

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS**  
**KARINA LOBO MAGALHÃES CASTRO**

**VOZES À MARGEM:**  
**REPRESENTAÇÕES DO FEMININO E DO REALISMO ANIMISTA EM A**  
***CONFISSÃO DA LEOA***

MANAUS  
2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS**

**KARINA LOBO MAGALHÃES CASTRO**

**VOZES À MARGEM:  
REPRESENTAÇÕES DO FEMININO E DO REALISMO ANIMISTA EM A  
*CONFISSÃO DA LEOA***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal do Amazonas.

Orientadora: Professora Dr<sup>a</sup> Lileana Mourão Franco de Sá.

MANAUS  
2016

## Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

C355v Castro, Karina Lobo Magalhães  
Vozes à margem: representações do feminino e do realismo animista em A confissão da leoa / Karina Lobo Magalhães Castro. 2016  
108 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Lileana Mourão Franco de Sá  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Realismo Animista. 2. Representações do feminismo. 3. Patriarcalismo. 4. Mia Couto. I. Sá, Lileana Mourão Franco de II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

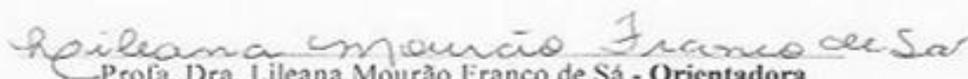
DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Universidade Federal do Amazonas  
Programa de Pós-Graduação em Letras

**KARINA LOBO MAGALHÃES CASTRO**

**“VOZES À MARGEM: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO E DO  
REALISMO ANIMISTA EM *A CONFISSÃO DA LEOA*”**

Banca Examinadora:

  
Prof. Dra. Lileana Mourão Franco de Sá - **Orientadora**  
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

  
Prof. Dr. Paulo Jorge Martins Nunes - **Membro**  
Universidade da Amazônia - UNAMA

  
Prof. Dra. Nícia Petreceli Zucolo - **Membro**  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof. Dr. Wagner Barros Teixeira - **Suplente**  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof. Dra. Valcicleia Pereira da Costa - **Suplente**  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Dedico esta conquista a minha mãe, Lindalva, mulher corajosa batalhadora, que venceu muitas dificuldades para criar e educar seus filhos com muito amor e dedicação. Ao meu irmão, Thiago, pelo estímulo que sempre me ofereceu, acreditando em mim e no meu potencial até quando minha própria fé vacilava. Ao meu pai, Paulo Sérgio, *in memoriam*, pela educação que me ofereceu e por ter me mostrado que o conhecimento é sempre o melhor caminho.

## AGRADECIMENTOS

Quando nos dispomos a percorrer o longo caminho que nos leva ao conhecimento, é preciso compreender que as dificuldades não cessarão, por isso é preciso aceitá-las como partes que constituem esse árduo processo. No entanto, essa compreensão e aceitação só se torna possível se tivermos o amparo daqueles que amamos, por isso, não posso deixar de agradecer àqueles que seguraram minhas mãos nos momentos mais conturbados desse percurso.

Portanto dedico meus agradecimentos a todos que tornaram possível o encerramento deste ciclo: primeiramente a Deus que me deu força e coragem pra superar todos os obstáculos que enfrentei no decorrer do mestrado; à minha mãe Lindalva que muitas vezes abriu mão de seu presente para dar aos filhos a chance de construir seu futuro, a ela dedico esta conquista e todas as outras vindouras. Ao meu irmão Thiago que tomou para si o papel de pai, quando tinha apenas idade para ser filho, agradeço a ele por ter acreditado em mim e por me amparar todas as vezes que precisei de ajuda e de incentivo. À memória de meu pai, um amor que carrego tão junto a mim que quase posso tocá-lo. A minha tia e mãe Dinalva que sempre me apoiou e consolou nos momentos de cansaço e que fez de seu colo um abrigo incansável repleto de amor incondicional.

Agradeço também à minha orientadora, professora Dr<sup>a</sup>. Lileana Mourão Franco de Sá, que me acolheu e me possibilitou a realização de um sonho quando viu em mim um potencial que nem eu mesma enxergava, sou grata por ter acreditado em mim e por nunca ter permitido que eu esmorecesse diante dos embargos. Minha imensa gratidão também ao querido professor e poeta Dr. Paulo M. Nunes por ter me mostrado com humildade o caminho do conhecimento e por estar sempre presente nos momentos mais importantes da minha vida acadêmica. Aos professores do PPGL – UFAM que, durante o curso do mestrado, compartilharam seus conhecimentos e tornaram possível meu crescimento e amadurecimento como pesquisadora. Aos colegas de turma que compartilharam os sorrisos e os pesares, por terem tornado mais ameno o cansaço e pelo encorajamento recíproco.

Aos amigos que se fizeram presentes, dando apoio através de gestos e palavras de incentivo e pelos raros, porém maravilhosos, momentos de descontração. Meu agradecimento especial às amigas Thays e Léa por estarem sempre e incondicionalmente ao meu lado e por aturarem todas as minhas lamúrias, transformando-as em fé num porvir vitorioso.

Agradeço calorosamente, enfim, a todos que foram espectadores e agentes diretos da minha luta, sem vocês não teria conseguido chegar até o fim. Por vocês e para vocês essa conquista!

*"Hoje eu sei: África rouba-nos o ser. E nos vaza de maneira inversa:  
Enchendo-nos a alma."  
(Mia Couto)*

## RESUMO

Nesta dissertação nos dedicamos à leitura do romance do escritor moçambicano Mia Couto, *A confissão da leoa*, com o intuito de enlaçar dois aspectos que aparecem de forma acentuada na produção literária do autor: o Realismo Animista e a representação do feminino. Para isso, antes, se fez necessário um apanhado teórico que elucidasse as marcas do colonialismo europeu no contexto social africano para então compreender a situação periférica tanto da mulher, quanto das culturas autóctones em África. Trazendo o conceito de Realismo Animista, proposto por Pepetela e avigorado por Harry Garuba, adentramos na concepção anímica de mundo africana, assim como, ao propor reflexões acerca do patriarcalismo pudemos observar também a condição marginal à que a mulher é submetida na sociedade moçambicana. Desse modo, ao considerarmos que em África as questões sociais e culturais estão intrinsecamente ligadas à representação anímica da realidade, o fio da meada desta análise é encontrar os aspectos do Realismo Animista que tecem as representações da mulher no romance em questão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Realismo Animista. Representações do feminino. Patriarcalismo. Mia Couto.

## **ABSTRACT**

In this thesis we are dedicated to the reading of the writer's novel Mozambican Mia Couto, *A confissão da leoa*, to ensnare the order two aspects that appear sharply in the literary production of the author: Animist Realism and the representation of women. To this end, before, it was made needed a theoretical overview that elucidate the marks of colonialism European in African social context to then understand the remoteness both women, the indigenous cultures in Africa. Bringing the concept of Animist Realism proposed by Pepetela and invigorated by Harry Garuba, we enter the animistic conception of African world, as well as to propose reflections on patriarchy could also observe the marginal condition to which women are subjected in Mozambican society. Thus, when we consider that in Africa the social and cultural issues are intrinsically linked to the psychic representation of reality, the thread this analysis is to find aspects of Animist Realism weaving the representations of women in the novel in question.

**KEYWORDS:** Animist Realism. Feminine representations. Patriarchy. Mia Couto.

## **LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

Figura 1 – Mapa da regionalização do continente africano.....	17
Figura 2 – Mapa da divisão étnica e política de África.....	18
Figura 3 – Mapa de grupos étnicos de Moçambique.....	20

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1 TEORIAS E CONCEITOS: PREÂMBULOS NECESSÁRIOS</b> .....	<b>14</b>
1.1 MÚLTIPLAS ÁFRICAS: PERCURSOS DE UM CAMINHO PLURIDIMENSIONAL	14
1.2 PÓS-COLONIALISMO: MARGENS INSURGENTES .....	21
1.3 PROFUNDAS RAÍZES: A VASTA FLORESTA CULTURAL MOÇAMBICANA .....	29
<b>1.3.1 Oralidade</b> .....	<b>34</b>
1.4 A LITERATURA MOÇAMBICANA E A LÍNGUA MESTIÇA DE MIA COUTO .....	38
<b>2 DO FANTÁSTICO AO REALISMO ANIMISTA: VEREDAS DO INSÓLITO</b> .....	<b>45</b>
2.1 O REALISMO ANIMISTA E A CONVERGÊNCIA DOS SERES E DAS ALMAS EM A <i>CONFISSÃO DA LEOA</i> .....	53
<b>3 ENTRE O FELINO E O FEMININO: A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES EM A <i>CONFISSÃO DA LEOA</i></b> .....	<b>60</b>
3.1 AS VOZES MARGINAIS ENTRE O SILÊNCIO E O GRITO .....	60
3.2 O REALISMO ANIMISTA E A REPRESENTAÇÃO FEMININA: enlaces entre corpo e alma .....	74
<b>3.2.1 As mulheres-leoas: transgressões anímicas</b> .....	<b>74</b>
<b>3.2.2 De deusas a feiticeiras: a mulher como porta-voz das tradições</b> .....	<b>85</b>
3.3 VOZES DISSONANTES: O EU E O OUTRO .....	91
<b>CONFISSÕES FINAIS</b> .....	<b>100</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>103</b>

## INTRODUÇÃO

António Emílio Leite Couto, mais conhecido como Mia Couto, nascido em Beira, Moçambique, filho de emigrantes portugueses, entre um curso inacabado de medicina, a formação em biologia – área em que atua até hoje –, o jornalismo, a docência, a colaboração com a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), fez das letras o viés pelo qual revelou, além de si mesmo, Moçambique. Dentre poemas, crônicas, contos e romances, Mia Couto dedicou-se a mostrar África ao mundo e, através de uma tessitura poética, revela os mistérios e o horror vividos durante séculos pelo povo moçambicano, mas também nos abre os olhos para os encantos da cultura deste continente. Com sua prosa-poética o autor recria o espaço da escrita, assim como também revela-nos um mundo (des)encantado, marcado historicamente pelo horror e, simultaneamente, pela mítica repleta de magia e acontecimentos insólitos.

Sua estreia no mundo das letras se deu com a publicação do livro de poemas *Raiz de orvalho*, publicado em 1983. Em 1986, publica *Vozes anoitecidas* e, em 1990, *Cada homem é uma raça*, ambos livros de contos. Seu primeiro romance, *Terra sonâmbula*, é lançado em 1992, no final das lutas pela independência de Moçambique, romance que lhe rendeu o prêmio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos, no ano de 1995. Na sequência publicou *Estórias abensonhadas*, em 1994; *A varanda do frangipani*, em 1996; *Vinte e zinco*, em 1999; *Contos do nascer da terra*, 1997; *Mar me quer*, 2000; *Na berma de nenhuma estrada e outros contos*, em 2001; *O Gato e o escuro*, 2001; *O último voo do flamingo*, 2000; *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, no ano de 2002; *O país do queixa andar*, 2003; *O fio das missangas*, em 2004, *A confissão da leoa*, publicado em 2012 e *Mulheres de cinza*, primeiro volume da trilogia *As Areias do Imperador*, lançado neste ano. Em sua obra “o escritor funde sua dicção lírica, que busca recuperar a ternura perdida em meio aos sofrimentos provocados pela guerra, com um olhar crítico sobre a realidade do país” (SECCO, 2006, p. 276), trazendo-nos o retrato ainda em formação de Moçambique. Para Patrick Chabal (1994), a literatura de Mia Couto, assim como de outros autores contemporâneos, representa um novo rumo para a produção literária moçambicana, não mais cedente ao assimilacionismo, mas como um produto que alcança o *corpus* literário universal. A obra do escritor moçambicano deságua em múltiplos sentidos despertados no leitor através de sua capacidade inventiva linguístico-literária.

No romance *A confissão da leoa*, que será o objeto desta análise, o escritor moçambicano traz eventos que envolvem personagens da aldeia Kulumani, localizada no norte de Moçambique, onde leões da savana passam a atacar moradores, principalmente mulheres. Após o alerta ser espalhado pelo país, o caçador Arcanjo Baleiro é enviado para dar cabo das feras, porém, ao chegar à aldeia, se depara com algo muito mais complexo que uma simples caçada. Daí por diante a trama se desenvolve num misto de fatos, lendas e mitos em que uma teia enigmática se forma dando vazão a acontecimentos insólitos. Narrada em primeira pessoa, a trama se desenvolve através dos escritos de dois narradores que se alternam – similarmente ao que acontece no primeiro romance do autor, *Terra sonâmbula* – ou seja, sob dois prismas: o “Diário do caçador”, escrito por Arcanjo Baleiro e a “Versão de Mariamar”, habitante da aldeia de Kulumani. A partir de então Mia Couto nos apresenta Moçambique entre a realidade das duras marcas deixadas pela colonização e pela guerra e o insólito telúrico relativo à cultura tradicional moçambicana, assim como nos mostra a imagem da mulher à margem de sua própria existência, como um reflexo de uma sociedade marcada pelo patriarcalismo e pela colonização.

Pelo tecido da escrita de Mia Couto, busca-se através desta dissertação enlaçar dois aspectos comuns à produção literária do autor: o Realismo Animista e a representação do feminino. Buscar a compreensão isolada de ambos os temas tonaria esta pesquisa, de certa forma, um lugar comum, visto que, se olharmos mais atentos podemos perceber que em África as questões sociais e culturais estão intrinsecamente ligadas à representação anímica da realidade: ambos são um. Dessa forma, o fio da meada desta análise é encontrar os aspectos do Realismo Animista que tecem a representação da mulher no romance em questão.

Para este propósito, esta dissertação será dividida em três capítulos:

## **Capítulo I – TEORIAS E CONCEITOS: PREÂMBULOS NECESSÁRIOS**

Este capítulo traz o levantamento teórico que servirá para a compreensão geral deste trabalho. A princípio, buscou-se a ruptura de uma imagem preconcebida e preconceituosa sobre África e, conseqüentemente, Moçambique, que perdurou durante séculos e que ainda hoje, como resquício da visão eurocentrista, traz inúmeros equívocos sobre o continente, como a imagem do primitivismo e da miséria. Buscamos elucidar também as chagas do colonialismo remanescentes nas sociedades africanas, por isso fez-se necessário o estudo do pós-colonialismo para proporcionar uma melhor reflexão acerca da condição periférica dos sujeitos e culturas pós-coloniais. Para contextualizar o estudo em questão, este capítulo apresenta, de forma sucinta, reflexões acerca do termo Cultura e sua aplicabilidade às

sociedades africanas, trazendo a ideia de heterogeneidade como marca cultural e sobre a oralidade, como esteio da cultura e saberes autóctones de África. Por fim, este capítulo apresenta um breve panorama da Literatura Moçambicana, tratando da importância de Mia Couto para esta. Como aporte teórico para estes propósitos foram usados os apontamentos de Mia Couto, José Luís Cabaço, Frantz Fanon, Aimé Césaire, Albert Memmi, Ana Mafalda Leite, Stuart Hall, Inocência Matta, Kabengele Munanga, Homi K. Bhabha, Hampatê Bâ, Laura Padilha, Maria Nazareth Fonseca, Pires Laranjeira, entre outros.

## **Capítulo II - DO FANTÁSTICO AO REALISMO ANIMISTA: VEREDAS DO INSÓLITO**

Neste ponto percorreremos pelas veredas insólitas e suas aparições em diversos gêneros literários, como o Fantástico, o Estranho e o Maravilhoso, de Todorov e Ceserani, o Realismo Maravilhoso, de Chiampi e, por fim, o Realismo Animista, de Pepetela e Harry Garuba, este último como uma representação, através da literatura, de culturas autóctones africanas que têm sua base na crença animista. Após esse suporte teórico, buscamos no romance *A confissão da leoa* os elementos ancorados no Realismo Animista, como a referência a mitos, lendas e tradições, a personificação de seres inanimados e a metamorfose de seres humanos em animais e *vice-versa*.

## **Capítulo III – ENTRE O FELINO E O FEMININO: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM A CONFISSÃO DA LEOA**

O último capítulo desta dissertação trará a análise que esta pesquisa propõe: o entrelaçamento entre as representações do feminino e o Realismo Animista na obra. Primeiramente buscamos a compreensão acerca do patriarcalismo que marginaliza a mulher e a submete à condição de silenciamento e como isso é representado no romance, por vezes de forma submissa, outras com atitudes de subversão à dominação falocêntrica. Posteriormente tentamos alinhar as figuras femininas à imagem da leoa, considerando o processo de metamorfose da mulher em um felino selvagem como metáfora para a insubmissão e/ou reversão dos preceitos patriarcalistas na realidade rural moçambicana. Sequencialmente, através do conceito bakhtiniano de polifonia, tentamos entender como as representatividades femininas do romance estão alicerçadas na reprodução de múltiplas vozes formadas por diversificadas – e muitas vezes divergentes – realidades sociais, culturais e ideológicas que compõem a narrativa. Para possibilitar a análise a que este capítulo se propõe, foram utilizados os estudos de Peter Sterns, Michelle Perrot, Foucault, Thomas Bonnici, Chevalier e Gheerbrant, Harry Garuba, Bakhtin, entre outros.

Não obstante às análises já realizadas sobre a obra de Mia Couto, tanto no que tange à representação do insólito por diferentes vertentes teóricas e ficcionais – o Fantástico, o Realismo Maravilhoso, o Realismo Animista, etc. –, assim como as que tratam da questão do feminino, esta dissertação tem por objetivo urdir esses dois fios comuns à escrita de Mia Couto, com o intuito de levantar questionamentos acerca da condição da mulher moçambicana a partir de sua representação no romance *A confissão da leoa*.

## 1 TEORIAS E CONCEITOS: PREÂMBULOS NECESSÁRIOS

### 1. 1 MÚLTIPLAS ÁFRICAS: PERCURSOS DE UM CAMINHO PLURIDIMENSIONAL

*“A parte que ignoramos é muito maior do que aquela parte de tudo que sabemos”*

(Platão)

Ao falarmos de África, *a priori*, apresenta-se a ideia de um continente uno, no entanto o que nos cabe aqui é a percepção de Áfricas, no plural, considerando sua pluridimensionalidade social, cultural, política, etc. Partindo desse pressuposto, traçamos também uma fuga do “olhar sobre a África [que] enche-se do simbolismo da inferioridade” (LOPES apud ARNAUT, 2012, p. 301), na tentativa de evitar tratar a história dos africanos como resultante dos processos históricos europeus, em consonância com o que nos apresenta Arnaut (2012):

A história da África não é um apêndice da história europeia. Caso contrário, estaremos reforçando a ideia de que a história da humanidade é a história da Europa. Mais ainda, de que os demais povos só têm história quando e na medida em que travam contato, se aproximam e se assemelham aos descendentes das tribos que provocam queda do Império Romano. No estudo e ensino da história da África, o foco precisa estar nos processos e dinâmicas políticas e sociais internas ao continente. O centro dinâmico das mudanças experimentadas pelos povos e sociedades africanas está na África e não na Europa. Essa história não é marginal à história europeia (ARNAUT, 2012, p. 307).

Desse modo, quando falamos deste vasto continente, é imprescindível levantar o seguinte questionamento: de que África estamos a falar? Mia Couto (2005a), no prefácio do livro *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*, levanta ainda outras questões: “terá o continente africano uma essência facilmente capturável? Haverá uma substância exótica que os caçadores de identidades possam recolher como sendo a alma africana?” (COUTO apud HERNANDEZ, 2005a, p. 11). A impossibilidade da resposta é justamente o que nos leva a compreensão da África pluralizada a que nos referimos anteriormente, pois não se pode falar em uma essência africana imutável, visto que seus processos históricos, dinâmicas sociais e culturais estão em constante movimento.

Há, concernente a isso, outros fatores que devem ser levados em conta, como o fato de que “África vive uma tripla condição restritiva: prisioneira de um passado inventado por outros, amarrada a um presente imposto pelo exterior e, ainda, refém de metas que lhe foram construídas por instituições internacionais que comandam a economia” (COUTO apud HERNANDEZ, 2005a, p. 11), assim como, existem outros enganos: a assimilação da

identidade africana baseada na ideia de raça, visto que o afrocentrismo acaba cedendo ao mesmo erro pregado pelo racismo branco, em que a raça está atrelada à ideia de identidade, ou, ainda, o peso concedido à tradição africana, como se os europeus ou americanos também não representassem uma complexidade em suas relações sociais, históricas, econômicas intrinsecamente ligadas ao seu passado. Ou seja, primeiramente deve-se desfazer essa gama de equívocos que se ligam normamente a uma tentativa de compreensão do que é a África, pois só assim será possível enxergá-la em toda sua heterogeneidade, pois “são as dinâmicas próprias, os conflitos particulares que definem identidades plurais, complexas e contraditórias” (COUTO apud HERNANDEZ, 2005a, p. 12). Para Mia Couto,

África não pode ser reduzida a uma entidade simples, fácil de entender. O nosso continente é feito de profunda diversidade e complexas mestiçagens, longas e irreversíveis misturas de culturas moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimônios do nosso continente. Quando mencionamos essas mestiçagens falamos com algum receio, como se o produto híbrido fosse qualquer coisa menos pura. Mas não existe pureza quando se fala da espécie humana. Não há economia actual que não se alicerce em trocas. Pois não há cultura humana que não se fundamente em profundas trocas de alma (COUTO, 2005b, p. 19).

O que Mia Couto nos traz é a ideia de que em África há muitas etnias e dentro dessas etnias, como as de Moçambique, cabem ainda muitas outras etnias. Mas antes de tudo é preciso compreender que a história do continente africano foi propositalmente camuflada pelos interesses dos sistemas colonialistas, logo, mesmo que existam atualmente algumas tentativas que tencionam (re)escrever a história africana, ainda se percebe afirmada no senso comum a ideia de que antes da chegada dos europeus não houve história alguma. O passado de África foi mascarado, desfigurado, mutilado. No entanto, começam a surgir tentativas de desconstrução desse discurso marginalizador, de forma que a escrita da História Africana passa a ser reescrita pelo seu próprio povo, o que nos faz recorrer ao provérbio africano que abre o romance *A confissão da leoa*, de Mia Couto: “Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça” (COUTO, 2012, p. 11)<sup>1</sup>.

Não à toa, Joseph Ki-Zerbo (2010) abre a coleção História geral da África, projeto editorial da UNESCO, com a seguinte afirmação: “A África tem uma história” (KI-ZERBO, 2010, p. 31) e prossegue:

---

<sup>1</sup> A partir de agora os trechos citados do romance *A confissão da leoa* serão referenciados apenas pela numeração da página.

Já foi o tempo em que nos mapas-mundi e portulanos, sobre grandes espaços, representando esse continente então marginal e servil, havia uma frase lapidar que resumia o conhecimento dos sábios a respeito dele e que, no fundo, soava também como um álibi: “Ibi sunt leones”. Aí existem leões. Depois dos leões, foram descobertas as minas, grandes fontes de lucro, e as “tribos indígenas” que eram suas proprietárias, mas que foram incorporadas às minas como propriedades das nações colonizadoras (KI-ZERBO, 2010, p. 31).

A frase latina, *Ibi sunt leones*, citada por Ki-Zerbo (2010) representava as regiões inexploradas e desconhecidas, ao passo que presumia também a existência de inúmeros perigos e feras selvagens, ideia essa que se tornou o álibi para que se pudesse explorar o território e, conseqüentemente, o povo africano, sem chamar atenção do resto do mundo. No entanto, é evidente o equívoco referente a este continente e ao seu povo, o que nos leva à compreensão de que o desconhecimento sobre as dinâmicas sociais e culturais levou ao apagamento de suas especificidades, “em outros termos: aproximando por analogia o desconhecido ao conhecido considera-se que África não tem povo, não tem nação nem Estado; não tem passado, logo, não tem história” (HERNANDEZ, 2005, p.18).

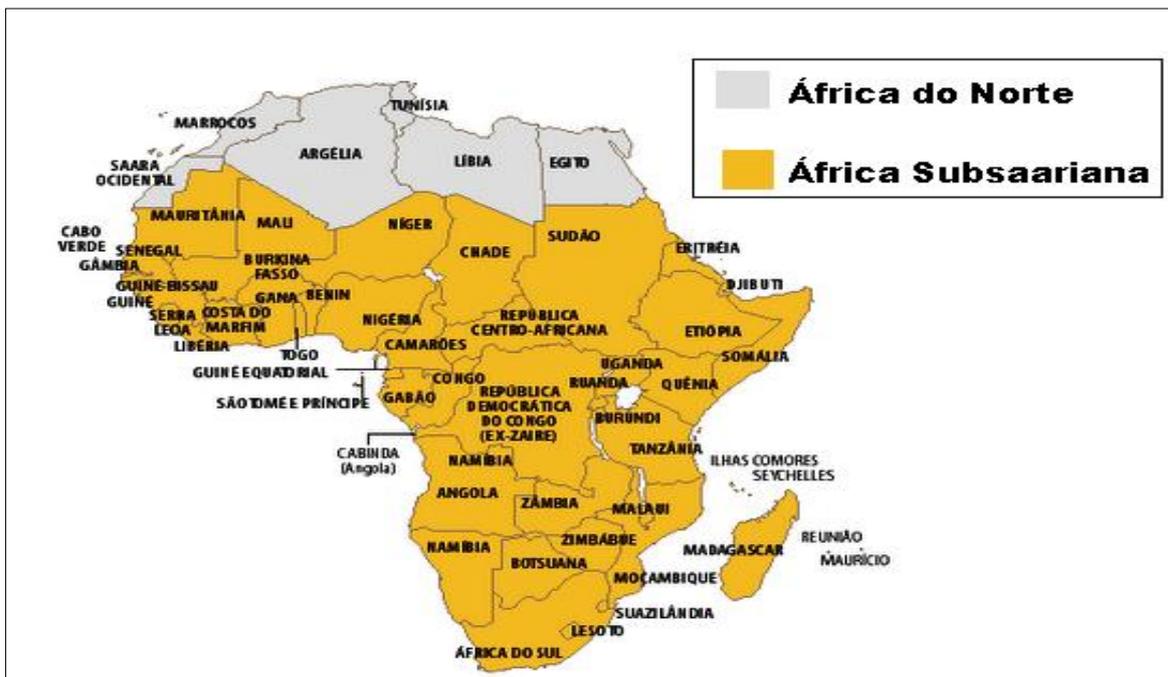
É válido lembrar que a África da qual estamos a falar se restringe geograficamente à parte sul do deserto do Saara, ou subsaariana ou ainda África Negra, salvaguardando o lado Norte. O primeiro processo de fragmentação do continente parte desta ideia amplamente difundida no fim século XVIII e durante todo o século XIX, com a ajuda do filósofo alemão Friedrich Hegel, visto que, segundo o pensamento hegemônico europeu, a África Setentrional – Marrocos, Tunísia, Argélia, Líbia e Egito –, o sul da Europa e o sudoeste da Ásia são considerados como o centro de toda a história universal, pois estão ligadas pelo mar Mediterrâneo, que, no século XVIII, foi considerado o coração do velho mundo. Isto significa dizer que a separação do continente deu início ao processo de ruptura.

Se por um lado a África ao norte do Saara foi considerada como parte do coração do velho mundo, juntamente com a Europa, em contrapartida, a África ao sul do Saara foi completamente banida da história universal. Segundo Hegel (1928 apud HERNANDEZ, 2005):

A África propriamente dita é a parte característica deste continente. Começamos pela consideração deste continente, porque em seguida podemos deixá-lo de lado, por assim dizer. Não tem interesse histórico próprio, senão o de que homens vivem ali na barbárie e na selvageria, sem fornecer nenhum elemento à civilização. Por mais que retrocedamos na história, acharemos que África está sempre fechada no contrato com o resto do mundo, é um Eldorado recolhido em si mesmo, é o país criança, envolvido na escuridão da noite, aquém da luz da história consciente. [...] Nesta parte principal da África, não pode haver história (HEGEL apud HERNANDEZ, 2005, p.20).

A imagem da África subsaariana ilustrada por Hegel revela o início do processo de fragmentação do continente: de um lado, uma ideia forjada na ignorância e o conluio com o pensamento eurocentrista que desconsidera qualquer existência de civilização, de outro, a segregação da parte sul do continente. Sendo assim, a África passa a ser dividida em uma região branca e outra região negra, escondendo, segundo Frantz Fanon, um racismo latente. O autor afirma que essa polarização define que “a África Branca tem uma tradição de cultura milenar, que é mediterrânea, que prolonga a Europa, que participa da cultura greco-latina. Encara-se a África Negra como uma região inerte, brutal, não civilizada... selvagem” (FANON, 1968, p.134).

Figura 1: Mapa da regionalização do continente africano



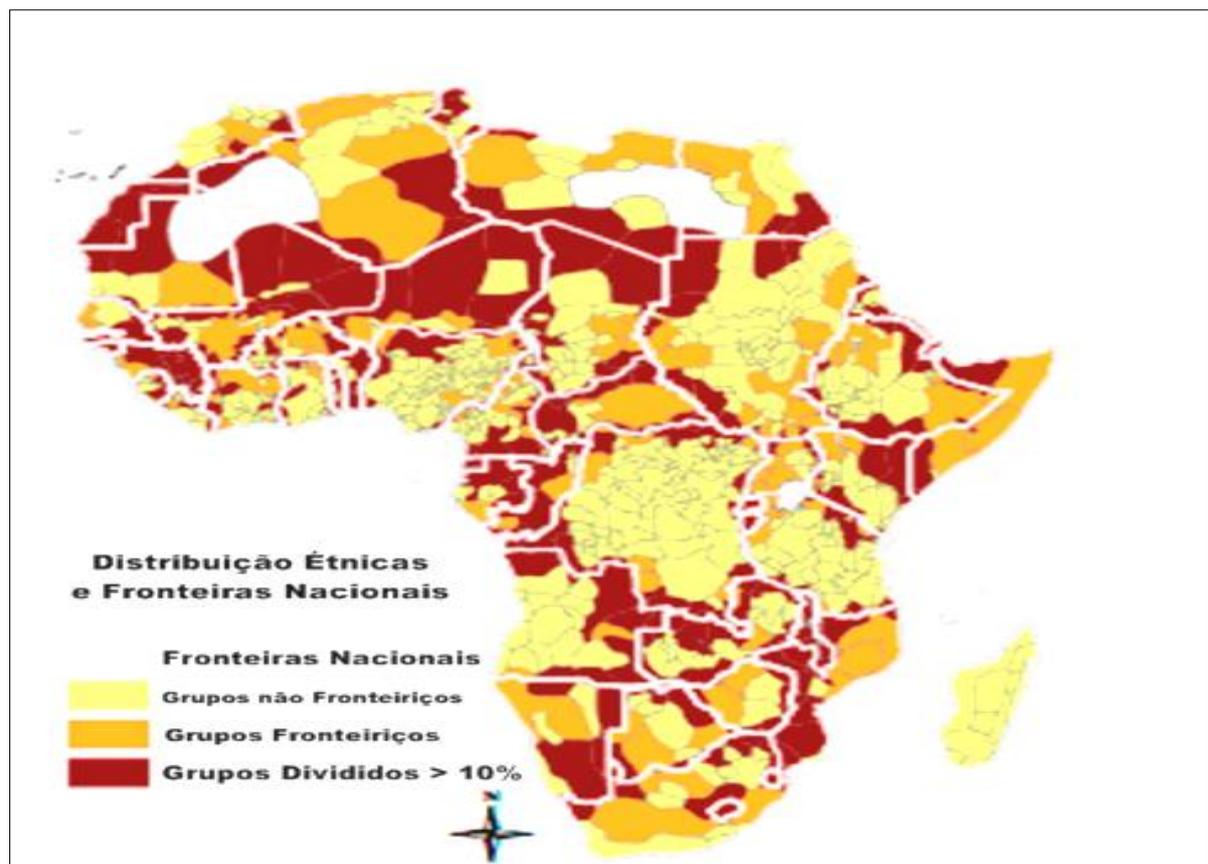
Fonte: <http://geounespgrupo1.blogspot.com.br>

Além de um continente consistentemente ignorado e fragmentado, entre os séculos XVII e XIX outro fator contribuiu para seu apagamento: o racionalismo. O método passou a dominar o pensamento no ocidente, permeando princípios políticos, éticos e morais que serviram como fundamentação para o colonialismo, o que “significa dizer que o saber ocidental constrói uma nova consciência planetária constituídas por visões de mundo, autoimagens e estereótipos que compõem um ‘olhar imperial’ sobre o universo”

(HERNANDEZ, 2005, p. 17-18). Resultante desse processo, ancorado no racionalismo, predominantemente ideológico, os africanos passam a ser classificados a partir de suas características fisiológicas, dessa forma o vocábulo “africano” passa a ganhar significados que convergem para um retrado do primitivismo e da inferioridade, sendo adjetivado como frouxo, fleumático, indolente e incapaz.

O protagonismo europeu no território africano foi geograficamente demarcado durante a Conferência de Berlim, ocorrida entre 15 de novembro de 1884 e 26 de fevereiro de 1885, na Alemanha. A África passou a ter fronteiras arbitrariamente estabelecidas pelas potências europeias, sem, contudo, o devido respeito às formações sociais, culturais e étnicas pré-existentes, resultando em uma descontrolada e impetuosa busca de alianças protetivas com reis e chefes de aldeias e, conseqüentemente à falta de êxito, ações militares para impor tal dominação, gerando também diversos conflitos étnicos entre chefes de tribos rivais nesses territórios. Tal arbitrariedade pode ser percebida no mapa abaixo:

Figura 2: Mapa divisão étnica e política da África



Fonte: <http://zambukaki.blogspot.com.br>

Para Cabaço (2007), a passagem da fase mercantil/escravista à efetiva ocupação colonial marca também a apropriação direta das matérias-primas, assim como os países europeus passam a ter o controle da produção e dos meios de produção nesses territórios, determinando assim o destino da riqueza produzida. Sendo assim,

A radical alteridade cultural caracteriza o pensamento europeu, associada à urgência da racionalização de meios na empresa expansionista, determinará um crescente processo de polarização, na relação com as colônias e com os povos colonizados, que se vai traduzir num desequilíbrio econômico geograficamente definido e na transposição dessa situação dual para o interior dos territórios em África: a ordem implantada no continente vai ser a da existência, em paralelo, de duas sociedades diferenciadas, a dominadora e a dominada, a cuja relação político-econômica se sobrepõe a distinção “racial”. Essa estrutura tendencialmente dual, ao exprimir-se em todas as manifestações da vida dos territórios ocupados, formará no decurso do século XIX uma totalidade indissociável: o sistema colonialista (CABAÇO, 2007, p. 37).

Logo, como se pode observar, a Conferência de Berlim serviu para efetivar o processo de dominação e fragmentação iniciado no século XV com a chegada dos portugueses em África. Em Moçambique, a fragmentação decorrente da delimitação geográfica imposta pela Conferência ainda é traço marcante. Inseridos nas fronteiras que demarcam hoje o território moçambicano, são identificados, segundo Liphola (apud CABAÇO, 2007), vinte e quatro grupos linguísticos. A realidade multiétnica e multicultural do país serviu como mote para os portugueses fixarem as diferenças territoriais e culturais das populações das colônias. “Em Moçambique, os grandes impérios e reinos derrotados pelos portugueses foram fracionados numa multidão de ‘etnias’” (CABAÇO, 2007, p. 20). Dessa forma,

Aproveitando-se das disputas internas entre os chefes das diferentes comunidades e valendo-se de sua superioridade militar sobre as populações nativas, os colonizadores portugueses ocuparam as terras férteis e ricas em minerais, e dominaram o monopólio do riquíssimo comércio de marfim, do ouro e das pedras preciosas (ROCHA, 2006, p.44).

Assim, é possível considerar que Moçambique representava a heterogeneidade característica das Áfricas, pois

apresentava povos falando línguas diferentes, com tradições religiosas e noções de propriedades distintas, valores diversos e vários modos de hierarquização de suas sociedades, articulando-se e rearticulando-se de acordo com seus próprios interesses, resultando em organizações políticas várias, que ora se uniam, ora entravam em disputa, definindo o ascenso ou o declínio de grandes ‘impérios’ [...] (HERNANDEZ, 2008, p. 590).

Sob esse prisma cabe ressaltar também que, ainda que tal heterogeneidade tenha causado inúmeros conflitos durante os séculos, hoje, no que concerne a Moçambique pode-se afirmar que

A diversidade étnica dos países africanos, suscitada no plano das identidades sociais e também no plano da organização social, econômica e política (espaço étnico), pode ser pensada enquanto herdeira de uma cultura, em sentido amplo, capaz de manifestar-se no campo das experiências de organização social e política de caráter comunitário, na perspectiva de uma ecologia de saberes ligados à prática de reprodução social. Portanto, a questão da diversidade étnica, entendida pelo viés das comunidades “tradicionais”, advoga saberes impactantes na organização social, jurídica, política e econômica dos Estados nacionais (CAMPOS, 2015, p. 25).

Figura 3: Mapa de grupos étnicos de Moçambique



Em suma, a África Subsaariana foi “apagada” do mapa, elidida da história universal, a cor de seu povo foi, paradoxalmente, evidenciada para ser negada, sua heterogeneidade camuflada pela cultura europeia, etc. Infelizmente, durante séculos, foram poucos os estudos que destoaram do discurso totalizante e marginalizador, no entanto, a partir do século XX surgiram novas pesquisas no âmbito historiográfico e antropológico que abriram possibilidades para que a “história” da África, sempre enviesada de preconceitos, pudesse ser questionada, para que assim fosse possível a identificação de suas singularidades histórico-culturais, “passou a haver o objetivo de identificar as especificidades históricas de um continente que é um verdadeiro mosaico de heterogeneidades, uma totalidade caracterizada pela complexa identidade cultural de seus povos” (HERNANDEZ, 2005, p. 25). Surge, a partir de então, a ideia da África pluralizada a que nos referimos anteriormente, embebida pela heterogeneidade, complexidade e dinamismo sociocultural como fuga de uma visão unilateral e eurocentrista.

## 1.2 PÓS-COLONIALISMO: MARGENS INSURGENTES

*“O ‘colonial’ não está morto, já que sobrevive através de seus ‘efeitos secundários’”  
(Stuart Hall)*

As chagas do colonialismo ainda são visíveis hodiernamente nas sociedades africanas, desde o século XV, quando Portugal começa seu processo de expansão ultramarítima, que o colocou como maior potência mundial econômica e política ao abranger seu território pela África, Ásia, e América do Sul. Sobre a chegada dos portugueses em África, Cabaço (2007), nos diz que:

Embarcações de tipo novo, com outras gentes de pele clara, foram chegando sucessivamente à costa oriental de África para combater as que tradicionalmente cruzavam, ao sabor das monções, as águas índicas e para se guerrear entre si pela supremacia dos mares. No oceano índico, até então dominado por navegadores e mercantes *swahili*, árabes e indianos, novos interlocutores se inseriram na disputa por rotas marítimas vitais de acesso ao Oriente e por posições comerciais privilegiadas para o comércio de produtos locais (produtos agrícolas “exóticos”, marfim, penas de avestruz, ouro, prata, especiarias, etc.) e, mais tarde, para o tráfico humano, que se tornaria atividade dominante (CABAÇO, 2007, p. 28).

No final século XV deu-se o primeiro contato dos portugueses com Moçambique, que era habitado pelos povos bantos. A sociedade desses povos já havia transformado a costa

africana em uma área de comércio e suas sociedades eram organizadas de uma forma cultural, linguística e economicamente diversificadas quando os portugueses desembarcaram na região. Os bantos eram povos que viviam da agricultura, da caça e da pesca, além de possuírem um grande conhecimento sobre a metalurgia, o que fez com que conquistassem povos vizinhos com certa vantagem. A partir do primeiro contato, os colonizadores portugueses, valendo-se das disputas internas que ocorriam entre os chefes das diversas comunidades, ocuparam as terras e dominaram o comércio do marfim, do ouro e de pedras preciosas. Em seguida

Fixaram-se nas terras do norte e centro e iniciaram o processo de “missão civilizadora” junto aos diferentes grupos étnicos com suas culturas específicas, introduzindo a cultura ocidental e portuguesa como modelo cultural. A atividade missionária, evidentemente, exerceu um papel relevante nesse processo cultural, pois além do cristianismo, os missionários introduziram novos valores nas culturas locais, modificando-as, e colaborando dessa forma para moldar a mentalidade do moçambicano (ROCHA, 2006, p. 44).

Cabe lembrar, sobretudo, que o processo de colonização possui um caráter extremamente opressor, visto que seus padrões eram impostos ao colonizado e, em contrapartida, a cultura deste passou a ser negada durante todo o período colonial. Aimé Cesaire (2010), em *Discurso sobre o colonialismo*, denomina de “equações desonestas” as imposições instauradas pelo colonizador que estão representadas pelo pensamento autoritário que iguala o cristianismo à civilização e o paganismo à selvageria, revelando o princípio básico que configura a negação do outro através da refusão de sua cultura, religião, tradição, etc. Nessa perspectiva, Cesaire esclarece:

O que é em princípio a colonização? Reconhecer que ela não é evangelização, nem empreitada filantrópica, nem vontade de fazer retroceder as fronteiras da ignorância, da enfermidade, da tirania, nem a expansão de Deus, nem a extensão do direito; admitir de uma vez por todas, sem titubear, por receio das consequências, que na colonização o gesto decisivo é o do aventureiro e o do pirata, o do mercador e do armador, do caçador de ouro e do comerciante, o do apetite e da força, com a maléfica sombra projetada por trás por uma forma de civilização que em um momento de sua história se sente obrigada, endogenamente, a estender a concorrência de suas economias antagônicas à escala mundial (CESAIRE, 2010, p. 17).

A citação de Cesaire se torna oportuna pelo fato de fazer uma espécie de jogo de afirmação e, na sequência, trazer à tona réplicas: primeiramente diz o que é a colonização e, em seguida, num tom de denúncia, apresenta o que se diz ser a ideia errônea que oportuniza e justifica a ordem colonial. O livro de Cesaire, publicado em Paris, na década de 1950, vai ao encontro das críticas ao colonialismo engendradas, na mesma década, por Albert Memmi (2007) no livro *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*.

Memmi (2007), por sua vez, traz um vasto repertório que nos leva à compreensão das dinâmicas que envolvem a relação colonizador/colonizado, sem deixar de lado toda a subjetividade que os envolve. Para ele, é importante observar que o laço existente entre ambos é, simultaneamente, destruidor e criador, ao passo que destrói e recria os dois parceiros da colonização: de um lado o colonizador é desfigurado em opressor, por outro, o colonizado se transforma em oprimido. Do mesmo modo que o colonialista se vê tentado a suprimir moralmente e fisicamente o colonizado, seria impossível a existência de um sem a existência do outro, logo

[...] a existência do colonialista é ligada demais a do colonizado, ele jamais poderá ultrapassar essa dialética. Com todas as suas forças, ele precisa negar o colonizado, e, ao mesmo tempo, a existência de sua vítima é indispensável para que ele continue a existir. [...] Ao mesmo tempo, ao sustentar seus privilégios tanto com sua glória quanto com o envilecimento do colonizado, ele se obstinará em envilecê-lo. Utilizará para retratá-los as cores mais sombrias; agirá, se for preciso, para desvalorizá-lo, para aniquilá-lo. Mas jamais sairá desse círculo: precisa explicar essa distância que a colonização põe entre ele e o colonizado; ora, para justificar-se, ele é levado a aumentar ainda mais essa distância, a opor irremediavelmente as duas figuras, a sua tão gloriosa, a do colonizado tão desprezível (MEMMI, 2007, p. 92).

Em suma, ainda de acordo com Memmi (2007), podemos chegar à conclusão de que a situação colonial é responsável pela fabricação tanto dos colonialistas quanto dos colonizados. Logo, as relações dualistas entre colonizador e colonizado se tornam ainda mais evidentes, levando a uma relação de hierarquia em que os próprios africanos foram subjugados nas relações antitéticas e marginalizadoras como: “branco e preto”, “oralidade e escrita”, “superstição e religião”, etc. Tal caracterização, segundo Cabaço (2007), acontece de certa forma que o colonizador, dotado de uma postura racista, se autodefine como ser superior, isolando assim não só a raça do homem africano, mas principalmente o seu próprio existir. Rocha (2006), nos fala sobre esse processo:

Como em todos os colonialismos europeus, os portugueses, para defender seus interesses econômicos e para melhor controlar e dominar as populações africanas, impuseram-se ideológica e culturalmente, nas grandes cidades, nas zonas de maior interesse econômico e turístico. Tentaram, outrossim, sufocar a diversidade cultural e agudizar as contradições e as rivalidades entre os vários grupos étnicos, visando, dessa forma, a impedir a construção de qualquer manifestação nacional e tornar impossível a simples ideia ou o sonho de uma nação moçambicana. Dessa forma, as culturas africanas foram inferiorizadas, negadas, e os povos africanos considerados como bárbaros e sem cultura (ROCHA, 2006, p. 46).

Para alicerçar esse manancial de impropérios e preconceitos, o colonizador se vale de algo que está intrinsecamente ligado à natureza do colonizado: sua raça<sup>2</sup>. Por isso torna-se “notável que o racismo faça parte de todos os colonialismos, sob todas as latitudes. Não é uma coincidência: *o racismo resume e simboliza a relação fundamental que une colonialista e colonizado*” (MEMMI, 2007, p. 107) [grifo do autor]. Desse modo, de acordo com Memmi (2007), a atitude racista revela três elementos importantes: o primeiro intui revelar e pôr em evidência as diferenças existentes entre o colonizador e o colonizado; o segundo passo consiste em edificar tais diferenças de modo que engrandeça o colonizador perante o colonizado e, por fim, fazer com que tais diferenças sejam levadas ao grau absoluto, para que assim possam ser incontestavelmente efetivadas.

No romance *Mayombe*, do escritor angolano Pepetela, esse conflito aparece bem delineado, visto que a narrativa evidencia as divergências étnicas existentes dentro de um grupo que luta pela independência de Angola, desnudando dessa forma um dos principais resquícios coloniais: os esforços para apagar as especificidades das dinâmicas étnicas do país. Sendo assim,

[...] uma vez isolado o traço dos costumes, o fato histórico ou geográfico que caracteriza o colonizado e o opõe ao colonizador, é preciso impedir que se tape o fosso. O colonialista retirará o faro da história, do tempo, e, portanto, de uma evolução possível. O fato sociológico é batizado como biológico, ou melhor, como metafísico. Declara-se que pertence à *essência* do colonizado. Assim a relação colonial entre colonizado e colonizador, fundada na maneira de ser essencial, dos dois protagonistas, torna-se uma *categoria definitiva*. Ela é o que é porque eles são o que são, e nem um nem outro jamais mudará (MEMMI, 2007, p. 108) [grifos do autor].

Visto isso, podemos perceber que a lógica racista, instaurada pelos europeus, predomina como principal mecanismo para justificar o domínio e a sujeição do povo africano. Desse modo, “a constante referência à *inferioridade da civilização africana*, à *incapacidade de autogoverno*, é o principal argumento de justificação do *regime administrativo unitário* adotado pelo sistema colonial português dessa época” (VILLEN, 2013, p. 56) [grifos da autora].

O antagonismo dos interesses entre colonizadores e colonos em relação à organização social e cultural durou séculos, até ganhar proporções maiores em 1960, quando as

---

<sup>2</sup> É válido lembrar que a ideia de raça está atrelada não só a uma tentativa de distinção entre seres humanos, mas principalmente a uma tentativa histórica que teve como intuito possibilitar a dominação de uma “raça”, dita superior sobre a outra, inferior. Contudo, na segunda metade do século XX, tal conceito de raça como fator biológico deu lugar ao conceito relacionado à construção sociopolítica.

populações africanas secularmente oprimidas e marginalizadas juntaram-se para dar vida ao movimento revolucionário anticolonialista, nascendo a partir de então diversos grupos e organizações políticas que intuía um movimento nacionalista que reivindicasse direitos básicos aos moçambicanos. A partir disso foi criada, em 25 de setembro de 1964, a FRELIMO (Frente de libertação de Moçambique), “que implicava, como princípio básico, a luta contra o colonialismo e, como condição para a vitória, o combate às ideias e tendências separatistas com base no tribalismo, no regionalismo e no racismo” (ROCHA, 2006, p. 51). No entanto, após anos de lutas armadas e ideológicas pela libertação política e cultural do país, houve intermináveis e difíceis anos de guerra civil, de mortes, miséria, destruição. Somente no dia 25 de junho de 1975, após onze anos combatendo a exploração portuguesa, que Moçambique, enfim, se viu independente.

O cenário desolador do pós-guerra é recorrente nas obras do escritor Mia Couto, em *A confissão da leoa*, a descrição de Kulumani está sempre associada à miséria de seu povo. Ao receber o caçador Arcanjo Baleiro na aldeia, o administrador Florindo Macwala, a princípio deixa claro importância da caçada aos leões: “– Os meus superiores – relembra com ênfase – deram instruções bem claras: o povo vota, os bichos não” (p. 73). A declaração do administrador faz transparecer a preocupação política, não em relação à pobreza do povo, mas sim, sua importância como eleitores que garantirão seus privilégios, sendo assim, nas palavras do administrador, “o que importa é que as pessoas possam voltar às suas atividades diárias. Para lutarem contra a pobreza absoluta” (p. 74). A pobreza deixa marcas profundas, mas a miséria total anula o ser, assim Kulumani, como espaço ficcional, representa Moçambique através da similitude desse retrato de desolação do pós-guerra. No romance, o povo resignado, perde sua identidade, como vemos na conversa entre o administrador, Florindo Macwala, o escritor, Gustavo Regalo e a primeira-dama, Naftalinda, ao chegarem à aldeia:

— *Não tarda* — diz Naftalinda ao escritor — *que as pessoas saiam para a estrada aos magotes.*  
 — *Quem mora nestas casas não são pessoas* — retifica o administrador.  
 — *Não moram pessoas?* — pergunta Gustavo. — *Quem mora, então?*  
 — *Quem agora mora aqui é o medo* — responde (p. 75).

Nesse trecho, na fala da personagem Naftalinda percebemos a condição de miséria do povo da aldeia, no lugar de sua humanidade, reside o medo. Assim, resta-nos saber qual a profundidade das marcas deixadas por tantos séculos de opressão, pois ainda que Moçambique, hoje, assim como todas as outras ex-colônias portuguesas em África, seja um país independente, as questões identitárias ainda geram conflito interno. Segundo Cabaço

(2007, p. 426), “identidade e alteridade representam as duas faces da mesma questão”, pois esses novos modelos

(...) tendem a criar um novo tipo de conflitualidade social e psicológica entre a representação da identidade nacional unitária e a vida real do cidadão, problema que se agrava nas sociedades africanas pós-coloniais pela sobrevivência da estrutura dualista herdada da colonização (CABAÇO, 2007, p. 426).

Zilá Bernd, em seu livro *Literatura e identidade nacional*, traz o conceito de identidade próximo ao de alteridade, no sentido de que não se pode construir uma identidade pela negação do outro, visto que “é impossível conceber o ser fora das relações que o ligam ao outro” (BERND, 2011, p.17), da mesma forma se dá a construção de uma identidade coletiva que deve ser encarada como um conceito que envolve a pluralidade. Sendo assim, podemos considerar que a perspectiva de uma identidade nacional num país multiétnico, como o caso de Moçambique, torna-se algo intangível, visto que não há a possibilidade de negação do outro – o colonizador português – ainda inserido nessa sociedade, assim como há a impossibilidade de homogeneização das múltiplas culturas e etnias existentes no país. Sendo assim, como ressalta Inocência Mata (2013, p. 27), devemos considerar “a identidade nacional, social e cultural como processo em constante reconfiguração”.

O que nos cabe, porém, é a desconstrução da ideia de que o colonialismo foi algo benéfico à medida que trouxe um “enriquecimento” das civilizações africanas por meio da ação dos europeus. Para isso, torna-se necessário o levantamento dos estudos pós-coloniais, com o intuito de salientar a ruptura com a história única promovida pelo discurso europeu, pois o pós-colonial se estabelece como crítica ao colonialismo e à racionalidade hegemônica no intento de desconstruir seu discurso.

A princípio, é válido esclarecer que o conceito de pós-colonial apresenta duas possibilidades interpretativas: a primeira é utilizada para assinalar as manifestações culturais e políticas ocorridas após a independência das colônias; a segunda considera a abrangência de todo o período colonial até a atualidade. Ana Mafalda Leite (2012), no livro *Oralidades e escritas pós-coloniais*, esclarece essa questão:

Depois da Segunda Guerra Mundial, o termo *postcolonial state*, usado pelos historiadores, designa os países recém-independentes, com um claro sentido cronológico. No entanto, *postcolonial*, a partir dos anos setenta, é termo usado pela crítica, em diversas áreas de estudo, para discutir os efeitos culturais da colonização. Terry Eagleton considera que somos pós-românticos, produtos dessa época, mais do que sucessores dela; considerado nesse sentido, ‘pós-colonial’ não designa um conceito histórico ou diacrônico, mas, antes, um conceito analítico que reenvia às

leituras que nasceram num contexto marcado pela colonização europeia (LEITE, 2012, p. 129).

Nesse sentido, para Leite (2012), a crítica pós-colonial pode ser entendida como um conjunto de estratégias discursivas<sup>3</sup> e performativas – sejam elas criativas, críticas e/ou teóricas – que visam a desconstrução da visão colonial como forma de resistência. É importante salientar também que o período pós-colonial não está isento de todos os problemas do colonialismo, pois ainda se percebem resquícios que marcam ainda a marginalização, o subdesenvolvimento e a opressão.

Para Stuart Hall (2003),

[...] o pós-colonial não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário, ‘o pós-colonial’ marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra [...]. Problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização, típicos do ‘alto’ período colonial, persistem no pós-colonial. Contudo, essas relações estão resumidas em uma nova configuração. No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadas e colonizadoras. Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais nativas, como contradições internas e fontes de desestabilização no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global (HALL, 2003, p. 56).

Em vista disso, entende-se que “o colonial não seja uma presença obsidante no cotidiano das sociedades descolonizadas: afinal, o passado alimenta o presente, ambos moldam-se mutuamente e este projeta o futuro” (MATA, 2013, p.19), ou seja, o pós-colonialismo não está relacionado a uma linearidade cronológica, ainda que represente o período posterior à descolonização e dependência política, está relacionado, sobretudo, à reflexão sobre a condição periférica e subalterna dos sujeitos pós-coloniais, como bem esclarece Mata (2013, p. 32):

E nisso reside outra das ambiguidades do alcance do termo: se o pós-colonial remete, à partida, para o fim de um ciclo de dominação geopolítica, nem por isso aponta para a neutralização dos seus corolários, permitindo até a internalização de antigas relações de poder opressivas – e caberia, aqui, recuperar o substantivo plural ‘pós-coloniais’, proposto por Ella Shohat: ‘pós-coloniais’ que são agora as mulheres, as minorias étnicas, as minorias sociológicas, os camponeses, os dissidentes ideológicos, os críticos do sistema político, enfim, os marginalizados do processo de globalização econômica, geradora de periferias culturais.

---

<sup>3</sup> “A noção de ‘discurso’ usada na teoria pós-colonial herda o conceito de Foucault, enquanto um conjunto de signos e de práticas que organizam a existência e a produção sociais; a noção de ‘orientalismo’ é um exemplo clássico de ‘formação discursiva’, enquanto construção e representação do outro” (LEITE, 2012, p. 129-130).

Visto isso, a real importância para os estudos pós-coloniais é representada pela elucidação dos efeitos decorrentes das relações de poder existentes nas sociedades, sejam elas ocasionadas por entidades externas diferentes ou entidades que participam do mesmo espaço interno. E são essas dinâmicas que envolvem as relações entre centro e periferia que podemos observar em *A confissão da leoa*, pelas entidades externas que antagonizam as raças branca e negra, como podemos observar: “Nós éramos negros e mulatos despromovidos a negros. Restavam-nos as margens do bairro, onde se acumulavam chuvas e doenças” (p. 65). O excerto revela as marcas deixadas pelo contexto pós-colonialista, ou seja, a marginalização racial sofrida pela família de Arcanjo Baleiro a partir do momento em que seu pai, Henrique Baleiro, que é negro, decide se casar com Martina, uma mulata: “Na altura, não era usual um negro casar-se com alguém de outra raça. O casamento tornou-o ainda mais solitário, arredado pelos negros e excluído por mulatos e brancos” (p. 33).

A relação entre centro e periferia como corolário pós-colonial aparece também no romance através do choque entre as crenças:

- *Amanhã irei rezar a missa por alma do seu irmão Vicente.*
- *Meu caro senhor, com os devidos respeito: eu não irei.*
- *E porquê não virá?*
- *Irei à matanga, a nossa cerimónia dos mortos.*
- *E como se vai explicar perante Deus?*
- *Eu explico-me perante Nungu, o nosso Deus. Com o devido respeito* (p. 132).

O confronto entre o cristianismo e as crenças ancestrais moçambicanas, esta última como marca da insurgência das tradições africanas em oposição à religião imposta pelo colonizador, revela, através dessa ruptura, uma tentativa de desidentificação com as expressões socioreligiosas europeias e seu poder opressor, que confronta e anula sua identidade cultural. Segundo Fanon (1968, p.31),

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.* [grifos do autor]

O pensamento de Fanon aparece muito bem ilustrado no romance quando Adjiru Kapitamoro leva seu irmão doente para a igreja em busca de sua cura através de um milagre que não se realiza:

— *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* (p. 132-133).

O diálogo entre o velho e o padre evidencia claramente a ideia de Fanon quando diz que a igreja não chama o colonizado para o caminho de Deus e sim para o caminho da opressão, tanto que Adjiru chama o padre de “senhor”, em sinal de subserviência, e ainda afirma ter ele mesmo construído o lugar, reforçando ainda mais os papéis coloniais de opressor e oprimido.

O contexto pode ainda ser observado pela relação de poder internalizada, que marca a marginalização da mulher dentro de um espaço já periférico, como observamos no trecho em que fala a personagem Mariamar: “Falávamos no terreiro da cozinha, nesse recanto onde as mulheres mais se esquecem de viver” (p. 157). Na fala da personagem Mariamar identificamos a denúncia à opressão a que as mulheres são submetidas em Moçambique, relegadas à alteridade, sendo elas o Outro sempre à margem social. O espaço da cozinha representa um paradigma machista quase universal de que “lugar de mulher é na cozinha”, ou seja, a mulher é retratada como sinônimo de espaço doméstico.

Portanto, podemos perceber que as desigualdades ainda alicerçam as sociedades pós-coloniais, sejam elas diferenças de gênero, ideológica, social, etária, cultural, étnica, etc., todas ainda se fazem presentes. O que há ainda hoje são incontáveis resquícios de séculos de mutilação social, política, ideológica e cultural: “o racismo, o tribalismo, o machismo, a discriminação à mulher não conseguiram ser extirpados e permanecem vivos no país esfacelado pela guerra pós-independência” (ROCHA, 2006, p. 60), para isso os estudos pós-coloniais surgiram, não para trazer respostas unívocas, mas para prover reflexões que neutralizem os resquícios da colonização. Por conseguinte, sob esse aspecto, *A confissão da leoa* evidencia as marcas da violência herdadas das lutas pelo poder que geraram inúmeros conflitos sociais, no contexto de Moçambique pós-colonial, porém, simultaneamente, acaba por revelar outros possíveis caminhos às novas gerações, um porvir de desconstruções e reconstruções.

### 1.3 PROFUNDAS RAÍZES: A VASTA FLORESTA CULTURAL MOÇAMBICANA

Quando falamos em cultura africana, antes de tudo devemos lembrar que desde os primórdios da colonização a África “foi considerada como um deserto cultural, e seus habitantes como o elo entre o homem e o macaco” (MUNANGA, 2012, p. 20). No entanto, se considerarmos, *a priori*, a noção básica de cultura como “produto coletivo da vida humana” (SANTOS, 1986, p. 45), não podemos, de forma alguma, considerar a ideia de barbárie lucubrada anteriormente em que a África é vista como um continente tórrido repleto de tribos esquecidas pela história e pela civilização.

Tomando a noção mais ampla, proposta por Edward Tylor, apropriando o termo germânico *Kultur*, “utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade”, juntamente com o termo francês *Civilization*, que “referia-se principalmente às realizações materiais de um povo”, temos ambos sintetizados no vocábulo inglês *Culture*, “que tomando pelo seu sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (TYLOR apud LARAIA, 1986, p.25). Logo, ao contrário do que foi difundido pelos colonizadores, considerando o fato de que as sociedades tradicionais africanas possuíam complexos culturais que datam muito antes da chegada dos europeus, que caracterizavam múltiplas formas para a produção de bens materiais e espirituais conforme a história e o meio em que viviam, além de sua produção artística material e formas de organização social, fica evidente que muito antes de qualquer contato com os europeus, a África já apresentava uma cultura desenvolvida e diversificada.

Moçambique tem sua origem nos povos bantos, que se fixaram na costa oriental africana por volta dos séculos III ou IV d.C. e em seguida obteve contato com os árabes que chegaram à costa por volta dos séculos VII e VIII com o intuito de estabelecer uma relação comercial com os bantos. Segundo o *Dicionário da antiguidade africana*, os bantos eram formados por um “grande conjunto de povos agrupados por afinidades etnolinguísticas, localizados nos atuais territórios da África Central, Centro Ocidental, Austral e parte da África Oriental” (LOPES, 2011, p. 45), produziam utensílios de cerâmica e dominavam técnicas agrícolas criadas pelos seus ancestrais, ou seja, durante os séculos de deslocamento dos bantos, “esses povos, como os migrantes hebreus, por exemplo, criaram suas técnicas agrícolas e metalúrgicas, suas instituições sociais e suas lideranças” (LOPES, 2011, p. 46).

As culturas africanas, que têm em comum a ‘raiz única’ de origem banto, eram representadas por vários grupos étnicos que se estendiam pelas zonas rurais, e que constituíam a maioria da população. Essas populações resistiram à colonização e à ideologia da assimilação. Nessas regiões, permaneceram vivas as culturas de vários grupos étnicos, que representavam vários tipos de tradições e modos de vida e que

são uma continuação da sociedade feudal com suas raízes e aspectos míticos, misteriosos. São, ainda hoje, esses grupos étnicos e suas respectivas culturas que constituem a base cultural do povo moçambicano (ROCHA, 2006, p.45).

Isto significa dizer que Moçambique possui uma memória histórica composta por diversos traços culturais oriundos dos povos bantos, dos árabes e, posteriormente, dos portugueses, o que evidencia as raízes profundas de uma vasta floresta cultural, o que contraria a ideia amplamente difundida de que a África seria um deserto cultural, antes da chegada dos europeus. E essa imagem foi extensivamente disseminada durante a segunda metade do século XIX, quando Portugal se volta para a intensificação da ação colonizadora em África devido ao fim do tráfico negreiro

(...) e, para garantir o sucesso dessa ação, são difundidas duas ideologias. A primeira prega que os portugueses são superiores, tanto cultural como racialmente, e que por essa razão devem ser admirados e respeitados. A segunda cria um preconceito em relação aos árabes, ao afirmar que não são boas pessoas e merecem desprezo. Esse preconceito silenciou a influências dos árabes na cultura do povo moçambicano. A intenção dos colonizadores é provocar o esquecimento nos moçambicanos de que não foi por meio deles, os portugueses, que os povos nativos entraram para a história (BUENO; SOARES; PARREIRAS, 2012, p. 80).

Sendo convencidos pelos ideais lusitanos, alguns moçambicanos assimilaram sua cultura, ocultando de tal maneira não só as influências árabes, mas também as heranças de sua própria etnia. Ainda hoje, segundo Rocha (2006), prevalece a ideologia colonial de que os conceitos de “tradição” e de “tradicional” representam atraso, considerados pelas sociedades modernas como “ultrapassados” que não acompanharam a evolução adquirida através dos “processos da modernidade”. Em *A confissão da Leoa*, podemos observar essa visão na narrativa de Mariamar, filha de assimilados, quando esta é julgada pela população da aldeia por andar “às cavalitas”, ou seja, pendurada no dorso dos meninos da aldeia, o que impede que seus seios cresçam:

Os seios, em Kulumani, são um sinal: pelo seu volume as mães sabem quando devem sujeitar as filhas aos rituais de iniciação. O que para mim era um jogo inocente, para a aldeia era uma afronta. As mulheres viam-me às costas dos rapazes e, apoquentadas, viravam a cara. É nessa posição, às cavalitas, que as madrinhas, as chamadas «*mbwanas*», transportam para as cerimónias as meninas que se vão transmutar em mulheres. Era isso que as mulheres não me perdoavam: eu antecipava e desarrumava um momento que se queria recatado e sagrado. **Filha e neta de assimilados, eu não cabia num mundo guiado por arcaicos mandamentos.** O meu pecado tornava-se mais grave por causa dos tempos de crise que vivíamos. Quanto mais a guerra nos roubava certezas, mais carecíamos da segurança de um passado feito de ordem e obediência (p. 123) [grifo nosso].

A fala da personagem é um retrato marcante do confronto entre a tradição e a modernidade, visto que, como assimilada, Mariamar considera um “retrocesso” à crença na tradição dos ritos de iniciação. Florindo Macwala, o administrador de Kulumani, do mesmo modo que Mariamar, “(...) sempre demarcara desse mundo que ele apelidava de << tradicional>>, sempre se distanciara da gestão das coisas invisíveis” (p. 212). Desse modo, o que podemos perceber é que tal abstração cultural, juntamente com a ideia de primitivismo amplamente difundida pelo eurocentrismo é a representação de uma visão etnocêntrica em que se transfere a lógica de um sistema cultural para outro, de acordo com Laraia (2014). Infelizmente, tomando como base a lógica do próprio sistema, atribuindo conseqüentemente aos demais um elevado grau de irracionalidade, porém, “a coerência de um hábito cultural só pode ser analisada a partir do sistema a que pertence” (LARAIA, 2014, p. 87), logo o parâmetro cultural europeu jamais poderia ter sido utilizado como base para classificar a cultura africana, assim como nenhuma outra.

O aviltamento da cultura africana decorrente de um árduo e longo processo ideológico levado pelos colonizadores teve ainda mais força com a disseminação da Teoria de Raças, que disseminou a ideia da superioridade da raça branca sobre as demais. No entanto, muitas culturas tradicionais persistiram, não cedendo aos interesses coloniais, dando força então para que, na década de 60, nascesse o movimento revolucionário anticolonialista, que defendeu os interesses das populações africanas que foram duramente oprimidas e lutou pelos interesses de classe e da identidade cultural dos diversos grupos étnicos. Tal movimento serviu como mola propulsora para o fortalecimento, em diversos países, do sentimento de negritude, fazendo com que os negros reagissem ao “fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas” (MUNANGA, 2012, p.20) e lutassem por seu espaço que fora por tanto tempo negado.

Em decorrência da 6ª conferência de escritores afro-asiáticos, ocorrida em Luanda em 1979, a questão da violenta opressão e alienação cultural sofridas pelos africanos veio mais uma vez a debate:

Para o colonialismo [...] questão central era a destruição das culturas dessas comunidades, ou seja, da sua capacidade de se identificarem como povo. Pretendia-se romper os laços do povo com seu passado, com a sua História – particularmente com a História da sua resistência à penetração colonial – estilhaçar a sua visão do mundo e da sociedade, privá-lo das formas de expressão que desenvolvera, desligá-lo até do seu espaço geográfico, amputando-o assim dos elementos que definiam a

sua personalidade e impedindo-lhe que esses elementos, dentro da lógica de desenvolvimento das sociedades, se transformassem no cimento aglutinador da unidade nacional. [...] Para a maioria esmagadora do povo, a cultura imposta pelo colonizador identificava-se, por um lado, com a negação violenta da sua própria (HOWANA et. al. apud WITTMANN, 2012, p. 10).

Tal situação evidencia um discurso colonial que anui e repele a diferença cultural sob a perspectiva marginalizadora e discriminatória, mas não sem a resistência dos povos oprimidos. Temos então um país envolto num embate entre pólos opostos, que Homi K. Bhabha (2013) denomina de “entre-lugares”, local onde se dá um choque entre culturas diferentes que concorrem entre si pelos seus respectivos espaços. O sujeito moçambicano contemporâneo se encontra então em um mundo fragmentado, decorrente de um momento histórico dinâmico entre o tradicional e o moderno, a ancestralidade africana e a cultura europeia, entre a dependência política e a autonomia, submissão e liberdade, etc. Para Bhabha (2013),

O afastamento das singularidades de ‘classe’ ou ‘gênero’ como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses ‘entre-lugares’ fornecem terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – 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.

É na emergência dos interstícios – a sobreposição de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de *nação* [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que modo se forma sujeitos nos ‘entre-lugares’, nos excedentes da soma das ‘partes’ da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero, etc.)? (BHABHA, 2013, p. 20).

Desse modo, segundo o autor, a cultura tem seu significado absorvido pela diversidade, o “local da cultura” é um lugar fragmentado cultural, étnica e linguisticamente, onde as divergências culturais entram em combate, uns disseminando e impondo sua cultura e outros respondendo com resistência, como vemos no caso dos europeus *versus* africanos, no entanto, esse entre-lugar designa uma disputa contínua pelos espaços, não havendo, contudo, nenhuma primazia, o que desconstrói a ideia de dominador e dominado, cedendo lugar, então, para a troca – mesmo que de forma nem sempre pacífica. O entre-lugar passa a ser um local intersticial, que não cede lugar às noções de bipolaridade, fazendo do presente um momento de transformação, deslocamento, em que algo não pode mais ser concebido com fixidez, mas também não pode ser considerado totalmente como outro.

No caso de Moçambique, assim como também dos países que compõem a África Subsaariana, a relação dicotômica entre o tradicional e o moderno “se mantém enquanto recurso elucidativo e conceitual, embora crie uma distinção em termos antagônicos que na realidade das práticas sociais perde seu sentido e utilidade. O tradicional e o moderno estão imbricados e suas fronteiras são fluidas, difusas e mistas” (FLORÊNCIO apud CAMPOS, 2015, p. 21). Cabe ainda dizer que

As identidades étnicas hoje em Moçambique ou na África Subsaariana não se restringem a organizações sociais “tribais”, admitindo-se que mesmo em grupos étnicos com organização social mais autonomizada existem fluxos intensos com as sociedades ocidentalizadas. A dicotomia entre moderno e tradicional opera-se como recurso facilitador na tentativa de demarcação de diferenças de saberes apoiados em práticas sociais. Serve para a demarcação de uma diferença entre os imperativos do Estado-nação e do regime democrático e a sobrevivência de outras lógicas de desenvolvimento econômico e de reprodução social em conflito com o Estado. Diante desses impasses políticos, podemos optar pela busca de uma “transmodernidade” (DUSSEL, 2010) que se fundamenta no reconhecimento da confluência de diferentes matrizes civilizacionais numa cultura moderna híbrida e como esse reconhecimento pode se operar em diferentes instâncias (política, econômica, educacional) promovendo o bem-estar social mediante a descolonização de uma modernidade eurocêntrica em detrimento de soluções culturais e epistêmicas apoiadas em experiências diversas (CAMPOS, 2015, p. 24).

E é justamente esse momento de transformação em que Moçambique encontra-se imerso, onde as diferenças culturais passam a interagir, onde o tradicional e o moderno confluem-se.

### **1.3.1 Oralidade**

Ao falarmos em cultura e tradição africana, é imprescindível lembrar que toda tradição se caracteriza por uma transmissão verbal que perpassa de uma geração à outra. Logo, tendo os países africanos seu cerne na oralidade, diferentemente da maioria dos países de outros continentes que têm na escrita a fonte para a perpetuação de suas tradições, é necessário o entendimento acerca da forma de pensar de uma sociedade oral para que haja meios de se interpretar suas tradições. De acordo com Vansina (2010, p. 139-140), “uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuições-chave, isto é, a tradição oral”. Sob essa perspectiva nos fala também Amadou Hampâté Bâ (2010), escritor malinês considerado o mestre da tradição oral africana:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer *são* a memória viva da África (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 167).

Durante muito tempo a tradição oral foi subjugada em relação à escrita, os povos que não possuíam o domínio da língua escrita eram considerados inferiores, incapazes de produzir cultura, no entanto, é importante frisar que “a oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade” (VANSINA, 2010, p. 140). Outrossim, atualmente, através de alguns trabalhos empreendidos por etnólogos de vários países e da ação da UNESCO, a tradição oral tem sido descortinada, revelando inúmeras riquezas pertencentes ao patrimônio cultural da humanidade.

Vale ressaltar que, ainda assim, há, por parte de alguns estudiosos, a dubiedade em relação a um testemunho oral perante o escrito, mas para Hampâté Bâ (2010, p. 168), “o testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem”, isto significa dizer que não se pode conceber uma relação de superioridade da escrita sobre a oralidade, visto que ambos são produto do homem, logo a credibilidade está em “quem” produz a história e não em “como” ela é produzida.

Nas tradições africanas – pelo menos nas que conheço e que dizem respeito a toda a região de savana ao sul do Saara –, a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de ‘forças etéreas’, não era utilizada sem prudência (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 169).

Ainda acerca das reflexões de Hampâté Bâ (2010), deve-se considerar que a oralidade africana não se resume apenas às histórias, lendas, relatos mitológicos ou históricos, ela representa “a grande escala da vida”, onde andam juntos o espiritual e o material, “ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 169). Sendo assim, segundo o autor, a tradição oral eleva o homem à sua amplitude, criando uma espécie particular que dá forma à alma africana. Desse modo elas são fontes históricas, cimentadas na memória dos homens que a transmitem de geração em geração, funcionando como o alicerce para a reconstrução do passado, assim devemos

também considerar que até mesmo fontes históricas mais antigas de povos que conhecem a escrita, advêm da oralidade.

Para Cândido (2006), ao se referir à literatura oral produzida pelos povos “primitivos”<sup>4</sup> ou por grupos rústicos iletrados das sociedades “civilizadas”, a atividade artística está intrinsecamente ligada à vida social, sendo, dessa forma, essencial para sua compreensão o entendimento acerca da ciência do folclore, sociologia e análise literária, visto que “sua conjugação é necessária, pois nas literaturas orais a autonomia do autor é menos acentuada, enquanto é mais nítido o papel exercido pela obra na organização da sociedade” (CANDIDO, 2006, p. 52). Dessa forma, entre os grupos iletrados africanos, é através da voz do contador, os griots<sup>5</sup>, que a cultura autóctone africana perpetua-se como um ato de resistência à cultura dominadora europeia, que está orlada pela palavra escrita. “A milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um *exercício de sabedoria*” (PADILHA, 2007, p. 35).

Do ponto de vista da produção cultural, a arte de contar é uma prática ritualística, um ato de iniciação do universo da africanidade, e tal prática e ato são, sobretudo um gesto de prazer pelo qual o mundo real dá lugar ao momento do meramente possível que, feito voz, desengrena a realidade e desata a fantasia (PADILHA, 2007, p. 35).

A oralidade então permanece como esteio da cultura e saberes autóctones de África e ainda com grande destaque na formação sociocultural dos povos africanos, de tal modo que, pode-se dizer, ela se revela como um elo entre o presente e o passado e possibilitando a continuidade e o respeito às tradições. No entanto, segundo Leite (2012), devemos considerar que:

Há duas atitudes extremadas para com a oralidade. Cada uma delas é reveladora das diferentes formas como se apreende relação entre os textos orais e escritos. A primeira considera as sociedades orais (e as tradições) primitivas; a segunda considera-as exemplares (LEITE, 2012, p. 21).

A primeira atitude extremada, como nos diz Leite (2012), amplamente difundida pelas teorias evolucionistas que afirmam que a Europa representava um estágio civilizacional

---

<sup>4</sup> O termo aparece entre aspas para destacar a impressão do autor sobre os povos citados, visto que, ao tratarmos da cultura africana preferimos o termo ancestral ou autóctone ao primitivo, dada a conotação depreciativa deste último.

<sup>5</sup> Griots é como são chamados os contadores de histórias em África. Eles exercem um papel fundamental para a manutenção e perpetuação da história e cultura do povo africano. Segundo Laura Cavalcante Padilha (2007, p. 35), é “pela voz do contador, do griot, que se põe a circular a carga simbólica da cultura autóctone, permitindo-se a sua manutenção e contribuindo-se para que esta mesma cultura possa resistir ao impacto daquela outra que lhe foi imposta pelo dominador branco-europeu e que tem na letra sua mais forte aliada”.

avançado, enquanto as outras culturas não europeias eram consideradas como em estágio inicial, carregando a simbologia da infância, etapa pela qual a Europa já havia passado. Sob essa perspectiva, “a tradição oral era considerada primitiva, e os folcloristas europeus estudaram o seu patrimônio oral considerando-o como formas de sobreviventes de um estágio inicial” (LEITE, 2012, p. 22); o segundo, num polo oposto, encontra-se nas ideias de Paul Zumthor, em *Introduction à la poésie orale*, que acaba por mistificar e mitologizar a oralidade, colocando-a novamente em uma relação de bipolaridade com a escrita.

Ambas as posturas, segundo Ana Mafalda Leite (2012), representam uma visão fundamentalista, considerando que,

Por razões históricas, o perfil linguístico de cada país africano faz hoje coexistir pelo menos uma língua europeia, que geralmente funciona como língua oficial, e um número variável de línguas africanas. A língua oficial tem contribuído, na maioria dos casos, para a realização de uma coesão nacional nestes países pluriétnicos. No que respeita à literatura, ela tem se desenvolvido enquadrada dentro dessa diversidade linguística. É ainda um princípio nostálgico, idealista e essencialista pensar em termos estáticos na recuperação de uma mundividência pré-colonial, não levando em conta as transformações sofridas nessas sociedades com o colonialismo, as independências e a modernização (LEITE, 2012, p. 25).

Assim voltamos para o conceito de entre-lugar proposto por Homi K. Bhabha (2013), visto que, essencialmente, não há como apagar as marcas da colonização, logo, a ideia fundamentalista de legitimação das línguas africanas e oralidade coadunada à negação das línguas europeias se torna inviável. Se considerarmos a pluralidade linguística dos países africanos, se faz necessário uma língua comum para que haja, como nos disse Leite (2012), uma coesão nacional.

Consideremos Moçambique, que similarmente à maioria dos países em África, através de sua multiculturalidade, representa também, além da diversidade étnica, uma grande variedade linguística. Além da língua oficial portuguesa e das línguas asiáticas, o maior número tem sua origem nos povos bantos, “estas são línguas indígenas e constituem o principal e o mais amplo substrato linguístico, tanto em termos do número de falantes como no que respeita à cobertura linguística no país” (LOPES, 2006, p. 35).

Segundo o II Recenseamento Geral da População, realizado pelo governo de Moçambique em 1997, com o resultado publicado em 1999, considerando uma população estimada em 17 milhões de habitantes, 25% da população fala a língua Emakhuwa, que associada à língua Elomwe – considerando o grau de inteligibilidade entre ambas as línguas defendida por alguns tipólogos e linguistas –, temos então 33% da população que fala Emakhuwa-Elomwe e outros 11% que representam os falantes de Cisena e Xichangana.

Dados do último Recenseamento Geral da População realizado em 2007<sup>6</sup>, mostram ainda que 80% dos moçambicanos, com cinco anos de idade ou mais, têm as línguas africanas do grupo bantu como maternas. O censo aponta também que cento e vinte e três milhões, equivalente a 8,9%, dos habitantes do país têm Português como língua materna, desses 17% estão nas zonas urbanas e 2% nas zonas rurais. Nas zonas urbanas do país, os que sabem falar a língua portuguesa equivalem a 72,4% da população, enquanto nas zonas rurais esse número decai, representando 25,4% de falantes. Logo, considerando a variedade linguística do país e o aumento do número de habitantes que falam Português, quando tratamos da produção literária, por exemplo, como se daria uma maior propagação senão pela língua comum, no caso, a portuguesa?

O que nos cabe lembrar é que o fato da oralidade ser predominante em África se trata de um fator que é resultado de condições históricas e materiais e não derivado de uma suposta “natureza” africana, “mas muitas vezes esse fato é confusamente analisado, e muitos críticos partem do princípio de que há algo de ontologicamente oral em África, e que a escrita é um acontecimento disjuntivo e alienígena para os africanos” (LEITE, 2012, p. 20), logo, de acordo com Aguéssy (*apud* LEITE, 2012, p. 20), a oralidade nas culturas africanas é uma “característica dominante”, mas que não pode ser considerada exclusiva.

Em consonância com Fonseca e Cury (2008), o escritor africano ocupa os dois espaços, percorrendo o caminho da escrita e da oralidade e, como acrescentaria Leite (2003), ele “(...) tende a recuperar simbolicamente a preeminência do narrador que, na tradição oral, recebe o legado e o retransmite, orientando ao ato narrativo, com autoridade incontestada pelo seu público, e pelas personagens da narrativa” (LEITE *apud* FONSECA, 2008, p. 27). A exemplo disso, temos a obra ficcional e poética de Mia Couto, que problematiza tais questões ao construir personagens que estão sempre no limiar dos espaços da escrita e da oralidade, como veremos mais adiante. Desse modo, podemos concluir que a produção literária de Moçambique, assim como de outros países africanos, encontra-se num entre-lugar “que fica em um ponto de confluência signífica em que se dá o encontro da magia da voz com a artesanaria da letra” (PADILHA, 2007, p. 31).

#### 1.4 A LITERATURA MOÇAMBICANA E A LÍNGUA MESTIÇA DE MIA COUTO

*“Literatura é feitiçaria que se faz com o sangue do coração humano”  
(Guimarães Rosa)*

---

<sup>6</sup> O próximo Recenseamento Geral da População de Moçambique será realizado no ano de 2017.

“Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal!” (PESSOA, 1998, p. 48). Os versos de Fernando Pessoa cantam a dor do povo português e os sacrifícios por ele suportados para poder conquistar o mar, no entanto, o que nos cabe aqui é o seguinte questionamento: o quão imensamente desproporcional é a dor dos povos “conquistados”? Diga-se, a contrapor os versos de Pessoa, que os gritos de dor vindos do outro continente, apesar de entoados com mais voracidade e desespero, foram menos ouvidos pelo mundo. A tomar pela literatura moçambicana, que é o objeto de estudo desta pesquisa, teremos uma mostra desse coro vindo de vários países de África:

O angolano Agostinho Neto fala dos “sons e grilhetas nas estradas” e dos “cantos dos pássaros”, enquanto Tomás Medeiros, de São Tomé e Príncipe, canta para os europeus: “Agora, / agora que me estampaste no rosto / os primores da tua civilização, / eu te pergunto, Europa / eu te pergunto: AGORA?” [...] Em Moçambique José Craveirinha lança seu grito negro: “Eu sou o carvão; / tenho que arder na exploração / arder até as cinzas da maldição / arder vivo como alcatrão, meu irmão, / até não ser mais a tua mina, patrão”. Por seu turno, diz Rui Knopfli, refletindo sobre as origens europeias e integração consciente da sua condição: “Chamais-me europeu? Pronto, calo-me. / Mas dentro de mim há savanas de aridez / e planuras sem fim / com longos rios languês e sinuosos, / uma fita de fumo vertical, / um negro e uma viola estalando” [...] O caboverdeano Antônio Mendes Cardoso prometeu: “No protesto calado / de cada homem ultrajado / em cada insulto / em cada fôlha caída / em cada boca faminta / hei de escrever / o teu nome”. E êsse nome é liberdade! (NEVES, 1963, p. 6-7).

Se por um lado há consonância nos gritos de dor e liberdade, em contrapartida, há certa ironia nos trechos acima grafados. Se por um lado o povo africano sofreu, durante mais de quinhentos anos, a marginalização de sua cultura e língua pela assimilação da língua e cultura portuguesa, hoje, é através dessa língua opressora que os gritos de libertação são proferidos e é também através dela que os clamores foram e estão sendo ouvidos pelo mundo. Sobre essa questão, Maria Nazareth Soares Fonseca, em *Panorama da Literatura Africana de Língua Portuguesa*, nos apresenta a seguinte visão:

Em Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, o escritor africano vivia, até a data da independência, no meio de duas realidades às quais não podia ficar alheio: a sociedade colonial e a sociedade africana. A escrita literária expressava a tensão existente entre esses dois mundos e revelava que o escritor, porque iria sempre utilizar uma língua europeia, era um “homem-de-dois-mundos”, e a sua escrita, de forma mais intensa ou não, registrava a tensão nascida da utilização da língua portuguesa em realidades bastante complexas. Ao produzir literatura, os escritores forçosamente transitavam pelos dois espaços, pois assumiam as heranças oriundas de movimentos e correntes literárias da Europa e das Américas e as manifestações advindas do contato com as línguas locais. Esse embate que se realizou no campo da linguagem literária foi o impulso gerador de projetos literários característicos dos cinco países africanos que assumiram o português como língua oficial (FONSECA, p. 1-2).

Esse estar em “dois mundos” nos remete à ideia de entre-lugar tratada anteriormente. Nesse aspecto o escritor africano encontra-se entre sua origem e expressão africana e a língua do colonizador, no entanto, é possível considerar que a utilização língua portuguesa se fez necessária para facilitar a disseminação de uma produção literária ainda recente, como a dos países africanos.

Sobre tal produção literária, Manuel Ferreira (1989, *apud* FONSECA) faz a divisão da representação literária africana em quatro momentos. O primeiro, no qual o escritor está sob alienação cultural, pois seus textos não representam nenhuma caracterização africana, ou seja, poderiam ter sido escritos em qualquer parte do mundo. Num segundo momento, o escritor passa a tornar-se ciente da realidade, é a primeira manifestação de uma consciência nacional e o entendimento da dor de ser negro, o negrismo e o indigenismo. A consciência da condição de colonizado aparece no terceiro momento, surgindo os primeiros discursos de revolta num processo de desalienação. Durante a fase de independência nacional se instaura o quarto momento em que “se dá a reconstituição da individualidade plena do escritor africano: é o momento da produção do texto em liberdade, da criatividade e do aparecimento de outros temas, como o do mestiço, o da identificação com África, o do orgulho conquistado” (FERREIRA, 1989, *apud* FONSECA, p. 2).

Porém, é importante salientar que ainda que haja essa divisão da expressão literária africana, isso não faz com que esses momentos sejam inflexíveis ou sistematicamente separados uns dos outros, pelo contrário, muitas vezes o escritor entrelaça sua obra entre um ou outro momento, seja de forma consciente ou não. Assim como, por uma ótica mais historicista, no que se refere ao envolvimento do escritor africano com a oralidade, Patrick Chabal (1994, *apud* FONSECA), separa também em quatro esses momentos, que são:

A primeira é denominada *assimilação*, e nela se incluem os escritores africanos que produzem textos literários imitando, sobretudo, modelos de escrita europeus. A segunda fase é a da *resistência*. Nessa fase o escritor africano assume a responsabilidade de construtor, arauto e defensor da cultura africana. É a fase do rompimento com os moldes europeus e da conscientização definitiva do valor do homem africano. Essa fase coincide com a conscientização da africanidade, sob a influência da negritude de Aimé Césaire, Léon Damas e Léopold Senghor. A terceira fase das literaturas africanas de língua portuguesa coincide com o tempo da afirmação do escritor africano como tal e, segundo o teórico, verifica-se depois da independência. Nela o escritor procura marcar o seu lugar na sociedade e definir a sua posição nas sociedades pós-coloniais em que vive. A quarta fase, da atualidade, é a da consolidação do trabalho que se fez em termos literários, momento em que os escritores procuram traçar os novos rumos para o futuro da literatura dentro das coordenadas de cada país, ao mesmo tempo em que se esforçam por garantir, para

essas literaturas nacionais, o lugar que lhes compete no *corpus* literário universal (CHABAL apud FONSECA, p. 2).

Tendo os cinco países africanos que têm o Português como língua oficial, mais ou menos o mesmo percurso descrito por Chabal no que se refere à produção literária, houve também em cada um deles um momento em que há uma ruptura com os códigos previamente estabelecidos. Para Pires Laranjeira (2001, p. 185)

A formação e o desenvolvimento das literaturas africanas de língua portuguesa, desde o primeiro livro impresso, em 1849, até à actualidade, passaram pela construção do ideal nacional no discurso. No discurso literário, o nacionalismo foi a antecipação da nacionalidade, modo específico de a escrita se naturalizar como própria de uma Nação-Estado em germinação. A consciência nacional, no discurso literário, atravessou, assim, diversos estágios de evolução, desde meados do século XIX até à actualidade.

E é a partir desse pensamento que o autor lançou uma proposta de periodização da literatura moçambicana a fim de compreender os processos que formaram a consciência nacional inserida no discurso literário, como prenúncio de uma consciência nacional extraliterária. Para Laranjeira (apud SILVA, 2010, p. 49), a historiografia da literatura produzida em Moçambique se divide em cinco momentos: Incipiência, Prelúdio, Formação, Desenvolvimento e Consolidação.

No primeiro momento, denominado Incipiência, data do século XVII, num poema épico do jesuíta João Nogueira e, posteriormente, nos poemas do escritor Tomás António Gonzaga. De acordo com Laranjeira (apud SILVA, 2010, p. 50) “esse período teria suas raízes no início da permanência dos portugueses em Moçambique”. No segundo período, Prelúdio, tem seu início em 1925, dado a publicação de *O livro da dor*, de João Albasini e finda em 1945, ao fim da Segunda Guerra Mundial, com a publicação, no jornal *O Brado Africano*, de poemas de Rui de Noronha. Esses dois primeiros momentos são considerados pelo autor como “um tempo de ‘preparação’ para a posterior formação de uma literatura que se poderia chamar efetivamente de moçambicana” (SILVA, 2010, p. 51).

O terceiro momento, Formação, inicia-se nos primeiros anos da década de 1940 e vai até 1963, tendo como aspecto primordial certa consciência grupal a envolver os escritores, influenciados pelo Neo-realismo e pelo movimento da Negritude que eclode na década de 1950. São destaques dessa fase os escritores Noémia de Souza, José Craveirinha, Rui Nogar, Rui Knopfli e Orlando Mendes. Subsequentemente o quarto período denominado de Desenvolvimento, que vai de 1964 – período da luta armada para a libertação nacional – até

1975, ano da independência de Moçambique, tendo como um de seus expoentes a publicação de *Nós matamos o cão tinhoso!*, de Luís Bernardo Honwana.

Por fim, a última fase denominada Consolidação, que corresponde à produção pós-independência e encerra com a publicação do primeiro romance do escritor Mia Couto, *Terra sonâmbula*. “A partir daí, estava instaurada uma aceitabilidade para a livre criatividade da palavra, a abordagem de temas tabus como o da convivência das raças e mistura de culturas, por vezes parecendo antagônicas e carregadas de disputas (indianos vs. negros ou brancos)” (LARANJEIRA apud SILVA, 2010, p. 52).

Considerando que a criação literária é um processo dinâmico, podemos ponderar que a periodização descrita por Laranjeira é de certa forma restrita, porém, ainda assim, é válida no que concerne à compreensão do desenvolvimento da literatura Moçambicana. Em um artigo em que traz à tona novamente essa questão da periodização, o autor fala da importância do escritor moçambicano Mia Couto para a consolidação da literatura do país, considerando-o como “um renovador da literatura moçambicana” (LARANJEIRA, 2001, p. 193).

Mia Couto, entre outros nomes da literatura moçambicana, tem sua “aparição” na década de 80, período em que “que o processo literário de Moçambique, de maneira decisiva, se desenvolve, alarga e estabiliza como sistema literário institucionalizado e reconhecido, tanto interna como internacionalmente” (LARANJEIRA, 2001, p. 195). Seu primeiro romance, *Terra sonâmbula*, além de ganhar o Prêmio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos, foi eleito um dos doze melhores livros africanos do século XX.

[...] o primeiro romance de Mia Couto permitiu-lhe construir uns meandros simbólicos das consequências da guerra, do desnorte que atingiu as populações moçambicanas e, ao mesmo tempo, traçar uma cativante alegoria sobre a leitura e o saber, a inocência e a decadência, através do percurso de um jovem e de um ancião em busca do significado do horror da guerra e da destruição (LARANJEIRA, 2001, p. 196).

O escritor de origem portuguesa torna-se um dos escritores africanos mais traduzidos, e conseqüentemente conhecidos, mundialmente. Pelo fato de ser um escritor branco e ter a sua escrita predominantemente em língua portuguesa, Mia Couto acaba por dividir opiniões acerca de sua legitimidade como escritor essencialmente moçambicano. Francisco Noa (2012) discorre sobre o dilema estruturante das literaturas africanas que nasceram no contexto da dominação colonial, que coloca em questionamento a fundamentação para sua constituição como, por exemplo, a questão da “integridade” da língua em que tal literatura se manifesta:

Desde as origens até os nossos dias, o impulso da superação do *dilema*, isto é, de validação da sua condição de ser *outro, diferente*, vai-se colocando de forma mais ou menos manifesta, mais ou menos premente. Isto é, procurando abdicar de componentes estruturantes do lugar de apropriação, a afirmação de alteridade, perante aquelas que eram referências e os valores dominantes, irá traduzir-se em múltiplas e variadas estratégias textuais: apelo a referências locais, deliberadas transgressões linguísticas, colagens marcadas em relação à realidade, amplificação do manancial dos recursos estilísticos, projeção de novos mitos etc. (NOA, 2012, p. 111). [grifos do autor].

Desse modo, em consonância com os apontamentos de Noa, Mia Couto ocupa esse lugar intersticial entre sua origem portuguesa e sua essência africana, sem necessitar, contudo, negar nenhuma das condições para afirmar outra. Assumidamente, o escritor ocupa ambos os lugares discursivos, por isso busca uma linguagem que transmita essa mestiçagem cultural moçambicana:

Sou um escritor africano de raça branca. Este seria o primeiro traço de uma apresentação de mim mesmo. Escolho estas condições – a de africano e a de descendentes de europeus – para definir logo à partida a condição de potencial conflito de culturas que transporto. Que se vai “resolvendo” por mestiçagens sucessivas, assimilações, trocas permanentes. Como outros brancos nascidos e criados em África, sou um ser de fronteira. (...) Para melhor sublinhar minha condição periférica, eu deveria acrescentar: sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. Necessito inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana. Necessito tecer um tecido africano, mas só o sei fazer usando panos e linhas europeias (COUTO apud SECCO, 2006, p. 270).

A declaração de Mia Couto corrobora com os apontamentos de Noa, visto que na literatura produzida pelo escritor moçambicano parte em busca de uma transgressão criadora, afirmando seu lugar de alteridade tanto no que concerne seu lado europeu, a língua, quanto seu lado africano, a vivência. É do próprio autor a seguinte justificativa em relação aos países africanos que têm o Português como língua oficial: “[...] uma língua comum que deve ser saudada exatamente como a forma que pode deixar de ser ‘portuguesa’ as cores locais (COUTO apud OLIVEIRA, 2013, p. 425). Desse modo, segundo Laranjeiras (2001, p. 197):

Percebe-se que o caminho de Mia Couto não é o do traçado de ações concretas, de espaços, ambientes e atmosferas pormenorizadamente remetendo para a imitação de um real dado como reconhecível, mas antes o aproveitar a plasticidade da linguagem (re)criada para esboçar *exemplo* de carácter pacifista, ético e ecológico [grifo do autor].

A linguagem recriada do escritor moçambicano a que Laranjeira se refere, está configurada através de sua sintaxe inusual, expressa entre a oralidade e a invenção vocabular

aliada à língua portuguesa e, ao mesmo tempo, numa posição de subversão à mesma para tornar possível exprimir tanto a realidade rural quando a realidade urbana, “numa língua literária que, sendo urbana e cosmopolita, retoma práticas orais com origem no enraizamento da ruralidade” (LARANJEIRA, 2001, p. 202), isto é, ainda que a produção literária do escritor esteja circunscrita no período pós-independência, as histórias revelam reminiscências de um passado colonial, ligadas a um discurso quase sempre alheio aos apelos da modernidade.

Em *Cânones Literários e Educação: os casos angolano e moçambicano*, Martinho (2001) fala sobre como os cânones dominantes nos dias de hoje têm interligados esses dois lados, como é o caso de Mia Couto e Luandino Vieira, escritor angolano:

De um modo geral pertencendo à etnia de que falam, constituem interlocutores entre dois mundos e nesse sentido colocam-nos face a verdades que, adaptadas a realidades parcialmente partilhadas com os seus leitores, pressupõe a interpretação e a eleição de discursos de consenso. Trata-se assim de mundos que, pelo facto de serem em si mesmos detentores de uma unidade ética resultante já de sedimentações culturais antigas, recolhem o crédito de estarem simultaneamente próximos de dois ou mais contextos culturais sem se comprometerem exclusivamente com nenhum deles (MARTINHO, 2001, p. 278).

Ou seja, Mia Couto não deixa de ser um escritor branco, descendente de europeu, inserido num contexto repleto de feridas deixadas pelo colonialismo. Sua individualidade como escritor perpassa ambas as realidades, visto que ele nasceu e cresceu imerso na realidade moçambicana, ainda que pertencesse a um espaço supostamente privilegiado. A obra do autor nos permite experienciar uma ruptura literária em que a língua portuguesa e o universo moçambicano da guerra e do período pós-independência, a realidade rural e urbana, o confronto entre o mundo ágrafo e a escrita, confluem-se, ou seja, “a linguagem de Mia Couto não se dirige apenas ao mundo moçambicano, mas também aos públicos português e brasileiro” (MARTINHO, 2001, p. 323).

Na mestiçagem da língua portuguesa e dialetos de origem *bantu* está também representado o multiculturalismo africano. “Os africanos estão nessa situação de fronteira: ao aceitarem a sua identidade como sendo múltipla, mestiça e dinâmica eles tem a possibilidade de se reinventarem e não se perderem em ilusórias viagens à <<essência>> da sua identidade” (COUTO, 2005b, p. 80), logo a obra de Mia Couto não poderia ser diferente.

## 2 DO FANTÁSTICO AO REALISMO ANIMISTA: VEREDAS DO INSÓLITO

De acordo com o que nos diz o antropólogo Joseph Campbell (1990), podemos considerar que os mitos são a base de toda tradição, pois eles “estão tão intimamente ligados à cultura, a tempo e espaço, que, a menos que os mitos e as metáforas se mantenham vivos, por uma constante recriação através das artes, a vida simplesmente os abandona” (CAMPBELL, 1990, p. 62). Para Mircea Eliade (2013, p. 8) o mito é algo vivo “no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência”. Segundo Eliade (2013):

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido ou começou a *ser*. [...] Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é a razão das intervenções do Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (ELIADE, 2013, p. 11).

Logo, pode-se dizer que através do reavivamento do mito e da tradição africana trabalhada em suas obras, o escritor Mia Couto tenta reconectar o povo moçambicano às suas raízes em uma tentativa de reconstrução de sua identidade, através de um processo cultural que tem “grande parte das suas raízes mergulhadas no mito, verificado no cotidiano e presente na visão religiosa e religadora do homem à terra e ao transcendente” (LEITE, 2012, p. 46). Dessa forma, podemos observar na narrativa do escritor moçambicano a frequente recorrência da relação conflituosa, de certa forma apaziguada, entre o passado e o presente, entre mito e história, tornando o percurso seguido pelo autor um caminho fértil para o crescimento de uma expressão literária ligada ao estranho, sobrenatural, extraordinário, incomum, inesperado, incoerente, insólito, isso, claro – como entenderemos mais adiante –, sob a ótica do estrangeiro.

Enveredando por esses vieses temos o estudo de alguns gêneros ou modos literários<sup>7</sup> como o Fantástico, o Estranho e o Maravilhoso, de Todorov (2010), numa perspectiva

---

<sup>7</sup> O Fantástico, através da perspectiva de gênero, acaba por se restringir a um modelo fixo de manifestação do insólito, que, segundo Todorov está relacionado à hesitação e à produção literária cronologicamente demarcada no século XIX. Na concepção de gênero, a ênfase é dada nas diferenças que o Fantástico tem em relação aos gêneros vizinhos, já a concepção do Fantástico como modo é compreendida nas relações de similitudes, não

européia, o Realismo Maravilhoso na visão hispano-americana, de Chiampi (2008) e, por fim, o Realismo Animista, corrente proposta por Pepetela (1989) e avigorada por Garuba (2012), que busca a adequação à realidade cultural africana, e que, por tal motivo, foi o caminho escolhido para nortear esta análise. Todos esses gêneros ou modos representam o que Flávio Garcia (2012) denomina de “insólito ficcional”, tendo como marca elementos que subvetem a realidade, isto é, aqueles que são considerados não habituais, incomuns ou até mesmo sobrenaturais. Sob essa ótica, tanto o Fantástico, o Estranho, o Maravilhoso, quanto o Realismo Maravilhoso e Realismo Animista, se inserem nessa categoria “e, ainda, de toda uma infinidade de gêneros ou subgêneros híbridos em que a irrupção do inesperado, imprevisível, incomum seja marca distintiva...” (GARCIA, 2012, p. 14).

No entanto, apesar de esses textos também apresentarem a ‘irrupção do insólito’, numa perspectiva não africana – como a atuação e influência dos antepassados na rotina dos vivos, os rituais que alteram a ordem natural do mundo, a crença em amuletos, entre outras crenças – parece-nos que há uma diferença entre os modos de concepção dos gêneros da literatura do insólito ocidental, americano e africano (VARGAS; SILVEIRA, 2014, p. 207-208).

Visto isso, é basilar a compreensão, ainda que sintética, de todas as possíveis irrupções insólitas nos gêneros mais recorrentes, para, então, compreender as nuances de cada um no sentido de atingir aquele que será o âmago desta leitura, o Realismo Animista, passaremos, inicialmente, para a compreensão do Fantástico. Segundo Todorov (2010), o Fantástico aparece diante da ambiguidade gerada na narrativa: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? Sendo assim, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 30-31). Ou seja, a condição essencial para a existência do Fantástico é a hesitação do leitor diante de um acontecimento sobrenatural. Porém, se este suposto leitor, ao final, decidir acreditar que o acontecimento não passa de mera ilusão dos sentidos, dizemos que a obra se liga ao gênero vizinho, o Estranho; se por outro lado, acredita no que vê admitindo que os fenômenos podem ser explicados e aceitos como novas leis da natureza, entra no gênero do Maravilhoso. O que podemos perceber, no entanto, é que em dado momento de suas conjecturas, Todorov (2010) acaba por cair em contradição quando diz que o fantástico “leva pois uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo” (TODOROV, 2010, p. 48), ou seja, de certa forma, de acordo com a crítica de Ceserani (2006):

---

limitando a diversidade de sua produção. O modo Fantástico traz procedimentos formais e sistemas temáticos variados, mas não únicos e exclusivos.

(...) o discurso de Todorov corria o risco de, a cada momento, reduzir-se a uma mera linha distintiva, a uma divisória: ou se cai de um lado ou se cai de outro, o texto permanece na ambiguidade do fantástico somente durante um tempo da leitura, e depois se resolve ou pelo maravilhoso ou pelo estranho (CESERANI, 2006, p. 55-56).

Ainda que os estudos de Todorov (2010) tenham gerado, na década de 60, uma grande efervescência nos estudos sobre as manifestações do fantástico nas literaturas produzidas no século XIX, considerando este século o único a representar o gênero, posteriormente, as questões por ele levantadas a respeito da hesitação como condição essencial ao fantástico, assim como sua afirmação em relação à sua temporalidade, foram contestadas. Remo Ceserani, em seu livro *O Fantástico*, após reconhecer o mérito da pesquisa de Todorov, aponta suas falhas:

O esquema a que recorreu Todorov para a sua definição pode parecer abstrato demais, muito sistemático e ter em si a por demais simplista e hegeliana perfeição de todos os sistemas triádicos; (...) Havia, muito forte, uma tendência a quase não dar espaço real, textual, ao elemento que era o intermédio do fantástico, e a reduzi-lo a um momento quase virtual (CESERANI, 2006, p. 55).

Tomando como base diversas teorizações sobre o fantástico e suas definições, – com ênfase nos estudos de Lucio Lugnani, Irene Bessière e Rosemary Jackson – além de sua própria intervenção teórica, Ceserani considera o fantástico não como um gênero único, mas como um “modo” literário que teve sim suas raízes históricas em alguns gêneros produzidos no século XIX na Europa, mas que pode ser utilizado atemporalmente em obras de diferentes gêneros. Considerando ainda

(...) que a literatura fantástica não pode ser reduzida a uma simples operação retórica e linguística, mas trata-se [...] de algo que tem suas raízes nas mais profundas camadas de significado e toca a vida dos instintos, das paixões humanas, dos sonhos, das aspirações (CESERANI, 2006, p. 100).

Outro estudo que deve ser levado em consideração para esta análise, é o de Irlemar Chiampi (2008) sobre o Realismo Maravilhoso – embasado no estudo do teórico Alejo Carpentier – que se vincula ao âmago da literatura hispano-americana, contrapondo-se às correntes europeias e a apropriação do termo “mágico-realista” utilizado para designar a arte plástica produzida na Alemanha na década de 20. O termo alemão, no entanto, ao chegar à América Latina, foi traduzido como Realismo Mágico – então o conceito que anteriormente era apenas associado à pintura passou a ser utilizado pela crítica literária latino-americana.

Para Chiampi (2008), o conceito de mágico refere-se a “outra série cultural” e, em contrapartida, a crítica apropria-se do termo “maravilhoso” para melhor designar o que chama de modalidade do discurso, apoiando-se numa definição lexical do termo, que seria o “extraordinário” e “insólito”, i. e., que escapam à ordem comum das coisas e do ser humano. Dessa forma, para a autora, ao subverter a realidade eurocêntrica, apoia-se em um “conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental” (CHIAMPI, 1980. p. 32). Para Chimpi, a questão do realismo maravilhoso

Envolve um amplo espectro de fatores sócio-psicológicos que caracterizam a situação das culturas periféricas, com as supostas culturas centrais. A noção de *diferença*, que subjaz à predicação do maravilhoso à realidade americana, traduz certamente a dependência do estereótipo colonial que erigiu e manteve a nossa sujeição, impondo uma estrutura social maniqueísta, de oposições raciais, culturais e religiosas absolutas. Por outro lado, o desejo de capturar as essências mágicas da América conleva uma função desalienante diante da supremacia europeia, quando exalta a americanidade como valor antitético desta e se oferece como possibilidade de superação dialética dos enfoques redutores das culturas aos seus traços ocidentais. A contestação carpentieriana ao surrealismo francês reproduz esse movimento contraditório as relações entre colonizador e o colonizado (CHIAMPI, 2008, p.38-39).

Tomando o Realismo Maravilhoso como rota de fuga da perspectiva europeia, numa tentativa de recuperar a identidade latino-americana não mais traçada pelo eurocentrismo e sim pelo indivíduo que (con)vive sua própria cultura, percebemos a convergência deste com as teorias pós-coloniais, assim como a do Realismo Animista, que, com mesmo propósito do Realismo Maravilhoso, surgiu para subverter os valores da Europa e abrir caminho para uma experiência literária voltada à cultura Africana.

O que se pode perceber é uma clara convergência entre o Realismo Maravilhoso hispano-americano – que apresenta constantes ligações entre mito e história e comporta uma mítica telúrica fortemente arraigada na cultura e, conseqüentemente, na expressão literária – com o Realismo Animista, proposto, porém não teorizado, pelo escritor angolano Pepetela (1989) em seu romance *Lueji (o nascimento dum império)*, como podemos perceber no trecho a seguir:

- Aqui não estamos a fazer país nenhum – disse Lu.
- A arte não tem o que o fazer, apenas refleti-lo.
- Eu queria era fustigar os dogmas, *un, deux, foueté, um, deux, trois, quatre, pile...*
- Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do realismo animista...
- É. O azar é que não crio nada para exemplificar. E ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente. Só existe o nome e a realidade da coisa. Mas este bailado todo é realismo animista, dum ponta à outra. Esperemos que os críticos o reconheçam. (...) O Jaime diz a única estética que nos serve é a do realismo animista, explicou Lu. Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí (PEPETELA, 1989, p. 451-452).

O que Pepetela sugere em seu romance é a criação dessa corrente denominada pela personagem de Jaime como realismo animista, no entanto como podemos perceber no trecho citado acima, há apenas a sugestão da “coisa” e não a “coisa” propriamente dita. Entendemos então que esse representa um marco para a busca de uma teorização que serviria como suporte para a crítica literária voltada para as manifestações do insólito na literatura, contudo, buscando especificamente a adequação às especificidades culturais africanas.

Para Bella Jozef, a literatura contemporânea opta pelo abandono de uma visão extremamente realista e dá preferência a uma visão mágica e simbólica do mundo, como uma espécie de metáfora que cria “um cenário de dimensões transcendentais, explorando o reino do subjetivo e do maravilhoso” (JOZEF, 2006, p. 181). Logo podemos considerar que foi sob esse prisma que, assim como o Realismo Maravilhoso, Pepetela cunhou o termo Realismo Animista e assim abriu caminhos para que a literatura africana se tornasse solo fértil para se plantar a semente de uma nova proposta teórica em que se pudesse evidenciar o caráter mítico da cultura africana como uma forma de efetivação da cultura tradicional, mantendo em foco o imaginário ancestral, o sobrenatural e, essencialmente, o animismo. Assim, ao se falar da cultura e literatura africanas, é necessário um cuidado ao identificá-la como fantástica ou mágica, pois estes dois referem-se à cultura ocidental, visto que em África o sobrenatural é visto como natural, assim sendo, há uma coexistência pacífica e integradora entre o sólito e insólito, ou seja, “assim como no Real-Maravilhoso, no Real-Animismo o prodígio não substitui o real, ao contrário, convive em harmonia, de maneira que os mirabilia são lidos como realia e vice-versa” (TRINDADE, 2013, p. 41).

Segundo Freud (2013), o animismo representa um sistema filosófico incluído nas três grandes concepções do universo: a animista (mitológica), a religiosa e a científica, sendo o primeiro, considerado pelo autor, provavelmente o mais criador e o mais lógico, pois explica em sua totalidade a essência do mundo, que, mesmo não sendo considerado uma religião, é ponderado como um alicerce sobre o qual são construídas todas as religiões, sendo que “também é evidente que o mito repousa sobre pressupostos animistas” (FREUD, 2013, p. 129).

A maioria dos autores se inclina a supor que as ideias de alma são o núcleo original do sistema animista, que os espíritos apenas correspondem a almas que se tornam independentes e que também as almas dos animais, das plantas e das coisas foram formadas em analogia com as almas humanas (FREUD, 2013, p. 127).

A concepção freudiana faz uma reflexão acerca do animismo como um sistema filosófico que não se restringe apenas à explicação de um fenômeno em si, de forma isolada, mas considera-o como algo que possibilita a relação de todos os seres do mundo como uma unidade conexas. O animismo, para Freud, está atrelado à vida psíquica, visto que o caráter fluido e de infixidez da alma, quando esta é transferida para outros seres, de forma definitiva ou não, se assemelha à natureza do consciente ou, visto por outro prisma, a forma como isto mantido escondido por trás das manifestações pessoais faz recordar o inconsciente, que é o que verdadeiramente sustenta a atividade psíquica.

Arelado às concepções acerca do animismo e sua relação com psique humana propostas por Freud, o sul-africano Harry Garuba (2012) considera o termo como algo contrário à religião, visto que se trata de uma “manifestação do inconsciente” que acaba por abarcar um retorno às tradições africanas em que o místico e o mágico ressurgem em oposição ao racional e científico.

Os estudos que apontam uma proposta de um conceito que fosse singular à literatura produzida em África, como reflexo de uma cultura que por muito tempo permaneceu apagada pela imposição religiosa e cultural colonialista, surgiram a partir da efervescência das teorias pós-coloniais. Tais estudos tornaram-se suporte de denúncia do envilecimento dos valores tradicionais africanos, deturpados e marginalizados pela visão do europeu, rebaixando as instituições familiar, religiosa, jurídica, política, etc. de África, à condição de exotismo.

Desse modo, assim como a oralidade encontra-se na base do modo como o africano concebe o mundo, está também “a chamada visão negro-africana do universo das sociedades tradicionais, que é a visão animista em cuja essência está a força vital fazendo a interação entre vivos e mortos, natural e sobrenatural” (BUENO; SOARES; PARREIRAS, 2012, p. 53). É válido salientar que ao falarmos em Áfricas, no plural, torna-se um erro a mera generalização, não obstante à grande diversidade cultural africana, como afirma Hampâté Bá (apud BUENO; SOARES; PARREIRAS, 2012, p. 53), “também existem grandes constantes, como por exemplo: a presença do sagrado em todas as coisas, a relação entre os vivos e os mortos – os mundos visível e invisível – o sentido comunitário, o respeito pelos mais velhos”.

Da visão animista das sociedades tradicionais africanas nos fala Nsang O’Khan Kabwasa, filósofo do Zaire, estudioso das concepções sociais e culturais africanas. Ele nos diz que a vida é uma corrente eterna a fluir através dos homens em gerações sucessivas. A vida é eterna, vista como um movimento circular, que vai do nascimento à morte e da morte ao nascimento, fazendo dos velhos os alicerces da aldeia. Existe um mundo visível ocupado pelos africanos nas três fases da vida – infância, maturidade e velhice – cada uma dessas fases correspondendo a uma função particular. E existe um mundo invisível ocupado pelos ancestrais e pelas

crianças ao nascer, um mundo dos espíritos, no qual existe a força vital suprema que os antepassados comunicam aos anciãos através da palavra. Tal visão imprime uma especificidade às culturas da África e, conseqüentemente, às suas literaturas (BUENO; SOARES; PARREIRAS, 2012, p. 53).

Alguns escritores africanos, a exemplo de Mia Couto, buscam salvaguardar sua africanidade numa tentativa de afirmação desse tradicionalismo religioso, que se nomeia de animismo. Por isso a literatura busca dar voz ao que por séculos foi silenciada, a cultura tradicional africana. Em uma entrevista, Mia Couto, a esse respeito, diz o seguinte:

(...) eu não posso compreender a África se não compreender uma coisa que nem tem nome, que é a religião africana, que chamam às vezes de animista. Os próprios africanos também não entendem que têm de procurar esse entendimento do que eles são, das suas dinâmicas atuais, a partir deste entendimento do que é a sua ligação com os deuses” (COUTO, *apud* FELINTO, 2002).

Com o animismo sendo um aspecto assumidamente inerente à cultura africana, surgiu uma necessidade de se criar uma teoria a respeito. Atualmente, ainda que já existam apontamentos sobre o Realismo Animista, pode-se dizer que ainda não há uma estrutura conceitual que se possa considerar vasta. Dentre os principais nomes que enveredaram por esse caminho, está Harry Garuba (2012), que afirma que o animismo não se insere em nenhuma religião particular, no entanto, materializa-se em seres inanimados e em seres da natureza, como árvores, rios, animais, etc.

Partindo da proposta de teorização de Harry Garuba, Wittman, (2012) diz que

Através de uma concepção animista de realidade e de mundo, as histórias africanas buscam ressignificar os modos de vida dos antepassados e ampliar as possibilidades de significação da relação entre tradição e modernidade. Para o autor esse tipo de escrita subverte as convenções do realismo, e a substituição pelo termo realismo animista aparece ser a maneira mais apropriada de classificar essa narrativa, onde os elementos da cultura tradicional africana coexistem com os elementos modernos (WITTMAN, 2012, p. 36).

Ao tratar sobre a questão do Realismo Animista, Garuba se apropria de um conceito estabelecido pelo sociólogo alemão Max Weber de forma antagônica, i. e., contrariamente à ideia de “desencantamento do mundo” de Weber, que em suma representa uma mudança de atitude e de “práticas ocasionadas pela racionalização cada vez mais secular do mundo provocada pela modernidade e a ascensão do capitalismo” (GARUBA, 2012, p. 239), Garuba apresenta o conceito de “reencantamento do mundo”, desejando

chamar a atenção para o inverso do que Weber descreve: um processo segundo o qual ‘elementos mágicos do pensamento’ não são deslocados mas, ao contrário, constantemente assimilam novos desenvolvimentos na ciência, tecnologia e a organização do mundo dentro de uma cosmovisão basicamente ‘mágica’. Em vez de

‘desencantamento’, um persistente reencantamento ocorre, portanto, o racional e o científico são apropriados e transformados no místico e no mágico (GARUBA, 2012, p. 239).

Esse reencantamento contínuo do mundo a que o autor se refere subjaz a uma manifestação de um inconsciente animista que “é uma forma de subjetividade coletiva que estrutura o ser e a consciência em sociedades e culturas predominantemente animistas” (GARUBA, 2012, p. 242). Então, no mundo moderno, que ora aparece como reverso ao tradicional, ora como integrante a este, o animismo surge como fator combatente às oposições rígidas entre um e outro e passa a funcionar como um destabilizador da “hierarquia da ciência sobre a magia e da narrativa secularista da modernidade através da reabsorção do tempo histórico nas matrizes do mito e do mágico” (GARUBA, 2012, p. 242).

A cultura animista abre, portanto, um mundo completamente novo de grandes possibilidades, influenciando o futuro, por assim dizer, pela reivindicação daquilo que no presente ainda está para ser inventado. É com relação a essa habilidade de influenciar o futuro que o reencantamento contínuo se torna possível (GARUBA, 2012, p. 243).

Por conseguinte, é válido esboçar as duas filosofias básicas que, segundo Garuba (2012), fomentam a crença animista: uma afirma que todas as coisas possuem vida própria, a outra afirma que basta que algo desperte suas almas para que seu “sopro de vida” seja liberto e se transponha para outros objetos. “Dentro da visão de mundo animista, como vimos, o mundo físico dos fenômenos é espiritualizado; na prática literária, ela se transforma em uma estratégia de representação que envolve dar ao abstrato ou ao metafórico uma realização material” (GARUBA, 2012, p. 255).

Considerando isso e o aparente fato de que muitos escritores africanos aderem ao animismo como forma de manifestação cultural e literária, Garuba recorre a uma nova nomenclatura para essa manifestação anímica na literatura, fugindo, talvez, dos conceitos já difundidos do realismo mágico, estes considerados pelo autor como conceitos de certa forma estreitos levando em conta a complexidade das práticas representativas do animismo. A apropriação do termo Realismo Animista funciona como descritor da “prática predominantemente cultural de harmonizar um aspecto material físico, frequentemente animado, com o que outros podem considerar um conceito abstrato” (GARUBA, 2012, p. 246) e prossegue:

O realismo animista, creio, é um conceito muito mais abrangente, do qual o realismo mágico pode ser dito como sendo um subgênero, com suas próprias características

de conexão e sua diferença formal. Pela repetição e pela diferença, o realismo mágico sinaliza de uma vez por todas sua dependência ao código de capacitação do discurso animista e seu “realismo” representacional também marca a sua diferença. Para ser mais preciso, o materialismo animista se subdivide na técnica representacional do realismo animista, que pode uma vez mais se subdividir no gênero do realismo mágico.

Sendo o materialismo animista, segundo Bosi (2010, p. 325), “fundado, como a própria análise semântica da expressão nos ensina, na junção dos opostos corpo/alma”, ele se manifesta também na cultura africana de forma que apresentam uma visão cíclica da Natureza e da História em que “nada morre, nem os mortos, todos podem voltar e estar juntos de nós, não há pecado nem pena definitiva, e tudo o que foi volta a ser, se assim quiserem as forças que regem nosso destino”.

Por tal apropriação da cultura africana e sua representação anímica, Mia Couto, segue preferencialmente a utilização do termo Realismo Animista em detrimento de outros como Realismo Mágico, Realismo Maravilhoso, visto que o primeiro está mais intrinsecamente ligado ao insólito inerente ao imaginário popular africano, pois “em África, certos fenômenos considerados mesmo absurdos, incomuns ou impossíveis às demais civilizações, são comuns e fazem parte intrínseca de uma percepção do real, de uma realidade animista” (PARADISO, 2013, p. 88), como veremos a seguir no romance coutiano *A confissão da leoa*.

## 2.1 O REALISMO ANIMISTA E A CONVERGÊNCIA DOS SERES E DAS ALMAS EM A CONFISSÃO DA LEOA

Desde as primeiras linhas de *A confissão da leoa*, passeiam pelas letras, seja pela “Versão de Mariamar” ou pelo “Diário do Caçador”, inúmeras imagens insólitas arquitetadas poeticamente por Mia Couto. Do capítulo que inaugura a trama até as últimas linhas são recorrentes as imagens de homens que se vertem em animais, animais que se humanizam, espíritos, rituais perenes da tradição moçambicana e tudo isso envolto na realidade dos moradores da aldeia de Kulumani, emergidos pelas agruras herdadas da guerra.

No primeiro capítulo da trama já é anunciado o caráter mítico do romance onde Mariamar narra o mito contado por seu avô:

Deus já foi mulher. Antes de se exilar para longe da sua criação e quando ainda não se chamava Nungu, o atual Senhor do Universo parecia-se com todas as mães deste mundo. Nesse outro tempo, falávamos a mesma língua dos mares, da terra e dos céus. O meu avô diz que esse reinado há muito que morreu. Mas resta, algures dentro de nós, memória dessa época longínqua. Sobrevivem ilusões e certezas que, na nossa aldeia de Kulumani, são passadas de geração em geração. Todos sabemos,

por exemplo, que o céu ainda não está acabado. São as mulheres que, desde há milénios, vão tecendo esse infinito véu. Quando os seus ventres se arredondam, uma porção de céu fica acrescentada. Ao inverso, quando perdem um filho, esse pedaço de firmamento volta a definhar (p. 13).

A história que inaugura a trama nos abre caminho para uma visão mítica da realidade, dando espaço para o entendimento acerca do Realismo Animista, a que nos referimos anteriormente. Para Eliade (2013, p. 12), é imprescindível frisar que o mito se trata de uma história sagrada e, por isso, é considerado como uma “história verdadeira”, visto que ele sempre faz alusão à realidade, logo “o mito cosmogônico é ‘verdadeiro’ porque a existência do Mundo está aí para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente ‘verdadeiro’ porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante”. Tal assertiva nos leva a entender o mito citado no primeiro parágrafo do romance como uma verdade calcada na crença na personagem Mariamar e seu avô, assim como de todos os habitantes da aldeia de Kulumani. Isso se confirma pelo fato de que a frase “Deus já foi mulher” abre o romance através da “Versão de Mariamar” e também está presente no desfecho, no “Diário do caçador”, quando este narra a cena em que Hanifa presenteia a filha com um colar, “uma antiga corda do tempo” em que as mulheres da família contavam os meses de gravidez e neste instante Mariamar deixa cair seu caderno:

O presente comoveu Mariamar. Uma sombra nublou os seus olhos e ela deixa tombar o caderno. Assim entreaberto no chão posso ler a primeira das páginas. Está escrito: «Deus já foi mulher...». Sorrio. Naquele momento estou rodeado de deusas. De um e do outro lado da despedida, naquele rasgar de mundos, são mulheres que costuram a minha rasgada história (p. 250).

O mito em questão aparece como uma espécie de ciclo narrativo que pode ser considerado como reafirmação da verdade mitológica, religando um passado longínquo ao momento presente através da perpetuação do mito, estreitamente ligado ao animismo.

Sob o viés animista, acredita Garuba (2012), a realidade africana pode ser melhor entendida, pois ela materializa-se através da convivência pacífica entre dois mundos: o dos vivos e o dos mortos, imbuídos pelos tempos passado, presente e futuro e, acrescenta Trindade (2013, p. 39):

Há uma ligação entre o mundo dos vivos e dos mortos, pela qual a criança se liga ao velho, este ao antepassado e, por sua vez, à criança em um ciclo, onde a vida não termina com a morte, mas torna possível a coexistência entre ambos. Seria essa, basicamente, a realidade que o sistema do Realismo Animista procuraria exemplificar.

De acordo com Trindade, o Realismo Animista está intimamente associado à ancestralidade que tem sua marca na relação atemporal entre os seres. Essa relação aparece poeticamente delineada nos versos do poeta senegalês Birago Diop:

Sopro

Atente os seus ouvidos  
 Mais às coisas que aos Seres  
 À voz do Fogo, fique atento,  
 Ouça a voz das Águas.  
 Ouça através do Vento  
 A Savana a soluçar  
 É o Sopro dos ancestrais

Os que faleceram jamais se foram  
 Eles estão na Sombra que se ilumina  
 E na sombra que se enegrece.  
 Os Mortos não estão sob a Terra  
 Eles estão na Árvore que freme,  
 Estão na Madeira que geme,  
 Estão na Água que dorme,  
 Estão na Cabana, estão na Massa  
 Os mortos não estão mortos.

Atente os seus ouvidos  
 Mais às coisas do que aos Seres  
 À voz do Fogo, fique atento,  
 Ouça a voz das Águas.  
 Ouça através do Vento  
 A Savana a soluçar  
 É o Sopro dos ancestrais  
 Que jamais se foram  
 Que não estão sob a Terra  
 Que não estão mortos.

Os que faleceram jamais se foram:  
 Estão no Seio da Mulher,  
 No vagido da Criança  
 E na brasa que inflama.  
 Os Mortos não estão sob a Terra  
 Eles estão no Fogo que se apaga,  
 Estão nas Ervas que choram,  
 Estão na Rocha que range,  
 Estão na Floresta, na Cabana,  
 Os Mortos não estão mortos.

Atente os seus ouvidos  
 Mais às coisas do que aos Seres  
 À voz do Fogo, fique atento,  
 Ouça a voz das Águas.  
 Ouça através do Vento  
 A Savana a soluçar  
 É o Sopro dos ancestrais

Todo dia ele refaz o Pacto  
 O grande Pacto que prende,  
 Que prende à Lei nosso Destino,

Aos Atos dos Sopros mais fortes  
 O Destino de nossos Mortos que não estão mortos,  
 O pesado pacto que nos liga à Vida,  
 A pesada Lei que nos ata aos Atos,  
 Dos Sopros que morrem  
 No leito e às margens do Rio,  
 Sopros que se movem  
 Na Rocha que range e na Erva que chora  
 Sopros que permanecem  
 Na sombra que ilumina e se enegrece,  
 Na Árvore que freme, na Madeira que geme  
 E na Água que corre e na água que dorme,  
 Sopros mais fortes que tomaram  
 O Sopro dos Mortos que não estão mortos,  
 Dos Mortos que não partiram,  
 Dos Mortos que não estão mais sob a Terra (DIOP, 1943).

Nos versos do poema de Birago Diop, uma verdade se instaura: “os mortos não estão mortos” e essa ancestralidade que confere vida aos mortos está intrínseca em *A confissão da leoa*, não só como um dos principais fios condutores da narrativa, mas também como importante matéria de que as personagens narradoras são construídas. Não obstante a essa afirmação, Mia Couto está sempre a mantê-los em suas histórias, como um legado cultural dos povos banto, em que a ancestralidade é força vital e essencial. Padilha nos diz que

Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando elos de uma mesma indissolúvel cadeia significativa, segundo ensina, dentre outros, Alassane Ndaw (1983). Intermediando o vivo e o morto, bem como as forças naturais e as do sagrado estão os ancestrais, ou seja, os antepassados que são “o caminho para superar a contradição que a descontinuidade da existência humana comporta e que a morte revela brutalmente”, nas palavras de José Carlos Rodrigues (1983, p. 82). Eles estão, assim, ao mesmo tempo próximos dos homens, dos deuses e do supremo, cujas linguagens dominam (PADILHA, 2007, p. 26-27).

Os mortos são então a certeza de continuidade para a brevidade da vida, desse modo, paradoxalmente, a morte representa a possibilidade de vida contínua. Considerando toda a pobreza e miséria do povo, a morte passa a ser, muitas vezes, um refúgio. Na narrativa, muitas vezes, os mortos parecem mais dotados de vida que os próprios vivos: “Morrer era pouco. Havia que apagar o meu nascimento. Os mortos não estão ausentes: permanecem vivos, falam-nos nos sonhos, pesam-nos na consciência” (p. 189).

Mariamar relata muito bem essa relação dos vivos com os mortos, mas, mais do que isso, a relação da personagem com seu avô falecido, sempre recorrente, seja através de lembranças ou visões, delinea sua própria história e identidade: “Quanto mais vazia a vida, mais ela é habitada por aqueles que já foram: os exilados, os loucos, os falecidos. Em Kulumani, todos idolatramos os nossos mortos, todos guardamos neles as raízes dos sonhos.

**O meu morto maior é Adjiru Kapitamoro**” (p. 46) [grifo nosso]; E é por ser o “morto maior” de Mariamar que seu avô está sempre se manifestando através de suas visões, ou até mesmo incorporado em outros seres, como na citação abaixo, sua alma aparece em um crocodilo que tenta impedir a fuga da neta:

Adjiru Kapitamoro, meu avô, estava certo: este rio nasceu de suas mãos, tal como eu nasci do seu afeto. E então, entendo: mais do que a terra, a minha prisão era o avô Adjiru. Tinha sido ele que imobilizara a canoa e me prendera no remanso sagrado do rio Lideia.

— *Por favor, avô — imploro. — Deixe-me navegar, rio abaixo.*

Enrosco-me no ventre da almadia, deito-me a buscar o sono dos que ainda não nasceram. Inesperadamente, uma outra canoa atravessa o silêncio e, para meu sobressalto, se vai aproximando como um furtivo crocodilo. Só pode ser Adjiru que me vem resgatar. Garganta presa, chamo:

— *Avô?* (p. 57).

As aparições de Adjiru confluem com a ideia central poema de Birago Diop, os mortos não partiram, eles estão em tudo o mais que há, nos rios, nas árvores, animais ou em objetos. O peso da ancestralidade não está somente para a tradição, mas para o processo de criação literária, tão vivo e real quanto os espíritos, parte essencial do que Garuba (2012) aponta como Realismo Animista. Para Afonso (2004, *apud* GARCIA, 2013, p. 23),

Mia Couto, assim como os demais escritores africanos, ‘não pode ignorar a cosmogonia de um continente cujo cotidiano é feito de um saber empírico, abraçando uma outra ordem dominada pelo poder dos espíritos’. (AFONSO, 2004, p. 350), e a sua literatura ‘desenvolve-se explorando o místico e o maravilhoso que encontramos nos mitos tradicionais africanos’.

E essa “outra ordem dominada pelo poder nos espíritos” a que autor se refere é o que marca as visões insólitas presentes no texto, principalmente presentes na “Versão de Mariamar”, quando o espírito da irmã de Mariamar, Silência, que fora devorada pelo leão, aparece:

E eu, na solidão do pátio, vou depenando a galinha presa entre meus joelhos. As penas voam embaladas pela errante brisa. 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 meu coração. Os leões não o levaram. Você sabe a quem o entregar.*

[...] Escuto seus passos, céleres, afastando-se enquanto um cacarejar aflito me traz a certeza de que também as aves sentiram a sua presença. Não deram conta que uma delas jazia morta no meu colo. Mas reconheceram o movimento esquivo da falecida visitante (p. 82-83).

Ou ainda pela visão de seu avô falecido Adjiru Kapitamoro, como podemos observar a seguir:

Quando já flutuo entre sonho e vigília, o avô Adjiru comparece perante a mim. Não é uma visão. É ele, o meu avô. Está na varanda, sentado numa esteira. Aquele era seu mais antigo trono.

– *Não quer ir pra dentro?* – pergunto.

– *É aqui na varanda, que se espera* – responde.

Quero tomar a sua mão, ele rejeita. Que outras mãos já o amparavam, explica. Pedeme, então, que o escute. Que eu carecia de saber verdades sobre a minha existência. Inspira fundo, como se soubesse que lhe cabia apenas um instante e depois fala de um jato (p. 236).

As visões da irmã e do avô de Mariamar, passam a ser elementos vivos e fundamentais para a construção de sua história, a cada referência à irmã morta, surgem novas informações acerca da vida da protagonista da trama e segredos de seu passado são revelados. Do mesmo modo, Adjiru faz revelações à neta sobre seu passado, mais ainda de forma mais ativa, pois os segredos revelados por seu avô são capazes de mudar o destino de Mariamar.

O animismo ao qual os escritores africanos em sua maioria aderem, retoma o místico e o mítico que “incorporam espíritos, ancestrais e animais que falam às histórias, lendas folclóricas e a contos recentemente inventados, a fim de expressar suas paixões, sua estética e sua política” (COOPER, 1998 *apud* TAROUÇO, 2010, p. 4). Tal método utilizado pelos escritores engloba a materialização das ideias, atribuindo concretude ao que é abstrato, espírito ao que é puramente material, inteligência a seres irracionais, etc.

Vejamos trechos do romance *A confissão da leoa* que dão exemplo a esta afirmativa: “Na soleira de nossa porta, a mãe olhou a casa como se a culpasse: tão viva, tão antiga, tão eterna” (p.14); “Na aldeia, até as plantas tinham garras. Tudo o que é vivo, em Kulumani, está treinado para morder. As aves abocanham o céu, os ramos rasgam as nuvens, a chuva morde a terra, os mortos usam os dentes para se vingarem do destino” (p. 23); “E, de súbito, ela está ali: a leoa! (...) Dir-se-ia que me conhece. Mais do que isso: a leoa saúda-me, com respeito de irmã” (p. 55).

Mais do que a humanização de animais ou objetos, Mia Couto em sua obra frequentemente traz a ideia de metamorfose, temática recorrente no Realismo Animista:

No mundo religioso africano homens são deuses, deuses são homens, objetos são vivos, humanos viram animais, e as fontes que contém todas essas assertivas estão nos mais variados mitos, contos, lendas, rezas e oraturas das populações negras africanas (PARADISO, 2013, p. 86).

Vejamos outros exemplos na obra que se adéquam à assertiva de Paradiso (2013), quanto à metamorfose de humanos e animais: “Durante o ato amoroso, Genito Mpepe se convertera numa fera que literalmente a devorava. Dissolvia na avidez do outro, ela permanecia paralisada, à mercê dos seus felinos apetites” (p. 21); “(...) os olhos humanos roubam-me a alma, quanto mais humano o olhar mais eu me converto em bicho” (p. 68);

Durante um tempo os homens dançam e, à medida que rodam e saltam, vão perdendo o tino e, em pouco tempo, desatam a urrar, rosar e sujar os queixos de babas e espumas. Então percebo: aqueles caçadores já não são gente. São leões. Aqueles homens são os próprios animais que pretendem caçar (p. 147).

Como pudemos observar nos trechos citados, a manifestação do insólito é marca recorrente na trama, os seus passos abrem vias que nos levam à melhor compreensão do Realismo Animista que revela mais claramente o caráter dúbio – mas não conflituoso – intimamente ligado ao imaginário africano: a convivência entre os mortos e os vivos, do sobrenatural com o natural, do homem com a natureza e assim por diante. Esse limiar, de acordo com os preceitos de Garcia (2013) acerca do insólito,

(...) se dá de forma espontânea, sem estremecimento do real. É, antes de ser estranha, algo esperado e comum para a realidade maravilhosa. E assim, o ôntico e o ontológico acabam equacionados de maneira que a interface do universo apresentado seja uma narrativa na qual aquilo de matriz real seja percebido como complemento, se não extensão, do não-real ou mesmo do sobrenatural, onde sólido e insólito se completam, se fundem e, mesmo, se confundem (GARCIA, 2013, p. 16 - 17).

Dessa forma, podemos dizer que a interseção entre as vias do sólido e do insólito marcam toda a narrativa de *A confissão da leoa* dentro dos pontos de vista das personagens do romance. Assim sendo, é a partir dessas irrupções insólitas que traçam o caminho do Realismo Animista que se pode identificar a característica telúrica da literatura africana, como marca da tradição de um povo que acredita que “quanto mais vazia a vida, mais ela é habitada por aqueles que já foram: os exilados, os loucos, os falecidos” (p. 46).

### 3 ENTRE O FELINO E O FEMININO: A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES EM A CONFISSÃO DA LEOA

#### 3.1 AS VOZES MARGINAIS ENTRE O SILÊNCIO E O GRITO

*“Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural”.*

*(Virginia Woolf)*

*“Nós, mulheres, estamos sempre sob a sombra da lâmina: impedidas de viver enquanto novas; acusadas de não morrer quando já velhas”.*

*(Mia Couto)*

O espaço feminino e tudo o que lhe diz respeito tem sofrido há milênios inúmeras formas de castração dentro de uma sociedade impregnada pelo patriarcado e seus princípios éticos, morais e sociais. Stearns (2015, p. 27) diz que desde o quarto milênio a.e.c., as sociedades agrícolas passaram a desenvolver “novas formas de desigualdades entre homens e mulheres, num sistema geralmente chamado de patriarcal – com o domínio de maridos e pais” e a partir de então, as civilizações, de uma forma geral, definiram e aprofundaram o patriarcado distintamente, de forma que coincidissem com as particularidades de cada civilização, ou seja, “pondo um selo próprio no patriarcado, cada civilização uniu as questões de gênero com aspectos de sua estrutura cultural e institucional” (Idem, *ibidem*).

De acordo com Stearns (2015, p. 33), “culturalmente, os sistemas patriarcais enfatizavam a fragilidade das mulheres e sua inferioridade. Insistiam nos deveres domésticos e algumas vezes restringiam os direitos das mulheres a aparecerem em público”. Da mesma forma, como reflexo de uma sociedade patriarcal, a mulher africana é muitas vezes representada na literatura através de uma imagem estereotipada, a quem cabem somente as funções delegadas pela tradição, como gerar, educar e preparar os filhos para a vida. Em *A confissão da leoa* essa condição é inúmeras vezes retratada, como podemos observar no trecho em que Mariamar se refere a sua mãe:

Hanifa Assulua não tinha dúvidas sobre a condição das mulheres de 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 (p. 135).

O desabafo de Hanifa ecoa como a quebra de um silêncio há muito enclausurado, num só fôlego a personagem verbaliza a respeito da solidão e infelicidade das mulheres de sua aldeia. De acordo com Michelle Perrot (2003, p. 13), “há muito que as mulheres são as esquecidas, as sem-voz da História. O silêncio que as envolve é impressionante. Pesa primeiramente sobre o seu corpo, assimilado à função anônima e impessoal da reprodução”. Assim, diferente da hegemonia ocupada pelo homem nas sociedades patriarcais africanas, a mulher é muitas vezes retratada à margem até mesmo da própria existência, a que carrega as cicatrizes de uma história repleta de dores, de opressão e do silenciamento.

Para Candido (2006, p. 30),

A arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais.

Por essa perspectiva, podemos considerar a literatura como porta-voz dessas mulheres há tanto tempo silenciadas, ao passo que, ao representar os fatores responsáveis pela marginalização da mulher na sociedade, age como importante instrumento para a mudança de conduta, denunciando as múltiplas formas de opressão vividas por estas, como meio de promoção da igualdade entre os gêneros. No entanto, é importante frisar que para Candido (2006), os fatores sociais importam para a literatura não apenas como causa ou significante, mas como algo que representa um papel importante na composição do texto literário, portando-se como fator interno, logo, devem ser vistos “como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador; e isto permite alinhá-los entre os fatores estéticos” (CANDIDO, 2006, p. 16).

Assim acontece em *A confissão da leoa*, romance em que Mia Couto retrata Moçambique construído por mitos, realidade e opressão. Percebemos que no título do romance o autor propositalmente apresenta a fêmea, fugindo da imagem célebre do leão, conhecido como o “rei dos animais” e dá voz às mulheres, que têm suas histórias contadas por um outro ponto de vista: o delas mesmas. Visto por esse prisma, percebe-se que a obra representa a condição de exclusão e opressão vivida pelas mulheres na sociedade moçambicana, que ainda as dilacera, tirando delas o direito à palavra e até mesmo à própria existência, a não ser que esta seja mediada por um homem: primeiramente pela figura do pai, posteriormente do marido – e, nesse caso, também por um escritor homem, o que acaba por desconfigurar, mas não anular, a proposição da voz feminina no romance.

Se por um lado, todo o povo moçambicano sofreu durante séculos esse processo de opressão, a mulher, por sua vez, tornou-se vítima por excelência, pois quando falamos sobre a condição feminina em África, identificamos a dupla opressão sofrida por estas: a do colonizador e a da figura do próprio homem. Sobre tal aspecto, Leela Gandhi (apud ALVES, 2009) afirma:

O mais significativo da colisão e do conluio das teorias pós-colonial e feminista ocorre em torno da controversa figura da “mulher do terceiro mundo”. Alguns teóricos feministas pós-coloniais têm argumentado que um foco na política racial cega inevitavelmente a “dupla colonização” das mulheres em condição colonial. Essa teoria postula a “mulher do terceiro mundo” como vítima por excelência – esquecida tanto pela ideologia imperialista quanto pelos patriarcas nativos e estrangeiros.

Dessa forma, fica evidente o lugar da mulher na sociedade africana: à margem política e sexista, ou seja, sofrem uma dupla colonização. Seja como vítima de uma sociedade machista, com base nos fundamentos do patriarcalismo, seja pelo pensamento de superioridade do colonizador, a mulher acaba por se tornar um ser duplamente excluído dentro do corpo social africano. Porém, ainda que dentro de uma sociedade e, conseqüentemente, de uma literatura sexista, percebe-se, nas obras de Mia Couto, uma tentativa de dar vez e voz às mulheres africanas, sendo ele próprio um sujeito feminino, pois, embora *A confissão da leoa* tenha sido escrito por alguém do gênero masculino, o autor aponta para diversas questões que permeiam um universo no qual as personagens femininas participam ativamente da história contada, como no romance em questão, que tem também uma mulher como narradora: Mariamar.

Partindo desse pressuposto, observa-se ainda no próprio nome de algumas personagens sua condição, como por exemplo, Silência, irmã de Mariamar que fora devorada pela leoa, representando a palavra “silêncio” no gênero feminino – como se só nesse houvesse a condição de silenciamento. Pode-se dizer que o nome, de acordo com Chevalier e Gheerbrante (2009, p. 640), “é bem mais do que um signo de identificação. É uma dimensão do indivíduo. (...) O nome será coisa viva”. Em consonância, Ana Maria Machado (1976, p. 25), em seu livro *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de suas personagens*, através da concepção de Lévi-Strauss, fala também da importância do nome próprio como “significação e mesmo um papel de operador de classificação”. Logo, no caso da personagem Silência, o nome representa não só a (não)identidade da personagem, como sua própria condição, carregando em si quase que uma desimportância épica.

“Deus já foi mulher” (COUTO, 2013, p 13), assim o autor inicia o romance e anuncia a importância da representação da mulher na obra, tratando de assuntos que permeiam o universo das mulheres marginalizadas pela cultura patriarcal. Sob esse prisma, Mata e Padilha, no artigo “Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença”, afirmam que

trata-se, afinal, da expressão da subjectividade feminina – da mulher enquanto ser humano em primeiro lugar e como tal com os seus desejos (espirituais, afectivos, culturais, sexuais), e frustrações, as suas aspirações e sonhos, as suas alegrias, admirações, dores e sensações – de que a alma da mulher, com os seus juízos subjectivos, toma consciência de si enquanto mulher e enquanto ser humano. A figuração do feminino gera uma iluminação existencialista em que a escrita se transforma em iniciação à vida plena (MATA; PADILHA, 2007, p. 432).

Assim sendo, as vozes femininas de *A confissão da leoa*, que ora aparecem à margem, ora como protagonistas de si mesmas, quando não se acomodam à passividade na construção de sua história – como o caso das personagens Luzilia e Naftalinda – apresentam e representam as mulheres que acabam encontrando meios de exercer seu papel na narrativa e na sociedade, afinal, como diz Padilha, essas mulheres apesar de “elididas se vão abrigar na margem que, paradoxalmente, é o lugar da plena germinação” (PADILHA, 2002, p. 169). O que podemos perceber é que, no romance, apesar de apresentar dois narradores, Mariamar e Arcanjo Baleiro, coincidentemente – ou não –, temos a mulher no cerne da obra, e isso podemos verificar no fato do título apresentar a leoa, o primeiro capítulo do romance ser o “Diário de Mariamar” e o primeiro parágrafo apresentar uma entidade deística feminina.

Contrariamente à hegemonia masculina, dentro de uma cultura falocêntrica e patriarcalista, a mulher tem sido relegada à margem social, sendo ela representante de uma “minoría” dentro de um grupo já marginalizado pelo colonialismo europeu. Em *A confissão da leoa*, esse retrato de dupla opressão aparece nos discursos de ambos os narradores. No entanto, nos capítulos intitulados “Versão de Mariamar”, por se tratar de um sujeito feminino, essa relação de opressão se faz mais presente. É comum a toda obra de Mia Couto, seja na poesia, romance, crônica, conto, ensaio, personagens homens e mulheres que buscam, em meio às agruras deixadas pelo colonialismo e pelas sucessivas guerras, a dignidade humana. As personagens femininas de Mia Couto representam um transbordamento da condição de ser mulher na sociedade africana. Entendemos que esse transbordamento se dá no sentido de sobejar às margens que elas mesmas ocupam, visto que na obra do autor

A mulher, em particular, é representada como figura essencial da sociedade, da família, da verdade, incorporando as contradições das sabedorias ancestral e moderna, centrando em si o poder de decisão (muitas vezes dividida entre a sujeição e as primeiras tentativas de oposição). Mas surge também como vítima das injustiças e contradições de uma sociedade patriarcal, colonial e pós-colonial, que as volta a papéis de sobrevivência na sua comunidade, justificados através de crenças e de uma dimensão onírica que legitima e alivia a vida – a mulher que espera pelo regresso, que suporta os maus tratos, que suporta o mundo (AIRES, 2014, p. 202)

No discurso da personagem Mariamar, percebemos ora com tom de denúncia, ora com aparente resignação, a condição que lhe foi determinada: a de quase não existência. Condição esta imposta como verdade pelos sistemas coloniais e patriarcais, visto que, em consonância com Foucault (1996, p. 18), “(...) essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos – estou sempre falando de nossa sociedade – uma espécie de pressão e como que um poder de coerção”. A “vontade de verdade” a que se refere Foucault, trata-se de uma forma de limitação prescrita pela sociedade que exerce uma pressão sobre a produção discursiva, e, ainda que o autor esteja se referindo a uma sociedade que não é a africana, podemos levar o termo à compreensão da formação do discurso feminino num espaço ainda marcado pelas opressões dos sistemas colonial e patriarcal, assim como revela a fala de Mariamar no trecho que se segue: “A mulher não respondeu. Preferir não era um verbo feito para ela. Quem nunca aprendeu a querer como pode preferir?” (p. 24).

Ironicamente, sendo uma das narradoras do romance, Mariamar como personagem feminina se destaca pelo fato de saber ler e escrever, a palavra para ela era uma “incumbência secreta”, uma “máscara”, um “amuleto”, e por ter domínio sobre a habilidade de escrever era admirada por muitos em Kulumani, no entanto, “numa terra em que a maioria é analfabeta, causa estranheza que seja exatamente uma mulher que domina a escrita” (p. 87-88), logo o domínio sobre a palavra torna-se seu grito de socorro e um possível caminho para a liberdade, pois, como diz a personagem: “Num mundo de homens e caçadores, a palavra foi minha primeira arma” (p. 89).

Por outro lado, há também o silêncio no discurso de Mariamar, que por vezes aparece como sinônimo de resignação. A personagem nem sequer sabe quem é que rege as leis que determinavam sua condição de submissão. As ordens do poder vigente durante séculos demarcaram o (não) lugar da mulher dentro dessa sociedade:

O silêncio se reinstalou no quarto. Eu e a mamãe sentámo-nos no chão como se fosse o último lugar do mundo. Toquei seu ombro num esboçado gesto de conforto. Ela desviou-se. Num instante, estava refeita a ordem do universo: nós, mulheres, no chão; o nosso pai passeando-se dentro e fora da cozinha, a exibir posse da casa

inteira. De novo nos regíamos por essas leis que nem Deus ensina nem o Homem explica (p. 36).

As leis regentes desconhecidas a que a narradora se refere podem ser entendidas através da premissa nomeada por Foucault (1996, p 22) de deslocamento do discurso:

(...) não há sociedade onde não existam narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar; fórmulas, textos, conjuntos ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstâncias bem determinadas; coisas ditas uma vez e que se conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza. Em suma, pode-se supor que há, muito regularmente nas sociedades, uma espécie de desnivelamento entre os discursos: os discursos que "se dizem" no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, *são ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer. [grifos do autor].

O que nos permite afirmar, de acordo com a premissa de Foucault, é que o patriarcalismo é retomado através de conjuntos ritualizados de discursos narrativos que se repetem e se instauram, como vimos na fala de Mariamar. Assim, o discurso da personagem, representante da mulher moçambicana, acaba por renovar, mesmo sem saber sua fonte, o discurso que inferioriza a mulher, como podemos perceber mais uma vez o retrato da mulher submissa em um dos provérbios que serve como prólogo a um dos capítulos: “O verdadeiro nome da mulher é ‘Sim’. Alguém manda: ‘não vais’. E ela diz: ‘eu fico’. Alguém ordena: ‘não fales’. E ela permanecerá calada. Alguém comanda: ‘não faças’. E ela responde: ‘eu renuncio’. Provérbio do Senegal” (p. 41).

As falas da personagem revelam o deslocamento do discurso acerca do patriarcalismo que teve sua base alicerçada pelos modelos ocidentais implantados no período da expansão colonial, momento em que “as mulheres africanas se tornaram mais dependentes economicamente, e os missionários as estimularam a se tornar dóceis cuidadoras do lar”, assim como “foram desenvolvidos numerosos programas visando a transformá-las em ‘companheiras civilizadas’ ou ‘esposas mais suaves e melhores mães’”. (STEARNS, 2015, p. 155).

Desse modo, convém discutir em torno dessa questão as situações da opressão colonial e da submissão patriarcal, visto que

A opressão colonial é resultado da visão do colonizador que, simbolizando a metrópole e todo seu poderio, exerce domínio sob o colonizado – figura representativa da colônia. A metrópole é a autoridade e à colônia não resta mais nada senão demonstrar obediência e docilidade. A submissão patriarcal, por sua vez, é resultado da inferiorização da mulher diante à superioridade masculina. Assim, como a metrópole exerce seu poderio sob a colônia, o homem prova sua

superioridade diante da mulher, fazendo dela uma propriedade, como se fosse, enfim, extensão de seu patrimônio territorial. (PAGOTO; BONNICI, 2007, p. 151).

O que Pagoto e Bonnici nos apresentam é a ideia de um reflexo das relações de dominação existentes entre a submissão colonial e a patriarcal, que submete a mulher à condição de ser duplamente inferiorizado. Tal consideração nos leva a retornar à ideia de pós-colonialismo abordada anteriormente. Se de um lado os estudos pós-coloniais intentam investir contra as formas de poder que marginalizam o colonizado, temos, por outro lado – mas não em oposição –, o feminismo que busca combater todas as formas de violência contra as mulheres dentro de uma sociedade patriarcal. Thomas Bonnici, afirma que ambas as teorias guardam relação de semelhança através da ênfase dada à linguagem, confluindo também através de alguns conceitos-chave que envolvem a dialética metrópole/homem e colônia/mulher, trazendo à tona questões que referem-se a discussão sobre identidade, diferença, silêncio e imitação, ou seja, “o objetivo dos discursos pós-coloniais e do feminismo é a integração da mulher marginalizada à sociedade” (BONNICI, 2000, p. 16). Convém relembrar, então, a ideia de dupla colonização sofrida pela mulher, pois

A mulher é a metáfora da colônia. Enquanto o colonizador volta os olhos e seu poder para as terras a serem conquistadas, visando-as como território a ser penetrado e explorado materialmente, o homem, por analogia, vê o corpo da mulher como uma colônia: um corpo que pode, assim, ser penetrado e usufruído como um território geográfico. O homem mostra, portanto, seu poderio das duas maneiras, o que explica a expressão duplamente colonizada atribuída às mulheres: tanto como colonizador de terras quanto da mulher, é ele quem domina e exerce seu poder sob ambas (PAGOTO; BONNICI, 2007, p. 151).

Considerando também que uma das discussões levantadas pelo pós-colonialismo é a coisificação do colonizado e sua condição de alteridade, em que o colonizado aparece como o Outro sempre estereotipado, pode-se considerar, segundo Bhabha (2013, p. 118), que esta ambivalência é “uma das estratégias discursivas e psíquicas mais significativas do poder discriminatório – seja racista ou sexista [...]”. Isso permite afirmar que

A construção do sujeito colonial no discurso, e no exercício do poder colonial através do discurso, exige uma articulação das formas da diferença – racistas e sexuais. Essa articulação torna-se crucial se considerarmos que o corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder (BHABHA, 2013, p. 119).

No decorrer da narrativa, podemos perceber que as personagens femininas apresentam uma percepção já internalizada sobre sua condição de marginalização e é justamente através

desses relatos que percebemos a denúncia. Todas as atitudes tomadas pelos homens da narrativa em relação à mulher são uma tentativa de aniquilamento social, desqualificando-a como sujeito, uma exceção na trama que vai de encontro a essa afirmativa é Rolando, que mata seu pai para vingar-se da morte de sua mãe.

Vejamos alguns trechos em que essa tentativa de silenciamento é aparente: “Nós todas, mulheres, há muito fomos enterradas. Seu pai me enterrou; sua avó, sua bisavó, todas foram sepultadas vivas” (COUTO, 2006, p.43); “Num mundo de pólvora e sangue inventávamos silenciosas brincadeiras. Naquele noturno esconderijo aprendi a rir para dentro, a gritar sem voz, a sonhar sem sonho” (p. 121); “Porque, a bem ver, nunca cheguei a matar ninguém. Todas essas mulheres já estavam mortas. Não falavam, não pensavam, não amavam, não sonhavam. De que valia viverem se não podiam ser felizes?” (p. 240). Além do silenciamento, a mulher aparece muitas vezes à margem da própria existência:

(...) eu era uma coisa e seria enterrada como objeto na poeira de Kulumani. Eu, Mariamar Mpepe, estava duplamente condenada: a ter um único lugar e a ser uma única vida. Uma mulher infértil, em Kulumani, é menos que uma coisa. É uma simples inexistência (p. 121).

Sendo considerada uma mulher infértil dentro de uma cultura em que o papel principal da mulher é a procriação, Mariamar pensa que nada mais lhe resta, a não ser, ser coisa nenhuma. Temos então a inferiorização de uma mulher, que, por não ter utilidade alguma é reduzida a uma “simples inexistência”, menos importante até que um mero objeto. A personagem carrega ainda outras mortes simbólicas, como podemos observar no excerto:

Confesso agora o que devia ter anunciado logo de início: eu nunca nasci. Ou melhor: nasci morta. Ainda hoje a minha mãe aguarda pelo meu choro natal. Só as mulheres sabem quanto se morre e nasce no momento do parto. Porque não são dois corpos que se separam: é o dilacerar de um único corpo, de um corpo que queria guardar duas vidas. Não é a dor física que, naquele momento, mais aflige a mulher. É uma outra dor. É uma parte de si que se desprende, o rasgar de uma estrada que, aos poucos, nos devora os filhos, um por um (p. 233).

A narradora-protagonista em seu discurso ainda toca outro aspecto que muitas vezes é ocultado dentro de uma sociedade regida pelo patriarcalismo: a violência sexual. O abuso sexual contra mulheres e crianças ainda hoje é uma realidade dilacerante em Moçambique. Dados da ONU (Organização das Nações Unidas) apontam que um terço das mulheres do país já sofreu alguma forma de violência doméstica, sendo que a violência sexual atinge um índice de 12,3%. Essa realidade também é apresentada no romance, um dos casos é relatado por Mariamar que narra o abuso que sofreu do seu próprio pai:

Hoje, sei: a história da minha infância não é senão uma meia verdade. Para desmentir uma meia verdade é preciso bem mais que a verdade inteira. Essa verdade enorme, tão vasta que me escapava, era apenas uma: não foram os castigos físicos que me fizeram estéril. Essa era a versão adocicada inventada por minha mãe. O crime foi outro: durante anos, meu pai, Genito Mpepe, abusou das filhas. Primeiro aconteceu 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*, a aguardente da palmeira. Já bem bebido, entrava no nosso quarto e o pesadelo começava. O inacreditável era que, no momento da violação eu me exilava de mim, incapaz de ser aquela que ali estava, por baixo do corpo suado do meu pai. Um estranho processo me fazia esquecer, no instante seguinte, o que acabara de sofrer. Essa súbita amnésia tinha uma intenção: eu evitava ficar órfã. Tudo aquilo, afinal, sucedeu sem nunca chegar a acontecer: Genito Mpepe desertava para uma outra existência e eu me convertia numa outra criatura, inacessível, inexistente (p.187).

Seu discurso aparece impregnado da ideologia patriarcalista. Quando Mariarmar diz esquecer, logo após o ato, a violência sofrida por medo de ficar órfã, fala sobre a aceitação da dominação masculina. Isso nos leva a pensar nas relações de dominação levantadas por Boudieu (2014, p. 27)

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação, ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação de dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão. [grifos do autor]

Ou seja, o que podemos inferir acerca do que nos diz Bourdieu é que Genito Mpepe, único homem e provedor da família, apesar dos maus-tratos à esposa e às filhas e também de seu comportamento perverso e tirano para com elas, ainda continua sendo considerado o esteio da casa, o que leva Mariamar a se sujeitar ao pai.

Além dos abusos paternos, a personagem sofreu outra tentativa de estupro, quando, aos 16 anos, fora abordada por Maliqueto Próprio, único policial de Kulumani, sendo salva por Arcanjo Baleiro. No entanto, neste dado momento, o caçador, apesar da aparente boa intenção, também se enche de desejo pela menina:

— *Esses olhos* — suspirou ele. — *Ai, esses olhos!*  
 O meu rosto se abateu e me vi suspensa, ave sem voo e sem voz.  
 — *Esse corpo fica-lhe muito bem* — murmurou o visitante.  
 A fala dele despia-me o corpo e a alma. Para escapar daquela tontura, retirei-me para uma sombra junto ao rio. O homem seguiu-me, empurrando a motorizada.  
 — *Quer vir comigo a Palma?*  
 — *À vila? Não posso.*  
 — *Levo-a e trago-a na moto. Vamos por um atalho junto ao rio, ninguém nos vai ver.*  
 — *Não posso, já disse.*

— *Vamos assistir televisão, não quer?* (p. 52).

Para Perrot (2007, p. 76), “Corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade”, ou seja, o olhar do caçador acaba por “roubar” a ingenuidade pueril de Mariamar, visto que as palavras do visitante fizeram a menina acreditar que este seria seu salvador: “Arcanjo me salvara da ameaça do abusador polícia” (p. 53). O nome Arcanjo carrega também uma forte carga significativa, representando uma espécie de anjo salvador para Mariamar. Contudo, após jogos de sedução entre os dois, numa noite de “batuques e danças”, a menina se torna “mulher” nos braços de seu “salvador”. A relação sexual é poeticamente sugerida na narração de Mariamar:

— *Eu não danço consigo. Eu danço para si. Fique sentado e veja como me torno uma rainha.*

Submisso, obedeceu. A realidade, essa, deixou de me obedecer. Porque me vi dançando nua no pátio, rebolando no chão, pouco a pouco perdendo a humana compostura. Arcanjo tombou rendido, sem fala, sem gesto. Vê-lo assim, frágil e indefeso, me fez ser mais mulher. Murmurei doçuras ao seu ouvido e ele se dissolveu no meu regaço. Nem notámos que a fogueira se tinha apagado: um outro fogo se acendera dentro de nós.

Enquanto me vestia, anunciei o que Arcanjo tanto esperava:

— *Amanhã cedo venha buscar-me. Vou fugir consigo.*

— *Virei, sim. Antes de a aldeia acordar, passarei a buscá-la* (p. 159).

A cena narrada nos leva a perceber claramente as relações de dominação e submissão tratadas por Bourdieu (2014, p. 38):

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque esse princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo de dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última estância, como reconhecimento erotizado da dominação.

O que podemos perceber é que, na relação com Arcanjo Baleiro, a subjetividade de Mariamar subverte essa relação de dominação, ao tornar-se “uma rainha”, fazendo com que a sensualidade de seu corpo torne o homem submisso, frágil e indefeso, relegando-o ao lugar de dominado, contrariamente à postura de submissão que a personagem tem em relação ao pai, figura que simboliza o poder patriarcal. Vejamos:

Um dia, enquanto nos dava milho, o avô Adjiru explicou: não eram as redes do galinheiro que nos separavam da liberdade. O segredo da nossa submissão era um

outro que morava dentro de nós: todas as manhãs Genito Mpepe nos hipnotizava. Bastava um dedo, balançando como um pêndulo frente ao bico, para que mergulhássemos na imobilidade, alheias ao mundo. E quando uma de nós parecia despertar para a vida, o nosso dono colocava-lhe a cabeça debaixo da asa e, de imediato, ela regressava à eterna letargia (Ibid., p. 183-184).

Nesse excerto a mulher é comparada a uma galinha, hipnotizada pelas ordens do dono, representado pelo pai Genito Mpepe. Impedidas de ter voz, vontades, e até mesmo de viver, as mulheres retratadas no discurso da narradora-personagem, representam ainda a realidade de muitas sociedades que, em pleno século XXI, ainda são dominadas e regidas por sistemas de dominação violentos.

Ainda que pareça absurdo em nossos tempos, há registros de diversas comunidades em África, regidas pelo patriarcalismo, em que as mulheres têm suas genitálias mutiladas. A prática da circuncisão feminina, na qual a mulher tem os lábios e clitóris cortados ou costurados “para impedir o prazer sexual e assim, presumivelmente, reforçar a fidelidade sexual” (STEARNS, 2015, p. 85), é, ainda hoje, considerada como essencial para a honra das famílias e para assegurar o domínio masculino. Em *A confissão da leoa* tal prática causou a morte da personagem Martina Baleiro, mãe de Arcanjo Baleiro. Luzilia revela à Baleiro a causa da morte de sua mãe:

- Há coisas que te devo revelar. Primeiro, sobre a tua mãe, sobre a morte dela.
- Eu sei o que aconteceu. Ela estava doente.
- A tua mãe morreu de kusungabanga.
- É o nome de uma doença?
- Digamos que sim. Uma doença que mata os outros, os que não estão doentes.

No momento não entendi. Mas depois Luzilia explica: na língua de Manica, o termo *kusungabanga* significa «fechar à faca». Antes de emigrar para trabalhar há homens que costuram a vagina da mulher com agulha e linha. Muitas mulheres contraem infeções. No caso de Martina Baleiro, essa infeção foi fatal (p. 203).

Ao revelar o real motivo da morte de Martina Baleiro, Luzilia denuncia a prática da *kusungabanga*, o que nos leva a perceber que a personagem de certo modo desconfigura a imagem de mulher submissa que tantas vezes aparece no romance. O nome da personagem aparece como indício de sua importância nesse contexto, pois na composição do nome da personagem encontramos a palavra luz que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), dentre as inúmeras representações simbólicas possíveis, carrega os significados de amor, vida, salvação, felicidade, entre outros. Tal significação nos leva a crer que

Quando um autor confere um Nome a um personagem, já tem uma ideia do papel que lhe destina. É claro que o Nome pode vir a agir sobre o personagem e mesmo modificá-lo, mas, quando isso ocorre, tal fato só vem confirmar que a coerência interna do texto exige que o Nome signifique (MACHADO, 1976, p. 28).

Logo, podemos supor que Luzilia traz na importância de sua personagem o fato de ser amada não só por Arcanjo Baleiro, mas também pelo seu irmão Rolando, ao contrário das outras mulheres da trama, que em sua condição, acabam por desconhecer o amor. O nome da personagem – que é enfermeira de um hospital psiquiátrico – representa também a luz da razão que cura e acompanha a loucura de Rolando e a reconhece em Arcanjo. A personagem representa a mulher não como a imagem de subordinação ou somente como veículo de desejo, mas de independência e amor, chegando a ser considerada pelo caçador como sua salvadora:

O homem já não fala. Discursa. E anuncia que a expedição, dirigida pelo seu partido, irá salvar as pessoas da condenação à miséria. Usa o grande verbo: salvar. Pelo espelho do carro, vou olhando o esvoaçar da poeira e uma doce sonolência me invade: como eu queria ser salvo! Deixar-me soçobrar, como um afogado, nos braços de um salvador. Emendo, de uma salvadora, Luzilia (p. 74)

Portanto, cabe-nos o seguinte questionamento levantado por Bourdieu (2014, p. 151): “Seria o amor uma exceção, a única, mas de primeira grandeza, à lei da dominação masculina, uma suspensão da violência simbólica, ou a forma suprema, porque a mais sutil e a mais invisível, desta violência?”. Se por um lado o amor do caçador por Luzilia nos leva a crer na exceção, em que a figura masculina passa de dominador a dominado, como na fala de Arcanjo Baleiro: “Exatamente como na caça, também no amor deixei de ser dono do meu corpo” (p. 201), de outro lado o amor de Mariamar, não correspondido, aparece no discurso da personagem como a forma suprema dessa dominação:

*Obedeça a tudo, menos ao amor*, assim me dizia Silência, a minha pobre irmã. São razões de amor que me fazem sair de Kulumani, distanciando-me de mim, dos temores presentes, dos futuros pesadelos. Não é tanto a vontade de romper amarras que me conduz à desobediência. O motivo maior é outro: cometo esta loucura por causa da anunciada chegada dos visitantes. Por causa de um deles, afinal: Arcanjo Baleiro, o caçador. Esse homem, em tempos, caçou-me a mim. Desde então nunca mais tive sossego. Fugir de um amor é o modo mais total de lhe obedecer. Quanto mais senhora de mim, mais escrava desse amor. Não há, neste mundo, rio que me liberte dessa armadilha (p. 49).

Sendo assim, à parte às possíveis respostas ao questionamento de Bourdieu, temos duas faces de uma mesma moeda: o amor, em *A confissão da leoa*, é a exceção da violência simbólica e, ao mesmo tempo, supremacia da lei da dominação masculina. Logo, mais uma vez, Luzilia aparece como exceção à imagem de mulher submissa e dominada, ao passo que Arcanjo Baleiro se confessa dominado por ela.

Outra personagem que vai de encontro à figura de submissão é Naftalinda, esposa do administrador do distrito de Kulumani, Florindo Makwala, “primeira-dama de uma aldeia sem damas” (p. 217). A personagem subverte a ordem falocêntrica ao denunciar a violação de Tandí, sua empregada, que fora estuprada por doze homens ao entrar na *mvera*, um acampamento para ritos de iniciação masculina, ambiente sagrado e estritamente proibido para mulheres. Naftalinda, descrita como uma mulher robusta e ativa, “tão pesada que a viatura se inclina perigosamente sobre o lado em que se instalou” (p. 68) e com um tom de voz que “ajusta-se ao seu estatuto: tem essa doçura de quem sabe tanto o que quer que nem precisa mandar” (p. 69), representa a voz feminina mais marcante e empoderada do romance.

Além de denunciar a violação sofrida por Tandí, Naftalinda transgride as tradições patriarcais quando adentra a *shitala*, onde os homens da aldeia se reúnem, local em que “as mulheres estão excluídas. Não ousam sequer passar perto daquele espaço coberto” (p. 110):

Inesperadamente, uma voz feminina se faz escutar, herética e imprevista:  
— *A caçada devia ser outra. Os inimigos de Kulumani estão aqui, estão nesta assembleia!*

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

Ao invadir um espaço que pela tradição é destinado somente aos homens, a personagem rompe com as tradições patriarcais: “Sou como os leões que nos atacam: perdi o medo dos homens” (p. 114). A voz da personagem ecoa no silêncio imposto às mulheres da trama, quando Naftalinda afirma ter perdido o medo dos homens e reafirma sua denúncia:

— Uma mulher foi violada e quase morta, nessa 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? [...] – Sabem porque não deixam as mulheres falar? Porque elas já estão mortas. Esses aí, os poderosos do governo, esses ricos de agora, usam-nas para trabalhar em suas machambas (p. 114-115).

Em oposição à altivez e coragem da mulher que adentra espaços que representam o poder masculino e do governo para denunciar as violências sofridas pelas mulheres, Naftalinda não é desejada sexualmente por seu esposo e assim confessa a Mariamar: “Olha bem pra mim! Olha sem medo, somos ambas mulheres. Como pode um homem desejar-me a mim? Como posso seduzir Florindo, diz-me?” (p. 218). Por ser a voz feminina mais marcante e empoderada da obra, acaba por ser também a menos desejada sexualmente, pois é “tão gorda que, mesmo de pé, está sempre deitada” (p. 2018). E, por tal motivo, a personagem

exerce sua sexualidade ao desejar ser comida no sentido sexual pelo leão, pelo fato de não se sentir desejada pelo esposo.

Destarte, podemos observar que as personagens femininas da trama, empoderadas ou não, representam as chagas de séculos de opressões e marginalizações, sofrem as dores de uma guerra travada contra suas existências. Além dos resquícios da guerra colonial e civil, que deixaram profundas feridas no povo africano, há a realidade dessas mulheres que sofrem duplamente todo esse horror. E são essas, as que ainda pertencem a esse universo, que décadas depois das guerras pela libertação de Moçambique, ainda não descobriram o significado da paz:

Sem desviar os olhos da peneira, Hanifa Assula reclamou, em surdina. Eu falava da Paz? Qual Paz?

– Talvez para eles, os homens – disse. – Porque nós, mulheres, todas as manhãs continuamos a despertar para uma antiga e infundável guerra (Ibid., p. 135).

As evidências sócio-históricas que marcam o discurso do sujeito feminino, ainda que no campo ficcional, assinalam toda a repressão da qual essas mulheres são vítimas. A condição de silenciamento escrita no romance através do discurso de Mariamar, e de outras vozes que aparecem na narrativa, representa o grito, ainda que inaudível, de mulheres reais que ainda vagam no silencioso e árido deserto do esquecimento.

Quando nos deparamos com o discurso das personagens, percebemos que ele está impregnado de padrões estabelecidos em relação à superioridade masculina sobre a feminina, representando um retrato de uma sociedade que ainda é movida pelo sistema patriarcal. Não se pode afirmar, é claro, que em toda a África a mulher seja repelida socialmente, porém, é inegável sua condição excludente na maior parte do território deste vasto continente.

A narrativa de Mia Couto, ao propor a temática da opressão da mulher, toca também na questão do colonialismo através das representações do processo de opressão. Dessa forma, podemos dizer que o romance retrata não somente a condição feminina, mas também, através dessa temática, metaforiza a opressão vivida pela mulher na representação da situação de Moçambique no período colonial: a mulher é Moçambique. A mulher subjugada pelo pai representa o país sendo subjugado e oprimido pelo colonizador e assim como Moçambique, que está ainda a descobrir o poder de sua voz, o discurso de Mariamar representa o prenúncio dos primeiros gritos de libertação.

## 3.2 O REALISMO ANIMISTA E A REPRESENTAÇÃO FEMININA: ENLACES ENTRE CORPO E ALMA

### 3.2.1 As mulheres-leoas: transgressões anímicas

“Um país em que as mulheres só podem ser a sua metade está condenado a ter apenas metade do seu futuro”

(Mia Couto)

A *confissão da leoa* carrega, como o próprio título do livro nos faz perceber, uma carga simbólica voltada para a ideia de personificação de uma leoa, porém, no transcorrer da trama, essa ideia simplista se desfaz perante o olhar do leitor. Atentos, é fácil perceber que, mesmo que o romance apresente dois narradores, uma mulher e um homem, o enredo volta-se para o gênero feminino e toda a sua complexidade existencial como chaga de um sistema que as oprime e vitimiza. Ora, considerando que o título nos apresenta a leoa e que no decorrer da leitura percebemos a presença feminina em toda sua plenitude, isso nos permite aliar ambas as figuras, a propósito da representação anímica da realidade que tratamos anteriormente, como seres/almas convergentes.

A exemplo disso, podemos perceber na relação de Mariamar com sua irmã falecida, Silênciã, através dos traços do Realismo Animista, a revelação da ficção sendo entrelaçada à cultura autóctone moçambicana, mas também é perceptível que essa relação emoldura e chega até a caracterizar a individualidade da personagem, visto que a convergência de almas entre os seres é muitas vezes formada a partir dessa relação que Mariamar possui com seus mortos. Quando a narradora-protagonista decide fugir da aldeia, para escapar de seu destino e do encontro com o caçador que lhe “caçara” o coração e a alma na época em que esta era ainda uma menina, Mariamar vê a leoa na margem do rio Lindeia:

E, de súbito, ela ali está: a leoa! Vem beber naquela suave margem do rio. 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. Demoramo-nos nessa mútua contemplação e, aos poucos, um religioso sentimento de harmonia se instala em mim.

Saciada a sede, a leoa espreguiça-se como se quisesse que um outro corpo lhe saísse do corpo. [...]

Uma vez mais, a leoa volta a demorar em mim o seu olhar e, depois, ronda em círculo antes de desaparecer. Qualquer coisa, que não conseguirei nunca descrever, subitamente me rouba discernimento e o grito me irrompe do peito:

— *Mana! Minha irmã!*

Os meus pulsos fincam-se, com desespero, nos remos, apressando a canoa de encontro à margem:

— *Silênciã! Uminha! Igualita!*

Os nomes das minhas falecidas irmãs reverberam naquele cenário de brumas. Da cabeça aos pés estremeço: acabava de desafiar os sagrados preceitos de não pronunciar o nome dos mortos.

Atraídos pelo chamamento, os falecidos podem reaparecer no mundo. Talvez fosse essa a minha secreta pretensão. Um desesperado ímpeto me faz voltar a desobedecer:

— *Sou eu, mana, sou eu, Mariamar!* (p. 55)

A personagem reconhece na leoa suas falecidas irmãs, no corpo do felino repousa a alma sofrida das mulheres de sua família. O mútuo reconhecimento se instaura na cena narrada, a convergência dos seres se mostra à personagem como uma revelação: não são os leões que amedrontam a aldeia e sim uma leoa “delicada e feminina”. O desrespeito às tradições reverbera na voz de Mariamar, porém isso já não a intimida e, mesmo que esta não tenha conseguido realizar sua pretensão de fugir de Kulumani, a personagem reencontra sua irmã na figura da leoa: “O rio não me levou ao destino. Mas a viagem conduziu-me a quem de mim estava apartada: a leoa, minha esperada irmã” (p. 59).

O contato com o espírito da irmã revela também fatos importantes da narrativa que são apenas sugeridos, como o fato de que Silência também fora apaixonada por Arcanjo Baleiro. Isso pode ser percebido no momento em que Mariamar, enquanto depena um frango para ofertar aos visitantes recém-chegados na aldeia, Arcanjo Baleiro e Gustavo Regalo, é surpreendida com a aparição de Silência<sup>8</sup> que tem em suas mãos o coração que não fora devorado pelo leão e pede que Mariamar o entregue a quem lhe é devido, ou seja, ao caçador. Nesse momento Mariamar sente “uma raiva descontrolada, um fervilhar de vulcão” (p. 82), quando ouve o grito de sua mãe a lhe chamar, a personagem não consegue responder:

Quero responder, não me chegam as 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 (p. 83).

A reação de Mariamar revela a relação de rivalidade que esta possuía com a irmã, sua indignação perante o pedido de Silência a faz se transformar em leoa, por não aceitar dividir o amor de Baleiro com a falecida. A transmutação de Mariamar em leoa, no entanto, não se dá apenas no contato com o espírito da irmã, pode-se dizer que tal metamorfose acontece gradativamente desde o nascimento da personagem. Numa tentativa de alinhamento a uma ordem cronológica dos eventos, podemos observar na vida da personagem os acontecimentos que nos permitem identificar as etapas desse processo.

<sup>8</sup> Ver citação do trecho na página 49 deste trabalho.

O primeiro evento que nos permite perceber a metamorfose é quando Mariamar declara ter nascido morta. Após o seu (não) nascimento, Genito a levava para a margem do rio, “onde se enterram os que não têm nome” (p. 234) e assim se sucede o relato da personagem:

A terra húmida me abraçou com o carinho que a minha mãe me dedicara nos seus vencidos braços. Desse escuro regaço guardo memória e, confesso, tenho a mesma saudade que se tem de uma longínqua avó. No dia seguinte, porém, repararam que a terra se revolvia na minha recente campa. Um bicho subterrâneo tomava conta dos meus restos? Meu pai munuiu-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. (...) Foi então que uma luz estranha pousou sobre o meu pequeno rosto. E viu-se, naquele momento, como eram fundos os meus olhos, tão fundos como o remanso das águas do rio. Os presentes contemplavam o meu rosto e não suportavam o incêndio do meu olhar. Meu velho, receoso, titubeava:  
— *Os olhos dela, esses olhos...* (p. 234-235).

O nascimento de Mariamar carrega uma forte carga simbólica, visto que esta, ao nascer morta do ventre de sua mãe, tem a possibilidade de um segundo nascimento a partir da terra. Segundo Chevalier e Gueerbrant (2009, p. 878-879), a terra representa um “símbolo de fecundidade e regeneração”, sendo que “todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois é mulher e mãe”, assim como “o animal fêmea tem a natureza da terra”, isso comprova o fato de Mariamar ter ganhado vida após o contato com a terra. Mas não só ganhou vida, como a vida que preencheria seu corpo era “de uma pessoa não humana” (p.235), verdade que transparecia pelos seus olhos “amarelos, quase solares” (p.235), como os olhos de uma leoa.

A imagem animalizada da personagem é sempre referenciada no romance, sua relação com os bichos se faz como linha tênue entre sua forma humana e a alma animal, ou vice-versa, podemos observar isto no momento em que afirma ter aprendido a ler com os animais: “As primeiras histórias que escutei falavam de bichos selvagens. Fábulas me ensinaram, a vida inteira, a distinguir o certo do errado, a destrinçar o bem do mal. Numa palavra, foram os animais que começaram a fazer-me humana” (p. 88). Em outro momento, a narradora fala sobre acessos de fome que teve após comer uma ave que desconfiara ser um abutre:

Nunca soube o que comi. A verdade, porém, é que a partir dessa refeição nunca mais tive o conforto de um sono solto. Pesadelos me arrancavam do leito e eu acordava com uma inusitada sofreguidão, uma avidez que me roubava o ser. **O modo como essa fome tomava posse de mim não era coisa de pessoa.** A bem dizer, eu não apenas sentia fome. Eu era fome dos pés aos cabelos e **uma viscosa saliva escorria-me pelos queixos.**

— *É madrugada e você ainda anda a comer os restos do jantar? Que fomes são essas?* — Estranhava o avô, sempre madrugador. (...)

Com o tempo, os acessos noturnos se agravaram: **os lençóis acordavam rasgados, os objetos espalhados pelo chão do quarto** (p. 84-86) [grifos nossos].

Os acessos de fome de Mariamar revelam a atitude de um animal faminto e feroz, imagem esta que se repete quando esta é acometida pela paralisia dos seus membros inferiores, porém algo mais grave que a paralisia sucedera à personagem:

É verdade que os ataques de fome tinham abrandado. Em contrapartida passei a padecer de insólitos acessos. Sucedião ao fim da tarde, antes que nos viessem buscar para os esconderijos dos bosques. Silêncio, só ela, sabia do que sucedia dentro do nosso quarto. Nesses ataques, segundo testemunhava minha irmã, eu me distanciava de tudo o que era conhecido: **andava de gatas, com destreza de quadrúpede, as unhas raspavam as paredes e os olhos revolviam-se sem pausa. Fomes e sedes faziam-me urrar e espumar.**

Para aplacar as minhas raivas, Silêncio espalhava pelo chão pratos com comida e tigelas com água.

Encurralada num canto, minha irmã, aterrorizada e em prantos, rezava para não mais me ver **lambendo água e mordendo os pratos.**

— *É um feitiço, só pode ser um feitiço* — suspirava ela (p. 122) [grifos nossos].

A zoomorfização de Mariamar se faz aparente nos trechos em negrito. Nesses insólitos acessos, a personagem se portava como um animal indômito, como se ao perder o movimento das pernas humanas, ganhasse a destreza de um bicho do mato. Essa atitude selvagem da personagem é que a salva quando esta sofre novamente uma tentativa de estupro pelo policial Maliqueto Próprio, enquanto ela tentava fugir da aldeia pelo rio:

Quem ali está é Maliqueto Próprio, o solitário verdugo da aldeia. Sem dizer palavra, vai-me trazendo, de arrasto, a Kulumani. A meio do caminho pousa os remos e encara-me fixamente até que a embarcação, abandonada, volta a descer o rio, ao sabor da corrente.

— *Você deve-me alguma coisa, Mariamar. Não se lembra? Aqui é um bom lugar para cobrar o que me deve.*

Vai-se libertando da roupa, enquanto se aproxima, rastejante e baboso. Estranhamente, não o receio. **Para meu próprio assombro, toda eriçada, avanço sobre Maliqueto, gritando, cuspidando e arranhando.** Entre temor e espanto, o polícia recua e constata, horrorizado, os fundos rasgões que lhe causei nos braços (p. 57) [grifo nosso].

Nesse excerto é como se a personagem se transformasse numa leoa para agir em sua própria defesa, evitando assim, a violação pretendida por Maliqueto. Nessa atitude, observamos um ato de subversão da personagem, ao lutar contra o policial em autodefesa, contrariamente à sua postura submissa em relação à violação do pai. Em outro momento, quando Naftalinda se oferece como presa aos leões e no instante em que a primeira dama é

atacada pela leoa, Mariamar parte em seu socorro: “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**” (p. 220) [grifo nosso]. No trecho grifado, percebemos novamente a reação da protagonista semelhante ao ataque de um felino, tanto que, quando o administrador chega ao local, os moradores da aldeia vociferam: “[...] *Mate-a, Florindo! Essa mulher é a própria leoa!*” (p. 220). Nesse ínterim, o leitor chega a questionar-se: Mariamar lutou com a leoa em defesa de Naftalinda ou teria ela lutado contra seu próprio instinto animal para não ferir a amiga?

Na sequência narrativa, no entanto, pode-se desvendar pouco a pouco esse mistério. Após o ataque à Naftalinda, Baleiro parte à caça da leoa, obedecendo às ordens de Florindo:

A meia hora de caminho, em contraluz, a leoa surge na outra margem de um riacho seco. O animal não se dá por assustado, como se aguardasse esse encontro. Sem pré-aviso, lança-se ao ataque, e, num ápice, vence a distância que nos separa. Mais inesperado que a carga da leoa é o meu próprio grito:  
— *Deus me ajude!* [...]  
Mas eis que, de repente, a leoa suspende a carga. Surpreende-a, quem sabe, não me ver correr, espavorido. Está frente a mim, com os seus olhos presos nos meus. Estranha-me. Não sou quem ela espera. No mesmo instante deixa de ser leoa. Quando se retira já transitou de existência. Já não é sequer criatura. [...]  
A sublime oportunidade falhada por minha culpa permanece obsessivamente na minha lembrança. A leoa continua enfrentando-me, medindo-me a alma. Há uma luz divina nos seus olhos. Ocorre-me o mais estranho dos pensamentos: que em algum lugar já havia contemplado aqueles olhos capazes de hipnotizar um cego (p. 168-169).

No momento em que o caçador avista a leoa, podemos perceber que o encontro parece marcado por um mútuo reconhecimento. O caçador e a caça cruzam seus olhares como se suas almas se reencontrassem, o que nos leva a supor que a leoa seria nada menos que Mariamar e isto pode ser percebido pelo fato de que Arcanjo reconhece no olhar da leoa um olhar que já o houvera hipnotizado antes – o que nos faz lembrar o encantamento pelos olhos da moça quando ele a viu pela primeira vez. Em contrapartida, a leoa fita o caçador com estranhamento, por este não ser quem ela espera, visto que a imagem que Mariamar guardara em sua lembrança era de um homem 16 anos mais novo.

A metamorfose de Mariamar, que ora aparece apenas sugerida, ora como suposto ataque de loucura, é gradativamente incorporada à narração. Até que em determinado momento a personagem admite ser uma leoa:

Na realidade, foi o escuro que me revelou o que sempre fui: uma leoa. É isso que sou: uma leoa em corpo de pessoa. A minha forma era de gente, mas a minha vida seria uma lenta metamorfose: a perna convertendo-se em pata, a unha em garra, o

cabelo em juba, o queixo em mandíbula. Essa transmutação demorou todo este tempo. Podia ser sido mais célere. Mas eu estava amarrada ao meu princípio. E tive uma mãe que cantou só para mim. Esse embalo deu sombra à minha infância e fez demorar o animal que havia em mim.

Aos poucos, porém, algo foi mudando em nossa casa. A exemplo do que fazem as leoas, eu fui sendo deixada à minha sorte. Aos poucos, Hanifa Assulua me abandonou, sem culpa, sem palavra de conforto. Como se ela tivesse entendido que apenas acidentalmente eu tinha ocupado o seu ventre e morado na sua vida (p. 235-236).

Segundo o *Dicionário de símbolos* “A metamorfose é um símbolo de identificação, em uma personagem em via de individualização que ainda não assumiu a totalidade de seu eu, nem atualizou todas as suas potencialidades” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 609). Se considerarmos tal afirmativa, podemos inferir que o processo gradual em que Mariamar se descaracteriza de sua forma humana – por ter sido negligenciada, abusada, humilhada, rejeitada e abandonada à própria sorte por ser mulher –, e passa a se transformar em um animal feroz e selvagem, revela uma postura de revolta e combate a tudo que antes lhe roubara a humanidade. Isto significa dizer que ao se transformar em leoa, a personagem passa a se (re)identificar como mulher forte e combativa.

A metamorfose é tema literário desde a Antiguidade Clássica. Em *Metamorfoses*, de Ovídio, a temática aparece inúmeras vezes, ora sugerida, ora relatada minuciosamente. Na obra, a metamorfose se desenvolve sob a ótica da continuidade, visto que a transformação em animal, planta, pedra, etc., permite ao ser metamorfoseado a imortalidade ao permanecer continuamente em outro ser. Em estudo ao poema em questão Santos (2008, p. 136) nos diz que “[...] o fenômeno que transforma um ser em outro, a metamorfose, estabelece uma linha contínua entre todos os seres, uma vez que o ser transformado, principalmente o humano, em uma *mutata forma*, preserva, imutável, a *mens* que permanece”.

De acordo com Santos (2008, p. 141), os princípios da transição e o da contiguidade norteiam o trabalho do poeta clássico:

O princípio de transição consiste na possibilidade de transferir-se o ser animado para o ser inanimado e vice-versa. A metamorfose constitui o meio pelo qual se explicam as coisas humanas em termos extra-humanos, uma vez que, no universo ovidiano, há a possibilidade de transição entre os reinos da natureza: o mineral, o vegetal, o animal e o humano. Além do mais, as narrações de metamorfose permitem a Ovídio colocar, poeticamente, a relação do humano com o divino e deste com aquele. Desta maneira, os seres constantemente mudam de formas, transitam nos diversos reinos e o anormal torna-se corriqueiro e possível. Por sua vez, a metamorfose, ao tirar o homem de sua natureza humana, integra-o ao mundo dos outros seres.

Analogicamente à ideia da metamorfose em Ovídio, temos a transformação de Mariamar em leoa. Em consonância com os apontamentos de Santos, percebemos a relação

de transição e contiguidade no romance *A confissão da leoa*, o processo de transição entre sua existência humana em animal revela uma necessidade de continuação em uma existência outra, esta que anula todo o sofrimento da existência humana de Mariamar.

Após Mariamar confessar ser uma leoa, seu avô Adjiru aparece para a neta e lhe faz uma revelação:

Talvez você, minha neta, acredite não ser pessoa. Há visões que a 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. Uma mulher de alma e corpo (p. 236-237).

O velho afirma para a neta que sua existência é puramente humana, que Mariamar “ficara solitária e furtiva”, duvidosa da sua natureza, “por causa dos maus-tratos da meninice” (p. 237), no entanto a personagem continua acreditando ser um bicho:

Reabro os olhos apenas para confirmar que Adjiru já ali não se encontra. Inspiro fundo e escuto dentro de mim uma outra voz. E essa voz enche de novo a minha cabeça: não há Adjiru, não há leões feitos, não há deuses remendendo o passado. A verdade é bem outra: não foi a vida que me deformou. Eu já vinha, à nascença, negada como mulher. Visitei o mundo dos homens apenas para melhor lhes dar caça. Não foi por acaso que as minhas pernas paralisaram. O bicho que havia em mim pedia outra postura, mais gatinhosa, mais junto ao chão, mais perto dos cheiros. Também não é por acaso que sou infértil. O meu ventre é feito de uma outra carne, eu **sou composta de almas trocadas** (p. 238) [grifo nosso].

Nesse trecho do romance, a personagem chega ao ponto principal sugerido pelo animismo: ela é composta por almas trocadas. A negação como mulher fez com que sua alma humana se exilasse de seu corpo, por isso Mariamar se metamorfoseia em bicho, tanto foi tratada como ninguém, que acabou por perder sua humanidade. Dado o momento em que a personagem descobre que a leoa, a mesma com quem lutou e que atacou Naftalinda, tivera sido morta por Maliqueto, sua reação faz transparecer ainda mais essa troca de almas, quando ela se prostra perante a felina:

Contemplo os olhos abertos, a língua pendente, como se ela estivesse apenas sedenta e cansada. Liberto-me da roupa e, toda despida, deito-me ao lado da leoa, assentando a cabeça sobre o seu imobilizado corpo. Quem sabe ainda se escutasse o pulsar do coração? Demasiado tarde: apenas escuto o meu próprio peito (p. 238).

De acordo com o *Dicionário dos símbolos*, “a nudez do corpo é, na óptica tradicional uma espécie de retorno ao estado primordial [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 845). Quando Mariamar se despe para deitar seu corpo nu junto à leoa é como se despisse de si mesma para reencontrar-se na leoa. A cena sugere uma despedida, como se a alma humana

de Mariamar necessitasse da nudez para que seu corpo retornasse ao estado primordial de sua existência animal e assim pudesse se despedir de sua outra forma, que fora morta juntamente com a leoa. Novamente percebemos a semelhança com a ideia apresentada por Ovídio, analisada por Santos (2008 p. 139-140), em que

[...] a metamorfose é um prodigioso evento de transformação, que se apresenta como uma espécie de continuidade, pois aquele que é transformado, não morre propriamente, mas permanece, de alguma maneira, em outra forma. De acordo com este conceito de metamorfose, nada termina completamente; ao contrário, sempre permanece, na forma mudada – *mutata forma*, nomeada “outridade”, algo de algum modo relacionado com a *mens* do ser metamorfoseado, garantindo-lhe a perpetuidade. Entende-se, por *mens*, o modo de pensar, de sentir e de agir de um ser; um caráter que perdura além da metamorfose.

No sentido da metamorfose ovidiana apresentada por Santos (2008), a morte da leoa não representa, contudo, a morte da alma felina de Mariamar. A leoa permanece na mulher, no seu modo de pensar, de sentir e de agir, garantindo a perpetuação da forma animal na humana e *vice-versa*.

Subsequente à cena insólita, que teve Maliqueto como espectador, o policial conta a Mariamar que esta teria sido a leoa que matara seu pai. O homem afirma que Genito Mpepe falava com a leoa quando a enfrentou, porém Mariamar estranha: “Genito falava com a leoa? Algo me soava falso naquele relato” (p. 239). Porém, podemos inferir que a estranheza de Mariamar à história contada por Maliqueto não se dá pelo fato de que o pai conversara com o animal, mas sim pela estranheza do diálogo, visto que durante toda sua vida essa relação dialogada com o pai inexistiu.

Subsequente a esse momento, no último capítulo da “Versão de Mariamar”, finalmente chegamos à confissão da leoa:

E aqui deixo escrito com sangue de bicho e lágrima de mulher: fui eu que matei essas mulheres, uma por uma. Sou eu a vingativa leoa. 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 (p. 239).

Mariamar confessa ser a leoa que matou as mulheres da aldeia de Kulumani, mais ainda, confessa ter matado suas irmãs. Matou as gêmeas Uminha e Igualita, suas irmãs caçulas, para que estas nunca chegassem a crescer, ou seja, para protegê-las dos abusos sexuais do pai, evitando assim que as meninas passassem pelo mesmo sofrimento que ela e sua irmã mais velha passaram. Da mesma forma, confessa ter matado Silência: “Fui eu que

conduzi Silência até a boca da morte” (p. 241), mas nesse caso, confessa ter matado por um sentimento recíproco de rivalidade, pois ambas se apaixonaram pelo mesmo homem. No entanto, como justificativa, a protagonista afirma que a irmã queria viver sua vida como se esta a pertencesse, como se a história com Baleiro tivesse ocorrido com ela e não Mariamar. Logo, por querer se apropriar da vida da irmã, Silência já não tinha alma, tanto sofrimento devido aos constantes abusos sofridos pelo pai a matara lentamente, ou seja, já estava morta em vida, então “quando terminou de viver já não houve falecimento” (p. 241).

Ainda que a personagem tenha confessado o assassinato das mulheres, não mostra nenhum remorso, pois para ela, a morte para essas mulheres seria uma espécie de salvação da vida que as dilacerava: “Porque, a bem ver, nunca cheguei a matar ninguém. Todas essas mulheres já estavam mortas. Não falavam, não pensavam, não amavam, não sonhavam. De que valia viverem se não podiam ser felizes?” (p. 240).

Mariamar confessa seus crimes e diz que cumprirá seu destino: juntar-se a sua outra alma, ou seja, à alma da leoa morta. A metamorfose da personagem, como traço narrativo característico do insólito, está inserida numa realidade dilacerante: uma comunidade rural em Moçambique, onde as marcas da colonização e da guerra ainda latejam como feridas abertas, sobretudo doem nas mulheres, que sofrem duplamente todo esse horror. Porém, quando a mulher se transforma em leoa nos deparamos com a possível subversão a essa condição de marginalidade. Metamorfoseada, a personagem salva as mulheres da aldeia de seus cruéis destinos matando-as, mas a morte, nesse sentido, se configura como poder regenerador da vida.

A transformação em leoa não ocorre somente com Mariamar, visto que sua mãe, Hanifa Assulua, também “incorpora” um animal quando, após a morte da filha Silência, a mulher ameaça ir sozinha ao mato para procurar o que restara de sua filha (o coração), até que seu esposo ameaça “atá-la com uma corda, como se faz com os bichos” (p. 17), nisso que a mulher responde: “– *Pois me amarre. Há muito que sou um bicho. Há muito que você dorme com um bicho em sua cama...*” (p. 17).

Em outro momento, ainda durante o luto, a mulher pede para fazer amor com o esposo, mesmo que o ato despreze as tradições, visto que “sexo em dia de luto, quando a aldeia estava ainda quente: não havia pior contaminação” (p. 22), porém, ao ser recusada por Genito, faz amor consigo mesma como se estivesse sendo possuída, devorada, por um bicho do mato:

No côncavo do quarto, minha mãe se entregou a ousadas carícias como se o seu homem realmente lhe comparecesse. Desta feita, ela comandava, galopando na sua própria garupa, dançando sobre o fogo. Suava e gemia:

— *Não pare, Genito! Não pare!*

Foi então que sentiu o cheiro do suor. Ácido e intenso, como o dos bichos. Depois, escutou o ronco. A minha mãe ocorreu, então, 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 outro, ela permanecia paralisada, à mercê dos seus felinos apetites (p. 21).

Ao se considerar um bicho perante o marido, Hanifa acaba por comparar seu homem com uma fera que “literalmente a devorava”, isso nos permite afirmar que não só a mulher é a leoa, como também o homem é transformado em um leão. Transmutada em bicho, a mulher fizera amor consigo mesma imaginando seu marido na figura de um animal sequioso, com “felinos apetites” a lhe devorar sexualmente. Considerando que “as metamorfoses são expressões do desejo, da censura, do ideal, da sensação, saídas das profundezas do inconsciente e tomando a forma da imaginação criadora” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 609), podemos concluir que a metamorfose da personagem é uma espécie de subversão à sociedade patriarcal, onde a mulher é impedida de se entregar ao sexo apenas como prazer carnal, tendo esta apenas um corpo objetificado e com a finalidade da procriação. Louro (2000, p. 06) nos diz que

As possibilidades de sexualidade – das formas de expressar os desejos e prazeres – também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gêneros sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade.

Isto é, a sexualidade é construída a partir do contexto social a que o indivíduo pertence, logo, considerando que a personagem está inserida em uma sociedade que, devido à herança patriarcal, marginaliza a mulher sexual e socialmente, o que nos leva a concluir que a mulher é reprimida sexualmente. Isto se faz revelar no momento em que “Hanifa gritou a tais plenos pulmões que ela, por um instante, desconheceu se era dor ou prazer” (p. 21), ou seja, a mulher não sabia a diferença entre o sofrimento e o gozo, visto que ela habitava um mundo regido pelo patriarcalismo, “Este mundo que obrigava uma mulher como Hanifa a ter filhos, mas que não a deixava ser mãe; que a obrigava a ter marido, mas não permitia que conhecesse o amor” (p. 191).

Vitimizada, Hanifa também se confessa: ela é uma leoa. A confissão aparece nas linhas finais do último capítulo da trama, no “Diário do caçador”, enquanto a mulher se despede de Arcanjo Baleiro – que está levando consigo Mariamar:

Já instalado na viatura, com Mariamar sentada a meu lado, despeço-me de forma desajeitada.

— *Adeus, Hanifa.*

— *O senhor contou os leões?*

— *Desde o primeiro dia que sei quantos são.*

— *Sabe quantos são. Mas não sabe quem são.*

— *Tem razão. Essa arte nunca aprenderei.*

— *O senhor sabe muito bem: os leões eram três. Falta ainda um.*

Olho em redor como se vigiasse a paisagem. É a última vez que contemplarei Kulumani. Será a última vez que escutarei aquela mulher. Com o respeito das coisas derradeiras, Hanifa Assulua sussurra:

— *Eu sou a leoa que resta. É esse o segredo que só você conhece, Arcanjo Baleiro.*

— *Por que me conta isto, Dona Hanifa?*

— *Esta é a minha confissão. Esta é a corda do tempo que deixo em suas mãos (p. 250-251).*

Durante a narrativa, percebemos que os bichos que atacaram a aldeia eram três, um leão e duas leoas. Em dado momento, Maliqueto diz a Mariamar que Genito foi quem matou a leoa e que ele, o policial, matara o leão (p. 227), no entanto, no diálogo entre Arcanjo Baleiro e o administrador Florindo Macwala, o mistério se faz revelar:

O homem [Genito] sucumbira ao matar a leoa, junto à estrada. A mesma leoa que atacou Naftalinda e Mariamar.

— *Genito foi apanhado de surpresa?*

O administrador não sabia os pormenores. Sabia, sim, que o pisteiro e a leoa morreram abraçados, como se os dois se reconhecessem, íntimos parentes (p.229).

Associada à confissão de Hanifa é possível chegar a seguinte conclusão: Mariamar, a primeira leoa, e Genito, o leão, mataram-se simbolicamente e literalmente durante o duelo: “morreram abraçados, como se os dois se reconhecessem, íntimos parentes”. Porém, quem morre durante o embate é somente a alma de leoa de Mariamar, seu corpo humano permanece vivo, ao passo que, no caso de Genito, ambos morrem: alma e corpo, animal e homem.

Genito sempre se portou como um bicho que devorara a alma das mulheres de sua família, sua esposa e filhas sofreram com seus atos violentos e abusos constantes, o homem era o leão que matara suas almas, por isso essas mulheres necessitavam de outra existência, uma menos humana, que não sofresse as dores de ser mulher, por isso a transfiguração em leoas. Mariamar se transforma em leoa para “salvar” suas irmãs e as mulheres da aldeia de tanto sofrimento, da total negação de suas existências, ao passo que Hanifa também sofre a transmutação como mecanismo de autodefesa, ou até mesmo como fuga para tanto sofrimento.

Assim como em *A metamorfose*, de Kafka, que carrega a metáfora da metamorfose como crítica à sociedade capitalista, no romance *A confissão da leoa*, Mia Couto metaforiza a condição da mulher na sociedade moçambicana. A transformação das personagens femininas da obra em leas simboliza a subversão aos valores patriarcais, ainda que no plano ficcional. Além disso, ao fazer o uso da metamorfose, o autor também recria em sua ficção a cultura tradicional moçambicana, que tem como alicerce de suas crenças o animismo. Considerando que

Pode-se definir metamorfose como toda transformação sobrenatural que afeta a aparência de um ser, de acordo com o verso ovidiano, *in noua... mutatas ... formas / corpora* (Ov. *Met.*1.1-2), como resultado tanto de uma intervenção exterior, imputada por uma divindade como punição ou salvação, quanto de uma mutação interna provocada por grande sofrimento (SANTOS, 2008, p. 137).

Podemos inferir acerca da afirmativa de Santos sobre a metamorfose ovidiana em analogia à de Mia Couto, que, mesmo simbolicamente, apresenta a figura feminina emergindo nessa sociedade como uma felina feroz e altiva, que se vinga por todos os maus-tratos sofridos pelas mulheres durante séculos de opressão. A leoa/Mariammar mata Genito, seu mais cruel opressor. A confissão das leas se faz então, tanto no plano ficcional, como no plano real, metáfora para o empoderamento feminino.

### 3.2.2 De deusas a feiticeiras: a mulher como porta-voz das tradições

No decorrer da narrativa de *A confissão da leoa*, podemos perceber que as figuras da leoa e da mulher estão constantemente entrelaçadas na obra, mas não somente este entrelaçamento é responsável pela urdidura da trama. À figura feminina, principalmente, está atrelada a base para a concepção do animismo discutido por Harry Garuba (2012), visto que no romance é recorrente a ligação intrínseca da mulher com o mágico e o místico que estão inseridos na concepção animista tão comum às culturas africanas.

No romance, a mulher também aparece como porta-voz dos mitos, lendas e tradições. Através da narração da protagonista, o leitor se depara com o mito cosmogônico que abre o primeiro capítulo do “Diário de Mariamar”, que fala de um tempo longínquo em que Deus já teria sido uma mulher que “parecia-se com todas as mães do mundo” (p. 13). Podemos observar também que o início do primeiro capítulo do “Diário do caçador”, Arcanjo Baleiro fala de uma lenda contada sempre por sua mãe, Martina Baleiro:

*Antigamente, não havia senão noite. E Deus pastoreava as estrelas no céu. Quando lhes dava mais alimento elas engordavam e a sua pança abarrotava de luz. Nesse tempo, todas as estrelas comiam, todas luziam de igual alegria. Os dias ainda não haviam nascido e, por isso, o Tempo caminhava com uma perna só. E tudo era tão lento no infinito firmamento! Até que, no rebanho do pastor, nasceu uma estrela com ganância de ser maior que todas as outras. Essa estrela chamava-se Sol e cedo se apropriou dos pastos celestiais, expulsando para longe as outras estrelas que começaram a definhar. Pela primeira vez houve estrelas que penaram e, magrinhas, foram engolidas pelo escuro. Mais e mais o Sol ostentava grandeza, vaidoso dos seus domínios e do seu nome tão masculino. Ele, então, se intitulou patrão de todos os astros, assumindo arrogâncias de centro do Universo. Não tardou a proclamar que ele é que tinha criado Deus. O que sucedeu, na verdade, é que, com o Sol, assim soberano e imenso, tinha nascido o Dia. A Noite só se atrevia a aproximar-se quando o Sol, já cansado, se ia deitar. Com o Dia, os homens esqueceram-se dos tempos infinitos em que todas as estrelas brilhavam de igual felicidade. E esqueceram a lição da Noite que sempre tinha sido rainha sem nunca ter que reinar (P. 30).*

Nas reminiscências de Baleiro, a lenda contada por sua mãe é sempre recorrente e, além de sua carga de significados afetivos para o caçador, podemos considerar que a lenda narrada por Martina assemelha-se às trajetórias do colonialismo: a estrela gananciosa que queria ser maior que todas as outras e que se apropria dos pastos celestiais com a postura de dominador e se colocando como centro do Universo; e a do patriarcalismo: o Sol “vaidoso dos seus domínios e do seu nome tão masculino” que, ao ostentar sua grandeza, só permitia a presença da noite depois de já ter ido deitar-se. Ou seja, partir do momento em que o Sol adotou uma postura de ganância (colonialismo) e superioridade (patriarcalismo), os homens esqueceram-se “a lição da Noite que sempre tinha sido rainha sem nunca ter que reinar”. A lenda nos faz lembrar a narrativa de Mariamar, quando se refere ao tempo em que a mulher que regia as leis do mundo.

Para Garuba (2012, p. 244), a grande estratégia adotada por escritores que aderem ao animismo

(...) é dar um aspecto material ou uma existência material ao que talvez sejam somente ideias ou estados de espírito na maneira através da qual o animismo impõe uma dimensão espiritual a objetos materiais. Isso, de certo modo, é uma antiga prática literária e, para as mulheres, acostumadas com a metaforização de seus corpos, não é nada de novo.

Isso nos leva a crer que o animismo tem sua presença ainda mais forte quando relacionado à mulher, o que podemos perceber, por exemplo, na cena em que Hanifa se estende no chão de sua casa para “escutar as entranhas do mundo”, ou seja, para entrar em contato com as almas de suas filhas:

As mulheres de Kulumani sabem segredos. Sabem, por exemplo, que dentro do ventre materno os bebês, a um dado momento, mudam de posição. Em todo o

mundo, eles rodam sobre si próprios, obedecendo a uma única e telúrica voz. Acontece o mesmo com os mortos: numa mesma noite — e só pode suceder nessa noite — eles recebem ordem para se revirarem no ventre da terra. É então que, à superfície das campas, emergem luzes, um revoltear de prateadas poeiras. Quem dorme com o ouvido de encontro ao chão escuta essa circunvolução dos defuntos. (...) Estendida no solo, ficou escutando a terra. Não tardaria que a filha se fizesse sentir. Quem sabe até as gémeas Uminha e Iqualita, as antigas falecidas, lhe entregassem recados do outro lado do mundo? (p. 18).

Os segredos guardados pelas mulheres de Kulumani revelam por si tal afirmativa, sendo a mulher aquela que gera a vida/alma, também é aquela que tem uma relação mais estreita com o mundo dos espíritos. A conexão de Hanifa com suas filhas mortas restaura a imagem da mulher como um elo entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, mas não só, posto que na relação das personagens com os mortos se faz constructo não só da tessitura da narrativa, mas também da formação das personagens.

Vemos no romance como se dá essa relação da mulher com o mundo dos espíritos de forma bastante significativa, quando Hanifa conta a Mariamar sobre sua vizinha, uma mulher que fazia amor com os mortos:

As mãos dessa mulher, aos poucos, se convertiam nas mãos de outras criaturas e semeavam em seu corpo arrepios nunca antes sentidos.  
— *A vizinha me ensinou uma vingança contra os homens...*  
Entendia eu o que aquela confissão escondia? A vizinha só fazia amor com os mortos. Era isso que Hanifa me estava dizendo. Gerações e gerações de falecidos desfilarão pelos braços da nossa vizinha. Gente de longe, gente de raça, gente que nunca foi gente: todos se acenderam no seu líquido leito. 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 me ensinava (p. 45).

Observa-se nesse exceto um rompimento das fronteiras existentes entre o natural e o sobrenatural, compondo um mote para que a mulher tenha atitudes subversivas em relação à sua condição de mero objeto sexual dentro do sistema patriarcal, ou seja, ao manter relações sexuais com os mortos, ela se livra, não só da coisificação de seu corpo, mas também de possíveis doenças, traição ou gravidez indesejada. A mulher transita entre o mundo visível e o invisível, por isso na obra, podemos identificar a relação intrínseca entre as personagens femininas e o animismo. Em outro momento da narrativa, nos deparamos com outra comprovação dessa assertiva, quando Hanifa faz um ritual chamado de *takatuka* com Mariamar:

[...] quando fiquei doente das pernas foi a mãe quem me curou. Não foi a Missão, não foi o padre Amoroso. A mãe fez *takatuka* comigo. Transferiu a sua dor para

aquela árvore que, depois, não suportou a carga e definhou. É nisso que consiste o *takatuka*: deslocar o mal de alguém para uma coisa. Foi isso que sucedeu comigo: Hanifa Assulua trocou as feridas da minha alma pela vida do tamarindo (p. 163).

A mãe passara a doença da filha para uma árvore de tamarindo, que em seguida definhou, enquanto Mariamar foi curada das “feridas de sua alma”. O ritual praticado por Hanifa revela outra característica importante do animismo, visto que, “dentro do mundo fenomenológico, a natureza e seus objetos são dotados de uma vida espiritual tanto simultânea quanto coextensiva com suas propriedades naturais” (GARUBA, 2012, p. 240), ou seja, podemos concluir que as almas de Mariamar e do tamarindo foram trocadas em tal ato ritualístico, fazendo com que a mãe salvasse a vida da filha.

Em outro momento, contudo, Hanifa refaz esse ritual, só que desta vez com propósito oposto: tirar a vida da filha. Quando a mãe descobriu que sua filha era violentada por Genito, culpou-a pela ação do marido. Antes de fazer a *takatuka* novamente, Hanifa agrediu a filha com socos e pontapés, insultando-a. A reação da mulher é de revolta e de rivalidade, percebe-se durante a narrativa que a mãe da protagonista sempre soubera dos abusos que seu esposo praticava com as filhas, mas jamais se pronunciou a respeito, no entanto, dada a confirmação da filha, age como se esta fosse uma rival que provocara seu homem. A figura da mãe protetora que faz um ritual para salvar a vida da filha se liquefaz e para vingar-se, a mulher chamou um feiticeiro que fez Mariamar tomar uma amarga poção que a converteu “num corpo sem alma”:

Minha mãe vingava-se: antes ela transferira a minha doença para a árvore do nosso pátio. Agora ela fazia *takatuka* ao inverso: deslocava a vida de mim para a árvore morta. O tamarindo, num instante, renasceu verde e altivo. Em contrapartida, converti-me em inanimada criatura. Um único sentido me restava: a audição. No resto, um antigo e congênito escuro me rodeava.

O que Hanifa Assulua pretendia era mais do que me eliminar fisicamente. Morrer era pouco. Havia que apagar o meu nascimento. Os mortos não estão ausentes: permanecem vivos, falam-nos nos sonhos, pesam-nos na consciência. O castigo que me estava reservado era o exílio absoluto. Não de Kulumani, mas o exílio da razão e da linguagem. Fui declarada louca. A loucura é a única ausência perfeita. Na insanidade mental eu estava visível, mas fechada; doente, mas sem ferida; magoada, mas sem dor.

Ao deslocar a alma da filha para a árvore e vice-versa, a personagem Hanifa nos leva à compreensão essencial do animismo, um credo que “é composto de duas filosofias básicas. A primeira diz que as coisas possuem uma vida própria, e a segunda que, quando suas almas são despertadas, seu sopro de vida é liberado e elas podem migrar para outros objetos” (GARUBA, 2012, p. 244), neste caso, as almas dos dois seres são trocadas. Mariamar já não

tinha posse de seu corpo, visto que este, sendo subjugado e marginalizado pela cultura falocentrista opressora, já não mais lhe pertencia, mas o que sua mãe lhe fez acaba por ser a pior violação sofrida pela protagonista. A falta de sororidade<sup>9</sup> de Hanifa lhe tira a alma, a única coisa que lhe pertencia legitimamente, logo o que resta a Mariamar após a vingança da mãe é o exílio total da vida: a loucura. A combinação da realidade dilacerante que envolve a mulher africana e o Realismo Animista que representa a crença anímica no contexto literário, aparece muito bem refletida no excerto supracitado.

Outra personagem feminina, que faz uma aparição emblemática, embora breve, e que representa a base anímica do romance, é figura da feiticeira Apia Nwapa. Após matar uma hiena, o caçador encontra um osso humano entre as presas do animal e em obediência aos moradores da aldeia, decide procurar a feiticeira para descobrir a origem do osso. Quando Arcanjo está na presença da velha, esta se pronuncia:

— *Vou pedir licença ao rio.*

A feiticeira inclina o sombreiro sobre o rosto e, nesse instante, ela própria se converte em sombra. Apia Nwapa está inchada de vaidade: gente estranha (incluindo um representante do próprio administrador) senta-se no seu terreiro.

A mulher recosta-se pesadamente no tronco do embondeiro. Pernas estendidas juntas, acomoda-se como se aquela fosse a sua igreja privada. Olha longamente para o escritor, para mim e para Maliqueto Próprio. Depois, volta a anunciar:

— *Para vos dar autorização para caçarem tenho que, primeiro, pedir licença ao rio.*

— *Ao rio?* — pergunto, impaciente.

— *O rio tem os seus mandos. No Lideia mora o ngwena maior. O senhor conhece bem esse crocodilo...*

— *Conheço-o?*

— *É o mesmo crocodilo que o senhor matou há muito tempo atrás.*

Não posso senão sorrir. *Ngwena*, o crocodilo? Eu já tinha licença de porte de arma, estava autorizado a matar os leões assassinos. Faltava-me agora aguardar pela sentença de um crocodilo imaginário? É o que pergunto, entre timidez e descrença. A voz de Apia é contida, mas ela já não escolhe as palavras:

— *Imaginário? O senhor duvida do crocodilo? Que raio de africano você é?*(p. 173-174) [grifo nosso].

A primeira fala da personagem na trama já se encarrega de toda a simbologia que esta representa. Apia Nwapa diz que, antes de atender o pedido de Baleiro, precisa pedir licença ao rio, que encarna dentro da crença animista, segundo Garuba (2012), não somente fontes naturais de água, mas carrega em si inúmeras significações místicas, que, dentre variadas possibilidades, traz a simbologia do curso das águas como “corrente da vida e da morte”

<sup>9</sup> O termo sororidade tem seu conceito fortemente arraigado no feminismo, representando a união e a aliança entre mulheres que alicerçam suas relações na ideia de empatia e companheirismo. O conceito é definido também a partir de seu aspecto de dimensões ética e política, tendo em sua prática a busca de igualdade entre os gêneros.

(CHEVALIER, GHEEBRANT, 2009, p. 781). No entanto, no decorrer do diálogo entre o caçador e a feiticeira, percebemos a importância da mulher para a trama como agente e representante da tradição quando esta, perante a descrença do homem, o questiona sobre sua africanidade, como podemos observar no trecho em negrito da citação.

A reação impregnada de descrença do caçador revela um fator sobre o qual Garuba (2012) discorre em seu ensaio, que é o choque entre as culturas em que o homem se vê agonizante entre a consternação das concepções da vida tradicional e a modernidade. Dentro dessa lógica, o pesquisador das culturas e tradições africanas, diz que

Nessas narrativas, uma estrutura binária é geralmente erguida, e dentro deste mundo a luta agonizante do protagonista é desenhada. A trajetória animista de acomodação esboçada aqui parece desmentir os binarismos rígidos desta narrativa e atenuar as relações agonizantes frequentemente desenhadas por uma elite em busca de lugares de agência e identidade. O que pode estar muito mais próximo da realidade é que a lógica animista subverte esse binarismo e desestabiliza a hierarquia da ciência sobre a magia e da narrativa secularista da modernidade através da reabsorção do tempo histórico nas matrizes do mito e do mágico (GARUBA, 2012, p. 242).

Em consonância com o pensamento do autor, segundo o qual afirma que a crença animista subverte essa ambivalência do mundo moderno que acaba por hierarquizar a lógica científica sobre a mágica, podemos equiparar tal afirmação à reação da personagem de Arcanjo Baleiro, quando este, acaba por se render ao poder da feiticeira ao acreditar que ela pode dar a resposta que ele buscara. Vejamos:

— *Deixemos o meu assunto. Nós viemos aqui para a senhora identificar um osso encontrado na boca da hiena.*

Depositam a ossada a seus pés. Ela não se mexe, limita-se a contemplar à distância o resto do esqueleto. Fecha os olhos e aspira fundo como se apurasse o cheiro.

— *Este osso ainda está muitíssimo vivo. Esta morte foi encomendada.*

As ossadas são a nossa única eternidade. Vai-se o corpo, esmorecem as lembranças. Restam os ossos para sempre. Estes são os argumentos de Apia Nwapa: o que ali se apresentava não era apenas um fêmur. Ao avesso, era a viva prova de uma vida de alguém.

— *Sim, mas de quem?*

— *A minha boca não aponta ninguém. Vocês sabem de quem.*

— *Vemos aqui para ouvirmos isto?* — pergunta, em desafio.

— *Vou então adiantar alguma coisa, o senhor é caçador, vai descobrir o que está por baixo das minhas palavras* — fez uma pausa e, de olhos fechados, acrescentou: — *Uma mulher deitada por terra, caiu mais fundo que a poeira. No fim, alguém vai engravidar de um esqueleto* (p. 174-175).

A mensagem da feiticeira, ainda que enigmática, revela o que o caçador ansiava por descobrir: o osso encontrado na boca da hiena era de Tandi, a empregada de Naftalinda que fora estuprada pelos homens da aldeia. Sobre a feiticeira, no *Dicionário de Mitos Literários*:

“Saída do paganismo e seguindo esse percurso feminino da totalidade e marginalidade, a feiticeira torna-se pouco a pouco o inverso da fada, cristalizando os poderes negativos, mas preservando a marca de seu saber e de seus poderes” (GABORIT, GUEDOSN E CAPONAL, 1997, p. 349). Dito isto, a figura da feiticeira revela-se como detentora dos saberes e práticas ancestrais, logo se faz também como importante porta-voz da cultura e tradição moçambicanas dentro da obra e, mais que isso, é responsável também pela reconexão de Arcanjo Baleiro com sua origem e identidade africanas.

O cenário telúrico em que Mia Couto ambienta sua ficção se faz fértil para as mais variadas representações de uma cultura tão plural quanto a moçambicana, “em sua obra, sem abdicar do cenário maltratado pela colonização e pelas guerras, têm-se imagens de ritos religiosos próprios das práticas tribais” (GARCIA, 2013, p. 23), mais ainda, o místico ronda as personagens femininas do escritor moçambicano, fazendo com que estas se tornem elementos fundamentais para a reafirmação e perpetuação das tradições tribais africanas.

### 3.3 VOZES DISSONANTES: O EU E O OUTRO

*“Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina, nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida”*

(Mikhail Bakhtin)

Como pudemos observar em *A confissão da leoa*, há sobretudo uma linha tênue que urde de forma singular essas duas esferas da ficção de Mia Couto: a representatividade feminina e o Realismo Animista. O título do romance já nos dá margem interpretativa para tal: a confissão de uma leoa. A prosopopeia se faz. No entanto, a ideia de uma figura de linguagem aos poucos se desfaz no decorrer da narrativa, pois logo após a explicação inicial do autor, um Provérbio africano confirma a complexidade da proposição anunciada no título: “Até que os homens inventem as suas próprias histórias, os caçadores sempre serão os heróis das narrativas de caça” (p. 10), no entanto, este segundo, alterna a figura apresentada no título da leoa para a figura do leão. Não obstante, temos dois animais selvagens personificados, a leoa está a fazer uma confissão, enquanto o leão está associado à imagem de contador de histórias, no caso, sua própria história.

Ambas as proposições funcionam como uma alegoria, no sentido de apresentar “uma coisa pelas palavras e uma outra coisa – quando não uma coisa inteiramente oposta – pelo sentido” (MOISÉS, 2013, p. 14), o que nos leva a pensar num possível jogo de enganos, no qual a imagem da leoa, como representação do gênero feminino, faz uma confissão, ou seja,

está em busca da expiação de alguma falta ou pecado, enquanto o leão, como figura que simboliza o gênero masculino, se tem a ideia de estar simplesmente narrando um acontecimento. A revelação da alegoria se dá a partir do momento em que se torna clara a relação abismal entre as mulheres e os homens na sociedade africana, desse modo, podemos perceber, ao longo da narrativa, que a voz da narradora Mariamar – a possível leoa – está a confessar não seus erros, faltas ou pecados, mas está a denunciar a condição da mulher nesse contexto social, vitimada pela figura do homem como símbolo do patriarcalismo e, em contrapartida, está também contando sua própria história, i. e., a voz da leoa/Mariamar acaba por se sobrepor à dominação masculina, representada pelo leão, confessando não seus pecados, mas sim aqueles cometidos pelos homens. Em síntese, temos a supremacia masculina *versus* a supremacia da leoa, podendo ser observada no trecho em que Mariamar revela:

Todos acreditam que são 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 (p. 55).

Esse embate entre os gêneros feminino e masculino está refletido nas discussões sobre as relações entre opressor e oprimido no contexto do pós-colonialismo, abordados anteriormente. A polarização entre homem e mulher aparece marcada no romance pela voz de dois narradores, ambos autodiegéticos<sup>10</sup>, Mariamar Mpepe e Arcanjo Baleiro. O registro em primeira pessoa pode ser observado no decorrer da narrativa, na “Versão de Mariamar”: “O **meu** avô diz que esse reinado há muito que morreu” (p. 13) [grifo nosso]; e no “Diário do caçador”: “São duas horas da manhã e o sono não **me** chega. Daqui a algumas horas anunciam o resultado do concurso. **Saberei** então se **fui** selecionado para dar caça aos leões de Kulumani” (p.27) [grifo nosso]. Ambas as vozes narrativas representam, simbolicamente, a visão feminina e a masculina acerca da situação da mulher na sociedade em que as personagens estão inseridas.

Através do romance é possível (des)identificar a mulher moçambicana através de inúmeras vozes que aparecem além das vozes dos dois narradores, condizente, por isso, ao que Bakhtin (2013) caracterizaria como um romance polifônico. Para o autor, o gênero

---

<sup>10</sup> A autodiegese é caracterizada, na maioria das vezes, pela narração em primeira pessoa em que o narrador relata suas próprias experiências como personagem central da trama.

romance é polifônico por natureza, visto que apresenta vozes sociais diversas que se confrontam à medida que os pontos de vista sobre um determinado objeto são manifestados.

Tal pluralidade narrativa confere ao romance certa ambivalência coadunada a um caráter polissêmico, visto que na obra nada é o que aparenta ser. A construção textual de um romance polifônico que se caracteriza, de acordo com Bakhtin, em análise à obra de Dostoiévski, por uma propagação de vozes que ecoam no texto sem haver entre elas uma relação de subordinação. O que Bakhtin nos apresenta é a ideia de que a polifonia é algo intrínseco a toda enunciação, visto que inúmeras vozes ressoam representando um discurso, que, por sua vez, é formado por outros inúmeros discursos, propiciando um conflito entre verdades, ou seja, pontos de vista divergentes. Sendo assim, as personagens se formam a partir de marcas textuais, logo, há inúmeras vozes no romance que entoam e compõem um retrato que apresenta a mulher moçambicana e suas múltiplas representações.

Considerando também outra proposta de Bakhtin (2013), que é o dialogismo, podemos observar outro fator relevante para esta leitura, pois no romance de Mia Couto, assim como nos propõe o filósofo russo, não há um apagamento das vozes das personagens em detrimento da voz do autor, semelhante ao que acontece nos romances de Dostoiévski:

Assim, pois, nas obras de Dostoiévski não há um discurso definitivo, concluído, determinante de uma vez por todas. [...] A palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro. [...] No mundo de Dostoiévski não há discurso sólido, morto, acabado, sem resposta, que já pronunciou sua última palavra (BAKHTIN, 2013, p. 291-292).

É importante ressaltar, contudo, que ambos os conceitos-chave bakhtinianos, a polifonia e o dialogismo, não devem ser vistos como sinônimos. Maria Letícia de Almeida Rechdan, em seu artigo *Dialogismo ou polifonia?*, ao analisar a obra de Bakhtin diz que o princípio dialógico é aquele que constitui a linguagem, esta que é composta por “vozes polêmicas” que são incorporadas em um discurso, enquanto que a polifonia é uma estratégia discursiva que faz o registro dessas vozes dentro de um texto. Em suma, a autora afirma que “O dialogismo é resultante de um embate de vozes, enquanto a polifonia é a menção a essas vozes em um texto. Assim, todo texto é, por essência, dialógico, mas nem todo texto é polifônico” (RECHDAN, 2003, p. 8).

Ambas as teorias propostas por Bakhtin se adéquam ao romance em estudo, visto que na obra existem inúmeras vozes que formam a teia discursiva. Temos então Mia Couto, escritor branco, filho de europeus, de um lugar enunciativo considerado dominante; a voz de Arcanjo Baleiro, mulato, caçador por profissão e que reside na capital moçambicana, Maputo,

e a voz de Mariamar, negra, moradora da zona rural moçambicana, falando de um lugar enunciativo marginalizado por uma cultura patriarcal. É possível observar que, além da voz do autor, as vozes dos narradores se desdobram em outras vozes do passado ou de outras personagens, i. e., de outros sujeitos discursivos. Desse modo,

Na ótica da polifonia, as personagens que povoam o universo romanesco estão em permanente evolução. O dialogismo e a polifonia estão vinculadas à natureza ampla e multifacetada do universo romanesco, ao seu povoamento de grande número de personagens, à capacidade do romancista para recriar a riqueza dos seres e caracteres humanos traduzida na multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica representada (BEZERRA, 2014, p. 191-192).

A representatividade feminina do romance está, pois, alicerçada na reprodução dessas múltiplas vozes formadas por diversificadas – e muitas vezes divergentes – realidades sociais, culturais e ideológicas que compõem a narrativa. Em cada representação subjetiva das personagens, observamos que algumas tentam reafirmar a superioridade masculina, em outras, há uma tentativa de desconstrução da sociedade falocêntrica, como podemos observar no trecho que se segue, representando a voz do narrador-protagonista Arcanjo Baleiro:

Olho em redor. Há duas noites foi aqui morta uma jovem mulher. Antes dela, umas vinte outras foram devoradas pelas feras. Não longe, no meio do capinzal, restariam ainda pegadas de sangue, indeléveis restos de indizíveis crimes. Penso na dor e no medo daquela gente. Penso no desamparo daquela aldeia, tão longe do mundo e de Deus. Kulumani era mais órfã do que eu (p. 77).

Na voz do caçador não há dúvidas: as mulheres de Kulumani foram mortas pelas feras que atacaram a aldeia. Em contrapartida, a voz de Naftalinda traz outra verdade: “— *Não sei o que eles vão procurar pelo mato. Esse leão está dentro da aldeia*” (p. 149). A personagem afirma para Arcanjo Baleiro, após presenciar o ritual em que os homens da aldeia estão a se preparar para a caçada aos leões, que na verdade eram aqueles os responsáveis pelas mortes, ou seja, foram os homens, e não os animais, que puseram fim à vida das mulheres de Kulumani. Em outra versão, temos a voz de Hanifa, que aparece no “Diário do caçador”. A mulher vai ao socorro de Baleiro pedindo ajuda, dizendo que haveria ouvido leões rondando a aldeia, próximos à sua casa. Ao chegar, o caçador encontra com Genito alcoolizado, no que este lhe diz:

— *O que se passou aqui sabe o que foi? Uma emboscada. Hanifa quer matar-me.*  
 — *Ora, que disparate...*  
 — *Ela pensa que sou culpado de coisas terríveis.*  
 — *Que coisas?*

— *São coisas nossas. Vocês sabem: aqui não há polícia, não há governo, e mesmo Deus só há às vezes (p. 141).*

A voz de Hanifa relaciona a figura do esposo à do leão, ou seja, Genito seria o leão que haveria devorado o corpo e a alma das mulheres de sua família. São três vozes e três versões de uma mesma história, em todos os relatos encontramos verdades formadas por diferentes sujeitos que carregam em seus discursos suas subjetividades. Quando nos referirmos ao “sujeito discursivo, colocamos em evidência as constituições sócio-histórica e ideológica dos sujeitos, seus posicionamentos atestados por suas inscrições discursivas, e procuramos seu funcionamento na produção literária” (FERNANDES, 2009, p. 12).

Logo, partindo do discurso do caçador, devemos considerar sua condição de sujeito assimilado, ou seja, incrédulo das crenças autóctones, sua realidade social está impregnada pela modernidade representada pela sua cidade de origem, a capital de Moçambique, e, principalmente, por ser homem, a personagem ainda traz a posição dominante na cultura patriarcal. Naftalinda, por sua vez, que era “a primeira-dama de uma aldeia sem damas”, isto é, fala de um lugar supostamente privilegiado por ser esposa de uma autoridade local, subverte o silêncio imposto às mulheres e denuncia os homens da aldeia. A dimensão de seu empoderamento e de sua coragem está metaforizada pela dimensão de seu corpo robusto, por isso a mulher se impõe ao marido e aos senhores da aldeia, ao afirmar que os responsáveis pelos crimes eram os homens e não os leões. E, por fim, a declaração de Hanifa que se encontra no limiar entre as verdades do caçador e a da primeira-dama. Para a mulher, a verdade é que os homens da aldeia são os leões responsáveis pelas mortes, principalmente seu marido, Genito Mpepe, que, convertido num leão, assassinou a filha. Hanifa também é uma assimilada, porém ainda se rende às crenças e tradições autóctones, impregnadas do animismo. A ambiguidade nas crenças de Hanifa pode ser evidenciada a partir do que nos diz Cabaço:

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. (CABAÇO, 2007, p. 164).

Ainda que as atitudes da mulher sigam sua identidade de assimilada, sua vivência acaba por não se dissociar completamente das crenças anímicas, fazendo com que ela, como sujeito, carregue em sua voz marcas ideológicas divergentes. Ela carrega em si as marcas da opressão sexista, algumas vezes, de forma bastante condescendente. Mas, ao instigar o

caçador a matar o leão que rondava sua casa – personificado na figura do marido –, demonstra um simulacro de subversão.

Em todo caso, podemos observar que todo o romance se constitui uma forma de denúncia da dominação, violência, opressão e marginalização sofrida pelas mulheres, as vozes ressoam, embora dissonantes, numa mesma direção. Assim, veremos como o universo feminino na obra é representado como espelho da opressão da alteridade, da mulher como o Outro que, na cultura patriarcal, é relegada à margem.

Como pudemos perceber, no cerne do discurso de Mariamar e de Arcanjo Baleiro “ouvimos” inúmeras vozes e discursos que transcendem a materialidade linguística, revelando que o lugar da mulher negra é um lugar inabitável, inumano, sempre à margem sexista e racial. Assim como algumas das personagens femininas da trama, muitas mulheres ainda hoje vivem sob a crueldade social patriarcal e não têm consciência de toda essa opressão: para elas não há outra forma de (não) ser.

Quando Mariamar toma consciência de sua condição e a declara nos escritos de seu caderno, de certo modo, começa a denunciar todos os maus tratos sofridos por essas mulheres. Ela desconstrói, através de suas palavras, os paradigmas de uma base sociocultural em que à mulher é negado o direito à própria existência. Sendo assim seu discurso começa a representar uma transgressão à medida que expõe todas as crueldades, regidas pelo eurocentrismo e falocentrismo, sofridas pelas mulheres da trama. Tal ideia corrobora com os apontamentos de Bezerra (2014, p. 193) acerca da teoria bakhtiniana, quando afirma que “No enfoque polifônico, a autoconsciência da personagem é o traço dominante na construção de sua imagem, e isso pressupõe uma *posição radicalmente nova do autor* na representação da personagem” [grifos do autor]. Esse traço característico do romance polifônico se revela nas relativizações da trama em que a polarização feminina *versus* masculino é rompida, numa demonstração clara dessa autoconsciência da personagem. A ruptura da dominação falocêntrica aparece nas vozes de duas personagens secundárias: Rolando Baleiro e Adjiru Kapitamor.

O primeiro, irmão de Arcanjo Baleiro, subverte a ordem patriarcal ao assassinar o pai após a morte de sua mãe, vítima de uma doença decorrente dos maus-tratos do marido, Henrique Baleiro. A voz de Rolando aparece através de uma carta endereçada ao irmão em que ele diz:

*Meu querido irmão: imagino que te doa a minha condição. Quero-te dizer que não sofro. Pelo contrário, sou feliz porque nunca mais posso voltar a ser um Baleiro. Despi-me do meu herdado nome com o mesmo prazer que certas viúvas queimam*

*as vestes do marido que as tiranizou. Depois daquele disparo deixei de ter medo, deixei de ter medo de quem fui. Já nenhum crime me espera. Estou vazio, como apenas pode estar um santo. [...] Sim, fui eu que matei o nosso pai. Matei-o e voltarei a matá-lo sempre que ele volte a nascer* (p. 205). [grifo nosso]

A voz de Rolando é carregada de autoconsciência, não só transparecida pela sua confissão, mas principalmente pela posição tomada pela personagem, como podemos perceber no trecho grifado em que ele próprio se coloca na posição de uma mulher tiranizada pelo marido, revelando uma subjetividade que destoa da posição masculina própria do patriarcalismo. Após matar o pai, Rolando foi internado em um manicômio, mas em sua carta ele diz: “A loucura, primeiro, foi o meu álibi. Tornou-se, depois, a minha absolvição” (p. 206), o que nos permite considerar que ele não buscou na loucura apenas a absolvição de seu crime, mas sim, uma fuga da realidade dilacerante em que um homem tem em suas mãos o poder de tirar a vida de uma mulher, sem, contudo, receber a devida punição pelo seu crime.

Do mesmo modo, Adjiru Kapitamoró revela em sua subjetividade um comportamento oposto em relação aos outros homens do romance. Quando este vai buscar a neta, que passara um tempo na missão católica para se curar da doença que tirara o movimento de suas pernas, o velho indaga ao padre:

— *Mariamã já anda, estou muito feliz. Mas eu pergunto: o senhor padre lhe ensinou a dar pontapés?*  
 — *Pontapés? Então isso ensina-se a uma menina?*  
 — *Exatamente, padre. Exatamente por ser menina é que ela deve aprender a dar murros, dentadas, pontapés...*  
 — *Essas não são palavras de um crente. Aqui ensinamos a amar o próximo.*  
 — *De quem mais nos precisamos defender é dos que nos são mais próximos* (p. 133).

A voz de Adjiru revela seu instinto de proteção em relação à neta. O que acontece nas culturas africanas regidas pelo patriarcalismo é similar às culturas ocidentais, em que, segundo Simone de Beauvoir (2009), o menino é incentivado a ter atitudes mais violentas para que possa perceber seu corpo como um mecanismo de autodefesa e dominação, por isso nessas culturas, os meninos costumam correr, subir em árvores, simular brigas com outros meninos, etc., ao passo que, à menina é ensinado a docilidade e subserviência, não podendo esta revelar-se autônoma, tão pouco “exercer a liberdade para compreender, aprender e descobrir o mundo que a cerca” (BEAUVOIR, 2009, p. 26), visto que, sem tais recursos, torna-se impossível sua autoafirmação como sujeito. A fala de Adjiru nos surpreende justamente por ele ir de encontro a essa afirmação de comportamentos dos gêneros. Ele diz

que, justamente por ser menina, Mariamar precisa saber se defender e ainda mais, diz que a necessidade de autodefesa é para protegê-la da violência dos que “são mais próximos”, ou seja, seu próprio pai. A menina sai da missão com 16 anos, idade aproximada em que os seios despontam em uma mulher, logo é também quando ela passa a despertar o desejo masculino. O prenúncio de violência anunciado pelo avô Adjiru é confirmado na voz de Mariamar: “[...] durante anos, meu pai, Genito Mpepe, abusou das filhas. Primeiro aconteceu com Silência. Minha irmã sofreu calada, sem partilhar esse terrível segredo. Assim que me despontaram os seios, fui eu a vítima” (p. 187).

Em outro momento a voz de Mariamar traz em seu discurso a imagem de Adjiru enquanto este cumpria uma tradição de esculpir máscaras com rostos de mulheres que já teriam sido deusas:

De madrugada, o avô continuou a cruzar-se comigo na varanda enquanto eu debicava uns restos de *nchemba*, catando ossos de galinha no meio da farinha de mandioca. Adjiru 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 dizem aquilo que as suas bocas não ousavam pronunciar** (p. 85). [grifo nosso]

No trecho em negrito observamos a voz da narradora a se pronunciar em relação à atitude do avô como representação da postura masculina. A personagem diz que os homens, ainda que de forma inconsciente, sabem do poder da mulher, por isso temem o dia em que estas se tornem deusas novamente, ou seja, temem o dia em que elas retomem sua supremacia. O que podemos observar, em consonância com Bezerra (2014, p. 194-195), é que

A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes, todas representantes de um mesmo universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos.

Na fala de Mariamar em relação ao avô, percebemos que sua voz ainda está carregada pela desconfiança em relação ao gênero masculino. A personagem sabe que seu avô é seu único protetor, mas ainda assim não desconsidera o fato deste ser um homem que carrega em si, como sujeito, a opressão e violência imposta às mulheres.

Em suma, podemos evidenciar que a temática que envolve a opressão às mulheres no contexto social de uma sociedade ainda regida pelo poder patriarcal, ainda marcada pela violência colonial, está em todo o discurso de ambos os narradores. É possível também

observar a voz e a ideologia do autor através das várias vozes que ressoam no romance. Mia Couto como intelectual engajado nas causas sociais de Moçambique, traz em seu romance uma temática que também envolve sua realidade social, por isso, recorreremos novamente aos apontamentos de Bakhtin (2010, p. 105) quando diz que

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. [grifo do autor]

A voz do autor se fragmenta e se divide nas duas vozes dos narradores autodiegéticos, Mariamar e Arcanjo Baleiro, que por sua vez se dividem em inúmeras outras vozes que compõem o romance polifônico. Na obra, podemos evidenciar inúmeros conflitos ideológicos que marcam a imagem de uma sociedade pós-colonial, a polarização entre a tradição e a modernidade, o animismo e o cristianismo e, principalmente, a supremacia masculina sobre a feminina e a tentativa de subversão dessa polarização. Na “Versão de Mariamar” são mais evidentes as marcas dessa violência, visto que seu lugar de sujeito é amplamente influenciado pela dominação patriarcal, mas no decurso de toda a obra nos deparamos com a dor dessas mulheres que, apesar do sofrimento e da dor que carregam, ainda conseguem fazer ecoar suas vozes.

## CONFISSÕES FINAIS

Em um ensaio, publicado no livro *E se Obama fosse africano?*, Mia Couto recorda um acontecimento. A data era a de 07 de abril de 1975, a primeira vez que se comemorava em Moçambique o Dia da Mulher Moçambicana. Em seu relato, o escritor conta que sob a direção do encontro estava um general de nome Sebastião Mabote que, com muito entusiasmo, bradava ao povo “Viva à mulher” e todos os homens presentes aderiram ao coro. Em dado momento o general pediu um coro mais entusiasmado ainda: “Somos todos mulheres!”, “Somos todos mulheres!”, no entanto, desta vez, o general não teve sucesso. Nenhuma máscula voz proclamou sua identidade feminina, “Um silêncio espantado, uma atrapalhação geral percorreu os estivadores” (COUTO, 2011, p. 134).

Ao recordar o acontecimento, Mia Couto nos leva à compreensão do quão difícil é colocar-se no lugar do outro. A referência ao texto do autor nos leva à reflexão a que se propôs essa dissertação, o olhar que nós ainda lançamos sobre a África e, também neste caso, à mulher africana.

Temos ainda muito a refletir, há, sobretudo, uma gama de equívocos sobre África que precisam ser desestruturados, no entanto a história parece já estar sendo refeita. No Brasil, por exemplo, temos a lei 10.639/03<sup>11</sup> como mola propulsora para a (re)descoberta desse continente, do qual também se estruturou nossa identidade. Ao trazermos a reflexão sobre uma parte das múltiplas culturas africanas, assim como o espaço que as mulheres moçambicanas ocupam na sociedade e tal representação na ficção de Mia Couto, tentamos esboçar, ao menos minimamente, parte desse todo vário e complexo que é África, ou, como já dissemos anteriormente, no plural: Áfricas.

Sobre o Realismo Animista buscamos a compreensão daquilo que Garuba nomeou de “reencantamento do mundo”, que ocorre quando “o racional e o científico são apropriados e transformados no místico e no mágico” (2012, p. 239). A convergência entre a proposta de Garuba com a obra de Mia Couto se dá a partir dessa tentativa de retraditionalização das sociedades africanas, que traz consigo a lembrança de um passado que reabilita a construção de um futuro. É importante ressaltar, contudo, que o mundo anímico não se torna insensível à cultura contemporânea, pelo contrário, une-se a ela, ambos tornam-se alicerces de um porvir

---

<sup>11</sup> Lei Federal, aprovada em março de 2003, que torna obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e Afro-Brasileira nas escolas de Ensino Fundamental e Médio. Ao alterar a Lei de Diretrizes e Bases, objetiva promover uma educação que reconhece e valoriza a diversidade, comprometida com as origens do povo brasileiro.

que abrigará universos vários que unem também oralidade e escrita, urbano e rural, tradição e modernidade.

Ainda sobre a proposta de reencantamento do mundo, buscamos associá-la à situação da mulher africana, através da convergência das almas das mulheres do romance e a figura da leoa. A condição das mulheres em Moçambique ainda traz dados que imprimem a violência, opressão e silenciamento. No ensaio referenciado anteriormente, Mia Couto (2011, p. 137-138) traz os seguintes dados:

A nossa sociedade vive em permanente e generalizado estado de violência contra a mulher. Essa violência é silenciosa (eu preferia dizer que é silenciada) por razões de um alargado compadrio machista. Os níveis de agressão doméstica são enormes, os casos de violação são inadmissíveis, a violência contra as viúvas foi já reportada em livro, a violência contra as mulheres idosas acusadas de feitiçaria e, por isso, punidas e estigmatizadas. E há mais se quisermos ilustrar este estado de agressão silenciosa e sistemática contra as mulheres: acima de 21% das mulheres casam-se com idades inferiores a quinze anos (em certas províncias esse número é quase de 60%). Este é o ciclo de vida de uma menina que nunca chega a ser mulher. Esse ciclo reproduz-se de modo a que uma menina que devia ainda ser filha é já mãe de uma menina que ficará impedida de exercer a sua feminilidade.

Cinquenta e cinco por cento das meninas casadas com idades até aos dezoito anos já se tornaram mães. Cinquenta e seis por cento desses partos prematuros ocorrem sem apoio de parteiras preparadas. Por todas estas e outras razões, as mulheres dos quinze aos 24 anos são duas vezes mais susceptíveis de serem contaminadas pela Sida do que os rapazes. Estes números todos sugerem uma silenciosa mutilação nacional, um estado permanente de guerra contra nós mesmos.

Esta é a conclusão que poderemos sugerir, a fechar: um país em que as mulheres só podem ser a sua metade está condenado a ter apenas metade do seu futuro.

A realidade dilacerante da mulher moçambicana nos leva a crer num mundo desencantado e doloroso, em que suas existências são diluídas pela cultura hegemônica masculina. No entanto, o que nos chamou atenção em *A confissão da leoa*, foi justamente o encantamento com que o escritor, através de sua prosa-poética, reconstrói a imagem da mulher moçambicana na representação de uma leoa “delicada e feminina”, “majestosa como uma deusa”. A metáfora da caça está então subvertida, é a presa (a mulher) que se torna o centro da trama, não só pela nulidade existencial, silenciamento e subalternidade, herdadas do colonialismo e patriarcalismo, mas, principalmente, pela sua imagem de felina e deusa. O caçador/homem teme o bicho/mulher, mais que isso, respeita-o, torna-se então sua presa, enquanto que a leoa busca, através de sua confissão, a redenção, como quando Mariamar confessa seu crime: matou as mulheres de Kulumani para então dar-lhes vida, seu desejo era eliminar todas as mulheres da terra para dar fim à raça humana: “Até que os deuses voltem a ser mulheres, ninguém mais nascerá sob a luz do Sol” (p. 240). O que nos permite concluir, com base no Realismo Animista, é que na ficção de Mia Couto não há apenas a ideia

metafórica da metamorfose das personagens femininas em leoas. Não é apenas uma transformação, mas sim uma associação de uma alma em dois seres, ou seja: a mulher é a leoa. Mariamar, Hanifa, Silência, Naftalinda, Tandi, Martina, Luzilia, todas mulheres, todas leoas: frágeis mulheres, corajosas feras.

É sob a voz das personagens masculinas da trama que Mia Couto expressa sua condição de homem numa cultura machista, ser branco numa realidade racista, mas também representa vozes que subvertem a ordem imposta e que buscam igualdade e justiça social, assim como se revela sujeito feminino através das vozes-mulheres-marginais da trama. Em ser o Outro, diz o autor em seu ensaio, é preciso instigar “A capacidade de visitarmos, em nós, aquilo que pode ser chamado de alma feminina mesmo que não saibamos exactamente o que isso é, mesmo que desconheçamos onde começa e acaba a fronteira entre o masculino e o feminino” (COUTO, 2011, p. 135). Logo, podemos chegar à conclusão que a plenitude do desvendamento da alma feminina não foi, obviamente, alcançada, mas nos levou à reflexão, nos instigou a fazer inúmeros questionamentos acerca da condição da mulher moçambicana, e nos levará, quem sabe, à tentativa de mudança em busca de justiça para elas.

É preciso ainda lançar outras reflexões sobre África, problematizar, discutir, para então tentar chegar à mínima compreensão do que é esse todo múltiplo e complexo continente. E para esse propósito, recorreremos novamente ao pensamento de Mia Couto (2011, p. 135), que finda, mas não conclui este trabalho: “Dizemos que somos tolerantes com as diferenças. Mas ser-se tolerante é ainda insuficiente. É preciso aceitar que a maior parte das diferenças foi inventada e que o Outro (o outro sexo, a outra raça, a outra etnia) existe sempre dentro de nós”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRES, Tiago. Mia Couto: a escrita sobre a mulher, essa canoa, ilha, leoa e todo o resto. *In* SILVA, Fabio Mario da (org.). **O Feminino nas Literaturas Africanas em Língua Portuguesa**. Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Lisboa, 2014. p. 201 - 217.

ALVES, Tatiana. **O feminino em Mia Couto**. Disponível em <<<http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=4118>>> Acesso em 09 de outubro de 2013.

ARNAUT, Luiz. África: Diferente mas igual ou parte do mundo e não mundo à parte. *In* FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. (orgs.) **África: dinâmicas culturais e Literárias**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2012.

BÂ, A. Hampaté. **A tradição viva**. *In* História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki-Zerbo. 2.ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

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.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

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

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BONNICI, Thomas. **O Pós-colonialismo e a Literatura: estratégias de leitura**. Maringá: Eduem, 2000.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: UnB/ José Olympio Editora, 1997

BUENO, Edna; SOARES, Lucília; PARREIRAS, Ninfa. **Navegar pelas letras: as literaturas de língua portuguesa**. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CABAÇO, José Luis de O. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. 2007. 475 f. Tese (Doutorado Programa de Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito** / Joseph Campbell, com Bill Moyers; org. Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moisés – São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPOS, Luciana Martins. **O lugar social e político da diversidade étnica nos processos de descentralização política em Moçambique**. Revista *Áskesis*, volume 4, n. 2, julho/dezembro 2015, p. 18-27. Disponível em <<<http://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/67>>> Acesso em 06 de janeiro de 2015.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CÉSAIRE, Aimé (2010). **Discurso sobre o colonialismo**. Blumenau: Letras Contemporâneas, pp.7-85.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. – Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

COUTO, Mia. Prefácio. In HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. **A África na sala de aula: visita à história contemporânea**. São Paulo: Selo Negro, 2005a. P. 11-12.

\_\_\_\_\_. **Pensatempos: textos de opinião**. Lisboa: Caminho, 2005b.

\_\_\_\_\_. **E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **A Confissão da Leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DIOP, Birago. **Poemas de Birago Diop**. Tradução Leo Gonçalves. Disponível em: <<<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2011/06/birago-diop-1906-1989.html>>> Acesso em 12 de abril de 2016.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FELINTO, Marilene. **Mia Couto e o Exercício da Humanidade**. Entrevista disponível em: <<<http://www.macua.org/miacouto/MiaCoutoexerciciodahumildade.htm>>> Acesso em 17 de maio de 2014.

FERNANDES, Cleudemar Alves. Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas [apresentação dirigida]. In: FERNANDES, Cleudemar Alves; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; ALVES JUNIOR, José Antonio (orgs.). **Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas**. São Carlos: Claraluz, 2009.

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

\_\_\_\_\_. **Panorama Das Literaturas Africanas De Língua Portuguesa**. Disponível em: <<[http://www.pucminas.br/imagedb/mestrado\\_doutorado/publicacoes/PUA\\_ARQ\\_ARQUI20121019162329.pdf](http://www.pucminas.br/imagedb/mestrado_doutorado/publicacoes/PUA_ARQ_ARQUI20121019162329.pdf)>> Acesso em 18 de abril de 2014.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**: algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e a dos neuróticos. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

GARCÍA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCIA, F; BATALHA, M. C. (orgs.) **Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

\_\_\_\_\_. **Discursos fantásticos em Mia Couto** – mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2013.

GARUBA, Harry. **Explorações no realismo animista**: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 235- 256, 2012.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. **A África na sala de aula: visita à história contemporânea**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

INE (Instituto Nacional de Estatística). **Dados do II Recenseamento Geral da População**. Maputo: 1997. Disponível em <[www.ine.gov.mz](http://www.ine.gov.mz)>. Acesso em 06 de maio de 2015.

INE (Instituto Nacional de Estatística). **Dados do III Recenseamento Geral da População**. Maputo: 2007, disponível em <<[www.ine.gov.mz](http://www.ine.gov.mz)>>. Acesso em 05 de outubro de 2015.

JOZEF, Bella. **A Máscara e o Enigma**: a modernidade da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1986.

KI-ZERBO, Joseph. (Coord.) **História geral da África**, I: Metodologia e pré-história da África. 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

LARANJEIRA, José Pires. **Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa**. Revista de Filologia Germânica. Anejos. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2001. Disponível em:

<<<http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/download/RFRM0101220185A/10937>.>>

Acesso em 20 de fevereiro de 2016.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas pós-coloniais**: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

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

LOPES, Nei. **Dicionário da antiguidade africana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LOURO, Guacira Lopes (org). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva — Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro. **Cânones literários e educação**: os casos angolano e moçambicano. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

MATA, Inocência. Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença. In: PADILHA, Laura Cavalcante; MATA, Inocência (Org.) . **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri: Centro de Estudos Africanos – FLUL, 2007, p. 421-440.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2008.

\_\_\_\_\_. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 2013.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. – (Coleção Cultura negra e Identidades)

NEVES, João Alves das. (Introdução e seleção). **Poetas e Contistas Africanos de Expressão Portuguêsa**: Cabo Verde, Guiné, São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique. – São Paulo, Editôra Brasiliense, 1963.

NOA, Francisco. A narrativa moçambicana contemporânea: o individual, o coletivo e o apelo da memória. In FONSECA, Maria de Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **África: dinâmicas culturais e literárias**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2012. P. 108-122.

OLIVEIRA, Maura Eustáquia de Oliveira. Transgressão: o lugar da literatura de Mia Couto e Luandino Vieira. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto: um convite à diferença**. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 417-431.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre a voz e a letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

\_\_\_\_\_. **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PAGOTO, Cristian; BONNICI, Thomas. **A dupla colonização da mulher no romance A escrava Isaura (1875), de Bernardo Guimarães.** Revista Línguas e Letras, Vol 8, nº 15, 2º sem. 2007. P. 147 – 164. Disponível em: <<<http://erevista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/download/1151/941>>>. Acesso em 02 de dezembro de 2015.

PARADISO, Silvio Ruiz. **Religião e religiosidade nas literaturas pós-coloniais africanas: um olhar em *Things fall apart*, de Chinua Achebe e *O outro pé da sereia*, de Mia Couto.** 2013. 320 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Paraná.

PEPETELA. **Lueji.** (O Nascimento dum Império). Porto: União dos Escritores Angolanos, 1989.

PERROT, Michelle. **Os silêncios do corpo da mulher.** In: MATOS, Maria Izilda S. de (org.); SOIHET, Rachel (org.). **O corpo feminino em debate.** São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 13-27.

\_\_\_\_\_. **Minha história das mulheres.** Trad. Ângela M. S. Correa. São Paulo: Contexto, 2007.

PESSOA, Fernando. **Mensagem.** São Paulo: Martin Claret.

RECHDAN, Maria Letícia de Almeida. Dialogismo ou polifonia? **Revista de Ciências Humanas**, Volume 9, Número 1, p. 45-54. Taubaté: Unitau, 2003.

ROCHA, Enilce Albgaria. A narrativa ficcional e a identidade cultural: a guerra pós independência em Moçambique. In: DELGADO, Ignacio G. (coord.). **Vozes além da África.** Juiz de Fora, MG: UFJF, 2006. p. 43 – 72.

ROCHA, Patrícia. **Mulheres Sob Todas as Luzes: a emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado.** Belo Horizonte: Leitura, 2009.

SANTOS, Elai ne Cristi na Prado dos. *Mens manet*: identidade e “outridade” nas *Metamorfoses* de Ovídio. **Revista Classica (Brasil)**, Volume 21, Número 1, p. 135 – 156. Belo Horizonte, 2008. Disponível em <<<http://revista.classica.org.br/classica/article/view/209>>> Acesso em 20 de maio de 2016.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura.** 4ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. Mia Couto: E a “Incurável Doença de Sonhar”. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; SALGADO, Maria Teresa. (orgs.) **África & Brasil: letras em laços.** São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006.

SILVA, Ana Cláudia da. **O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

STREARNS, Peter N. **História das relações de gênero.** São Paulo: Contexto, 2015.

TAROUCO, Elisângela da Silva. O Realismo Animista e a Literatura Africana. Disponível <<[www.uniritter.edu.br/eventos/.../Artigo%20Sepesq%20Animismo.pdf](http://www.uniritter.edu.br/eventos/.../Artigo%20Sepesq%20Animismo.pdf)>>. Acesso em 15 de janeiro de 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TRINDADE JÚNIOR, J. O. **No Coração da Tempestade**: Irrupções insólitas em Vinte e zinco, de Mia Couto. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2013.

VANSIN, J. A tradição oral e sua metodologia. **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África** / editado por Joseph Ki-Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010.

VARGAS, Débora Jael R.; SILVEIRA, Regina da Costa da. **O insólito na literatura e a cosmovisão africana**. *LETRAS & LETRAS*.Uberlândia, v. 30, n. , p. 207-218, jan./jul., 2014.

VILLEN, Patrícia. **A crítica de Amílcar Cabral ao colonialismo**: entre a harmonia e a contradição. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

WITTMANN, Tábita. **O realismo animista presente nos contos africanos**. (Angola, Moçambique e Cabo-Verde) 2012. 172 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de pós-graduação em Letras pela Universidade federal do Rio Grande do Sul, 2012.