ideologia da sociedade patriarcal.

Em Moçambique somente com a luta armada pela libertação nacional – que teve início oficialmente em 1964 – passou-se a discutir a situação da mulher, visando à sua emancipação, inclusão nos centros de decisão e seu envolvimento na luta pela independência. Essas discussões eram aquecidas de muitas divergências, chegando a ser levantada a possibilidade da participação da mulher na luta não só como “coadjuvante”,

mas também na própria luta armada, nas decisões e na esfera mais alta do poder. Em seus estudos sobre a condição da mulher moçambicana, Olga Iglésias (2009) constata que

Em 1981 aconteceu realmente uma viragem, quando Aquino de Bragança, director do Centro de Estudos Africanos encorajou o estudo, na então Oficina de História, da participação da Mulher na luta armada. Desenvolveu este projecto a Professora Doutora Isabel Casimiro, que começou por entrevistar algumas das mulheres protagonistas, como membros da LIFEMO (Liga Feminina moçambicana, que foi constituída em junho de 1966, em Mbeya, Tanzânia, e que era formada por elementos marginais à própria luta), do DF (Departamento Feminino), da OMM (Organização da Mulher Moçambicana), enfermeiras, professoras, secretárias, camponesas, mobilizadoras, transportadoras de material, produtoras de mantimentos e alimentadoras dos combatentes. (p. 142).

Embora tenha havido um grande avanço após a Constituição aprovada em 1990, há ainda muita resistência às leis que, dentre outras coisas, asseguram a igualdade da mulher e do homem. De acordo com as pesquisas de Érica Antunes Pereira (2010):

Com a constituição de 1990, estabeleceu-se o multipartidarismo e, dois anos depois, deram-se os acordos de paz, para em 1994, realizarem-se as primeiras eleições multipartidárias, presidenciais e legislativas. Desde essa época, as associações econômicas e políticas foram legalizadas e houve a elaboração da lei da imprensa, garantindo à população a liberdade de associação, de expressão e de intervenção política, o que permitiu o aprofundamento do sistema democrático e o surgimento, por via de consequência, de *associações civis femininas com o objetivo de lutar pelos direitos das mulheres*. (p. 93. Grifo nosso).

Os estudos sobre a situação da mulher em Moçambique têm demonstrado que há muitas polêmicas ainda sobre qual o papel da mulher na sociedade. Eugenia Rodriguez Blanco e Maira Hari Domingos (2008, p. 29) criticam o texto da Constituição da República por fazer “uma menção superficial sobre as práticas tradicionais que afetam o exercício dos direitos das mulheres.” Criticam também o fato de haver uma preocupação em manter os valores tradicionais e incentivar sua continuidade através de atos artísticos culturais, sem problematizar práticas como o *lobolo*¹, a Poligamia e o Kupifa Fufa ou Kutchinga (cerimônias de purificação das viúvas).

¹ Um costume de alguns países africanos pela qual a família do noivo faz um pagamento em gado ou dinheiro para a família da noiva, pouco antes do casamento.

Em relação à educação, segundo as críticas supracitadas:

As organizações que trabalham na área de educação reconhecem que as raparigas apresentam uma participação fraca e descontínua porque não são apoiadas para continuar a estudar. O acesso e retenção da rapariga, na escola, está determinada pela construção tradicional de género que coloca outras prioridades para a mulher mais relacionadas com o seu papel reprodutivo na família e na sociedade. Um papel reprodutivo que muitas vezes torna-se incompatível com o acesso às escolas e à educação. (BLANCO & DOMINGOS, 2008, p. 41).

Isso faz com que a mulher não consiga, de fato, sua independência, já que a educação formal é um dos caminhos para se chegar à autonomia social e econômica. Além disso, torna-se impossível sua participação, em maior número, nas decisões políticas de seu país. Há de se destacar que, embora todo esse cenário, Moçambique é o segundo país africano de língua portuguesa com maior número de mulheres no poder.

A literatura de alguns escritores em Moçambique torna-se um dos meios de reivindicação desses direitos. Constatam-se isso quando os escritores e poetas tentam pela ficção romper com o silenciamento a que foi submetida a mulher. Percebe-se que nos textos de muitos escritores africanos as personagens femininas ou demonstram indignação por sua condição através de reflexões, ou são subversivas em suas atitudes. Isso é perceptível nas obras de Paulina Chiziane, Mia Couto e ainda nos contos de Suleiman Cassamo, por problematizarem o feminino em suas narrativas sob essa perspectiva, o que está de acordo com o que se espera do papel do intelectual. Sobre essa temática, Edward Said em *Representações do Intelectual* (2000) afirma:

A questão fundamental para mim, penso eu, é o facto de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma faculdade para representar, corporizar, articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para, bem como por, um público. [...] é representar todas as pessoas e todos os assuntos que são sistematicamente varridos para debaixo do tapete. O intelectual atua assim com base em princípios universais. (p. 28).

Esta reflexão vem corroborar com a ideia de Homi Bhabha (1998, p. 34) ao assegurar que “O crítico deve tentar apreender totalmente e assumir a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico.”

Essa parece ser a pretensão do escritor moçambicano, dar ao leitor uma visibilidade do que vive a sociedade moçambicana e, conseqüentemente, denunciar os

problemas sociais, os descasos políticos e econômicos de que são vítimas. Tanto em entrevista, como em textos de ficção e de opinião, percebe-se o comprometimento do autor Mia Couto, atitude muito recorrente entre os intelectuais, especificamente, os da África colonizada pelos portugueses. Em decorrência disso, a literatura africana tem lentamente ganhado fôlego e conquistado seu espaço no mundo.

À luz das observações apontadas, salientando a luta das mulheres em Moçambique, faremos uma leitura crítica da obra *A confissão da leoa*, de Mia Couto, cujas personagens femininas são de extrema relevância e configuram a condição da mulher no contexto moçambicano.

1.2 A Escrita e o Nome como transgressão

“– O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê?”

– Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando.

– E alguém vai ler isso?

– Talvez.

*É bom assim: ensinar alguém a sonhar.”*²

Terra Sonâmbula. Mia Couto

No texto “Na entrada do novo milênio em África, que perspectivas para a mulher moçambicana” (2007), Olga Iglésias afirma que é no Jornal “O Brado Africano” publicado de 1919 a 1974 por um grupo de homens negros, que se encontram os primeiros escritos “sobre a situação da mulher como mãe e como menina (que necessitava de estudar e preparar-se para a vida futura longe dos vícios coloniais)” (IGLÉSIAS, 2007, p. 139). A preocupação sobre a formação da mulher se dá, portanto, a partir do pensamento masculino, visto que à mulher era inviabilizado se expressar publicamente. Além disso, “o acesso ao texto verbal lhes era duas vezes barrado: por serem mulheres e por serem africanas” (PADILHA, 2002, p. 171).

Paradoxalmente, em grande parte das obras do escritor moçambicano, as personagens femininas têm acesso à leitura e é pela escrita que elas se permitem sonhar. Perpassando por algumas obras desse escritor com enfoque nas mulheres, observamos que a escrita se constitui para elas uma forma de liberdade, pois, ao delinear as letras no

² A reprodução dos diálogos em itálico é uma característica da escrita do autor Mia Couto.

papel, elas tecem uma outra realidade e manifestam uma certa utopia. Na obra *Terra Sonâmbula* (2007), a personagem Farida, a pedido da portuguesa Virgínia, escreve cartas e envia para a portuguesa, “falseando autorias, fingindo o longe [...] Virgínia lia as cartas com aquele soluço que é tropeço do choro. Farida escutava em tal embalo que se desconhecia autora da missiva” (COUTO, p. 75). No romance *Antes de nascer o mundo* (2009), a personagem Silvestre Vitalício, o patriarca da família, cria um lugar chamado Jesusalém. Dilacerado pela culpa da morte da mulher e pelas guerras em Moçambique, ele resolve afastar seus filhos da cidade e inventa um espaço onde pudesse criar sua prole sem que os mesmos tivessem contato com o mundo fora de Jesusalém. A personagem portuguesa, Marta, é a primeira mulher a frequentar aquele espaço. Por meio de cartas escritas por ela, mas que nunca chegaram ao destinatário, pois o mesmo já havia morrido, Marta rememora sua história com Marcelo, reinventando-se. Essas mesmas escritas permitirão ao menino Mwanito, filho caçula de Silvestre Vitalício, ter o primeiro contato com o mundo fora de Jesusalém.

Em *A confissão da leoa*, Mariamar, a personagem narradora, por vezes demonstra um certo receio no seu contato com a escrita; como se isso, por ter sido há muito tempo interdito para as mulheres, se constituísse, ainda hoje, algo intocável, quase sagrado, podendo levá-la a perder-se de si: “Ninguém mais do que eu amava as palavras. Ao mesmo tempo, porém, eu tinha medo da escrita, tinha medo de ser outra e, depois, não caber mais em mim” (COUTO, 2012, p.87).

Entretanto, a escrita torna-se uma das fissuras encontradas por Mariamar para subverter a ordem vigente. Por ela, a personagem narradora expõe aquilo que lhe incomoda e em tom de denúncia acaba por ser a porta-voz das mulheres de Kulumani para o leitor. Fora o tio-avô³, Adjuro Kapitamor, que lhe ensinara a escrever, mas advertira-lhe a gravidade desse conhecimento. Afinal, a escrita em Kulumani também se torna uma espécie de subversão para as mulheres, de tal forma que Mariamar revela-nos: “Em Kulumani, muitos se admiram da minha habilidade de escrever. Numa terra em que a maioria é analfabeta, causa estranheza que seja exatamente uma mulher que domina a escrita” (COUTO, 2012, p. 88). A escrita é um elemento de poder para a personagem, e ela demonstra consciência disso quando, ao aprender a primeira letra da palavra leão, diz: “pela primeira vez me confrontava com um leão. E, ali, caligrafia no

³ Ao falar de Adjuro Kapitamor, como avô, a narradora explica que “em rigor, ele é o irmão mais velho de minha mãe. Na nossa terra, designamos de <<avô>> todos os tios maternos” (COUTO, p. 46).

papel, a fera se ajoelhava a meus pés” (COUTO, 2012, p. 88). A fera é a própria escrita, que, proibida às mulheres durante tantos anos, ao dominá-la, elas passam a ter, lentamente, domínio sobre a sua própria vida, não sendo mais propriedade dos homens. Essa fera pode ser também a cultura que será enfrentada a partir da escrita das mulheres que poderão construir, pela educação formal, sua própria história.

É necessário, de algum modo, manifestar atitudes subversivas para que seu espaço seja delineado. O nome de algumas personagens femininas também sugere uma forma de subversão, uma vez que a composição desses nomes já expressam identidades não satisfeitas com a sua condição como Ser. Para Ian Watt (2007), quando o romancista nomeia as personagens, expressa sua intenção de apresentá-las como um indivíduo particular tal qual os indivíduos na vida real. Há em Mia Couto essa preocupação de nomear suas personagens como se cada nome já carregasse em si uma narrativa.

Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função. (WATT, 2007, p. 19).

Assim sendo, a personagem narradora Mariamar traz na composição do seu nome o Mar que é

símbolo de um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. (CHEVALIER & CHEERBRANT, 2003, p 592).

A possibilidade de contrariar a condição de inferioridade imposta à mulher pode vir dessa personagem, logo, ela pode representar perigo para a cultura de repressão criada pelo homem. Destaque-se o fato de que para grande parte dos países africanos, foi pelo mar que vieram os europeus que os dominaram, além disso, para algumas culturas africanas é no mar que estão os monstros, enquanto que seus deuses estão instalados na terra. O nome da personagem narradora Mariamar dá indícios de que é um ser de fronteira, pois embora habite a Terra, pertence ao Mar. Esta condição fronteiriça a faz fugir de Kulumani, tenta viajar “contra o destino, mas a favor da corrente” (COUTO, 2012, p.49), pelo rio Lideia, mas tem consciência de que “a canoa vai simulando obediência” (COUTO, 2012, p. 49). Nada contribui para que possa alçar voo,

nem mesmo a canoa obedece ao seu comando, o que sugere que seu destino já está traçado, será sempre um ser de fronteira. Ao discutir sobre o espaço fronteiriço, Homi Bhabha (1998) afirma que este espaço é o responsável por fornecer

o terreno para a elaboração de estratégias de subjetividades – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (p. 20).

Deixar que a personagem permaneça em situação de fronteira, permite que a narrativa instaure discussões acerca da integração recíproca entre indivíduos que residem em espaços de fronteira. Portanto, a escolha do autor por personagens que vivem nesses espaços aponta para a necessidade de uma literatura mundial. De acordo com Bhabha (1998, p.33), o centro dessa literatura “poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de ‘alteridade’.” Seria uma forma de estudar as culturas sem que uma se sobressaia à outra, além disso, o centro de tal estudo também não se pautaria no universalismo da cultura humana, nem na transmissão de culturas nacionais, mas num “foco sobre aqueles ‘deslocamentos sociais e culturais anômalos’” (BHABHA, 1998, p. 33). Por meio da escolha de personagens representando simbolicamente o migrante e o colonizado, enfim, abordando temáticas transnacionais, Mia Couto inscreve suas narrativas na literatura mundial. Embora em suas obras as tradições nacionais – antes o tema central na literatura mundial – sejam também foco de estudo.

Com relação às personagens no romance, Antonio Candido (2009) observa que

O romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. *No romance, ela é criada, estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro.* Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (p. 58. Grifo nosso).

A personagem Mariamar, pela composição do seu nome, indica a condição de fronteira vivenciado por ela e por sua família, mas também preconiza a nova sociedade que surge na cultura da aldeia, sinalizando o novo homem que na sua complexidade conferirá autoridade para que haja espaço a um certo grau de hibridismos culturais. Grande parte da literatura de Mia Couto tende a ilustrar esse mundo cindido por meio das personagens que se situam à margem e que buscam a identificação com um espaço talvez ainda não delineado. Por isso o mar, espaço híbrido, “depositário de heranças: não só das culturas locais, mas ainda das oriundas do passado lusitano” (SECCO, 2008, p. 105) está sempre presente em suas narrativas. De acordo com Ana Mafalda Leite (2013):

Os Nomes próprios das personagens são, em muitos casos, mas nem sempre, complexificadores, acrescentando aos actos da personagem, uma mais valia de sentidos, que ela preenche através do Nome, ao carregar em si a narração implícita e, por vezes elíptica, que este proporciona. O Nome, por outro lado, pode designar uma parte do papel a preencher na acção narrativa [...]. (p. 187).

É o que ocorre com Mariamar, Maliqueto Próprio, o policial que abusa das meninas e Naftlinda, a mulher do administrador da aldeia. Esta traz em si um nome revelador de contradições, já que, na língua portuguesa, seu nome se assemelha à naftalina, produto que é utilizado nos recônditos, mas por seu odor marca presença e tem o potencial de matar insetos. Naftalinda se impõe na narrativa por sua personalidade determinada, por transpor fronteiras, invadindo espaços públicos reservados apenas para os homens. A contradição em seu nome é perceptível ainda por ser composto do vocábulo linda, pois provavelmente não era tão bela assim, posto que, de acordo com o narrador personagem Arcanjo Baleiro, “A primeira-dama, como o administrador faz questão de designar, faz jus ao nome: ela é tão pesada que a viatura se inclina sobre o lado que se instalou” (COUTO, 2012, p. 68). E, segundo a narradora personagem Mariamar, quando criança, Naftalinda se chamava Oceanita “por causa do volume dos seus prantos” (COUTO, 2012, p. 215), já na adolescência “seu corpo se multiplicou em volume” (COUTO, 2012, p. 215). Intencionalmente o escritor a estrutura de forma que sua presença seja impactante na narrativa. Seu tamanho é semelhante a sua coragem, pois em vez de camuflar os abusos praticados pelos homens da aldeia, evidencia-os e pede justiça publicamente. A mulher, que deveria ser exemplo de

subalternidade, enfrenta publicamente a cultura tradicional. Ateremo-nos melhor a essa personagem no próximo capítulo deste trabalho.

Maliqueto Próprio é a metáfora dos abusos de poder. Ele traz em si um Mal Próprio de muitos seres humanos, que geralmente, em situações limites, tende a manifestar os seus instintos e agir com selvageria para com o outro que se encontra indefeso, neste caso, a mulher. Constata-se, portanto, o que afirma a pesquisadora Vera Maquêa (2010):

O nome está relacionado, na maioria das vezes, à natureza das personagens, de maneira que mesmo a inominação é uma maneira de nomear, de referir à personagem seu caráter, ou falta de caráter[...]. (p. 168).

O caráter da personagem Maliqueto Próprio está inscrito em seu nome. Por meio dessa personagem, o escritor Mia Couto denuncia os abusos dos governantes que tiram vantagens de seus cargos em um país envolto em miséria, agravando ainda mais a situação das mulheres.

Na configuração do nome de Silência, personagem morta na narrativa, vítima dos leões que atacam Kulumani, há a revelação dos silêncios impostos à mulher em grande parte do continente africano, e também da condição dessa personagem marcada pelo silêncio. Entretanto, seu sofrimento silenciado que a conduziu para a morte não impede que a mãe tente fazer justiça. Silência incentiva as ações transgressoras da mãe sem que seja necessário emitir palavras.

Arcanjo Baleiro, como o próprio nome revela, é uma personagem que traz em si a contradição de sua profissão: precisa salvar vidas, tal qual um anjo – Arcanjo –, e para isso se propõe a tirar a vida dos leões que ameaçam os moradores de Kulumani, como só um caçador bem armado pode fazer - Baleiro. Entretanto o primeiro nome se sobrepõe ao segundo, visto que em suas conversas com Hanifa Assulua e Naftalinda, ele adquire, de tal forma, a confiança dessas mulheres que elas chegam a revelar a ele, crimes cometidos pelos homens da aldeia. Sua sensibilidade é confirmada ainda quando se propõe a escrever um livro sobre aquela caça – pretensão incomum em um caçador –, ou mesmo quando empresta os ouvidos para as histórias de abusos sofridos pelas mulheres da Kulumani.

As personagens aqui elencadas apresentam em seus nomes histórias a serem reveladas. E a maioria dessas histórias de silêncio ou transgressão mostra a capacidade das mulheres de transporem as leis que insistem em enclausurá-las.

1.3 Entre a subalternidade e o grito libertário

As personagens femininas de Mia Couto geralmente estão dilaceradas. Buscam por um espaço, dão a impressão de se sentirem incomodadas com a posição em que se encontram na sociedade, como se seu verdadeiro lugar tivesse sido, em algum momento, usurpado delas e nunca mais devolvido. Na tentativa de reivindicar um espaço próprio, essas mulheres geralmente demonstram atitudes ambíguas, avançando ou recuando em seus movimentos para a liberdade. Exploraremos esta temática a partir das personagens Hanifa Assulua e Mariamar, que constantemente agem de forma transgressora, mas são, muitas vezes, impedidas pela repressão da cultura patriarcal a continuarem seus passos para a independência.

Hanifa Assulua é a metáfora de hibridização que em Kulumani – espaço onde se passa grande parte da narrativa – gera muitos conflitos, pois suas atitudes ambíguas demonstram, claramente, o espaço híbrido que é Kulumani. Sendo de antecendência de assimilados⁴, essa personagem não se submete aos rituais locais. Entretanto, quando morre Silência, filha do casal Hanifa e Genito Mpepe, esta, mesmo sendo cristã, rapou o cabelo, “em obediência ao luto” (COUTO, 2012, p. 15) – costume próprio de algumas culturas nativas da África. Suas atitudes nos momentos de conflitos revelam o sentimento de margem vivenciado por ela. Observa-se em Hanifa a busca de pertencimento, temática muito comum nas personagens de Mia Couto, as quais geralmente se situam no continente africano, mas se sentem à margem mesmo que estejam em sua terra. São estrangeiras em seu próprio país. As narrativas do autor buscam problematizar também a segregação experienciada pelo povo que vive em grande parte deste continente. Portanto, o sofrimento pessoal de suas personagens não

⁴ Em 1917, o governo português na colônia instituiu um *alvará do assimilado*, obrigando todos os cidadãos não brancos a requererem o estatuto de assimilado, fazendo prova de que tinham abandonado a cultura tradicional e que viviam segundo os valores e os princípios da cultura portuguesa. Instituiu-se, dessa forma, a condição de cidadãos de segunda classe, por oposição aos cidadãos plenos (os brancos) e os desprovidos de cidadania, a maioria da população denominada como “os indígenas” (CABAÇO, 2011, p. 214). *RBCS Vol. 26 n° 76 junho/2011*.

representa apenas aquele continente, mas povos do mundo que vivem em lugares fronteiriços, como já foi dito.

Hanifa Assulua, além de ser descendente de assimilados que a deixa numa condição de deslocamento, sofre pela perda das filhas Uminha e Igualita, as gêmeas que morrem afogadas, e Silência, morta por leões que rondam Kulumani. Essas tragédias são decisivas para a compreensão da personagem, pois é a partir daí que ela torna visíveis suas atitudes transgressoras e que expressa o desejo de sair de Kulumani, como se a terra já tivesse registrado em sua história marcas indelévels. Por tudo isso, quer sair da aldeia, pois o sentimento de rejeição que experiencia somado às tragédias, impulsiona essa personagem a desejar um outro lugar. Por meio da declaração de Mariamar, evidencia-se o desejo de Hanifa: “Se fosse dona de sua vontade, a nossa mãe teria fugido para longe, numa correria sem fim. Mas Kulumani era um lugar fechado, cercado pela geografia e atrofiado pelo medo” (COUTO, 2012, p. 21). No contexto vivido pelas personagens, desejar constitui-se uma necessidade de se fazer existir e é também uma forma de subversão, já que são relegadas ao silêncio, mas manifestam seu desejo, embora não realizado por todas elas.

Há um destaque para a infertilidade das mulheres e a morte precoce de algumas delas na narrativa. O que sugere que essa é uma forma de não perpetuar a geração de violência e opressão a que são submetidas. E quando geram filhos, dispensam qualquer manifestação de afeto. Hanifa Assulua, por exemplo, não demonstra sentimentos maternais pela única filha que lhe restou; é como se, ao perder Silência e as gêmeas Uminha e Igualita, ela tivesse perdido o sentido da maternidade: “este mundo que lhe obrigava a ter filhos, mas não a deixava ser mãe” (COUTO, 2012, p.191).

Simone de Beauvoir (2009), ao estudar a relação da mãe com a filha, observa que:

a filha é para a mãe ao mesmo tempo seu duplo e uma outra, ao mesmo tempo a mãe a adora imperiosamente e lhe é hostil; impõe à criança seu próprio destino: é uma maneira de reivindicar sua própria feminilidade e também de se vingar desta. (p. 376).

Constatamos esse sentimento dúbio na personagem Hanifa Assulua quando ao perceber a possibilidade de a filha Mariamar ir embora de Kulumani com a chegada do caçador Arcanjo Baleiro, ela, assim como seu marido Genito Mpepe, proíbe a filha de sair de casa enquanto o caçador estivesse na aldeia. A personagem Mariamar demonstra

consciência de que sua mãe não tinha medo de que ela fosse embora, mas o que a incomodava era “o desrespeito de ninguém a querer levar a ela” (COUTO, 2012, p. 46).

Além disso, a mãe deseja que Mariamar nunca tenha uma filha, que “nunca tivesse que passar por tristezas de mãe” (COUTO, 2012, p.15). No desejo de Hanifa, percebe-se a ambiguidade que a estrutura, pois demonstra amar tanto a filha a ponto de almejar que Mariamar seja infértil para que não sofra por ser mãe. Porém, há também um comportamento hostil quando deseja a infertilidade para ela, já que, consciente de que a filha seria discriminada por toda a aldeia por não ter filho, ainda assim, não vacila ao desejar-lhe a infertilidade. Para Mariamar a infelicidade independe de ter ou não um filho, pois essa tristeza está instaurada na aldeia, vitimizada pela cultura de repressão.

A nossa aldeia era um cemitério vivo, visitado apenas pelos seus próprios moradores. [...] As casas descoloridas, tristonhas, como que arrependidas de terem emergido do chão. Pobre Kulumani que nunca desejou ser aldeia. Pobre de mim que nunca desejei ser nada. (COUTO, 2012, p. 44).

As memórias coletivas que ganham corpo e voz perpassam pela ficção, permitindo que o romancista dê ao leitor acesso ao mundo real, reelaborado pela narrativa de ficção. Nesse sentido, consideramos a observação de Antonio Candido (2010) ao afirmar que a literatura

é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma “comunicação”. (p.147).

O foco narrativo, no romance em estudo, nos dá uma dimensão da realidade por meio de personagens que expressam seus anseios e sua relação conturbada com a sociedade constituída. Estrategicamente o autor dá voz às personagens femininas que encontram brechas na estrutura social e sutilmente inserem-se como cidadãs reclamando seus direitos. Portanto, as ações transgressoras dessas mulheres tornam-se um dos meios de expressão para se fazerem ouvir. Hanifa Assulua, por exemplo, viola a cultura da aldeia, quando na noite em que sua filha Silência é sepultada, a matriarca quer fazer amor com o marido, algo expressamente proibido na aldeia em dia de luto.

– *Vamos fazer amor!*

– *Agora?*

– *Sim. Agora!*

[...]

– *Você sabe que não podemos. Estamos de luto, a aldeia vai ficar suja.*

– *É isso que eu quero: sujar a aldeia, sujar o mundo.*

[...]

Meu pai olhou-a desconhecendo-a. A mulher nunca falara assim. Aliás, ela quase não falava. Sempre fora contida, guardada em sombra. Depois de morrerem as gêmeas, ela deixou de pronunciar palavra. De tal modo que o marido, de vez em quando, lhe perguntava:

– *Você está viva, Hanifa Assulua?* (COUTO, 2012, p. 20).

Como se pode apreender, cada sofrimento marcante na vida de Hanifa corresponde a um ato subversivo. Tenta se rebelar, infringindo as crenças religiosas, entretanto, o homem afasta-se dela como se estivesse se libertando da serpente, que na concepção religiosa cristã, ofereceu a Adão o fruto proibido. Assim que Hanifa se aconchegou a ele, já nua, “Genito Mpepe deixou-se sucumbir perante aquele aconchego de *serpente*. Parecia sucumbir quando, de supetão, sacudiu a mulher e se retirou com passo estugado para o pátio exterior” (COUTO, 2012, p. 20. Grifo nosso). A morte de mais uma filha a faz emudecer, o que sugere que seu sofrimento é manifestado também pelo silêncio. Ela passa a sentir a vida como sendo uma carga que é obrigada cotidianamente a suportar. Não há o prazer pela vida, mas apenas o viver por obrigação.

As manifestações de rebeldia revelam que a condição em que é posta a deixa incomodada, contudo, esse movimento de ruptura soa como uma voz que ecoa no deserto. Ainda assim, como não encontra respaldo no marido, faz amor consigo mesma. Dessa forma, Hanifa revela sua indignação ao contexto de cerceamento em que vive: “Ao fazer amor naquele dia – e mais ainda ao fazer amor consigo mesma – Hanifa Assulua ofendera todos os antepassados” (COUTO, 2012, p.22). O fato de o marido não compactuar com a sua atitude transgressora, não a impediu de intentar contra a tradição. Não é apenas da aldeia que ela quer se vingar, mas dos antepassados que deixam para ela uma herança de submissão e medo.

Observa-se que a condição da mulher é registrada no espaço que ocupa na sociedade e também no convívio familiar, pois ainda que alguma família não siga os preceitos da tradição, como é o caso de Hanifa e Genito, por ter recebido uma educação ocidentalizada, mantém alguns costumes do povo da aldeia; quando se dirige ao marido, Hanifa chama-o *ntwangu*, pois por questão de respeito, nessa aldeia, a mulher nunca se

dirige ao marido pelo nome: “Éramos assimilados, sim, mas pertencíamos demasiado a Kulumani” (COUTO, 2012, p.16). O mesmo acontece com Genito. Ele pode não se sentir na obrigação de cumprir todos os rituais de sua aldeia, mas manter a autoridade sobre as mulheres de sua casa é fundamental.

As marcas da colonização deixadas pela história estão sempre presentes no cotidiano dessas personagens. É impossível fugir. Cada atitude subversiva de Hanifa corresponde às manifestações ditatoriais do marido. É o que acontece quando ela toma a decisão de matar o caçador Arcanjo Baleiro. Ele é convocado para matar os leões que estão atacando os moradores da aldeia. Há dezesseis anos Arcanjo veio a Kulumani e enamorou-se de Mariamar, desde então ela nutria uma paixão por este caçador. O medo de que Mariamar fosse embora com ele, faz com que Hanifa planeje matá-lo. Genito Mpepe impede a mulher, agora de forma autoritária a cometer uma tragédia.

[...] agarrou-a pelos pulsos e empurrou-a de encontro ao velho armário, derrubando a lamparina. Hanifa viu a sua pequena lua se desfazer em chamas azuladas, dispersas no chão. (COUTO, 2012, p. 25).

Mariamar ao ver aquela cena, resolve enfrentar o pai, que por um momento sente-se intimidado pela filha: “Genito Mpepe baixou o rosto, incapaz de me enfrentar” (COUTO, 2012, p.25), mas, logo em seguida, ele recupera seu posto de autoridade máxima na família e coloca a filha em seu “devido lugar”, determinando-lhe que não olhe para ele enquanto fala: “Baixei os olhos, como fazem as mulheres de Kulumani” (COUTO, 2012, p. 25); e mais, o pai determina que ela fique enclausurada em casa enquanto o caçador que veio matar os leões estivesse na aldeia. Desfaz-se, pela autoridade do progenitor, a possibilidade de ambas as personagens rebelarem-se.

Num instante estava refeita a ordem do universo: nós, mulheres, no chão; o nosso pai passeando-se dentro e fora da cozinha, a exhibir posse da casa inteira. De novo nos regíamos por essa lei que nem Deus nem o Homem explica. (COUTO, 2012, p. 26).

Como já abordamos acima, embora Genito Mpepe seja um homem que não se sente na obrigação de seguir as regras impostas pela aldeia e não tenha compromisso com as tradições locais, percebe-se em sua atitude, conforme costume de grande parte dos homens, inclusive na cultura ocidental, uma relação de autoritarismo com a família, impedindo qualquer forma de manifestação libertária. É importante salientar ainda que

nas palavras “como fazem todas as mulheres de Kulumani”, evidencia-se o comportamento das mulheres da aldeia em relação a seus maridos. “A coibição das aspirações pessoais da mulher, a castração da sua individualidade pela censura externa e interiorizada” (SANTILLI, 1985, p. 111) mantêm sua posição subalterna na sociedade patriarcal.

Quando Mariamar enfrenta Genito, no primeiro momento temos a impressão de apreciar uma situação de igualdade entre os gêneros, no entanto, a personagem masculina toma posse de seu “lugar”; sem fugir às regras da tradição e das sociedades patriarcais, relega a mulher e a filha ao silenciamento. Genito age de acordo com a cultura hegemônica masculina, que centraliza o homem, garantindo que todas as decisões tomadas no cotidiano familiar sejam dele.

Acreditamos, ao observar as ações das personagens femininas, que a história ficcionalizada presume o que poderia ter sido ou o que um dia pode vir a acontecer: a mulher estar em pé de igualdade com o homem.

Ao problematizar a importância da narrativa de autoras que se baseiam em experiências individuais, Inocência Matta (2007) afirma:

Sendo o narrativo um modo de devir, pode dizer-se que pela textualização de tópicos que se reportam especificamente à condição feminina se procede à apresentação de situações que condicionam a plena realização da mulher, como mulher e como cidadã, e a projectam num outro devir. (p. 434).

Consideremos aqui a importância da literatura, não só dessas autoras como dos escritores que vivem nesse contexto, para a construção de uma nação, com possibilidade de tornar reais as mudanças tão almejadas pelos grupos sociais minoritários, que desejam, por exemplo, a desconstrução cultural do gênero.

A relação entre a vida dessas mulheres e o estado caótico da aldeia metaforiza a situação do país, já que para algumas culturas africanas a mulher é a extensão da terra, pois ambas têm o poder de gerar vida. Logo, a situação de insatisfação da mulher conota a da própria terra moçambicana que, desestabilizada, encontra na personagem feminina uma forma de se fazer ouvir. Corroboramos nossas reflexões com o que diz Laura Cavalcanti Padilha acerca da realidade física e social diferente para a construção do romance:

A realidade física e social torna-se o centro da atenção do romancista, que busca nas várias figuras da mulher, as cores do quadro temático por ele desenhado. Ao leitor do texto escrito, basta tentar recortar e colar aquelas figuras de mulher para que diante de seus olhos surja um novo corpo que toma forma e lugar na cena da representação. (PADILHA, 2007, p. 89).

O desfecho do romance é construído a partir de elementos externos, mas sem se limitar a eles, uma vez que nos dá uma perspectiva possível do que pode vir a ser essa mulher, sem, contudo, exagerar em suas atitudes, tornando a personagem verossímil ao contexto narrado. A construção das personagens femininas, no romance em estudo, é tecida de forma a dar visibilidade ao que está escamoteado na história, sem que sejam vistas como vítimas, mas em movimento constante para traçar uma nova história.

1.4 A morte ronda as mulheres

Cada homem é todos os outros. Esses outros não são apenas os viventes. São também os já transferidos, os nossos mortos. Os vivos são vozes os outros são ecos.

Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra. Mia Couto.

O destaque dado às personagens mortas na obra *A confissão da leoa* é surpreendente. Embora não tenham voz, a morte de cada uma delas surge como uma espécie de subversão tática silenciosa, empreendida pela personagem narradora Mariamar e pelo personagem narrador arcanjo Baleiro, que, ao falarem de seus mortos, em especial das mulheres, tecem suas histórias, revelando as marcas de espoliação e reificação vivenciadas por elas no cotidiano.

A morte de Silência incentiva as ações transgressoras de Hanifa Assulua. Como já abordamos acima. Em sua voz não enunciada, como o próprio nome revela, Silência incita atitudes de resistência em Hanifa. A fala é desnecessária, pois mesmo morta e sem emitir palavras, Silência se faz presente pelas transgressões da mãe.

Já o motivo da morte da mãe de Arcanjo Baleiro desvenda a dimensão simbólica das injustiças sociais que vitimizam a mulher. Acentuamos ainda que quem revela ao caçador como a mãe foi morta é Luzilia, namorada do irmão de Arcanjo, o que sugere

que estrategicamente o autor, nesse romance, opta por dar às personagens femininas a voz que denuncia as injustiças sociais praticadas contra a mulher.

No momento não entendi. Mas depois Luzilia explica: na língua de Manica, o termo *kusungabanga*, significa <<fechar a faca>>. Antes de emigrar para trabalhar há homens que costuram a vagina da mulher com agulha e linha. Muitas mulheres contraem infecções. No caso de Martina Baleiro, essa infecção foi fatal. (COUTO, 2012, p. 203. Grifo do autor).

Assim como tantas mulheres, ela é morta por não ter posse do próprio corpo. Rolando Baleiro, o irmão de Arcanjo, mata o pai para fazer justiça pela morte de sua mãe e revela a este numa carta: “Matei-o e voltarei a matá-lo sempre que ele voltar a nascer. Obedeço a ordens. Essas ordens foram-me dadas sem palavras. Bastou o olhar triste da minha mãe” (COUTO, 2012, p. 206). Embora a ação tenha sido praticada por uma personagem masculina, foi incentivada pelo silêncio e sofrimento de uma personagem feminina. A história que a faz calar, não a impede de encontrar outras estratégias para se fazer ouvir. É a morte da mãe que incentiva o filho a fazer justiça, matando o pai, já que o país acometido pela cegueira da tradição torna invisíveis as barbáries perpetradas contra a mulher.

Tandi, a empregada de Naftalinda, é outra personagem que em seu silêncio move as ações subversivas desta. Sua morte moral é relatada ao caçador por Naftalinda:

– *Os que mataram Tandí, a minha empregada. Eram doze. Alguns desses estavam dançando aqui à vossa frente.*
 – *Mataram-na.*
 – *Mataram a alma dela, ficou só um corpo. Um corpo ferido, uma réstia de pessoa.* (COUTO, 2012, p.148).

Em nome da tradição, estupros são justificados e silenciados como acontece com a personagem Tandí, violada por doze homens. A tragédia só é anunciada publicamente quando Naftalinda invade a *shitala* onde se encontram os velhos da tradição e denuncia, mas nada é feito. Relata em tom de denúncia, como se, tendo ela o ofício de primeira dama, pudesse fazer justiça por uma morte silenciada:

[...] inadvertidamente a empregada atravessou o *mvera*, o acampamento dos ritos de iniciação para rapazes. O lugar é sagrado e é expressamente proibido a uma mulher cruzar aquele território. Tandí desobedeceu e foi punida: todos os homens abusaram dela. Todos se

serviram dela. A moça foi conduzida ao posto de saúde local, mas o enfermeiro não aceitou tratar dela. Tinha medo de retaliação. As autoridades distritais receberam queixa, nada fizeram. Quem, em Kulumani, tem coragem de se erguer contra a tradição.

– *O meu marido ficou calado. Mesmo quando o ameacei ele nada fez...* (COUTO, 2012, p. 148-149).

É Naftalinda também quem ultrapassa a fronteira que separa o mundo dos homens do mundo das mulheres, subvertendo essa ordem, incita o caçador a matar os violadores de mulheres. Verifica-se assim que sua presença na narrativa engendra um discurso de denúncia e desequilíbrio ao poder constituído, tudo isso motivado pela morte silenciada de Tandi que assim como Antígona, personagem da mitologia grega, é banida do mundo dos vivos por invadir o território dos homens.

Ainda que haja a morte de algumas personagens femininas, isso não impede que outras tentem, mesmo em meio a ruínas, firmar-se como alicerce para dar um novo rumo às suas histórias. Verifica-se que a história de cada personagem morta é narrada como se, ao falar a história para o outro, houvesse a possibilidade de impedir que mais atrocidades fossem cometidas contra a mulher e silenciadas por todos. Isso é perceptível ainda nas revelações de Mariamar que, ao contar sua história e a de sua irmã Silência, deixa claro que ambas foram vítimas de estupro.

[...] durante anos, meu pai, Genito Mpepe, abusou das filhas. Primeiro ocorreu com Silência. Minha irmã sofreu calada, sem partilhar esse terrível segredo. Assim que me despontaram os seios, fui eu a vítima. Ao fim das tardes, Genito migrava de si mesmo por via da *lipa*, aguardente de palmeira. Já embebido, entrava no nosso quarto e o pesadelo começava. (COUTO, 2012, p. 187).

Mariamar revela as atrocidades cometidas pelo pai em seus cadernos, enquanto que Hanifa Assulua confia a causa da morte de Silência para o caçador: “Silência estava escapando de Kulumani, fugindo do regime despótico de Genito Mpepe”(COUTO, 2012, p. 178).

Entretanto, os casos de estupro, muitas vezes, são compactuados por mulheres da própria família. É o que acontece com Mariamar quando conta para a mãe que tinha sido vítima de Genito Mpepe: “Hanifa Assulua, minha mãe, sempre fez de conta que nada sabia. Que era uma invenção dos vizinhos, delírio de quem queria esconder as suas próprias mazelas” (COUTO, 2012, p. 188). E é a própria mãe que desacreditando na revelação da filha salta sobre a mesma e agride-a. Incapaz de enfrentar o transgressor,

posto que a este é conferido um poder quase inabalável, ela ataca a filha. Ao descrever a cena, Mariamar deixa clara a sua indignação em relação à atitude da mãe:

Sem qualquer reação, fitei-a saltando sobre mim, agredindo-me com socos e pontapés, insultando-me na sua língua materna. O que ela dizia, entre babas e cuspos, era que a culpa era minha. Toda culpa apenas minha. Bem que Silência tinha alertado, era eu que provocava o seu homem. Não se referia a Genito como <<o meu pai>>. Ele era agora <<o seu homem>>. (COUTO, 2012, p. 188. Grifo do autor).

A violação ao corpo da mulher, sem que haja punição, é a prova mais evidente da sua vulnerabilidade nessa cultura, já que o corpo, que ela deveria ter como espaço próprio, também se torna algo de pertença ao homem e, muitas vezes, com a cumplicidade de outra mulher, neste caso, a mãe. Sublinhamos o fato de a narradora personagem Mariamar usar o pronome “minha” diante da palavra mãe, enfatizando a sua indignação em relação àquela que ela acreditava poder ampará-la. A cultura hegemônica naturaliza de tal forma a supremacia do poder masculino que as próprias mulheres se fazem cegas assim, tal qual às leis a que são submetidas.

Comumente a barbárie é praticada também pelo policial Maliqueto Próprio: “os abusos de Maliqueto eram por demais conhecidos” (COUTO, 2012, p. 51), mas nada é feito contra ele. Percebe-se, assim, que as atrocidades cometidas contra a mulher nunca são motivos de investigação, o que as torna mais vulneráveis aos estupros.

De acordo com Michelle Perrot (2008),

No século XIX, somente o estupro coletivo é suscetível de punição pelos tribunais. No caso de estupro cometido por apenas um homem, a jovem (ou mulher) é quase sempre considerada complacente: ela poderia ter se defendido. (p. 45).

As atitudes de Hanifa Assulua, ao condenar a filha por ter sido vítima de estupro praticado pelo próprio pai, se fazem entender, em parte, pela própria história da mulher registrada numa sociedade em que os homens são considerados os únicos capazes de ditar as leis a serem seguidas por todos os cidadãos de um determinado lugar. Educada nesse sistema, a mulher assimila a cultura como uma verdade incontestável, tornando-se responsável por cultivá-la para as gerações futuras.

Por meio da narrativa, as histórias até então camufladas da história oficial passam a ser desveladas. Abuso sexual, anonimato da mulher e situação de escravização

moral são evidenciadas. Confirma-se, assim, as palavras de Ianá Souza Pereira (2012) que em estudos sobre o romance *Ventos do Apocalipse* (1993), de Paulina Chiziane diz que:

o romance inverte o processo de reificação da mulher, que está na base de ver o mundo das sociedades de estruturas patriarcais. Nele, as mulheres deixam de ter o estatuto de objeto [...] para ganhar contornos de sujeito. (p. 59).

As personagens femininas na obra *A confissão da leoa* passam a ser sujeito de sua história, quando confrontam seus maridos ou a tradição, transgredindo uma cultura que se quer incontestável. Há, portanto, ao longo da narrativa, descrições que revelam traços psíquicos, atitudes e subjetividades. Por ela, a mulher ganha destaque e se faz como ser, já que sua voz compõe grande parte da narrativa, inscrevendo-se assim no espaço social.

De acordo com Antonio Candido (2009):

A personagem é um ser fictício – expressão que soa como um paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, *algo que sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial*. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (p. 55. Grifo nosso).

A partir de situações ficcionalizadas da vida das mulheres nas aldeias de Moçambique, o autor indica novas perspectivas para elas, pois cada personagem feminina que transgride a hegemonia cultural masculina protagoniza, pelo romance, uma sociedade em que a mulher ultrapassará a linha que a separa do masculino, delineando forçadamente suas histórias na história.

No romance, Silência e Adjuro Kapitamoró são as únicas personagens mortas que mantêm contato com Mariamar. Por meio de suas aparições ou cada vez que Mariamar rememora seu passado com o avô, nota-se traços da cultura moçambicana inseridos na narrativa. Nas manifestações ritualísticas durante o enterro de Silência, percebe-se claramente traços da cultura de alguns povos estudados por Henri Alexandre Junod, no seu livro *Usos e costumes dos Bantu* (2009). No período de luto, por

exemplo, as relações sexuais são de fato “severamente proibidas às pessoas casadas, mas o *kugangisa* não o é tão duramente, pelo menos em certos distritos” (JUNOD, 2009, p. 141). Assim como ocorre na narrativa, as mulheres viúvas rapam o cabelo em obediência ao luto: “Pretendem que o fato de rapar o cabelo é uma mostra de respeito pelo morto, bem como sinal de tristeza e meio de impedir os *mayiha* – a sensação do cabelo que se põe de pé com medo da morte” (JUNOD, 2009, p. 142-143). No romance é a mãe de Silência, Hanifa Assulua, quem rapa o cabelo em respeito à filha morta.

Constatamos ainda nos contatos da personagem narradora Mariamar com seus entes mortos, que o realismo fantástico ingressa na ficção entrelaçado a manifestações da cultura autóctone. É também, por meio dessas visões, que o leitor compreende a verdadeira essência da personagem narradora. Cada vez que ela mantém contato com estes entes sobrenaturais, suas palavras e atitudes nos proporcionam um conhecimento mais elaborado de sua pessoa. Tendo ela e a irmã se apaixonado na adolescência pelo mesmo homem, – o caçador Arcanjo Baleiro – presume-se que haja entre elas uma certa rivalidade. Quando Mariamar está depenando a galinha que será servida na refeição em homenagem aos visitantes, Arcanjo Baleiro e Gustavo Regalo, ela se depara com a irmã Silência e, em seu relato, demonstra ciúmes porque esta ainda se revela apaixonada pelo caçador.

[...] De súbito, vejo Silência, em contraluz, recolhendo em suas mãos as flutuantes plumas. Junta as mãos em concha para que nada lhe escape por entre os dedos e oferece-me esse suave novelo. Recolho a dádiva e escuto a familiar voz;

– *Veja, mana: este é o meu coração. Os leões não o levaram. Você sabe a quem o entregar.*

Reparo que me escorre sangue pelos braços, pela capulana, pelas pernas. Será sangue de galinha, é isso que parece, mas uma tontura me tolda a visão. Do meu peito irrompe uma raiva descontrolada, um fervilhar de vulcão [...]. (COUTO, 2012, p. 82).

O pedido da irmã desperta-lhe um ódio que a faz manifestar-se tal qual uma leoa em defesa de sua presa. Indigna-se por ter que dividir o amor do caçador com alguém que já está morta. Ao relatar seu comportamento no momento em que a mãe aparece para trazer-lhe de volta à realidade, não consegue responder as indagações e revela ao leitor:

Quero responder, não me chegam palavras. Repentinamente, perdi a fala, apenas um rouco farfalhar me sacode o peito. Assustada me ergo,

percorro com ambas as mãos a garganta, a boca, o rosto. Grito por ajuda, mas apenas um cavernoso bramido se solta de mim. E é então que emerge a esperada sensação: um raspar de areia no céu da boca como se me tivessem enxertado uma língua de gato. [...] (COUTO, 2012, p. 83).

Por se assustar diante das próprias sensações, a narrativa se insere no gênero do fantástico, já que a personagem descreve para o leitor sensações como, se neste momento, ela estivesse se metamorfoseando numa leoa. Entretanto, assusta-se com o que sente e instaura dúvida sobre a aparição da irmã, pois não sabe se realmente viu ou se está louca. Acredita partilhar o que viu com as galinhas. Na sua concepção, elas “reconheceram o movimento esquivo da falecida visitante. Se é verdade que estou louca, então eu divido a minha loucura com as aves” (COUTO, 2012, p. 83).

Atentemo-nos para as considerações de Todorov (2010), que, em estudo sobre atitudes de personagens as quais instauram a hesitação entre o real e o ilusório, admite que isso nos transporta ao âmago do fantástico. Para o teórico, o “fantástico ocorre nesta incerteza. [...] O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 31). E mais, ao interpretar a obra *Aurélia* de Nerval, Todorov nos dá um exemplo característico de um texto que aparentemente parece não estar na ordem do fantástico, mas da loucura, pois “a personagem não está completamente certa quanto à interpretação que deve dar aos fatos: acredita por vezes, também ela, em sua loucura mas não chega nunca à certeza” (TODOROV, 2012, p. 43). Além disso, “o narrador não está seguro de que tudo o que a personagem viveu se deve à ilusão; insiste mesmo sobre a verdade de certos fatos narrados [...]” (TODOROV, 2012, p. 43). A narrativa ao usar recursos como a ambiguidade, o imperfeito e termos como “talvez”, e “parecia” instaura a dúvida consolidando assim o fantástico.

Abordamos esta situação por se assemelhar ao que acontece com a personagem Mariamar. Quando relata o que sente e o que vê, a personagem parece não estar muito segura, de tal forma que recorre à agitação das aves que estão à sua volta para dar credibilidade ao que descreve. A ambiguidade se instaura em grande parte da narrativa, principalmente na enunciação das personagens femininas como Mariamar e Hanifa. Nesta última, percebe-se a dúvida em relação ao que é narrado, quando ao fazer amor consigo mesma, visto que o marido se negara a seu pedido por estarem em dia de luto, ela se entrega a ousadas carícias “como se seu homem realmente lhe comparecesse”

(COUTO, 2012, p. 21). Neste momento, a personagem sente um cheiro de suor, escuta um ronco e percebe que

por cima dela não estava o seu homem, mas um bicho dos matos, sequioso de seu sangue. Durante o ato amoroso, Genito Mpepe, se convertera numa fera que literalmente a devorava. Dissolvida na avidez do outro, ela permanecia paralisada, à mercê dos seus felinos apetites.

Estou louca, pensou, enquanto fechava os olhos e inspirava fundo. Quando, porém, sentiu a garra rasgar-lhe o pescoço, Hanifa gritou a plenos pulmões que ela, por um instante, desconheceu se era dor ou prazer. (COUTO, 2012, p. 21).

Situações como esta permeiam a literatura fantástica em que há “a existência de seres sobrenaturais, mais poderosos que os homens” (TODOROV, 2010, p. 118). Entretanto, segundo Todorov (2010), “não basta constatar este fato, é preciso ainda se interrogar sobre sua significação” (p.118). Em *A confissão da leoa*, não se sabe se de fato houve uma metamorfose da personagem ou se ela foi vítima de sua própria imaginação. No excerto acima, o fantástico se estabelece não só pela dúvida que se instaura em relação ao que a personagem Hanifa acredita ver, mas também pelo fato de a narração ser feita em primeira pessoa por Mariamar, que não está presente no mesmo espaço que sua mãe e, ainda assim, relata o que está acontecendo. Portanto, esta narradora personagem se vale de procedimentos não comuns, como compreender o que vive e pensa sua mãe, sem que seja necessário que esta lhe fale. Logo, constatamos o que afirma Todorov (2010):

O esquema racional nos representa o ser humano como um sujeito que entra em relação com outras pessoas ou com coisas que lhe são exteriores, e que têm o estatuto de objeto. *A literatura fantástica abala esta separação abrupta.*

[...]

Para que duas pessoas se compreendam, não é mais necessário que falem: cada uma pode-se tornar a outra e saber o que esta outra pensa. (p. 124-125. Grifo nosso).

Mais uma situação que reafirma estas particularidades na narrativa é constatada pelo fato de a narradora supracitada romper o limite entre matéria e espírito. Quando ao tentar fugir de Kulumani se depara com uma leoa, observa:

Contempla-me sem medo nem alvoroço. Como se há muito me esperasse, ergue a cabeça e crava-me fundo o seu inquisitivo olhar.

Não há tensão no seu porte. Dir-se-ia que me reconhece. Mais do que isso a leoa saúda-me, com respeito de irmã. Demoram-nos nessa mútua contemplação e, aos poucos, um religioso sentimento de harmonia se instala em mim. (COUTO, 2012, p.55).

A familiaridade entre a leoa e Mariamar, além de confirmar o insólito na narrativa, coloca o enredo em confluência com algumas tradições africanas, as quais acreditam que, ao morrer, o homem pode transformar-se em animal. Mariamar compreende que aquela leoa pode ser uma de suas irmãs mortas reencarnada em leoa. E, acreditando nessa hipótese, põe-se a gritar por Silência, mas, não obtendo resposta, chama também por Uminha e Igualita. Em seguida, espanta-se com sua própria atitude: “Compenetro-me então do absurdo da minha condição: eu que nunca levantara a voz, gritava agora por quem não pode escutar. Têm razão os que dizem que estou louca, perdi o mando de mim” (COUTO, 2012, p. 56). Mais uma vez, a ambiguidade instaura-se na narrativa, pelo fato de Mariamar colocar em dúvida sua sanidade mental e também pelo fato de a leoa não demonstrar em nenhum momento pretender atacá-la. Nas considerações de Irlemar Chiampi (2008, p. 56), o “fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu ‘possível’ é impossível), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza.”

O insólito instala ainda o espaço ficcional quando, entre o estado de sono e vigília, o avô de Mariamar, personagem já morto, aparece perante ela, e esta compartilha com o leitor: “Não é uma visão. É ele, o meu avô. Está na varanda, sentado numa esteira. Aquele era o seu antigo trono” (COUTO, 2012, p. 236). Ele revela que tinha sido ele quem convocara os leões, assim o caçador viria à aldeia e levaria Mariamar de Kulumani para “ter filhos com alguém que a tratasse como mulher” (COUTO, 2012, p. 237). E explica-lhe: “Sou um fazedor de leões, não porque seja um feiticeiro, mas porque desde que morri, eu sou um deus” (COUTO, 2012, p. 237). Em suas aparições, sempre tenta fazer com que a neta sintasse valorizada por ser mulher. Revela-se um escultor de espaço para as mulheres; ele, que deveria ser o guardião da tradição, tenta mostrar à neta que há, para ela, um lugar na sociedade, mas que é preciso romper as barreiras para que esse espaço seja conquistado. Quando ela ainda era uma criança, ele a levava para a *shitala*, como se pretendesse dar acesso para as mulheres ao espaço público. E mais, quando os homens pediam ao avô que contasse suas aventuras de caça, ele colocava Mariamar para contá-las; ela se negava por ser uma menina e por nunca ter caçado.

Pela atitude da personagem Adjiru Kapitamoro, pode-se inferir que há, paradoxalmente, uma reivindicação da tradição: ciente de não mais corresponder à realidade constituída, tenta instaurar uma nova ordem. É ele que, em aparição a Mariamar, faz-lhe revelações da mulher que há nela:

Talvez você, minha neta, acredite não ser pessoa. Há visões que lhe assaltam, há delírios que para sempre a perseguirão. Mas não acredite nessas vozes. Foi a vida que lhe roubou humanidade: tanto a trataram como um bicho que você se pensou um animal. Mas você é mulher, Mariamar. (COUTO, 2012, p. 237).

O avô demonstra consciência da nulidade imposta à mulher e tenta em seu diálogo com a neta conscientizá-la da sua humanidade como pessoa e como cidadã. Entretanto, em seu discurso para falar do lugar da mulher, por vezes recorre às tradições mais remotas, ao tempo em que as mulheres eram tratadas como deusas. De acordo com Simone de Beauvoir (2009), as deusas-mães egípcias conservavam seu prestígio e ao se tornarem esposa, surgem como aliadas do homem e têm os mesmos direitos que ele, a mesma força jurídica. Esta parece ser a pretensão da personagem: colocar a mulher em situação de igualdade com o homem. Uma das atividades exercidas por Adjuro Kapitamoro é a criação de máscaras, o que sugere que, por suas mãos, as mulheres ganham um novo contorno, diferente do que se construiu na aldeia. A arte se torna aqui a escultora de um novo devir.

Adjuro aproveitava o escuro para exercer a sua outra atividade: a de escultor de máscaras. Obedecendo a ancestrais preceitos, esse afazer era clandestino, ninguém podia suspeitar de que as máscaras surgiam das suas mãos. Essas esculturas retratavam invariavelmente mulheres: as deusas que já fomos não queriam ser esquecidas. As mãos dos homens diziam aquilo que as suas bocas não ousavam pronunciar. (COUTO, 2012, p. 85).

O avô é a metáfora do homem ideal para toda sociedade que tenta desconstruir a supremacia da cultura masculina. Coloca a neta no centro da *shitala* e determina-lhe que conte histórias, sugerindo que a arte é para todos. Esculpe mulheres deusas, como se quisesse restaurar um passado em que as mulheres eram vistas como deusas, um tempo em que todos falavam “a mesma língua dos mares, da terra e dos céus” (COUTO, 2012, p. 13). Os sonhos semeados pelo avô no coração da neta, por meio da arte, dá-lhe a oportunidade de por alguns instantes superar uma existência de dor. Num espaço onde

Mariammar ouve de sua mãe: “Nós todas, mulheres, há muito que fomos enterradas. Seu pai me enterrou; sua avó, sua bisavó, todas foram sepultadas vivas” (COUTO, 2012, p. 43), paradoxalmente, o avô cultivava nesse mesmo espaço o discurso da utopia. Reinventa uma nova ordem para o mundo, onde a convivência entre homens e mulheres se dá pela complementaridade e não pelo domínio.

Em *A confissão da leoa*, o escritor Mia Couto ilustra o contexto moçambicano, ao dar voz a personagens femininas que gradativamente elencam situações na narrativa em que a mulher é silenciada, discriminada e culturalmente excluída pela sociedade local; por vezes, pelo próprio clima de violência produzido no período colonial que instaurou conflitos até hoje não resolvidos neste país. Isto é visível quando elas não se submetem às práticas religiosas determinadas pela aldeia, por no passado seus antecedentes terem se tornado assimilados. Há visibilidade também de exclusão nas situações em que o acesso à vida pública é delimitado pela própria cultura autóctone.

Entrelaçando marcas da cultura tradicional com recursos literários como o realismo fantástico, o autor põe o leitor diante de uma literatura que expressa situações de subalternidade, mas também de resistência de mulheres que insistentemente lutam para punir as agressões morais e físicas cometidas por uma cultura que persiste em colocar a figura feminina na invisibilidade. As mortes e os estupros de que são vítimas tornam-se mais uma forma de aviltar as mulheres que tentam atravessar as fronteiras que as separam dos homens, mas são também estes crimes que as impulsionam a sair do silenciamento.

2. KULUMANI E SUAS HISTÓRIAS: UM CAMINHO PARA A COMPREENSÃO DA MULHER MOÇAMBICANA

2.1 Espaços de aprisionamento

“[...] à noite quando fechamos os olhos a casa nos devora”.

O outro pé da sereia. Mia Couto.

Os romances de Mia Couto perpassam pelo espaço do continente africano, evidenciando hibridizações presentes na cultura desses povos, mas ao abordar o homem que ocupa esse espaço, o escritor moçambicano traz à tona o ser humano que ocupa um lugar no mundo, na busca de si mesmo, compreendendo-se a partir da alteridade, do seu contato com o outro.

Na obra *A confissão da leoa*, as personagens em destaque são mulheres africanas, morando na aldeia Kulumani, e, embora partilhem o mesmo espaço, vivem conflitos por não partilharem a mesma cultura, o que faz com que algumas delas sintam-se estrangeiras em sua própria terra. Entretanto, há algo em comum entre elas: o sentimento de cerceamento delineado nos espaços a elas determinados, tanto físico quanto imaginário. No relato desses espaços e nas atividades exercidas por elas, o autor dá ao leitor uma visão antropológica do lugar ocupado pela mulher no contexto moçambicano. Confirma-se, assim, o que diz Antonio Candido (2010) sobre a importância do fator externo para a composição do elemento literário:

o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (p. 14).

A realidade social é inserida no romance, influenciando a estrutura narrativa, o que possibilita-nos ter o conhecimento da dinâmica social de um povo por meio da ficção.

Os espaços ocupados pelas personagens Hanifa e Mariamar na narrativa se restringem à cozinha da casa e ao quintal. Limitam-se apenas a servir ao homem. A casa que deveria ser, segundo Bachelard (2000, p. 24), “o nosso canto no mundo. [...] o nosso primeiro universo”, para essas mulheres, torna-se o espaço de clausura. Durante

os preparativos para a chegada do caçador e do escritor, a personagem narradora deixa evidente qual o papel e lugar da mulher nessa cultura.

Nós mulheres, permaneceremos na penumbra. Lavamos, varremos, cozinhamos, mas nenhuma de nós se sentará à mesa. Eu e a mãe sabemos o que temos que fazer, quase sem trocar palavra. (COUTO, 2012, p. 82).

Também no interior da casa, há práticas que são privilégios somente dos homens, como o sentar-se à mesa, ou seja, nem mesmo no lar, a mulher tem total liberdade para sentir-se num espaço seu. Retomamos as reflexões de Gaston Bachelard (2000):

[A casa] mantém o homem através das tempestades do céu e da vida. É o corpo e é a alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”. [...] A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa. (p. 26).

Paradoxalmente, o lar para essas mulheres não estabelece um vínculo de aconchego e de proteção, pois ele também é o espaço de limitações e de servilismo. É o lugar de opressão, violência e abusos sexuais silenciados.

Percebe-se isso ainda no excerto abaixo:

Hanifa Assulua não tinha dúvidas sobre a condição das mulheres em Kulumani. Acordávamos de madrugada como sonolentos soldados e atravessávamos o dia como se a Vida fosse nossa inimiga. Regressávamos de noite sem que nada nem ninguém nos confortasse das batalhas que enfrentávamos. Esse rosário de reclamações a mãe desfiou de um só fôlego, como se fosse algo que havia muito queria dizer. (COUTO, 2012, p. 135).

O serviço doméstico encerra as mulheres em uma situação de repetição sem perspectiva para a liberdade, pois, confinada no espaço do lar e sem vida social, as injustiças de que são vítimas e sua insatisfação com a realidade vivida é escamoteada pelo lugar ocupado pelo homem na sociedade. Mantê-las confinadas em casa, garante uma condição tranquila para o domínio masculino, uma vez que não implica ameaça para o império deste.

Uma incursão na obra *O segundo sexo* (2009), de Simone de Beauvoir, ajuda-nos a compreender o panorama histórico que submeteu a mulher a essa opacidade. Segundo a filósofa:

Os trabalhos domésticos a que está votada, porque só eles são conciliáveis com os encargos da maternidade, encerram-na na repetição e na imanência; reproduzem dia após dia sob uma forma idêntica que se perpetua quase sem modificação através dos séculos: não produzem nada de novo. O caso do homem é radicalmente diferente; [...] O *homo faber* é, desde a origem dos tempos, um inventor: já o bastão e a maça com que se arma para derrubar os frutos ou derriar os animais são instrumentos com os quais ele aumenta seu domínio sobre o mundo. (p.102. Grifo da autora).

Simone prossegue suas reflexões, trazendo situações dos tempos primórdios e da modernidade:

[O *homo faber*] Não se limita a transportar para o lar peixes pegados nas águas, cumpre-lhe primeiramente assenhorar-se destas, fabricando pirogas [...]. Nessa ação experimenta seu poder: estabelece objetivos, projeta caminhos em direção a eles, realiza-se como existente. Para manter cria supera o presente e o futuro. Eis por que as expedições de caça e pesca assumem um caráter sagrado. Acolhem-se os seus êxitos com festas e triunfos; o homem neles reconhece sua humanidade. Ainda hoje manifesta esse orgulho quando constrói uma barragem, um arranha-céu, uma pilha atômica. Não trabalhou somente para conservar o mundo dado: dilatou-lhe as fronteiras, lançou bases de um novo futuro. (BEAUVOIR, 2009, p. 102).

Ainda que esteja falando de como se originou o papel da mulher na sociedade, consideramos suas reflexões no contexto da aldeia Kulumani, visto que, como constatamos na narrativa, o papel da mulher neste povoado ainda está limitado aos serviços domésticos, e isso acaba por contribuir para as várias formas de discriminação e exclusão do feminino no cotidiano. Não há espaço para que a figura feminina desenvolva as múltiplas possibilidades de Ser, pois a repetição, além de enfadonha é limitadora, castra a possibilidade de elas colocarem-se criativamente no mundo. A Vida torna-se uma entidade que insurge com a função de viabilizar as regras determinadas pela cultura e fixadas pela concepção masculina.

À mulher, o espaço é delimitado pelas tarefas que exerce e pelos lugares que, de fato, são-lhe interditos como a *shitala*, o alpendre no centro da aldeia, onde os homens se reúnem: “As mulheres estão excluídas. Não ousam sequer passar perto daquele espaço coberto”. (COUTO, 2012, p. 110). Percebe-se que em detrimento dos espaços demarcados para os homens, que são apenas cobertos, às mulheres são permitidos os espaços fechados, como a garantir assim que nunca almejem a liberdade. Para Judith Butler (2003),

[...] a construção política do sujeito procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão, e essas operações políticas são efetivamente ocultas e naturalizadas por uma análise política que toma as estruturas jurídicas como seu fundamento. (p. 19).

Os espaços, embora tenham sido construídos culturalmente, passam a ser vistos como algo natural, de forma que se torna quase impossível ultrapassá-los. Nesse sentido, o social, o histórico e o cultural se inserem na narrativa, consolidando as reflexões de Bakhtin (2010) sobre a realização do conteúdo na criação artística:

O conteúdo não pode ser puramente cognitivo, completamente privado do elemento ético; ademais, pode-se dizer que é ao campo ético que pertence a primazia essencial do conteúdo. A forma artística não pode realizar-se em relação ao conceito puro e ao juízo puro: o elemento puramente cognitivo permanecerá inevitavelmente isolado na obra de arte como um prosaísmo não dissolvido. Tudo o que é conhecido deve ser posto em correlação com o mundo onde se realiza a ação humana, deve estar intimamente ligado à consciência agente; é apenas por este caminho que ele pode entrar na obra de arte. (p. 39).

No romance aqui interpretado, percebe-se que o autor não leva em conta apenas seu conhecimento sobre o mundo, mas relaciona-o com a ação humana e insere este conhecimento na narrativa, possibilitando uma reflexão ética sobre o conteúdo problematizado.

Sob essa perspectiva, observamos a fala da personagem Naftalinda:

– Os leões cercando a aldeia e os homens continuam a mandar as mulheres vigiarem as machambas, continuam a mandar as filhas e as esposas coletar lenha e água de madrugada. Quando é que dizemos não? Quando já não restar nenhuma de nós?

Esperava que as demais mulheres a seguissem naquele convite à revolta. Mas elas encolhem os ombros e afastam-se, uma por uma. (COUTO, 2012, p. 194-195).

Por meio de suas falas e ações, a personagem acaba por se tornar a enunciação de um tempo que já não sustenta uma cultura que impõe à mulher o silenciamento. Ao fazer uma abordagem sobre a fala-ação, Tzvetan Todorov (2003, p. 83) afirma que nela “trata-se sempre de realizar um ato que não é simplesmente a enunciação dessas palavras. Esse ato vem geralmente acompanhado, para aquele que fala de um *risco*. Para falar não se pode ter medo [...]” Ao contrário do que afirma Todorov, Naftalinda tem

medo, mas se arrisca e manifesta sua indignação. As tentativas de transgressão, embora muitas vezes diluídas, contrariam a ideia de que as mulheres das sociedades africanas tradicionais vivem passivamente a condição subalterna que lhes é imposta. Ratifica-se assim a ideia defendida por Milan Kundera (2009) de que

O romance não examina a realidade mas sim a existência. A existência não é o que aconteceu, a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo de que é capaz. Os romancistas desenham *o mapa da existência* descobrindo essa ou aquela possibilidade humana. Mas uma vez mais: existir, isso quer dizer “ser-no-mundo”. É preciso portanto compreender o personagem e seu mundo como *possibilidades*.” (p. 46. Grifo do autor).

Nesse romance, Mia Couto desconstrói, por meio de representações fictícias engendradas, o lugar da mulher nessa cultura, colocando-a no centro da narrativa. Além de termos uma narradora que conta sua história, simbolicamente, representando a de muitas mulheres em África, temos várias situações em que as personagens manifestam sua insatisfação com relação às condições a que são submetidas.

Nesse sentido, vale ressaltar mais uma vez as ações da personagem Naftalinda, já que esta surge como uma mulher à frente do seu tempo. O narrador personagem, Arcanjo Baleiro, deixa isso claro quando, ao descrevê-la, revela sua postura de autonomia e o quanto que a presença da mulher do administrador é marcante. Embora Arcanjo Baleiro seja irônico quando a descreve, reconhece que há algo nela que indica imponência: “O tom de voz de Naftalinda ajusta-se ao seu estatuto: tem essa doçura de quem sabe tanto o que quer que nem precisa mandar” (COUTO, 2012, p. 60). Dentre as demais personagens, ela se sobressai várias vezes na narrativa, por enfrentar o poder tradicional da aldeia. A autoridade não exercida pelo administrador, Florindo Makwala, é desempenhada por Naftalinda. Quando entra na *shitala*, desequilibra a supremacia masculina:

A intervenção alarma todos os presentes. Surpresos, os homens encaram a intrusa. É Naftalinda, a esposa do administrador. E ela está desafiando a mais antiga das interdições: as mulheres não entram na *shitala*. E muito menos estão autorizadas a emitir opinião desta gravidade. (COUTO, 2012, p. 114).

A forma como é descrita a sua entrada na *shitala*, com períodos e frases curtas, tem-se a impressão de que o que ocorre ali é uma disputa: a mulher contra o homem, e

mais, contra toda uma tradição. À medida que as características dela são delineadas, conseqüentemente sua identidade é traçada. Há, portanto, a compreensão de que metaforicamente Naftalinda é a manifestação de determinação, tão almejada entre algumas mulheres de Kulumani. Sua presença no espaço público, como mulher e como primeira dama, sugere a reivindicação do lugar do feminino nesse espaço, já que “imersas na hierarquia de sociedades patriarcais, são poucas as que emergem do grupo” (PERROT, 2008, p. 110). Embora represente a lei, Naftalinda a infringe por não admitir o *status quo* em que foi inserida a figura feminina.

Ao descrever a personagem Naftalinda, o narrador nos dá a dimensão do seu poder na aldeia. Além disso, suas características contraditórias estendem-se às suas ações. Ela quer que o marido, Florindo Makwala, seja mais firme na administração da aldeia, tem consciência de que ele “*É um palhaço. Pensa que as pessoas o veneram. Ninguém o respeita, ninguém o ama*” (COUTO, 2012, p. 219); paradoxalmente, é a própria Naftalinda quem afronta as tradições de Moçambique, que condena a mulher ao silêncio, neste caso, rompido pela personagem.

Agregando às experiências femininas, a mulher do administrador dá voz às mulheres da aldeia. Quando descobre que Tandi tinha sido morta por conseqüência da violação de que foi vítima, Naftalinda invade o espaço masculino e rompe o paradigma cultural, desestruturando assim as leis que separam o mundo dos homens e o das mulheres.

– *Naftalinda, por favor, estamos reunidos aqui segundo a tradição antiga - Solicita Makwala.*

– *Uma mulher foi violada e quase morta, nesta aldeia. E não foram os leões que o fizeram. Já não há lugar proibido pra mim.*

[...]

Fingem que estão preocupados com os leões que nos tiram a vida. Eu, como mulher, pergunto: mas que vida há ainda para nos tirar? (COUTO, 2012, p.114 – 115).

Diante da barbárie praticada contra a sua empregada, Naftalinda anuncia a impossibilidade de espaços interditos para ela, sugerindo, assim, que se os homens quisessem ser respeitados, deveriam também respeitar as mulheres. Em suas palavras, paradoxalmente carregadas de silêncio, como se percebe na frase “*e não foram os leões*”, há a denúncia implícita dos desmandos causados pelos homens da aldeia.

Em suas reflexões sobre o sentido do silêncio Eni Orlandi (2007) observa:

O silêncio é assim a “respiração” (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito. (p. 13. Grifo da autora).

Percebe-se que pelo não dito a personagem tenta instaurar um clima de desconfiança em relação àqueles que administram a aldeia. Quando revela que não foram os leões, fica implícito o teor de denúncia. Seu silêncio entre as palavras enunciadas “indica que aquilo que é mais importante nunca se diz” (ORLANDI, 2007, p. 15), e assim a personagem funda, a partir do seu silêncio, uma fissura na cultura dominante.

Como esposa do administrador, pela tradição, Naftalinda teria que servir de exemplo à aldeia, obedecendo ao marido e servindo-lhe sempre que fosse solicitada, porém é ela quem publicamente com a sua presença e a sua voz afronta não só o marido como toda a tradição, tirando do silenciamento mais um crime cometido contra uma mulher na aldeia. Embora o marido a advirta de que é preciso pedir a palavra, ao que ela responde: “– *A palavra é minha, não preciso pedir a ninguém [...]*” (COUTO, 2012, p.115). Num misto de coragem e medo, perpetrado pelo anseio de vingança, ela se faz ouvir e impõe-se pelo corpo e pela voz num espaço em que as mulheres não podem sequer entrar.

Por vezes, demonstra fraqueza, a ponto de querer desistir da vida, como se, de súbito, tomasse consciência de que suas reivindicações são vãs. É o que se percebe na fala de Mariamar: “agora a volumosa esposa do chefe não queria senão morrer” (COUTO, 2012, p. 216). Como se não acreditasse na possibilidade de mudança para aldeia e por extensão para as mulheres, deseja a morte. Nota-se, portanto, que sua voz em busca de justiça é atravessada, nesse momento, pela falta de perspectiva.

Ainda assim, é relevante a influência dessa personagem na vida pública, por ter um olhar consciente sobre as fissuras na administração da aldeia. É ela, inclusive, quem exige justiça para os desmandos causados pelos homens de Kulumani, o que sugere que a escolha do autor, ressaltando a personagem feminina elucida a capacidade crítica da mulher com relação às questões sociopolíticas de seu país.

Ao refletir sobre as personagens femininas nas obras de ficção que problematizam o feminino, Laura Cavalcanti Padilha (2002, p. 89) assinala que elas “desvestem os referentes culturais hegemônicos e uma outra realidade social nascida da

dinâmica interna da colonização já encontra forma de expressar-se”, características também apontadas por Antonio Cândido, segundo Padilha.

O romance pretende estabelecer uma nova ordem social ao colocar seus personagens num processo de tensão. Indica uma nova mulher reclamando seu espaço de pertença e se dizendo capaz de conquistá-lo. Mesmo confinada no lar, algumas se rebelam publicamente e tentam irromper silêncios e ainda que não consigam de imediato serem ouvidas, ao menos provocam uma certa desestrutura na ordem social vigente.

As ações polêmicas das personagens Hanifa, Mariamar e Naftalinda anunciam uma nova ordem na aldeia, possibilitando questionamentos sobre a soberania da cultura masculina. Mas é Naftalinda – que parece frágil, porém é determinada em algumas situações – quem de fato faz com que seu marido passe a executar a função de administrador e instiga-o a tomar atitudes. Verifica-se isso quando Naftalinda tenta cometer suicídio, dormindo ao relento para ser devorada pelos leões. Mariamar tenta defendê-la e é atacada por uma multidão com socos e pontapés, por eles acreditarem que ela é a leoa.

Quem faz desvanecer a alucinada horda é Florindo Makwala, agitando no corpo e na voz. Assim visto do chão ele parece uma montanha e o seu mundo é o de uma irada divindade:

– *Para trás! Para trás ou mato-vos com as minhas próprias mãos.*

Espantada, Naftalinda contempla o esposo como se não o reconhecesse. Depois suspira:

– *Meu homem, o meu homem voltou!* (COUTO, 2012, p. 221).

As atitudes de Naftalinda fazem com que o administrador exerça efetivamente seu papel de autoridade, pois frequentemente se submete aos anciões representantes da tradição, ou mesmo às autoridades urbanas. Não é capaz de falar pela sua própria voz. Ao ver o marido agir com determinação, Naftalinda se encanta de tal maneira que chega a vê-lo como um homem e não mais como um palhaço.

São esses mesmos anciões e as autoridades urbanas que persistem em delimitar espaços as mulheres. E essa ideologia é introjetado nessas mulheres, de tal forma, que elas passam a não ter posse do próprio corpo. Quando são violadas, silenciam como se o corpo não fosse propriedade delas. Além disso, as atividades repetitivas exercidas por elas na aldeia também se tornam uma forma de delimitação de espaços, pois não as permitem se lançar como seres que constroem. Não conseguem imprimir sua história no

espaço público posto que vivem na nulidade. No entanto, a personagem Naftalinda dá um contorno diferente para a história dessas mulheres. Instaura um outro tempo na narrativa, na qual as mulheres vislumbram a possibilidade de resistência ao poder constituído.

2.2 Encontro e desencontro de vozes

Para dar conta do dizer, o texto se vale de vários procedimentos narrativos que vão desde a criação de dois narradores, Mariamar e Arcanjo Baleiro, até a confluência de vários gêneros literários – nos deteremos aos gêneros na próxima seção. As duas vozes distintas, simbolicamente representando o ponto de vista do homem e o da mulher na narrativa, dão um equilíbrio ao que se conta, visto que ambos evidenciam a situação da mulher na aldeia Kulumani. Essas vozes entrelaçadas em outras vozes evidenciam as tensões entre os vários grupos sociais, algumas delas causadas pela presença do colonizador que, no passado, impôs sua cultura, “reforçou ou baseou sua dominação organizando a petrificação dos campos. Enquadrados pelos sacerdotes, feiticeiros e chefes tradicionais” (FANON, 2010, p.131-132). Destaque-se o fato de que após a independência de Moçambique, os partidos nacionalistas, em sua maioria compostos por intelectuais colonizados que estudaram na Europa, trouxeram o modelo de partido importado das metrópoles e instalaram-no “numa realidade multiforme e desequilibrada em que coexistem ao mesmo tempo o escravismo, a servidão, a troca, o artesanato e as operações da bolsa” (FANON, 2010, p.130). Além disso, limitaram-se apenas a conscientizar a massa urbana que é minoria em grande parte dos países colonizados. Sendo, assim, esses partidos de clientela urbana desconsideraram as massas rurais que “ainda vivem em estágio feudal, sendo a onipotência dessa estrutura medieval alimentada pelos agentes administrativos ou militares colonialistas.” (FANON, 2010, p.132). Cria-se, portanto um clima de desconfiança dos partidos políticos contra as massas rurais. Sobre este fato, Fanon (2010) comenta:

A jovem burguesia nacional, principalmente comercial, entra em competição com esses senhores feudais em setores múltiplos: sacerdotes e feiticeiros que fecham a estrada para os doentes que poderiam consultar o médico, *djemaas* que julgam, tornando inúteis os advogados, chefes de bando que usam seu poder político e

administrativo para lançar um comércio ou uma linha de transportes, chefes tradicionais que se opõem, em nome da religião e da tradição, à introdução de negócios e produtos novos. (p.132. Grifo do autor).

As vozes de alguns desses segmentos sociais são introduzidas no romance de modo a permitir que suas ideologias transpareçam ao longo da narrativa. Dessa forma, “a interação dos diversos contextos, diversos pontos de vista, diversos horizontes, diversos sistemas de expressão e de acentuação, diversas ‘falas’ sociais” (BAKHTIN, 2010, p. 91) surgem no romance a partir das falas das personagens que dão indícios de suas subjetividades.

Seguindo as reflexões de Bakhtin (2010):

O prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções, a servir ao seu segundo senhor. Por conseguinte, as intenções do prosador *refratam-se* e o fazem sob diversos ângulos, segundo o caráter ideológico de outrem, segundo o reforçamento e a objetividade das linguagens que refratam o plurilinguismo. (p. 105. Grifo do autor).

Nesse sentido, é possível detectar que o romancista intencionalmente faz emergir discursos do seu cotidiano, transcrevendo-os de forma reinventada, como a sugerir transformações ideológicas da consciência de uma nação. Vale ressaltar que, para Bakhtin (2010, p. 147), “nossa transformação ideológica é justamente um conflito tenso no nosso interior pela supremacia dos diferentes pontos de vista verbais e ideológicos, aproximações, tendências, avaliações.”

Verifica-se na diégesis, vozes que representam instituições sociais, as quais tentam preservar a superioridade masculina e, outras, que tentam desestruturá-la. Ambas as vozes são constatadas nas atitudes ambíguas de Hanifa. Enquanto que nas falas e ações de Naftalinda são perceptíveis a necessidade de desestruturar a soberania masculina. Ela quer a ordem, mas para a cultura imposta pelo homem, instaura a desordem. Por estar à margem, como mulher, reivindica um lugar, transpassando o espaço público e confrontando a tradição. Além disso, Naftalinda estabelece uma nova ordem às leis dos homens na aldeia que, por consequência, é a lei da sociedade.

Adjuro Kapitamoró é outra personagem que desequilibra a sociedade patriarcal e ocidental instaurada na aldeia. Isso é perceptível quando leva o irmão mais velho que estava doente para ser curado na igreja católica e, não conseguindo o milagre, passa

então a duvidar dessa instituição, afastando-se dela. Quando o padre tenta convencê-lo a voltar para o catolicismo, ele responde:

- *Tudo isso são palavras. Que mão de Deus aponta o caminho da guerra, senhor Amoroso?*
- *Por que me chama de senhor? Por que não me trata por <<padre>>?*
- *O senhor vive fechado. Veja o que se passa lá fora. E vai ver que, às vezes, os deuses morrem nas guerras...*
- *Como ousa falar assim em plena casa de Deus?*
- *Esta igreja fui eu que a fiz. Eu e meus irmãos. Começamos a sua construção quando éramos ainda escravos.*
- [...]
- Deveríamos, nesse tempo, ter atirado a igreja para o rio. (COUTO, 2012, p. 132-133).*

Sobre o papel da igreja nas colônias, Frantz Fanon (2010) afirma:

Uma Igreja nas colônias é uma Igreja de brancos, uma igreja de estranhos. Ela não chama o homem colonizado para o caminho de Deus, mas para o caminho do branco, o caminho do senhor, o caminho da opressão. E como sabemos nessa história, há muitos chamados e poucos escolhidos. (p. 59. Grifo nosso)

A revolta do avô em relação à igreja se dá pela consciência de que essa instituição nada fez pelo povo que foi escravizado, explorado e animalizado pelo colono. Em seus questionamentos, ele deixa subentendido o mal que a igreja fez aos indígenas e o seu arrependimento por ter assimilado uma cultura que gerou tantos conflitos entre seu povo.

Embora tenha levado a neta, quando criança, para ser educada na igreja, em casa tenta dar-lhe uma educação que rompe o modelo instituído pelo colonizador e faz críticas ao poder colonialista representado pela igreja católica. Quando vai levá-la de volta para casa, pergunta ao padre se ele ensinou Mariamar a dar pontapés. Ao que o padre responde:

- *Pontapés? Então isso ensina-se a uma menina?*
- *Exatamente, padre. Exatamente por ser menina é que ela deve aprender a dar murros, dentadas, pontapés. (COUTO, 2012, p. 133).*

É próprio da cultura ocidental, como afirma Simone de Beauvoir (2009), ao menino ser dada uma educação em que ele suba em árvores, brigue com os colegas,

enfrente-os em jogos violentos, para que perceba seu corpo como um meio de dominar a natureza e um instrumento de luta; enquanto que à menina, ensinam-lhe que é preciso saber agradar, fazer-se objeto; deve, portanto, renunciar a sua autonomia, pois “quanto menos exercer a liberdade para compreender, apreender e descobrir o mundo que a cerca, menos encontrará recursos, menos ousará afirmar-se como sujeito” (BEAUVOIR, 2009, p. 26-27). O ocidente leva sua cultura patriarcal para os países dominados por eles. Quando questiona o padre, percebe-se a ideologia da personagem que hesita em relação à veracidade do discurso católico, colocando em xeque uma instituição produtora da voz de igualdade, mas que nada faz para amenizar confrontos produzidos pelo poder colonial.

Como pontua Bakhtin (2010):

O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideológico e suas palavras são sempre um ideograma. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social. [...] Desta maneira, até mesmo o esteta, que elabora um romance, torna-se, neste gênero, um ideológico que defende e que experimenta suas posições ideológicas, torna-se um apologista e um polemista. (p. 135).

Constata-se, portanto, que como sujeito que fala no romance, a voz do avô configura os conflitos internos, produzidos no período colonial e pós-colonial.

O autor parece pronunciar-se pela voz da personagem Adjuro Kaptamoro, cujos esforços se mantêm em definir uma relação menos desigual entre os sexos. As críticas à igreja católica conferem que no cenário ocidental, representado aqui por esta instituição, a centralização da tradição masculina ainda é motivo de discussões. Para o avô, a igreja católica precisa ensinar as meninas a se defenderem. Ciente da subalternidade da mulher nessa cultura, o avô de Mariamar quer dar-lhe uma educação em que ela possa fazer os enfrentamentos que a vida lhe impõe.

Considerando a condição de assimilado do avô, e mais, suas atitudes ambíguas, meditamos no que diz José Luís Cabaço (2009):

As identidades do *assimilado* – até sua tomada de consciência social e política ou até dela se apropriar como instrumento de gestão da própria condição de colonizado e subjugado – foram contraditórias, ambíguas, muitas vezes esquizoides, dissociadas na acção e no pensamento. (p. 119-120).

As ações da personagem Adjuro Kapitamoro confirmam a dicotomia subjugado e não-subjugado. Ciente da sua condição, o autóctone começa a questionar as imposições do que antes era símbolo da cultura ocidental. O romance se torna a representação dos conflitos que ocorrem em Moçambique, já que coloca em xeque elementos da cultura autóctone e elementos do poder colonial. Embora não indique um tempo de guerra, a narrativa deixa claro os conflitos mesmo depois de anos da guerra.

De acordo com Bakhtin (2010):

O sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um “dialeto individual”. (p. 135).

O avô pode ser visto no romance como a representação de um sujeito social em busca de novas perspectivas para a condição feminina. Outra voz significativa no romance é a da personagem Hanifa Assulua, que, embora seja condescendente com o autoritarismo do marido em alguns momentos, impõe-se com atitudes transgressoras ou pelo seu silêncio que chega a incomodá-lo. As personagens deixam impressas sua ideologia e seu ponto de vista sobre a sociedade constituída. Isso é perceptível também nos comentários feitos pelos personagens narradores que, ao intercalar suas falas com as das personagens secundárias, realçam suas próprias histórias, ou as de seres que caminham por um espaço determinado por situações culturais, políticas e ideológicas

Na perspectiva de Bakhtin (2010):

É graças a este pluringuismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas [...]. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidade básicas de composição com a ajuda das quais o pluringuismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). (p. 74-75).

Observando o romance por essa perspectiva, verifica-se ainda que a personagem Arcanjo Baleiro, ao narrar a história de sua família, explicita seu ponto de vista sobre o que pode ter acontecido no passado e quais as influências desse passado na vida atual: “Talvez, por ser de outra tribo, Henrique Baleiro escolheu uma mulata como esposa. Na altura, não era usual um negro casar com alguém de outra raça. O casamento tornou-o

ainda mais solitário, arredado pelos negros e excluído por mulatos e brancos” (COUTO, 2012, p. 33). Pelo uso do advérbio “talvez”, infere-se que esse narrador tem uma versão limitada do que de fato aconteceu, mas faz um julgamento pela dedução, e, nesse julgamento, evidencia um costume social transgredido por seus pais e as consequências disso para o convívio social.

Nota-se que Mariamar não foge à regra em suas narrações sobre os costumes da aldeia. Ela explicita seu ponto de vista, condicionando o olhar do leitor que passa a experimentar as sensações da personagem narradora e, inclusive, comungar de suas reflexões e opiniões. Em sua fala, quando é aprisionada em casa pelo pai, revela “Mais uma vez nós éramos excluídas, apartadas, apagadas” (COUTO, 2012, p. 43). Ao usar o termo “mais uma vez”, a personagem reforça a ideia de aprisionamento das mulheres, como sendo uma constante. Não é um caso esporádico e individual, porém “mais uma vez”, o que indica que a condição de enclausuramento é uma constante. Além disso, o pai havia apenas aprisionado a ela, mas a personagem usa o termo “nós éramos” como a dizer que esta é a situação da mulher: ser aprisionada literalmente ou em seu silêncio.

Ao contar as histórias vividas por ela ou pelas mulheres da aldeia, a narradora não se limita apenas a narrar, mas cede a voz a outras personagens. E, embora tenhamos uma narrativa em primeira pessoa, ela faz revelações que demonstram seu domínio sobre o que pensam algumas personagens. São várias as passagens em que isso ocorre. Mencionamos aqui o momento em que a narradora revela ao leitor as reflexões de Genito Mpepe sobre a morte da filha Silência:

A filha teria saído de casa a meio da noite? E se assim acontecera, teria ela a intenção de pôr cobro à vida? Ou, ao inverso, o leão invadira o espaço caseiro, em jeito mais de ladrão do que de fera? (COUTO, 2012, p. 19).

Para dar conta do dizer, a personagem narradora revela também o que se passa na mente de algumas personagens.

É perceptível, ainda, que o olhar da narradora personagem sobre Naftalinda é diferente do olhar do narrador personagem. Mariamar percebe que, embora a aldeia julgue Naftalinda como louca, será esta mesma mulher que dará possibilidade às mulheres de serem ouvidas nessa cultura: “Uns dizem que o peso a tornou louca. Eu tenho fé na sua demência. Só as pequenas loucuras nos podem salvar da grande loucura” (COUTO, 2012, p. 89). Suas reflexões sobre as ações de Naftalinda

demonstram que, por meio da esposa do administrador, as injustiças contra as mulheres em Kulumani podem ser desveladas. Para enfrentar a tradição, que é também a das leis impostas pelos homens, é preciso que o sujeito seja visto como louco para que cause um impacto e seja finalmente ouvido.

Os diferentes pontos de vista dos personagens narradores são demarcados também pela descrição das personagens ou da própria terra. Arcanjo faz a leitura apenas do que é transparente nessas mulheres, enquanto que Mariamar vê além da aparência. Quando ela descreve as características da mulher do administrador, demonstra que há algo em Naftalinda que não é perceptível nas mulheres de Kulumani. Acredita na ousadia daquela mulher. Consideramos, portanto, que Arcanjo Baleiro, por não partilhar das experiências vividas pela figura feminina, tem uma visão limitada do que vê. Percebe o ar de imponência na mulher do administrador, mas não prevê nenhuma atitude nela que possa reivindicar justiça pelos crimes contra as mulheres, não é capaz de enxergar além daquilo que vê. Sendo assim, a narradora, por ter um olhar privilegiado pelo fato de partilhar com outras mulheres a condição feminina na aldeia, torna crível o que conta. À luz dessas reflexões, apreciamos o que diz Bakhtin acerca do discurso:

O conflito que ocorre no interior do discurso [...] o grau de representações das línguas sociais assim como o grau de sua individualização na representação, o plurilinguismo que o cerca, enfim, sempre funciona como fundo dialógico e ressonador – cria a variedade de procedimentos da representação da língua de outrem. (BAKHTIN, 2010, p. 161).

Como se observa a confluência de pontos de vista divergentes das personagens demonstra a totalidade da sociedade na aldeia. Tem-se a impressão de que esses narradores personagens, embora estejam inseridos na história, têm uma visão panorâmica do espaço. Percebe-se isso, principalmente, na narradora Mariamar.

Além disso, a composição do romance, por meio de várias vozes, proporciona ao leitor pontos de vista diversificados, permitindo que este possa, a partir da obra de ficção, perceber conflitos e situações muitas vezes camufladas numa sociedade em que os costumes tradicionais se fazem presentes e a modernidade irrompe acentuando ainda mais esses conflitos. Há no romance *A confissão da Leoa*, uma composição de influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que na obra se transmudam em conteúdo e forma. Para Antonio Candido (2010, p. 40) “os valores e

ideologias contribuem principalmente para o *conteúdo*, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na *forma*.”

Talvez por isso temos um conteúdo que faz transparecer a ideologia do autor que, sendo um intelectual comprometido com as causas sociais de seu país, como já abordamos acima, e tendo participado, inclusive, das lutas de libertação, tende a escolher na literatura, o gênero romanesco para dizer dos seus anseios, posto que, pela sua forma consegue fazer emergir várias vozes na narrativa.

2.3 Gêneros literários em confluência

Considerando que o romance *A confissão da leoa* problematiza a condição da mulher nas aldeias moçambicanas, interessa-nos observar como se dá a construção da narrativa, posto que há a confluência dos gêneros literários já abordados acima. Dentre eles, o gênero denominado confissão, nas narrativas de Mariamar; o gênero diário – que no romance tem as características de uma narrativa – nos relatos do narrador personagem Arcanjo Baleiro; e o gênero provérbio, que se torna a epígrafe da maioria dos capítulos do romance. Cabe salientar que as cartas, os sonhos e as lendas que também compõem a estrutura narrativa.

Utilizando-se dessa diversidade de gêneros literários para abordar o feminino, o romance parece pretender amenizar, a partir de vários discursos, aquilo que se propõe a enunciar: uma confissão. Como se a confissão a ser feita devesse ser perdoada, levando em consideração o contexto em que vive aquele que confessará. Para confirmar essa assertiva nos deteremos aos três primeiros capítulos do romance. Abordaremos, portanto, a narrativa na voz de Mariamar e na voz de Arcanjo Baleiro.

As primeiras páginas da narrativa tanto de Mariamar quanto de Arcanjo Baleiro mostram que, no passado, não havia a relação de dominador e dominado entre os seres humanos, mas de igualdade. Mariamar relembra uma história contada pelo seu avô, a qual diz que Deus já havia sido mulher e que nessa época todos falavam a mesma língua dos mares. Arcanjo também relembra, nas primeiras páginas de sua narrativa, uma historietta – termo utilizado por ele – contada pela sua mãe, cuja história diz que todas as estrelas luziam de igual alegria, até que um dia uma delas nasceu com ganância de ser

maior que todas e ela chamava-se Sol, que juntamente com o Dia, passou a reinar, afastando as outras que foram engolidas pelo escuro.

Ambas as histórias fazem alusão à subjugação que o homem impõe ao outro, respaldado na ideia de supremacia ou hegemonia cultural. Seres humanos são colocados à margem e silenciados, coibidos de manifestar-se na sua individualidade por aquele que se julga superior. Na primeira história, Mariamar já deixa clara a condição da mulher nessa sociedade; na segunda, contada por Arcanjo Baleiro, que a conheceu por intermédio de sua mãe, temos a condição da humanidade que, em geral tende a dominar ou é dominado por um outro que constrói a ideia de supremacia cultural.

Pode-se inferir, portanto, que o resgate dessas histórias nos remetem a uma época em que cada homem respeitava a autonomia do outro. Isso se deu até o momento em que o atual Senhor do Universo chamado Nungu na narrativa de Mariamar e Sol na narrativa de Arcanjo Baleiro, tomou posse do mundo. Estes deuses tanto podem representar a hegemonia cultural masculina quanto a supremacia do poder colonial; este, ao dominar o continente africano, tornou os indígenas seres encurralados, aprendendo primordialmente a “ficar no seu lugar, não ultrapassar os seus limites” (FANON, 2010, p. 69). Entretanto, são esses mesmos indígenas que, à moda do colonizador, também colocam a mulher em situação de inferioridade.

A realidade presente causa repulsa, por isso recorrem ao passado, tentando encontrar uma forma de driblar o presente massacrante não só para a mulher como também para o homem, vítimas da colonização e, conseqüentemente, do silenciamento imposto pelo colonizador. O período de guerra pela libertação e da guerra civil em Moçambique, deixa marcas na vida dessas personagens e, na tentativa de encontrar um equilíbrio, recorrem ao passado, recriando nas histórias contadas pelos seus antepassados um presente possível. É o que fica evidenciado na fala de Mariamar: “Quanto mais a guerra roubava certezas, mais carecíamos da segurança de um passado feito de ordem e obediência” (COUTO, 2012, p.124). Diante de tanta insegurança com relação ao futuro, a personagem reconhece que cada vez mais se valoriza o passado, tentando instaurar a ordem, entretanto, também, a obediência.

Verifica-se que os capítulos do romance são organizados como se pretendesse colocar em equilíbrio a voz da narradora personagem Mariamar e a voz do narrador personagem Arcanjo Baleiro, embora a narrativa deste, em sua maioria, seja encadeada por relatos das mulheres. Além disso, a elaboração de cada capítulo é dada em paralelo

pela enumeração e pelos títulos. A exemplo disso, temos o primeiro capítulo da narrativa de Mariamar denominado “A notícia”, e o primeiro capítulo dos escritos do caçador denominado “O anúncio”. Por meio dos títulos, já fica evidenciado que cada um deles dará a sua versão àquilo que vê na aldeia Kulumani. Tanto Arcanjo quanto Mariamar focam seus olhares nas histórias das mulheres que são transmitidas por elas com um teor de revolta e medo.

Os títulos dados a cada capítulo, em sua maioria, diferenciam-se apenas nos termos, porém abordam o mesmo assunto. Apreendemos isso ainda no primeiro capítulo, em que tanto Mariamar quanto Arcanjo anunciam a chegada deste na aldeia. No segundo capítulo, intitulado “O regresso do rio”, Mariamar tenta ir embora da aldeia pelo rio Lideia, mas sua tentativa é frustrada, pois é capturada pelo policial Maliqueto Próprio. O diário do caçador no segundo capítulo é intitulado “A Viagem”. Nele, Arcanjo narra a sua viagem a Kulumani. Para ele, a viagem; para ela, o regresso à casa paterna, ao confinamento. As fronteiras não podem ser ultrapassadas e quando ela tenta, é coibida pelo poder patriarcal ou pelo poder representado pelo Estado – neste caso, o policial. A liberdade é destinada ao homem: “ele faz a aprendizagem da sua existência como livre movimento para o mundo” (BEAUVOIR, 2009, p. 26), à mulher o enclausuramento.

No terceiro capítulo, ambas os narradores-personagens rememoram situações que, por vezes, a temática coincide. É o que acontece em relação às cartas. Mariamar rememora a época em que Arcanjo fora embora de Kulumani e ela pensa em escrever cartas, “infinitas cartas teria escrito, em obediência a essa funda vontade” (COUTO, 2012, p. 87), mas a narradora protagonista não sucumbe a esse desejo, como se isso fosse uma atitude subversiva e, para não ser punida, opta por não escrevê-las. A ameaça da escrita, para a mulher, fica evidente também no terceiro capítulo do personagem narrador, quando relembra o momento em que seu irmão Rolando é convocado pelo pai a ler as cartas que ele ditava para a mulher redigir, pois desconfiava de que ela não escrevia o que ele realmente lhe mandava. A escrita lhe era permitida apenas quando inspecionada pelo marido.

Constata-se na voz de ambos os narradores o quanto a escrita se constitui uma interdição para a mulher em Moçambique. Quando ousam subverter as leis pela palavra escrita, como acontece com Mariamar, há o receio de perder-se de si, mas revela: “a palavra desenhada no papel era a minha máscara, o meu amuleto, a minha mezinha”

(COUTO, 2012, p. 87). Ela não escreve para Arcanjo, porém percebe-se que produz outros escritos que lhes permitem viver uma realidade que não aquela da aldeia.

Embora as cartas sejam mencionadas na narrativa, só duas aparecem no romance, a de Arcanjo que escreve para esposa do seu irmão, Luzilia, mulher por quem ele era apaixonado, e a de Rolando para Arcanjo. Fazendo jus à cultura de Kulumani que por extensão é a de grande parte da África, só as cartas dos homens são evidenciadas na narrativa, a das mulheres são silenciadas, todavia a narrativa que compõe a versão de Mariamar foi escrita por ela. É preciso considerar que isso só foi possível por ela ter recebido uma educação ocidentalizada, o que lhe permitiu o acesso à escrita.

A forma como se estrutura a narrativa descentraliza os valores dominantes da ideologia masculina por colocar de forma igualitária as vozes enunciativas, permitindo que a voz feminina ganhe força e rompa silêncios. A corroborar esse ponto de vista, buscamos aporte teórico em Bakhtin (2010), quando fala das variantes básicas dos gêneros poéticos que se desenvolveram na corrente das forças centrípetas, enquanto que “o romance e os gêneros literários e prosaicos que ele atrai para si constituíram-se historicamente na corrente das forças descentralizadoras e centrífugas” (BAKHTIN, 2010, p. 83).

A exemplo dessas forças descentralizadoras, temos ainda os provérbios africanos que compõem o início de vários capítulos do romance *A confissão da leoa*. Considerando que a prerrogativa dessas máximas é transmitir alguma forma de ensinamento, acreditamos que a enunciação dos narradores, ao ser introduzida por um provérbio, acaba, de forma intencional ou não, repassando uma visão de mundo, um ponto de vista. Enfatizamos ainda que há um personagem escritor que foi a Kulumani com o propósito de relatar a caça aos leões, entretanto, sua escrita não aparece ao longo da narrativa, como se somente pela voz daqueles que experienciam essa realidade, esse texto pudesse ganhar forma, tomando, assim, uma configuração que aponta para um corpo didático com possibilidades de servir de ensinamento para os que estão inseridos nessa cultura, mas também para os leitores do mundo em geral. Afinal, “a palavra ideológica do outro, interiormente persuasiva e reconhecida por nós, nos revela possibilidades bastante diferentes. Esta palavra é determinante para o processo da transformação ideológica da consciência individual [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 145).

Salientamos o fato de, em grande parte da narrativa, o encadeamento das histórias se darem pelas personagens femininas. O que sugere que é preciso que elas se libertem pela palavra para que finalmente sejam ouvidas. As diversas histórias que se interpenetram em outras, revelam as atrocidades cometidas contra as mulheres que vivem sob o domínio de homens tiranos, os quais se favorecem da tradição e da falta de justiça para exercer sua soberania sobre a mulher. É o que acontece com Genito Mpepe, que abusa sexualmente das filhas e age de violência física com Mariamar que acabou por deixá-la infértil. O policial Maliqueto Próprio é outro tirano que tem a fama de abusar sexualmente das meninas, mas nada é feito contra ele. O pai de Arcanjo Baleiro também mantém com a mulher uma relação de autoritarismo.

Tudo isso é evidenciado nas histórias que são vivenciadas e contadas por Mariamar ou contadas pelo caçador. As várias versões das histórias, ao que tudo indica, são depois organizadas pelo caçador que as transforma em romance, permitindo que essas mulheres tenham finalmente direito à voz. Pelas situações aqui elencadas, percebe-se que os discursos de várias personagens convergem para o desejo de libertação da mulher. As ações e experiências dessas mulheres na narrativa se tornam a metáfora de mulheres reais que têm como ponto de partida, para o grito libertário, as suas experiências de dor.

A oralidade que também compõe o gênero romanesco, por meio da transcrição verbal, indica a hibridização da linguagem do discurso inclusive colocando em confluência discursos da cultura tradicional da aldeia com discursos que tendem para a modernidade. A oratura e a escrita se alternam para dar conta de dizer o que por muitos anos ficou obliterado da história. Verificamos assim que “a verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra” (BAKHTIN, 2010, p. 76). A hibridização dos gêneros literários, estrategicamente utilizada pelo autor, projeta as personagens femininas em realidades que não são perfeitas, mas que refletem valores instáveis e os conflitos humanos.

2.4 Identidades reveladas pela confissão

“[...] nunca nos deveríamos sentir seguros daquilo que pensamos ser porque, nesse momento, poderá muito bem suceder que já estejamos a ser coisa diferente”.

A caverna. José Saramago.

As personagens de Mia Couto geralmente refletem o espaço da cultura africana, mas também a condição humana na modernidade que dissolveu os lugares de pertença e impôs ao homem a ideologia da globalização, no entanto, muitos desses seres humanos têm conhecimento apenas do que vive seu povo numa aldeia ou povoado. No romance aqui estudado, as personagens femininas vivem a situação ambígua de espaços marginalizados em que se imbricam elementos da modernidade e elementos da cultura tradicional africana. Essas personagens com suas identidades múltiplas por consequência dos deslocamentos fazem alusão “ao hibridismo cultural em culturas antes acostumadas a se ver e a ser vistas como monolíticas, estáveis e homogêneas” (SOUZA, 2004, p.124).

É perceptível na narrativa a necessidade de pertencimento das personagens que mesmo sendo assimiladas não se identificam apenas com a cultura do colonizador. No funeral de Silência, há manifestações ritualísticas da cultura da aldeia e a cultura católica. Relatando a volta para casa no dia do funeral, Mariamar afirma que “Hanifa fez uma breve passagem pelo rio Lideia para os banhos purificadores [...]” (COUTO, 2012, p.14) e acentua “No chão sagrado do nosso cemitério figurava mais uma cruz a mostrar que éramos distintos, entre mulçumanos e pagãos.[...]” (COUTO, 2012, p.14). A hibridização cultural transparente nessas personagens pressupõe a hibridização da própria África de língua oficial portuguesa que, sendo colonizada e tendo a sua cultura segregada em detrimento da cultura do colonizador, não conseguiu ainda conciliar as diversidades culturais e criar um clima de harmonia entre elas. As personagens assim como seu país também vivem essa crise de identidade.

É interessante destacar que a ambiguidade, já mencionada no capítulo anterior, permeia também a estrutura narrativa, pois no caderno de Mariamar, recolhido, no final da história, pelo narrador personagem Arcanjo Baleiro, está escrito Diário de Mariamar. Carregado de ambiguidade desde o início, o romance conduz o leitor mais uma vez à dupla interpretação, já que o título da obra prepara-o para ler uma confissão e no final, o narrador personagem menciona os escritos de Mariamar como sendo um diário. Por percebermos, durante a leitura, que a narrativa na voz de Mariamar se estrutura em forma de confissão e não de diário, interpretamos a versão da narradora protagonista como uma confissão. Embora em nenhum momento ela se dirija a um interlocutor, acreditamos que, por a confissão ter sido escrita, o interlocutor é o próprio leitor. Não há características de diário em sua narrativa, pois não traz data precisa, e os únicos momentos em que ela fala do tempo alude a períodos da sua vida como, o tempo da infância, da adolescência – quando tinha dezesseis anos e se apaixonou por Arcanjo Baleiro – e o tempo atual da narrativa que ocorre dezesseis anos depois do seu primeiro encontro com o caçador. Ao falar desse episódio, ela situa o leitor no ano de 1992, período em que termina a guerra civil em Moçambique.

À medida que Mariamar narra sua história em tom de confissão, em sua enunciação parece querer revelar marcas de identidade individual e nacional, uma vez que centraliza todo seu discurso nas suas dores partilhadas também por outras mulheres da aldeia, constatando assim o espaço marginal que essas mulheres ocupam e o anseio por construir um novo espaço de pertença. Considerando que na confissão os fatos são narrados segundo o olhar de quem tem o poder da voz, o leitor pode ser levado a questionar a “Versão de Mariamar” – forma como é apresentado o seu relato no romance –, todavia a dúvida se desfaz quando, lendo os relatos do caçador, o leitor constata fatos de neutralização da mulher também a partir do olhar do narrador personagem Arcanjo Baleiro.

Na busca do encontro consigo mesma, a personagem narradora Mariamar confessa-se, revelando e questionando sua identidade por meio de suas ações. O questionamento de sua identidade é feita de forma indireta, quando, ao lembrar ou revelar passagens com seu avô, coloca em dúvida a sua própria existência como mulher. É o avô quem tem que lembrá-la de que ela é uma mulher, embora por tanto tempo a tivessem tratado como um bicho. O tratamento dado a Mariamar em seu cotidiano lhe tira a dignidade como ser humano de tal forma que se pensa um animal. Essa percepção

pode ser estendida, portanto, a todas as mulheres da aldeia que anuladas na sua existência, perdem o seu referencial como seres humanos. Talvez por isso, a personagem narradora feminina precise fazer o relato de sua existência por meio da confissão, e dessa forma constrói forçadamente a sua identidade.

A filósofa e ensaísta María Zambrano (2001) entende que

A confissão também tem um começo desesperado. Confessa-se o cansado de ser homem, de si mesmo. É uma fuga que, ao mesmo tempo, quer perpetuar o que foi, aquilo de que se foge. Quer dar-lhe expressão para poder distanciá-lo e para ser outra coisa, mas ao mesmo tempo deixá-lo aí, realizá-lo. (p. 35. Tradução nossa)⁵.

Na confissão de Mariamar que parece ter como interlocutor o leitor, há a necessidade de evadir-se de si mesma, pois já não suporta mais a realidade. E, ao mesmo tempo, ao rememorar a infância e a adolescência, ela recria uma realidade imaginária para si e para aquelas que partilham com ela a mesma história de vida, pois o que é rememorado não é de fato o acontecido, mas o que é recriado pela memória. Segundo a estudiosa Mônica da Silva Boia “a confissão é uma saída de si mesmo em fuga por não aceitar o sujeito a sua própria condição de ser e a vida tal qual se configura diante dos seus olhos” (2011, p. 177). Para Mariamar, delinear um outro universo, pela confissão, é um subterfúgio para suportar a vida.

Embora viva uma realidade caótica, em seus devaneios cria possibilidades de encontrar seu grande amor Arcanjo Baleiro. Quando tenta fugir de Kulumani, tem como propósito “avisar o caçador da emboscada que contra ele se preparava” (COUTO, 2012, p. 53), pois tinha consciência de que seus pais queriam matá-lo. Acredita que assim como Arcanjo a salvara dos abusos do policial Maliqueto Próprio, quando tinha dezesseis anos, agora seria ela que salvaria o caçador: “E já me via, no meio da estrada, agitando os braços como incansáveis bandeiras. Quem sabe o caçador me abraçaria e me ergueria pelos céus num estonteante voo?” (COUTO, 2012, p. 53). Na sua imaginação, o caçador corresponderia ao seu amor. O relato lhe permite construir uma realidade imaginária, embora, logo em seguida, quando cai em si, ela desconstrua o sonho e afirme: “Não houve nem amor, nem homem, nem alma. O que sucedeu é que com o tempo deixei de ter esperas. E quem deixa de ter esperas é porque deixou de

⁵ La confesión tiene también un comienzo desesperado. Se confiesa el cansado de ser hombre, de sí mismo. Es una huida que al mismo tiempo quiere perpetuar lo que fue, aquello de que se huye. Quiere expresarlo para alejarlo y para ser ya otra cosa, pero quiere al mismo tiempo dejarlo ahí, realizarlo.

viver” (COUTO, 2012, p. 54) e revela que foge de Kulumani por ter medo de ser devorada: “Não pela ansiedade que mora dentro de mim. Devorada pelo vazio de não amar. Devorada pelo desejo de ser amada” (COUTO, 2012, p. 54). Como uma mulher que vive num espaço caótico, a narradora protagonista torna visíveis os reflexos desse espaço em sua vida que oscila entre momentos de sonhos e de desesperanças. Zambrano (2001, p. 77. Tradução nossa.) entende o ato da confissão como “uma espécie cortejo dos sonhos objetivados que o ser humano revela a si mesmo e busca seu lugar no universo.”⁶

Na ânsia por uma vida mais digna, a personagem narradora sonha, entretanto seus sonhos se desvanecem rapidamente, pois, ao se conscientizar de sua condição, não se permite sequer sonhar. A sua realidade a coloca numa situação de desespero, por isso a necessidade de confessar, e, quando o faz, se depara com conflitos interiores. Toma consciência de que a aldeia desejada não é a real. Além disso, depara-se com conflitos externos que diz respeito à relação homem/mulher e até mesmo entre as próprias mulheres que, como já dissemos acima, muitas vezes são as mantenedoras das leis criadas pelo poder simbólico de dominação masculina.

Mas é no último capítulo da versão de Mariamar, intitulado “Sangue de fera, lágrimas de mulher”, aberto com o provérbio africano: “Quando as teias de aranha se juntam elas podem amarrar um leão” (COUTO, 2012, p. 231), que Mariamar faz confissões revelando o que acredita ser a sua verdadeira identidade: “eu nunca nasci.” (COUTO, 2012, p. 233). Afirma que depois de ter nascido do ventre da mãe foi colocada na margem do rio e renasceu dali como “um bicho subterrâneo” (COUTO, 2012, p. 234). Todos que a contemplavam não suportavam o incêndio do seu olhar. Observamos mais uma vez que a narrativa se entrelaça ao realismo fantástico.

A minha forma era de gente, mas a minha vida seria uma lenta metamorfose: a perna convertendo-se em patas, a unha em garra, o cabelo em juba, o queixo em mandíbula. Essa transmutação demorou todo esse tempo. Podia ter sido mais célere. Mas eu estava amarrada ao meu princípio. E tive uma mãe que cantou só para mim. Esse embalo deu sombra a minha infância e fez demorar o animal que havia em mim. (COUTO, 2012, p. 235).

⁶ “Especie de procesión de los sueños objetivados en que el ser humano se revela a sí mismo y busca su lugar en el universo.”

O provérbio que abre este capítulo prepara o leitor para apreciar finalmente o grito libertário da mulher naquela aldeia, entretanto a personagem narradora Mariamar confessa ser uma leoa e para se vingar dos homens da aldeia, principalmente do pai, diz que matou as irmãs e vaticina:

A minha jura permanecerá sem pausa nem cansaço: eliminarei todas as remanescentes mulheres que houver, até que, neste cansado mundo, restem apenas homens, um deserto de machos solitários. Sem mulheres, sem filhos, acabará assim a raça humana. (COUTO, 2012, p. 239).

A narradora protagonista Mariamar decide matar as mulheres como uma forma de fazer justiça contra os homens da aldeia. Afinal eram elas as mantenedoras das leis dos homens e também as maiores vítimas. Não havendo justiça para elas em Kulumani, Mariamar resolve eliminá-las da terra, como se assim pudesse evitar que outras mulheres, nascidas dessas, fossem também vítimas das atrocidades. Confessar esses crimes parece ser uma forma desesperada de construir a sua própria unidade. Acredita ter se transformado em leoa e diz:

Agora já não há mais remorso. Porque, a bem ver, nunca cheguei a matar ninguém. Todas essas mulheres já estavam mortas. Não falavam, não pensavam, não sonhavam. De que valia viverem se não podiam ser felizes? (COUTO, 2012, p. 240).

Justifica seus crimes, tentando talvez adquirir o perdão do seu interlocutor ou de si mesma para enfim conseguir sobreviver com sua consciência. Crê-se animal, assim não carregará o peso da morte e acredita que suas vítimas não foram mortas por ela, mas pela própria cultura que já havia tirado delas a humanidade. Todavia Mariamar confessa. e o desespero de confessar-se, segundo María Zambrano (2001) é o

Desespero por se sentir obscuro e incompleto e o desejo ardente de encontrar a unidade. Esperança de encontrar essa unidade que faz sair de si buscando algo que o prenda, algo onde se reconhecer, onde se encontrar. Por isso a Confissão pressupõe uma esperança: a de algo mais além da vida individual, algo assim como a crença, em alguns clara, em outros confusa, de que a verdade está mais além da vida. (p. 37- 38. Tradução nossa).⁷

⁷ “Desesperación por sentirse obscuro e incompleto y afán de encontrar la unidad. Esperanza de encontrar esa unidad que hace salir de sí buscando algo que lo recoja, algo donde reconocerse, donde encontrarse. Por eso la Confesión supone una esperanza: la de algo más allá de la vida individual, algo así como la creencia, en unos clara, en otros confusa, de que la verdad está más allá de la vida.”

Ao revelar-se, talvez a narradora protagonista esteja buscando algo que lhe possa trazer a dignidade perdida. Verificamos isso no provérbio africano utilizado na versão quatro dos seus escritos, que diz “Uma palavra que não pode sair da boca acaba convertendo-se em baba peçonhenta” (COUTO, 2012, p. 116). É preciso falar sobre o que a aflige. Pela palavra escrita Mariamar busca a cura para sua própria consciência, porém, ao contrário do que diz Zambrano sobre a esperança de quem confessa, na enunciação de Mariamar, por vezes, demonstra não ter esperança, pois vê o futuro como um “fósforo devorado pelo fogo” (COUTO, 2012, p. 240) e profetiza:

O céu seguirá o exemplo da humanidade: definhará tão infértil quanto eu. E nenhum rio receberá em suas margens os defuntos corpos de crianças. Porque não haverá mais quem nasça. Até que os deuses voltem a ser mulheres, ninguém mais nascerá sob a luz do Sol. (COUTO, 2012, p. 240).

Não acredita mais na humanidade dos homens, por isso deseja que nenhuma criança do sexo feminino nasça na terra, todavia no enunciado “até que os deuses voltem a ser mulher”, a personagem dá indícios de que acredita na possibilidade de que a mulher volte a reinar. Ciente de que, para o povoado, ela está louca, afirma: “Este vaticínio será a confirmação do meu estado de loucura” (COUTO, 2012, p. 240). É impossível a qualquer mulher nessa cultura, em estado de sanidade mental, ter a pretensão de enfrentar a cultura patriarcal cristalizada.

A partir da figura dessa mulher que anseia por liberdade, Mia Couto discute a submissão feminina no universo africano tradicional, onde as mulheres estão sujeitas apenas a procriar e garantir que a submissão ao homem seja perpetuada. Portanto, a metamorfose da personagem é mais uma forma de transgressão, visto que sendo leoa, ela adquire uma identidade de força e resistência, com condições de enfrentar os homens da aldeia. É preciso considerar ainda que, muitas vezes na narrativa, os ataques desses animais configuram as agressões contra as mulheres advindas da cultura masculina.

Para que a luta se dê de forma igualitária, a metamorfose irrompe na narrativa, enfraquecendo a autoridade masculina. Prova disso é que ao se deparar com uma leoa quando está fugindo da aldeia, Mariamar afirma:

Todos acreditam que são os leões machos que ameaçam a aldeia. Não são. É esta leoa, delicada e feminina como uma dançarina, majestosa e sublime como uma deusa, é esta leoa que tanto terror tem espalhado em todas as vizinhanças. Homens poderosos, guerreiros munidos de sofisticadas armas: todos se prostraram, escravos de medo, vencidos pela sua própria impotência. (COUTO, 2012, p. 55).

As transformações tornam-se ainda um elemento utilizado pelo escritor para traduzir acontecimentos inusitados do cotidiano de Moçambique. A poeta e crítica literária Ana Mafalda Leite (2012), ao investigar a importância da criação das personagens em Mia Couto, afirma que elas “complexificam-se pelas *Metamorfozes* e *Dualidades*”, mostrando assim uma sociedade em evolução e mutação.

As transformações – *Metamorfozes* e *Dualidades* – jogam com a componente fabular e a presença do maravilhoso⁸, característicos da transposição oral, e ajustam estas mutações físicas, psíquicas e culturais. Semelhante reconfiguração complexifica a personagem, a sua acção e comportamento, que se ambigüizam e são reveladores de sentidos simbólico-didáticos múltiplos. (LEITE, 2012, p. 187).

A complexidade da personagem explicitada no trecho acima faz referência às várias personagens étnicas, também classificadas pela pesquisadora como personagem-tipo, que configuram a nação moçambicana, “nomeadamente, o negro (aqui conviria diferenciar o urbano e o rural), o mestiço, o indiano, o branco e o chinês” (LEITE, 2001, p. 187). Segundo Ana Mafalda Leite, “esta escolha tende a criar um espaço de convivência da diferença, e a projectar uma harmonização fraterna entre os vários grupos” (p.187). Em *A confissão da leoa*, essa complexidade é sentida nos conflitos culturais entre as personagens negras, entre negros e brancos e na ambigüidade que compõe o romance. Ao contrário do que a crítica literária vê em outras obras desse escritor, percebemos que no romance supracitado, ele dá visibilidade a estes conflitos culturais e demonstra a falta de harmonia entre grupos de diferentes culturas.

Em sua confissão, Mariamar preconiza que será considerada louca na aldeia por ter se distanciado dos seus deuses e virado as costas às tradições. Em Kulumani, quando uma mulher não obedece ao que determina a tradição, é julgada como louca. Entretanto, na concepção de Mariamar suas atitudes se originam da indignação e da revolta, por

⁸ Por se tratar de uma obra em que a dúvida é constantemente colocada em foco e a ambigüidade se mantém durante toda a narrativa, acreditamos que no romance *A confissão da leoa* há elementos estruturais da narrativa fantástica. Entretanto, temos consciência de que por ser muito tênue a diferença entre o fantástico e o maravilhoso, a obra pode também ser definida como maravilhosa.

isso se rebela. Nesse caso, sua confissão surge de um sentimento de vazio e de inimizade com relação à realidade. Estando constantemente em conflito consigo mesma e com a aldeia, a personagem sente necessidade de desabafar e assim ressalta os conflitos vivenciados nesse espaço, que inegavelmente configuram as angústias e medos do homem da modernidade. Tenta encontrar uma unidade, algo quase impossível a esse ser humano submetido à condição trágica da vida.

Além da confissão de Mariamar, a personagem Hanifa Assulua em seus diálogos com a filha ou com o caçador também sempre tem algo a confessar do que presencia na aldeia ou de como vivem as mulheres. Ao falar da vizinha que fazia amor no rio, Hanifa confessa para a filha “– *A vizinha me ensinou uma vingança contra os homens...*” (COUTO, 2012, p. 45). Nesta confissão, Mariamar entende que sua mãe ensina-lhe estratégias para se livrar da opressão masculina.

Entendia eu o que aquela confissão escondia? A vizinha fazia amor com os mortos. Era isso que Hanifa me estava dizendo. Gerações e gerações de falecidos pelos braços da nossa vizinha. Gente de longe, gente de raça, gente que nunca foi gente: todos se acenderam no seu líquido leite. De Todos esses amores, cada um por si escolhido, aquela mulher só colhia vantagens: não havia doença, não havia traição, não havia risco de engravidar. Restavam simples lembranças, sem cinza nem semente. Apenas longe dos vivos, as mulheres de Kulumani encontram correspondidos amores: era isso que minha mãe ensinava. (COUTO, 2012, p. 45).

A confissão é também um dos meios pelo qual a mulher passa as suas descendentes estratégias para serem felizes sem depender dos homens e, simultaneamente, deixam-nas conscientes de que a felicidade entre os vivos, na aldeia, é impossível, pois a relação com os homens as leva a correrem muitos riscos, impedindo-as de serem plenas. Como seres fragmentados, essas mulheres encontram na confissão uma forma de imageticamente viverem sua plenitude. Conversando com o caçador, Hanifa deixa visível a sua revolta em relação ao marido e expressa seu desejo de vingança:

– *Às vezes peço a Deus que não acorde nunca mais – confessa.*
 [...]

 – *Se não acordasse eu não teria que o matar.*”

 – *O que é isso Hanifa?*

 – *Esse homem deu-me quatro filhas mais tirou-me todas elas.*

 – *Disseram-me que a mais velha foi morta por leões.*

– *Foi Genito que a matou...* (COUTO, 2013, p. 177).

Desejando ser livre e permitir a liberdade para a única filha que lhe resta, a personagem Hanifa demonstra claramente sua ânsia por vingança. Acredita que a morte das filhas e a ausência de vida na filha Mariamar se devem às torturas moral e física, provocadas pelo marido. O leão, para Hanifa, é o próprio marido que, nas suas bebedeiras, abusava das filhas Silência e Mariamar. É Genito Mpepe também quem provoca a infertilidade de Mariamar de tanto espancá-la, como já abordamos. Cansada de tanta submissão e silêncio, Hanifa deseja a morte do marido, embora saiba que ele não matou literalmente as filhas, mas moralmente.

Portanto essas mulheres encontram na confissão um meio de construir suas subjetividades. Por serem impedidas de pronunciar-se para que não revelem os crimes e injustiças cometidas contra elas, buscam formas diversas de enunciação. Em segredo Hanifa Assulua e Mariamar revelam-se, e por viverem histórias semelhantes a de tantas outras mulheres na aldeia, ao descrever-se, imprimem também as identidades das figuras femininas em seu contexto.

2.5 Marcas identitárias híbridas em romances miacoutianos

A identidade é uma história pessoal, ela mesma ligada a capacidades variáveis de interiorização ou de recusa das normas inculcadas. Socialmente o indivíduo não para de enfrentar uma plêiade de interlocutores, eles mesmos dotados de identidades plurais. Configuração de geometria variável ou de eclipse, a identidade define-se, pois, a partir de relações e interações múltiplas.

O pensamento mestiço. Serge Gruzinski.

Já abordamos várias vezes neste trabalho o fato de as personagens estarem num espaço onde os conflitos sociais são evidenciados. Esta é uma prática muito comum nas obras de Mia Couto. Geralmente suas personagens revelam marcas de espaços diversos desenhando na narrativa um cenário no qual culturas híbridas se confluem. Africanos rurais e urbanos, indianos, europeus são figuras que compõem os espaços dos romances miacoutianos.

Citaremos algumas obras em que o conflito cultural se faz presente por meio de personagens que manifestam identidades híbridas. No romance *O último voo do flamingo* (2005), temos o italiano Massimo Risi que é convocado para investigar estranhas mortes de soldados das forças de paz da ONU que estão em Tizangara, uma pequena vila - espaço da narrativa. Um tradutor é chamado pelo administrador da vila para auxiliar o policial estrangeiro na tradução para a língua local. Em conversa com o policial, este afirma que não precisa de tradutor: “*Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo aqui*” (COUTO, 2010, p. 40). O tradutor teria que cumprir o papel de traduzir experiências, todavia “o narrador de Tizangara, tradutor de coisas sem tradução, na tentativa de ajudar o estrangeiro, sucumbe ele próprio na impossibilidade” (MACÊDO & MAQUÊA, 2007, p. 67). Este tradutor está fadado ao fracasso, uma vez que é impossível para ele, traduzir as experiências da guerra que vivenciavam naquele período. Entretanto ele tem um papel fundamental na narrativa, pois à medida que vai traduzindo, transpõe

para o outro as diferentes versões dos acontecimentos inusitados do cotidiano da terra moçambicana, açoitada por guerras e pobreza intensa, [isso] funciona como uma estratégia narrativa que faz com que o leitor seja também o destinatário dos saberes que o tradutor vai manipulando. (FONSECA & CURY, 2007, p. 24).

É o próprio Massimo Risi que, ao final da história, joga no abismo onde caiu Tizangara, o último relatório que redigira para as Nações Unidas, sugerindo que aquela terra, como outras, tinha as suas peculiaridades e precisava ser respeitada por isso. Não havia de dar satisfação de nada que acontecera ali: “Massimo sorria, em rito de infância. [...] Pela primeira vez, senti o italiano como um irmão nascido na mesma terra. Ele me olhou parecendo me ler por dentro, adivinhando meus receios” (COUTO, 2012, p. 220). A diferença demarcadora de identidade e muitas vezes de exclusão no final da narrativa se desfaz e o italiano demonstra entender a nova terra que tenta reerguer-se depois de um longo período de guerra. O fato de o tradutor acreditar que o italiano o lê por dentro sugere que é possível que outros entendam o país moçambicano mesmo com suas diversidades. Retomamos as reflexões de Tania Macêdo e Vera Maquêa (2007) sobre este romance:

Forças contraditórias potencializam-se no desenho de um novo espaço social e político, as trocas entre modernidades, mitos e crenças

tradicionais criam em Tizangara um mundo misturado, de tensões constantes, pois os ativistas que tomaram o poder não têm preparo para comandar o País e se esquecem do povo. (p. 66).

Na obra *Vinte e Zinco* (2004), em que a temática da guerra, especificamente, o período que antecede a Revolução dos Cravos em Portugal, se faz presente, temos a personagem portuguesa Irene. Ela não admite as atrocidades cometidas pelo cunhado Joaquim de Castro e depois pelo sobrinho, Lourenço de Castro – ambos representantes da PIDE⁹. Irene engaja-se politicamente na revolução contra as tropas portuguesas, assimila os costumes indígenas e, com o auxílio da feiticeira africana Jessumina, é iniciada nas artes mágicas, no universo das crenças africanas. Para Fonseca e Cury (2008),

a identidade de fronteira da portuguesa Irene sacramentada por Jessumina não é condição colada à nacionalidade. Os seres de trânsito dilatam os espaços compartimentados da estrutura de dominação, desmanchando seu suporte maior, isto é, a intolerância, o desrespeito à alteridade. (p. 112).

A adesão da portuguesa à cultura africana confirma a possibilidade da celebração da diferença, a qual de acordo com Kathryn Woodward (2009),

A diferença pode ser construída negativamente – por meio da exclusão ou da marginalização daquelas pessoas que são definidas como “outros” ou forasteiros. Por outro lado, ela pode ser celebrada como fonte de diversidade, de heterogeneidade e hibridismo, sendo vista como enriquecedora. (WOODWARD, 2009, p. 52).

Ao assumir as identidades africanas, a personagem Irene celebra a diversidade e evidencia o quanto essa cultura é heterogênea, confirma ainda a impossibilidade de uma identidade fixa e unificada como pretendia o discurso do domínio colonial. Sua identidade múltipla reflete a condição tanto do colono quanto do colonizado que impossibilitados de resgatar suas identidades de origem irrompem com novas identidades. Quando essa personagem adere à cultura africana, gerando conflitos entre os familiares, o autor coloca em discussão a naturalização da cultura europeia. É natural e essencial que o negro assimile a cultura do branco, porém, anormal que o branco

⁹ Polícia internacional e de Defesa do Estado.

assimile a cultura do negro. Tomaz Tadeu da Silva (2009), ao discutir sobre a identidade e a diferença, afirma que

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. (p. 83).

A personagem Irene desestabiliza o poder colonial, que vê a cultura africana como algo negativo, demoníaco e que entende a homogeneização da identidade como algo imprescindível para os povos africanos.

Observa-se essa transgressão também na irmã de Irene, Margarida, que reprimida primeiro pelo marido e depois pelo filho, sente-se obrigada a aceitar as atrocidades que ambos praticam contra os negros. O primeiro movimento para sua emancipação se dá quando ela, uma portuguesa viúva de um representante da PIDE e depois mãe de outro que possuía o mesmo cargo, vai à casa da feiticeira Jessumina para aconselhar-se sobre a doença do filho e a tristeza da sua casa: “Sentaram-se ambas no chão que é o lugar de mulher sentar” (COUTO, 2004, p. 48). Ao sentarem-se no chão, as personagens colocam-se em pé de igualdade com os seres que vivem a mesma história de opressão e exclusão. Essa atitude indica que suas histórias são similares, que atravessam fronteiras, e para rompê-las, é preciso desconstruir a barreira cultural que as separa, para isso unem-se pela dor e transgridem a lei vigente.

Dar credibilidade ao que dizia uma feiticeira “era imperdoável pecado” (COUTO, 2012, p. 48), no entanto é lá que Margarida busca amenizar as dores da vida, e como se adivinhasse o que sentia aquela alma, Jessumina lhe pede que fale sobre sua terra. Jessumina se disponibiliza a ouvir Margarida, e neste momento, dois Mundos se tocam. Embora sua cultura tenha sido aniquilada pela europeia, Jessumina quer saber do Mundo de Margarida. Há a compreensão recíproca entre ambas, pois partilham sofrimentos semelhantes: a dor de ser mulher e viver a nulidade independentemente da cultura em que estão inseridas. Quando Margarida terminou de falar já era noite. Quando age de forma transgressora pela primeira vez, Margarida tem direito a voz, dando seus primeiros passos para a liberdade.

E viu-se como filme, agradecendo num beijo. [...] Atravessou os atalhos com a leveza de um novo conforto. Teria sido o simples falar com alguém? Um ser de além-mundo, como Jessumina, pode fazer suportar melhor esse mundo? (COUTO, 2005, p. 53).

Em *A confissão da leoa*, a família de Mariamar por ser descendente de assimilados, que no passado resolvia conflitos a favor dos colonos, traz o estigma dos conflitos coloniais vividos em Moçambique. As personagens femininas, por sua vez, vivem em busca de sua própria subjetividade e de uma identidade como mulher que ocupa um espaço. Naftalinda, esposa do administrador, tenta construir esse espaço, mas na vida privada revela-se como um ser frágil e esfacelado. Seus traços físicos denotam sua força e, simultaneamente, sua fragilidade. Por representar o poder administrativo de Kulumani, seu perfil indica também a impossibilidade de uma administração autônoma que possa tirar da nulidade a própria aldeia. Sente-se incapaz de fazer algo por si mesma e pelas mulheres que são injustiçadas na vila. Sua identidade dúbia, aparentemente forte em público, mas fraca na vida privada, demonstra quão difícil se faz para essas mulheres delinarem seu espaço na vida pública. Entretanto não deixa de tentar. Gradativamente sua identidade é traçada pelo olhar de ambos os narradores e é evidenciado para o leitor seu potencial como mulher, mas também suas fragilidades, sinalizando que assim se faz o movimento das mulheres moçambicanas para a liberdade, em especial as do interior.

Os pontos de vista emitidos pelos narradores personagens sobre a personagem Hanifa Assulua também revelam quão ambígua é esta mulher, que ora compartilha das ordens do marido sobre a filha ou a condena por ter sido vítima de estupro pelo pai, ora deseja a morte deste, reconhecendo que a presença dele as impede de viver. Sua identidade fragmentada demonstra os conflitos vividos por essas mulheres que sendo educadas para servir e calar, hoje já não aceitam tal submissão e lutam para desconstruir em si mesmas e na sociedade essa cultura. Por isso estes movimentos de progresso e retrocesso. A insegurança do futuro que poderão ter, caso consigam a liberdade tão almejada, é refletida nestes pequenos passos transgressores, mas também de recuo. Afinal desconstruir uma cultura que já se tem como natural é lançar-se num labirinto, onde a saída poderá ser de celebração ou de depreciação.

Pela confissão, a personagem narradora Mariamar revela-se também como um ser híbrido e ambíguo. Não titubeia ao afirmar que a mãe, na verdade, não tinha medo

que a levassem de Kulumani, mas que sentia inveja porque ninguém quis levar a ela. Além disso, demonstra consciência das atitudes de inveja e ciúmes das mulheres em relação às outras. Inclusive na construção de sua própria imagem, expressa sentimento de ciúmes pela irmã Silência, quando esta depois de morta aparece para aquela e pede-lhe que entregue seu coração para o caçador. Neste momento Mariamar evidencia seu sentimento de repúdio a irmã. Desconstrói-se a ideia de harmonia entre elas, sugerida para o leitor desde o início da narrativa. Segundo a narradora protagonista Mariamar, do seu peito “irrompe uma raiva descontrolada, um fervilhar de vulcão” (COUTO, 2012, p. 82). Ambas eram apaixonadas pelo mesmo homem, o caçador Arcanjo Baleiro, e isso as tornou rivais como mulheres. Constatamos essa rivalidade ainda quando Hanifa Assulua, ao descobrir que Mariamar tinha sido bolinada por Genito Mpepe, assevera que sua filha Silência já a havia alertado que era Mariamar que “provocava o seu homem” (COUTO, 2012, p. 188). Citamos novamente este trecho para enfatizar quão feroz se faz a dominação masculina a ponto de duas mulheres, mãe e filha, condenarem outra mulher por ter sido violentada, como se a vítima fosse culpada da atrocidade cometida contra ela.

Vale lembrar que Mariamar, como o próprio nome já menciona, é um ser de margem, não pertence à terra, mas as águas. Quando nascera não tinha vida e seu pai resolve “deitá-la na margem do rio” (COUTO, 2012, p. 234). Foi necessário entregá-la ao ventre da terra para que ressuscitasse.

No dia seguinte, porém, reparam que a terra se resolvia na minha recente campã. Um bicho subterrânea tomava conta dos meus restos? Meu pai muniu-se de catana para se defender da criatura que emergia do chão. Não chegou a usar a arma. Uma pequena perna ascendeu do pó e rodopiou como um mastro cego. Depois apareceram as costelas, os ombros, a cabeça. Eu estava nascendo. O mesmo estremecer convulso, o mesmo desamparado grito dos recém-nascidos. Eu estava sendo parida do ventre de onde nascem as pedras, os montes e os rios. (COUTO, 2012, p. 234).

A personagem narradora Mariamar renasce da margem do rio. Filha das águas pela composição do seu nome e nascida da terra, esta personagem configura um ser de trânsito, um ser da margem. A fim de reforçar nossas suspeitas, citamos mais um momento em que ela demonstra intimidades com as águas como se fosse sua segunda morada. Quando perde o movimento das pernas ainda criança e levam-na numa embarcação rio abaixo para visitar o falecido avô Adjuru e o bisavô Muarimi

À força de braços passaram-me para o convés da embarcação. Nesse momento, o meu corpo resvalou e tombei, desamparada, nas águas do rio Lideia. Dizem que desapareci no leito fundo e permaneci imersa tempos sem fim. Quando, finalmente, me retiraram eu tinha no olhar o deslumbramento de quem acaba de nascer. Aos poucos fui aparecendo perante o mundo. Dei uns passos bêbados em redor, sacudi os ombros como se me libertasse de um visível fardo. (COUTO, 2012, p.190).

Só entre as águas Mariamar consegue libertar-se do fardo que é a vida. Entre kianda – espécie de feiticeira na cultura angolana – e leoa, essa personagem esboça sua identidade. Quando nasce da terra depara-se com seu principal rival, o progenitor. Tem consciência de que, para sobreviver naquele espaço, tem que aprender a lidar com inimigos que ora são os homens da aldeia, ora são as mulheres que, incentivadas por seus homens, tornam-se também opressoras de outras mulheres.

Com uma vida permeada de adversidades, Mariamar sente a necessidade de confessar, como se assim pudesse reconstituir sua identidade. Rememorar sua convivência com o avô a faz sentir-se menos fragmentada, já que, por meio da imaginação, tenta preencher as lacunas e sentir-se um ser menos incompleto. Identifica-se com uma leoa. Quando ressurgir das águas do rio Lideia, as pessoas que estavam em volta perceberam quão amarelos eram os seus olhos, semelhantes os de uma leoa. Para a personagem narradora, a explicação para os seus olhos inusitados está no fato de que

Quem vive no escuro inventa luzes. Essas luzes são pessoas, vozes antigas mais antigas que o tempo. A minha luz sempre teve nome: Adjuro Kapitamoró. O meu avô ensinou-me a não temer as trevas. Nelas descobriria a minha alma noturna. (COUTO, 2012, p. 235).

Seus olhos alumiam o passado representado pelo avô, resgatam-no para ressignificar o presente. Para reconstruir sua identidade, é preciso manter os olhos no passado, rememorar-lo e adaptá-lo ao tempo presente, haja vista que é a partir do passado que se compreende o presente e planeja o futuro. Sobre a importância do passado, Vera Maquêa (2010) observa:

No mundo que construímos, com objetos, relíquias, monumentos, num tempo em que tudo muda muito rapidamente, o passado passa a ter uma importância obsessiva e a sua preservação se torna uma palavra de ordem. [...] Se o passado é importante, é porque ele tem determinações sobre o presente e coloca em jogo muitas forças de

poder, mas também porque ele declara que algo está sendo perdido. (p. 35).

Sendo avô e neta personagens de margem, esboçam identidades em crise. Configuram a nação africana e especificamente a moçambicana que com sua cultura cambiante se ergue lentamente com uma nova história. Para isso, Mía Couto engendra personagens que representam a tradição e a modernidade. À medida que essas personagens tecem suas identidades, por extensão esboçam também as identidades dos novos/velhos países que surgem no continente africano.

A preocupação em colocar em confluência passado e presente é perceptível também no romance *Terra Sonâmbula* (2007). A convivência entre o velho Tuahir e o menino Muidinga, personagens protagonistas desse romance, enfatiza a necessidade de reconstrução da identidade individual e coletiva desse país. Temos ainda no romance *Um rio chamado tempo uma casa chamada terra* (2003) o menino Marianinho que foi para a cidade estudar, adquirindo assim a cultura urbana. Com o tempo é convocado a retornar a Luar-do-Chão, lugar onde moram seus antecedentes, para sepultar o avô/pai Mariano. O menino mantém contato com o avô por meio de cartas que parecem vindas do além, uma vez que o avô é tido como morto, mas para que conseguisse ser enterrado, precisava passar para o mais novo toda a tradição.

Essa preocupação visível no escritor, presente em alguns dos seus romances, parece querer demonstrar o anseio dos mais velhos em manter a tradição transmitindo-a aos mais novos. Já no romance *A confissão da leoa*, o avô Adjuro Kapitamoro, de certa forma, faz o caminho dubio já que apresenta para a neta Mariamar alguns rituais próprios da tradição, mas também a insere na modernidade, uma vez que é por iniciativa dele que ela se aventura pelo universo das letras.

Assim, a literatura se torna o meio pelo qual o escritor faz transparecer a sua preocupação em não deixar perder completamente tradições milenares que por tanto tempo foi o referencial desse povo. Não pretendemos ser aqui contraditórios quando exaltamos as tradições, mas intentamos refletir sobre as culturas impostas e as que foram segregadas, colocadas à margem.

A representação dessas diferentes culturas na literatura descreve um país com suas identidades ainda em construção, onde vários costumes se imbricam sem que um se sobreponha a outro, afinal para Homi Bhabha (1998),

A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. (p. 20-21).

Mia Couto confere autoridade a esses hibridismos quando em suas narrativas coloca em confluência personagens representando o passado, outras o presente e insere elementos da modernidade, como personagens vindas de espaços urbanos da África ou Moçambique e personagens ambientadas nos espaços rurais. Além disso, insere o insólito na narrativa, permitindo que elementos da cultura africana dialoguem com elementos da modernidade. É o que ocorre, por exemplo, com Mariamar, que sendo mulher/leoa, torna-se mais uma vez um ser de fronteira, depois por ser tida como um animal ou uma louca para o povoado.

O fato de ter nascido morta, e depois ter nascido da margem do rio, dá a essa personagem narradora uma identidade que a torna diferente das demais mulheres da aldeia. Sente-se no direito de tirar a vida de suas irmãs e, a princípio, faz o leitor crer que de fato quer libertá-las da subalternidade em que vivem; em seguida, percebe-se em seu relato que, como as outras mulheres da aldeia, tem o mesmo sentimento de ciúmes e as mesmas atitudes ambíguas. No desfecho de sua confissão afirma:

Fui eu que conduzi Silência até a boca da morte, naquela fatal madrugada. Ela era minha irmã, minha amiga. Mais do que isso, ela era a minha outra pessoa. Da parte dela, porém, os ciúmes eram um obstáculo fundo. Silência sempre quis ser eu, viver o que eu vivia, amar quem eu amava. A minha irmã sempre se apropriou dos meus sonhos. Foi assim com o caçador Baleiro. Logo me arrependi de lhe ter contado os meus encontros com o visitante. Porque ela me acusou de inverter a situação, como se aquela história pertencesse a ela. No fundo, era o ciúme que a torturava. Porque ela não tinha alma para, em si, inventar uma outra vida. Estava morta pelo medo. Por isso quando terminou de viver já não houve falecimento. (COUTO, 2012, p. 241).

Define-se aqui a verdadeira identidade da personagem-narradora. Quando relata a causa da morte de Silência, Mariamar se coloca como protagonista do ato, já que a conduziu até os leões. Revela a sua monstruosidade quando afirma que Silência sempre quis ser ela e usa desse artifício para conduzir a irmã à morte. A transmutação de mulher para leoa pode ter sido uma forma de ludibriar o poder vigente e, pelas suas próprias mãos, tirar do caminho quem poderia impedi-la de ser feliz. Ao mesmo tempo, essa pode ter sido a forma encontrada por Mariamar para, de fato, tirar do sofrimento

das mulheres de sua família, já que também confessa ter matado suas irmãs gêmeas afogadas. Todavia, o leitor, mesmo diante dessa confissão, sente-se instigado a duvidar do que Mariamar narra, pois esse relato pode ser fruto dos seus devaneios, já que várias vezes ela dá indícios de que, para os demais moradores da comunidade, está louca. Consideramos ainda o fato de ela própria, por meio da confissão, ter a autoridade de construir a sua identidade, uma vez que tem o poder da voz, podendo assim manipular as informações.

Vale lembrar que é Mariamar quem salva Naftalinda das garras da leoa. Esta deseja ser comida pelos leões que rondam a aldeia e, à noite, resolve ir para o descampado. Mariamar, que tinha sido convocada pelo administrador para fazer companhia naquela noite para sua esposa, acompanha Naftalinda até um descampado a pedido da primeira dama. Ambas cedem ao sono e, repentinamente, Mariamar desperta com a confusão.

Aos berros, acorro a ajudar a moça. A leoa espanta perante o meu ataque. Com ímpeto que em mim nunca antes adivinhava, cresço em força e tamanho e obrigo a leoa a afastar-se. Seria o momento oportuno para que Naftalinda escapasse. Mas ela rejeita a minha ajuda e corre, de novo, a se entregar à agressora. Num ápice, rodopiamos as três, confundem-se unhas e garras, babas e suspiros, rugidos e gritos. A raiva faz-me duplicar de corpo: mordo, esgadanho, pontapeio. Surpresa, a leoa acaba por ceder. Vencida, retira-se com a dignidade de rainha destronada. E desaparece no escuro, para além da estrada. (COUTO, 2012, p. 219-220).

No intuito de salvar Naftalinda, Mariamar se lança contra a leoa e esta se dá por vencida. Ao que tudo indica, a leoa que há em Mariamar se manifesta, neste momento, para enfrentar uma outra. Intensifica-se a dúvida no leitor, uma vez que a mulher que pretende libertar através da morte outras mulheres resolve salvar àquela. Entretanto, a esposa do administrador é a única que publicamente enfrenta o poder patriarcal, como já vimos em capítulos anteriores, talvez por isso a personagem narradora quisesse poupá-la a vida.

A indagação em relação ao comportamento dessa narradora personagem se mantém até o final da narrativa, indicando que em seus romances, Mia Couto não tem a intenção de apresentar resposta sobre o homem africano, mas desconstruir respostas prontas produzidas pelo homem ocidental que pretende ser apenas razão. As indagações a partir do inusitado inserido em seus romances podem ser entendidas como

manifestação da força dessas mulheres e homens africanos que se exprimem mesmo quando tentam silenciá-los. Além disso, o autor moçambicano por meio de suas narrativas parece dizer que para entender o continente africano não adianta querer assemelhá-lo ao ocidente, mas compreendê-lo em suas particularidades. Em entrevista à pesquisadora Vera Maquêa em 2003, Mia Couto afirma:

A tentação mais forte e mais imediata hoje em Moçambique é a de erguer aquilo que se apresenta como “tradição” para dar credibilidade a uma certa identidade. Quanto mais perto dessa “tradição” e de uma certa “oralidade” mais próximos estaríamos dessa tal moçambicanidade. [...] A chamada “identidade moçambicana” só existe na sua própria construção. Ela nasce de entrosamento, de trocas e destrocas. No caso da literatura é o cruzamento entre escrita e oralidade. [...] No fundo, o meu próprio trabalho literário é um bocadinho esse resgate daquilo que se pode perder, não porque seja frágil mas porque é desvalorizado num mundo de trocas culturais que se processam de forma desigual. Temos aqui um país que está a viver basicamente na oralidade. [...]. (MACÊDO & MAQUÊA, 2007, p. 195).

O encontro entre tradição e modernidade é visível em todos os seus romances. A obra *A confissão da leoa*, já traz inserido no título a leoa, elemento da cultura africana que tem grande simbologia entre várias tribos indígenas. Assim o autor resgata por meio dessa obra um pouco da cultura nativa e denuncia situações conflituosas até hoje não resolvidas. A ambiguidade das personagens representa, portanto, a própria cultura ambígua que se construiu nas terras africanas de língua oficial portuguesa.

A literatura moçambicana que logo após a independência tentou construir a afirmação de valores nacionais, hoje tenta firmar esses valores, porém colocando em confluência as várias culturas nacionais, inclusive as que dialogam com a modernidade. Assim, a literatura abre caminhos na trilha do imaginário e da ilusão para a (re)construção das identidades moçambicanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As leituras que fizemos para a produção desta dissertação nos possibilitaram entender um pouco da construção das personagens femininas em alguns romances do escritor Mia Couto, em especial da sua última obra *A confissão da leoa*. Cientes de que o autor tem como ponto de partida para a construção dessa obra as mulheres moçambicanas ambientadas no espaço rural, tivemos ainda, parcialmente, por meio da ficção, a compreensão de como vivem essas mulheres e a sua luta para conseguir espaço em uma sociedade em que são poucas ou quase nenhuma as oportunidades para elas. O mesmo ocorreu nos países ocidentais onde as mulheres participaram de várias conquistas para sua nação, porém, para desfrutarem das conquistas tiveram que se empenhar numa nova luta para serem consideradas cidadãs e usufruírem dos direitos adquiridos que não as incluíam.

Neste romance, o autor cria um espaço onde as personagens femininas são o agente central da narrativa, embora não sejam consideradas agentes da cultura em que estão inseridas. Com uma sobrecarga de trabalho que vai desde a manutenção do lar até as das *machambas*, elas se tornam escravas do cotidiano. Todavia o próprio contexto que as torna submissas, impulsiona-lhes a, paulatinamente, desconstruir fronteiras que delimitam seus espaços.

Cada voz masculina ou feminina que compõe a narrativa reafirma a condição da mulher neste contexto, além disso, essas vozes que se alternam aproximam o romance dos narradores orais africanos, consolidando mais uma vez o projeto de Mia Couto, que afirma que para se chegar a uma “identidade moçambicana”, no caso da literatura, é necessário fazer “o cruzamento entre a escrita e a oralidade” (MACÊDO & MAQUÊA, 2007, p.195). À medida que as histórias são narradas, as tradições culturais africanas são inseridas como parte do cotidiano dessas personagens. Observamos que diferente dos primeiros romances desse escritor, em que o insólito é visto de forma natural pelas personagens nativas, neste, por terem assimilado no período colonial a cultura do colonizador, creem ser loucura algumas atitudes da personagem Mariamar, por exemplo. Os mundos distintos da ficção e da realidade vão intercambiando e evidenciando um país multicultural onde os conflitos sociais, políticos e religiosos impedem muitas vezes uma convivência mais harmoniosa entre esses povos.

Na narrativa, as vozes femininas formam em uníssono uma voz que clama por liberdade. São estas personagens femininas que metaforizam a força da mulher moçambicana com a sua capacidade de reivindicação. Mesmo correndo riscos, elas transgridem o poder vigente e com pequenas atitudes desconstroem a supremacia masculina que se formou durante séculos de tradição e se consolidou com a cultura do colonizador, a qual via a mulher também como um ser inferior. Portanto essas personagens também representam simbolicamente a história da mulher no mundo, que, no passado, ao romperem silêncios, muitas foram julgadas como feiticeiras e tiveram suas vidas ceifadas nas fogueiras em praça pública. São ainda as mulheres que demonstram uma capacidade descomunal de resistência para suportar as submissões e nulidades impostas.

A transformação da personagem narradora Mariamar em leoa – atentando-nos para a força e simbologia desse animal – trata-se de uma estratégia simbólica, consolidando assim a força e resistência dessa mulher que heroicamente tem vencido as adversidades da vida, e como mulheres, mães e cidadãs têm construído o seu espaço, de forma a dar uma nova ordem para esta realidade.

A confissão se torna uma necessidade para se chegar ao conhecimento de si. Na confissão elas se expressam como Ser e criam a esperança de uma nova realidade possível. Ao confessar precisam rememorar e isso implica reconstituir o passado e conseqüentemente chegar a uma verdade que lhes constitua a identidade.

Nas narrativas de Mia Couto e de outros escritores africanos que problematizam a condição da mulher, as histórias parecem se repetir quando as personagens femininas transgridem as leis e são categoricamente taxadas de feiticeiras ou loucas. Sua natureza carregada de mistérios para essas culturas as torna uma ameaça, e, para pulverizar o medo decorrente disso, constrói-se uma forma de enclausurá-las para que assim o poder patriarcal não seja intimidado pela força feminina.

Cada romance do escritor moçambicano coloca em foco um mundo esfacelado, porém mágico. Por meio do realismo fantástico e/ou maravilhoso o autor reinventa um universo calcado na realidade no qual passado e presente se encontram, preconizando uma nova terra onde os conflitos são imprescindíveis, entretanto apontam para uma nova realidade em que a convivência híbrida seja possível.

A presença das personagens mortas no romance é uma forma de denunciar o silêncio das mulheres, que mesmo ativas não têm o direito de participar das decisões

políticas da sua comunidade, ao mesmo tempo, evidencia-se a influência dos antepassados ainda no presente. Embora vivam um período de transição, a tradição tem grande influência nas decisões políticas do país, visto que os velhos eram os conselheiros desses povos nas comunidades rurais em tempos remotos. A aparição da personagem Adjuro Kapitmorro para Mariamar a conduz para um encontro com a sua própria identidade. Infere-se, assim, que é ainda pelas mãos dos homens que as mulheres conseguirão desenhar o seu espaço neste universo de segregação. Mesmo porque em Moçambique são raras as escritoras femininas, o que torna impossível por enquanto as mulheres falarem sobre si mesmas. Geralmente é pelo olhar dos escritores que o feminino ganha corpo e voz.

A literatura africana de língua oficial portuguesa proporciona uma reflexão sobre os conflitos, sem deixar de responsabilizar os próprios indígenas que ao substituírem o colonizador na administração do seu país passam a agir tal qual este. Observamos isso em várias personagens negras que administram suas aldeias ou comunidades. Elas tendem a tirar vantagens ou tentar agradar aos seus superiores em detrimento dos interesses da comunidade e geralmente apresentam dupla personalidade, pois embora desejem melhoria para seu povo, muitas vezes se deixam levar pela ambição e o desejo de poder.

A narrativa, permeada de ambiguidade, conduz o leitor a constantes suspenses, pois nunca se sabe qual será exatamente a reação das personagens femininas. O desejo de conquistar a liberdade entra em contradição com a forma como foram educadas e suas atitudes oscilam entre consolidar as leis impostas pelos homens ou subvertê-las. As transformações físicas e psíquicas são os meios de transgressão usados pelas mulheres para ludibriarem o poder patriarcal. A metamorfose assim como o sonho também são recursos utilizados por Mia Couto para tornar suas narrativas ambíguas, além de aproximá-las da tradição oral africana, que tem, em suas histórias, elementos insólitos com sentido próprio e/ou enigmático.

A invisibilidade de vários países africanos forçada pelo mundo globalizado, na literatura de Mia Couto, estes países ganham destaque, pois o ser humano colocado à margem passa a ser visto por meio das personagens. São mulheres emudecidas; crianças que viveram sua infância fugindo de balas ou escondendo-se no mato no período das guerras; velhos que no passado eram os detentores da sabedoria popular repassada para

os mais novos e que, hoje principalmente nos espaços urbanos, vivem a nulidade. É este universo que compõe as narrativas miacoutianas.

A literatura de Mia Couto, tal qual as narrativas da modernidade com suas personagens cindidas, problematiza, portanto, as angústias e anseios do homem, sem se limitar ao contexto africanas. Dessa forma, este escritor consegue cerzir as histórias da humanidade dando visibilidade a conflitos muitas vezes gerados por hierarquias, as quais impossibilitam discussões que façam surgir a oportunidade para novos contextos de enunciação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é FEMINISMO*. Abril Cultural/Brasiliense, s/d.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danise. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. Tradução Aurora F. Bernardini, José P Júnior, Augusto G. Júnior, Helena S. Nazário, Homero F. Andrade. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLANCO, Eugenia Rodriguez; DOMINGOS, Maira Hari. *Tradição cultura e gênero nos programas de desenvolvimento*. Moçambique: Fórum Mulher, 2008.

BOIA, Mônica da Silva. *O ensaio de María Zambrano no contexto da modernidade*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011. Disponível em <http://www.letas.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/monicaboia.pdf>. Acesso em 30.11.2013.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: Identidades, Colonialismo e Libertação*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: _____. *A personagem de ficção*. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Literatura e sociedade*. Estudo de Teoria e História Literária. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *Vários escritos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CHEVALIER, Jean & CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Vinte e zinco*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

_____. *O último voo do flamingo*. São Paulo, Companhia das letras, 2010.

_____. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

_____. *Meia culpa, meia própria culpa*. In: _____. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *A saia almarrotada*. In: _____. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. *A confissão da leoa*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto - Espaços Ficcionalis*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

GIULANI, Paola Cappellin. Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira. In: _____. Mary Del Priore (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 5. ed. – São Paulo: Contexto, 2001.

IGLÉSIAS, Olga. Na entrada do novo milênio em África, que perspectivas para a mulher moçambicana? In: _____. *Mulheres em África*. Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

JUNOD, Henri Alexandre. *Usos e costumes dos Bantu*. Tomu I – Vida Social. 1ª ed. Omar Ribeiro Thomaz; Paulo Gajanigo (Orgs. da publicação brasileira). Campinas: Unicamp, 2009.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEITE, Ana Mafalda. A narrativa como invenção da personagem. In: _____. *Mia Couto. Um convite à diferença*. Fernanda Cavacas, Rita Chaves, Tania Macêdo (Org.). Editora Humanitas, 2013.

MACÊDO, Tania; MÂQUEA, Vera (Org.) *Literaturas de Língua Portuguesa*. Marcos e Marcas. São Paulo: Arte & Ciências, 2007.

MAQUÊA, Vera. *A escrita nômade do presente: literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Arte & Ciência, 2010.

MATTA, Inocência. Mulheres de África no espaço da escrita: A inscrição da mulher na sua diferença. In: _____. *Mulheres em África*. Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

OLIVEIRA, Ana Maria A. dos Santos. As impertinências da paisagem em Terra Sonâmbula. Sonho e Resistência. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, V. 2, n° 2, p. 102-112, Abril de 2009. Disponível em <http://www.uff.br/revistaabril/revista-02/009_ana%20maria%20oliveira>. Acesso em 29.08.2011.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: o movimento dos sentidos*. 6ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. Nas dobras dos panos – femininos e textualidade em duas narrativas fundacionais angolanas. In: _____. *Novos Pactos, outras ficções*. Ensaios sobre literaturas Afro-Luso-Brasileiras. Coleção Memórias das Letras 10. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2002.

PEREIRA, Érica A. *De missangas e catanas: a construção do social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos e são-tomenses*. (análise de obras de Alda Espírito Santo, Alda Lara, Conceição Lima, Noémia de Sousa, Paula Tavares e Vera Duarte). Tese de Doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em <http://dedalus.usp.br/F/MKJ5BKSQHC4J15PAMRFNEXCNVP2BHUB32825IMLGKJGGF8C2RP-05706?func=full-set-set&set_number=034477&set_entry=000004&format999>. Acesso em 01/04/2013.

PEREIRA, Ianá Souza. *Vozes femininas de Moçambique*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, 2012. Disponível em <http://dedalus.usp.br/F/JXC8DDKFM9NK5356B19P11VRXPK49X7LLQ333TEA8H379B79AH-12994?func=full-set-set&set_number=059959&set_entry=000004&format=999>. Acesso em 01/04/2013.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução Angela M. S. Corrêa. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: As palestras de Reith de 1993*. Tradução Ana João Trindade, Marta Mendonça. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

SILVA JÚNIOR, Antonio Ferreira. O poder das palavras na confissão de “La zarpa”, de José Emilio Pacheco. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%200-/O%20poder%20palavras.pdf>. Acesso em 30.10.2013.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: _____ *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tomaz Tadeu da Silva (Org.). Stuart Hall. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SOUZA, Lynn M. T Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. (Org.) Benjamin Abdala Junior. São Paulo: Boitempo, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Tradução Claudia Berline. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectivas, 2010.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding/ Ian Watt*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: _____ *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tomaz Tadeu da Silva (Org.). Stuart Hall. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

ZAMBRANO, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela, 2001.