

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-graduação em Letras

Clara Terra Benevides Sanches

**A RESISTÊNCIA DA SUBJETIVIDADE FEMININA:  
sobrevivendo à tradição**

Belo Horizonte  
2016

Clara Terra Benevides Sanches

**A RESISTÊNCIA DA SUBJETIVIDADE FEMININA:  
sobrevivendo à tradição**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Professora Doutora Terezinha Taborda  
Moreira

Área de Concentração: Literaturas de língua portuguesa

Belo Horizonte  
2016

#### FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S211r	<p>Sanches, Clara Terra Benevides</p> <p>A resistência da subjetividade feminina: sobrevivendo à tradição / Clara Terra Benevides Sanches. Belo Horizonte, 2016.</p> <p>78 f. : il.</p>
	<p>Orientadora: Terezinha Taborda Moreira</p> <p>Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras.</p>
	<p>1. Couto, Mia, 1955- - Crítica e interpretação. 2. Violência contra as mulheres. 3. Identidade. 4. Violência. 5. Literatura africana (Português) - História e crítica. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.</p> <p>SIB PUC MINAS</p> <p>CDU: 869.0(679).09</p>

Clara Terra Benevides Sanches

**A RESISTÊNCIA DA SUBJETIVIDADE FEMININA:  
sobrevivendo à tradição**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Professora Doutora Terezinha Taborda  
Moreira

Área de Concentração: Literaturas de língua portuguesa

---

Profa. Dra. Terezinha Taborda Moreira (Orientadora) – PUC Minas

---

Profa. Dra. Iris Maria da Costa Amâncio (banca examinadora) - UFF

---

Profa. Dra. Priscila Campolina de Sá Campello (banca examinadora) – PUC Minas

---

Prof. Dr. Alexandre Veloso de Abreu (suplente) – PUC Minas

Belo Horizonte, 15 de setembro de 2016.

## AGRADECIMENTOS

*A Deus que está, em todo o tempo, presente em mim e em tudo que faço.*

*À CAPES, que favoreceu meus estudos, financiando-os por todo o período.*

*À Profa. Terezinha Tabora Moreira, que, ao orientar, o fez com muita sabedoria, cumplicidade, paciência e amor.*

*A todos (as) os (as) professores (as) do curso, que me ensinaram várias formas de ler as letras, e, em especial, à Profa. Tabora Moreira, minha primeira referência para o conhecimento sobre literaturas africanas.*

*Aos funcionários da Secretaria, em especial, Berenice, Rosária e Vera pela atenção e presteza dispensada.*

*Aos colegas de turma, especialmente Alice, Franciane e Marisa, que compartilharam alegria, ternura e conhecimento.*

*Aos meus pais, Elaine e Geraldo, que me ensinaram a amar pela via da liberdade e da tolerância. Por terem cuidado de mim nos dias bons e ruins.*

*Aos meus irmãos, Fabiano, Eron e Emmanuel, que são a razão do meu sorriso e a certeza de que nascemos para amar.*

*À minhas tias, Luciana e Sônia, que foram para mim exemplos de mulheres obstinadas e destemidas.*

*Aos amigos Bárbara, Clara, Claydson, Daniela, Denis, Emerson, Fernanda, Flávia, Frederico, Gabriela, Hudson, Ineide, Israel, Juliana, Lucas, Nádia, Nalci, Raquel e Rosária que despertam em mim, diariamente, minha melhor versão e que iluminam minha existência.*

*Ao amigo Paulo Tiego maior motivador deste projeto de mestrado.*

*À Polícia Civil de Minas Gerais que motivou minha pesquisa sobre a violência contra mulher e provocou minha paixão pelo trabalho investigativo.*

*Aos colegas de trabalho que foram, sempre, grandes motivadores para a realização de meus projetos.*

*À arte que me traz a doçura do equilíbrio com pequenas doses de loucura.*

A todas as mulheres, de qualquer parte do mundo, que foram e ainda são vítimas de violência física, moral, patrimonial, psicológica e sexual. Que nenhum medo nos detenha, que nenhuma agressão nos silencie, que nenhuma dor se perpetue e, sobretudo, que nenhum trauma nos defina. Que possamos, juntas, escrever outros e novos capítulos de histórias onde não haja o apagamento e a sujeição à cultura machista que secularmente banaliza e naturaliza a violência contra a mulher.

## RESUMO

Fizemos uma análise da obra de Mia Couto, **A confissão da leoa** (2012), com vistas a identificar o sequestro da subjetividade feminina em face da dominação masculina que caracteriza a cultura patriarcal moçambicana encenada no romance. Apontaremos as diferentes formas de manifestação da violência contra mulher, neste caso sob o viés físico, psicológico e sexual, que deságua na experiência do trauma. Nessa temática, são abordadas a situação de opressão e a exploração política e social a que são submetidas as personagens femininas do romance, que se formula pelo olhar masculino e feminino, alternadamente, nas vozes dos narradores-personagens Arcanjo Baleiro e Mariamar. Consideramos a hipótese de que a escrita de Mia Couto assume uma posição de resistência já que, pela via literária, lemos as disparidades e arbitrariedades em relação à tirania masculina em relação à mulher. Evidenciamos, então, a denúncia do apagamento feminino que visa, mormente, refletir sobre a triste situação de vulnerabilidade social da mulher. Para tratarmos do tema da escrita feminina e da violência de gênero usamos como aporte teórico os estudos de Judith Butler (2003), Gayatri Spivak (2010), Luiza Lobo (2012), Jaime Ginzburg (2010), Pierre Bourdieu (2004), Márcio Seligmann Silva (2008) e outros. Assim, o motivo pela escolha da obra deu-se pelo fato de a escrita de Mia Couto permitir uma leitura crítica das práticas sociais de base patriarcal que desqualificam e despromovem a mulher enquanto sujeito, oportunizando pensarmos sobre a urgente necessidade da emancipação da mulher, em Moçambique e em África.

Palavras-chave: Gênero. Identidade. Violência física. Violência Psicológica. Violência Sexual.

## ABSTRACT

This study analyzes Mia Couto's work, **A confissão da leoa** (2012), in order to identify the kidnapping of female subjectivity in the face of male dominance that characterizes the Mozambican patriarchal culture staged in the novel. We will point out the different manifestations of physical, psychological and sexual violence against women that are related by the voices of narrators, characters Arcanjo Baleiro and Mariamar. We consider the hypothesis that Mia Couto's writing assumes a position of resistance since, by literary means, read the disparities and arbitrariness in relation to male tyranny against women. To treat the subject of women's writing and gender-based violence used as the theoretical studies of Judith Butler (2003), Gayatri Spivak (2010), Luiza Lobo (2012), Jaime Ginzburg (2010), Pierre Bourdieu (2004), Márcio Seligmann (2008) and others. Thus, the reason for the work choice made by the fact of writing Mia Couto allow a critical reading of social practices of patriarchal basis that disqualifies and downgrades the woman as a subject, giving the opportunity to think about the urgent need for the empowerment of women in Africa .

Keywords: Gender. Identity. Physical violence. Psychological violence. Sexual Violence



*Onde se honram as mulheres,  
folgam as divindades.*

Provérbio português

## **LISTA DE TABELAS**

TABELA 1 - Violência física.....	56
TABELA 2 - Educação da população .....	64

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ed.	Editora
FRELIMO	Frente de Libertação de Moçambique
Org.	Organizador
PCMG	Polícia Civil de Minas Gerais
RENAMO	Resistência Nacional Moçambicana

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 A ENCENAÇÃO DO DISCURSO FEMININO NO ROMANCE A <i>CONFISSÃO DA LEOA</i> .....</b>	<b>15</b>
<b>3 O APAGAMENTO FEMININO E A AUTOAFIRMAÇÃO PROGRESSIVA DA MULHER.....</b>	<b>29</b>
<b>4 A VIOLÊNCIA CONTRA MULHER QUE DESÁGUA NA NARRATIVA DO TRAUMA .....</b>	<b>42</b>
<b>5 A ESCRITA DE RESISTÊNCIA DE MIA COUTO .....</b>	<b>62</b>
<b>6 CONCLUSÃO.....</b>	<b>72</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>76</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Antes de qualquer outro motivo, o que primeiro me estimula a este projeto de pesquisa é o fato de ser mulher, professora e investigadora da Polícia Civil de Minas Gerais (PCMG). Esses papéis despertam em mim a vontade de pesquisar sobre a maneira pela qual o universo feminino é construído na obra *A confissão da leoa* (2012), de Mia Couto. Alguns aspectos desafiam-me a pensar de que forma a escrita literária de Mia Couto, especificamente no que se refere à questão do gênero, promove, através da encenação da dor e do trauma, um sujeito de enunciação consciente de seu lugar de exclusão social.

A condição da mulher mestiça e negra, subjugada pela autoridade masculina e legitimada pela tradição moçambicana instiga-me a pesquisar a maneira pela qual se constrói, na obra, o cenário de opressão e medo que gera o processo traumático das dores físicas e emocionais experienciadas pelas mulheres.

O desafio de buscar compreender o fenômeno da violência pelo viés literário e não pela perspectiva da realidade social, sobretudo por ser um tema que faz parte de minha rotina profissional, motivou minha pesquisa pelo romance de Mia Couto. A literatura apresenta uma configuração da violência que se faz pela mediação da linguagem textual poética, provocando no leitor um comportamento não apático ante as cenas de horror postas em cena. Assim discorre Ginzburg sobre literatura e violência:

A leitura de textos literários, sabemos há muito tempo, é capaz de romper com percepções automatizadas da realidade. Se estamos habituados a ver as coisas de modo pautado por parâmetros opressores, em razão de circunstâncias hostis, a leitura pode deslocar os modos de percepção. Chklovski elaborou o conceito de estranhamento (1978, p. 54), segundo o qual os objetos do cotidiano, no contexto textual poético, ganham nova configuração. Os modos perceptivos diferenciados levam a uma reavaliação de critérios de entendimento, de valores, de conhecimento. (GINZBURG, 2012b, p. 24).

Sob esse novo olhar que então se coloca para pensar sobre o tema da violência, alguns questionamentos nortearam minha pesquisa, tais como:

- a) Quais são os fatores que motivam e legitimam o ato violento narrado no romance, sobretudo contra a mulher?
- b) Por que razão a mulher permanece sendo colocada em posição inferior ao homem?
- c) O que falta às personagens para que os conflitos não mais sejam solucionados por meio da violência?

Assim, este trabalho de investigação propôs uma imersão na produção literária do escritor Mia Couto que problematiza a questão de gênero no universo cultural moçambicano e, por meio de uma perspectiva crítica, traz à tona as relações de poder e dominação a que estão submetidas as mulheres moçambicanas, especialmente as que vivem nas regiões rurais do país, onde o regime autoritário patriarcal e tradicional delinea o lugar social do sujeito feminino.

Procurando conceder à mulher moçambicana, mestiça e negra, direito à palavra, a escrita miacoutiana busca dar evidência a um sujeito feminino, o qual é representado por meio da procura por uma contextualização em um lugar de enunciação que lhe seja próprio e por uma identidade que lhe permita assumir uma subjetividade também feminina.

A escolha do romance *A confissão da leoa* se deu, ainda, pela maneira como a narrativa permite a leitura da história nacional de Moçambique pela voz de sujeitos expostos à violência social e que foram pouco escutados ao longo da história. Descobre-se, por meio da escuta das vozes silenciadas que ganham espaço na escrita miacoutiana, o impacto agressivo e traumático de uma realidade caracterizada por conflitos sociais e impasses éticos e de gênero em ampla escala.

A obra conta a trajetória de dois personagens: Mariamar e Arcanjo Baleiro, que trazem à tona suas vivências marcadas profundamente pela experiência da violência e do trauma. Mariamar revela sua triste condição, enquanto mulher, moradora de uma aldeia cercada pelos ditames das tradições patriarcais. Para além disso, ela nos conta sobre o sistema opressor e desumano que se impõe às mulheres de Kulumani. Já Arcanjo Baleiro narra, sob a ótica de um homem, seus anseios, perdas e medos intensamente impactados pela opressão vivida por sua mãe. Assim, a representação da violência é desenhada em diferentes nuances: física, psicológica e sexual. Eles, então, abordam sobre temas que se consolidam pelo sistema do patriarcado, tais como:

- a) o casamento;
- b) a maternidade;
- c) o não acesso à educação;
- d) a marginalização econômica, política e social.

A resistência à opressão e violência encenadas no romance ocorre por meio da linguagem, alertando para a necessidade inadiável de construção da identidade feminina. Os

personagens usam a “palavra” na tentativa de reconstruírem e compreenderem o passado traumático e hostil a que foram submetidos. Destarte, é a escrita o lugar onde encontram espaço para sobreviverem.

No primeiro capítulo desta pesquisa, apontamos o quão subversiva é a escrita de Mia Couto, que dá visibilidade às experiências de um grupo oprimido pela história e pela sociedade moçambicanas: as mulheres. Propomos uma análise com vistas a desvendar o tratamento dado pelo autor à questão do gênero, juntamente com as relações de poder, autoridade e violência que se apresentam no romance. Nesse sentido, lançamos mão de outras áreas do conhecimento, como História, Sociologia e Direito, a fim de compreendermos a dinâmica das dores sofridas pelas personagens, conforme proposto pelo narrador em sua figuração dos processos sociais vividos pelos sujeitos femininos.

A violência encenada no enredo é um reflexo da história, da tradição e da cultura de Moçambique. Lê-la desconsiderando esta ponte com o contexto seria fazer uma leitura vazia de muitos significados.

Defendemos que a escrita de Mia Couto problematiza a questão de gênero e desvela o arcaico sistema opressor masculino com o propósito de nos apresentar a realidade da mulher em Moçambique. Para melhor compreender o tratamento da questão proposto pelo autor nos valem os estudos de Heloísa Buarque de Hollanda (1994), Judith Butler (2010) e Luiza Lobo (2012), dentre outros. Embora essas estudiosas tratem das questões de gênero a partir da noção de escritas produzidas por mulheres, suas reflexões nos auxiliam a deslindar como a escrita miacoutiana problematiza os limites que se impõem à construção da subjetividade feminina num universo social e cultural marcado por uma tradição patriarcal que ainda mantém a mulher em condição submissa.

No segundo capítulo, buscaremos discutir sobre o apagamento do feminino no contexto da narrativa e elucidar a maneira pela qual ele se revela no romance, evidenciado como a narrativa encena o sequestro da subjetividade feminina, calcado num sistema onde o horror encontra-se legitimado pela tradição.

Já no terceiro capítulo trataremos sobre os diferentes tipos de violência experienciados pelas personagens, pormenorizando, assim, a maneira pela qual a tradição cultural moçambicana legitima a violência contra as mulheres, naturalizando esse processo, e usurpando da mulher o direito à vida, à liberdade e à igualdade. As cenas de violência serão analisadas com vistas a redimensionar o processo excludente e opressor que pesa sobre as mulheres, propondo um novo olhar sobre a relação entre corpo e linguagem, em oposição ao

contexto tradicional autoritário apresentando no texto. Essa análise será feita a partir das reflexões de estudiosos que se debruçam sobre as relações entre violência, trauma e literatura, como Jaime Ginzburg (2010) e Pierre Bourdieu (2004).

No quarto capítulo exploraremos a maneira pela qual a escrita de Mia Couto configura as vozes femininas silenciadas. Destacamos, nesse aspecto, a análise de como a escrita torna-se a principal forma de resistência utilizada pelos narradores-personagens para fugir à opressão. Os narradores veem na escrita a sua redenção, a sua existência como sujeitos conscientes da situação injusta e desigual, mas que encontram na palavra abrigo e humanidade. Tal construção permite, então, que constituições identitárias sedimentadas e hierarquizadas possam ser rasuradas, com vistas a que as sociedades possam reformular sua existência em direção à emancipação dos sujeitos, independente de gênero e raça.

Há, nesse sentido, na escrita miacoutiana, um exercício de metalinguagem, pelo qual a palavra se redime pela própria palavra. A literatura lança mão de um contexto de real traumático e encontra sua “válvula de escape” no momento em que a palavra se torna a estratégia que permite ao narrador personagem Arcanjo Baleiro se conscientizar sobre o sistema patriarcal que oprime e legitima o arbitrário como forma de controle do homem sobre a mulher. O alívio para o sofrimento se dá por meio da linguagem, essa mesma linguagem que também nos faz sofrer pelo estranhamento e pelo choque de uma narrativa cuja estética pauta-se na dor e no medo.

Nossas leituras, então, no que se refere à questão da identidade feminina, têm o propósito de desvendar os meios pelos quais o narrador reconstrói as mulheres moçambicanas vitimadas pela violência. A forma e o conteúdo são elaborados na trama com o propósito de mostrar sujeitos conscientes de seu papel e lugar no mundo. Embora as personagens femininas não sejam capazes de mudar a realidade e a situação de subserviência a que foram submetidas pelo sistema falocêntrico, elas a quase todo tempo questionam as normas e costumes sustentadores desse sistema pelo viés literário. Assim, “A identidade do sujeito da enunciação é apresentada como objeto perdido, e o discurso, um esforço de elaboração”. (GINZBURG, 2010, p. 29).

É por essas e outras perspectivas construídas no romance escolhido para análise que defendemos o argumento segundo o qual o escritor Mia Coto assume a escrita como forma de resistência à dominação de gênero, conforme pretendemos mostrar no presente estudo.



## 2 A ENCENAÇÃO DO DISCURSO FEMININO NO ROMANCE *A CONFISSÃO DA LEOA*

O romance *A confissão da leoa* (2012), do escritor moçambicano Mia Couto, traz à tona a cultura tradicional de Moçambique, de base falocêntrica e patriarcal, que vigora ainda na época pós-colonial. Dialogando com essa cultura, a narrativa coloca, na cena literária, mulheres que ocupam o lugar da exclusão, tanto pela questão de gênero quanto pela de raça, ou seja, ser mulher e negra, no espaço romanesco que retrata a cultura moçambicana tradicional, implica afirmar sua condição marginal. Lendo criticamente essa condição da mulher, a narrativa aponta a trajetória da figura feminina que é vislumbrada por uma sociedade masculina, que não permite à mulher o direito à existência fora de um lugar de subalternidade em relação ao homem. No contexto tradicional moçambicano, ao nascerem, as mulheres já estão predestinadas a uma história de dor, cicatriz e apagamento. Contrariando essa premissa, Mia Couto nos apresenta personagens que questionam as tradições de seu país e se redescobrem, definindo a força do feminino. O autor demonstra, assim, o quão subversiva é sua escrita, por rasurar os padrões de subordinação atribuídos à mulher moçambicana.

As leituras que buscamos balizar nesse trabalho tratam, especialmente, da perda da subjetividade e da identidade de mulheres sob a dominação masculina, conforme retratado na narrativa de Mia Couto. A violência é, nesse sentido, o “atalho” usado para este fim. A leitura procurará observar como o enredo recria uma situação em que retira-se da mulher toda e qualquer liberdade de escolha e instaura-se um sistema opressor calcado no sistema patriarcal. Nuances das mais diversas formas de violência perpassam a narrativa, seja no aspecto físico, psicológico e sexual. Esse conjunto resulta na dessubjetivação de mulheres que não encontram lugar de atuação, além daquele imposto pela tradição.

O tratamento estético da violência na literatura moçambicana, no contexto pós-colonial, traz à tona textos que promovem debates sobre a representação silenciada das diferenças. Nesse ínterim, compreender de que forma a colonização e o processo de independência deste país interferiram e reproduziram traços de uma violência arbitrária torna-se relevante, já que ele deixou cicatrizes profundas naqueles que, de algum modo, foram vítimas deste contexto opressor. Nessa perspectiva, o discurso da alteridade produzido por uma literatura que tematiza a violência, possibilita que vozes silenciadas pela história oficial do ocidente contem-nos, sob o olhar da vítima, e não mais do opressor, a maneira pela qual o ato violento pode levar à dessubjetivação e à desumanização.

Para tanto, trataremos especificamente sobre a violência contra a mulher no cenário de Moçambique, conforme retratado pela narrativa de Mia Couto. A obra aqui sob análise dialoga com uma cultura cuja tradição legitima esse tipo de violência e naturaliza tal ato em seus diferentes aspectos. Indo na contramão desse terreno perigoso que é a naturalização e a banalização da violência, a narrativa miacoutiana desperta no leitor capacidade crítica, para que ele não se torne insensível, nem tão pouco alienado, em relação às cenas chocantes postas pelos narradores.

No romance, *a aldeia de Palma* surge como Kulumani e a narrativa ocorre por meio de dois narradores-personagens centrais que escrevem seus diários: Mariamar, filha de assimilados, e Arcanjo Baleiro, um caçador contratado pelo administrador do governo. Ambos sugerem a ideia de sujeitos que lutam cotidianamente por sua sobrevivência, Mariamar sob a perspectiva de uma assimilada, mulher e moradora de Kulumani; e Arcanjo Baleiro sob a ótica de suas experiências pessoais e, sobretudo, como visitante na aldeia. A partir dessas perspectivas, eles criticam e denunciam o caráter opressor da sociedade tradicional moçambicana, cada um a seu modo e de acordo com seu tempo e contexto social.

No pequeno vilarejo de Kulumani, onde mulheres são atacadas e mortas por leões, Arcanjo Baleiro aparece como um salvador que, ao caçar os leões assassinos, resolveria em definitivo o ciclo de mortes que se instaurara. O desafio que parece, num primeiro momento, referir-se somente à caça aos leões, torna-se muito maior quando Arcanjo se depara com a dura realidade a que são submetidas as figuras femininas daquele espaço: arbitrariedade e violência. Fora isso, os mitos, lendas, costumes e tradições, e a desconfiança e amor retraído de Mariamar pelo caçador, são também percalços encontrados por ele.

Rumo ao sonho de um dia tornar-se livre do subjugo masculino que vive em Kulumani, Mariamar confia, por meio de suas escritas, a arbitrariedade e violência a que é submetida, assim como sua mãe, irmãs e vizinhas. Todas elas encontram-se asfixiadas pelo medo de existirem e partilham um sonho comum: de se libertarem das práticas ancestrais de tirania política, social e sexual, institucionalizadas pela tradição na aldeia de Kulumani.

Toda a esperança de Mariamar mora em seu breve e intenso relacionamento com o caçador, Arcanjo Baleiro. É esse sentimento que lhe impulsiona a reconstruir sua vida, o que ela faz por meio da narração de suas memórias, transformando a escrita em espaço de reconstrução simbólica de si como sujeito. Numa existência cujo trauma é seu lugar de identificação ela busca novos significados retemporalizando os fatos antes embalsamados para reviver a sua condição feminina. O tom melancólico que permeia suas histórias resulta da

reconstrução das cenas traumáticas de sua vida como uma sobrevivente que, silenciada por sua condição de mulher, tenta, por meio da linguagem, de um diário, libertar-se da prisão em que fora colocada.

O personagem Arcanjo Baleiro é apresentado ao leitor por seus laços frouxos de família, trazidos à tona por meio de suas lembranças. A mãe do caçador, com quem ele tinha grande ligação afetiva, vivera sob a opressão de seu marido Henrique Baleiro. A tragédia que marca sua vida é o fato de seu irmão, Rolando Baleiro, ter matado o pai com um tiro. A motivação de tal crime é revelada no final da narrativa, quando Luzília, a enfermeira de Rolando, confessa que ele teria agido desta forma para vingar a morte de sua mãe, vitimada pela violência física do pai. Dessa maneira, quando o caçador chega a Kulumani e presencia os vários abusos físicos e psicológicos a que as mulheres daquele lugar são submetidas, ele mostra-se extremamente sensibilizado e incomodado ante a situação que se apresenta.

Em contraponto aos relatos de Mariamar, Couto traz também o olhar masculino sobre a condição feminina em Moçambique. Como um visitante à aldeia de Kulumani, Arcanjo Baleiro é profundamente sensível à questão da violência cultural das mulheres não apenas daquele lugar, mas também do próprio Moçambique. O grande dilema do caçador está em superar e compreender a tragédia que marca sua história familiar. Ele recorda fatos de sua infância que também perpassam a narrativa do trauma. O pai, Henrique Baleiro, obrigava Martina a escrever-lhe cartas de amor antes de suas viagens a trabalho. Assim, o caçador compreende toda a tensão e medo que envolvia a relação de seus pais, na qual sua mãe fora subjugada e vitimada pelas situações de violência física e psicológica:

E lembro-me as cartas de amor que o meu pai ditava a minha mãe. Era um ritual, às derradeiras horas da tarde, quando se ouvia o coaxar dos sapos nas lagoas em volta. Nós éramos negros e mulatos despromovidos a negros. Restavam-nos a margem do bairro, onde se acumulavam chuvas e doenças. Martina Baleiro, minha mãe, fazia-se bonita para as suas redações. Aquele era o único momento em que ela recebia palavras bonitas da parte de seu homem. Apenas naquele momento ele lhe surgia manso, quase submisso, como se pedisse perdão. Imóvel e dobrada sobre o papel, a mãe parecia uma tela envelhecida. Ao seu lado, Rolando rabiscava infinitos deveres de casa. Nesse momento, ele era mais idoso que a nossa própria mãe. Ainda hoje ressoa em mim a voz do meu pai em soletrado ditado:

— *Meu querido Henrique, meu amado marido, único amor da minha vida... estás a escrever, Martina?* (COUTO, 2012, p. 66).

O irmão do caçador, Rolando, matara seu pai com um tiro. Após esse evento ele torna-se reconhecidamente louco e passa a viver num manicômio, onde encontra, na loucura, lugar para a fuga de sua dura realidade. Lá Rolando está sob os cuidados de Luzília, sua enfermeira, que mais tarde torna-se o amor não correspondido de Arcanjo Baleiro. Este herda a profissão

do pai: caçador. Mas não é este o ofício que o satisfaz. É na escrita que ele tenta ressignificar sua vida solitária e traumática: “— *Escrever não é como caçar. É preciso muito mais coragem. Abrir o peito assim, expor-me sem arma, sem defesa [...]*” (COUTO, 2012, p. 100).

O enredo se constrói por meio de um jogo de espelhamentos, já que, alternadamente, a narrativa de Arcanjo e os diários de Mariamar ora se cruzam, ora se distanciam na organização dos eventos narrativos. Vale destacar que Mariamar, por estar na condição de assimilada e, também, por ter sido alfabetizada no tempo em que esteve na Missão, durante sua infância, ocupa o espaço do entre-lugar, pois se torna capaz de articular seu discurso, a fim de desconstruir e questionar a validade dos princípios sociais e políticos que regem a sociedade na aldeia de Kulumani.

Sob a mesma condição está Arcanjo Baleiro, também assimilado e que se encontra, demasiadamente, em vantagem em relação aos moradores de Kulumani, por ter tido a oportunidade de estudar e, outrossim, por ter vivido em Maputo, a capital de Moçambique. Ele leva a Kulumani um olhar de alguém que vem de fora do lugar e que, por esta razão, já passou pelo processo de desfazer-se dos preconceitos estabelecidos com base no sistema tradicional da cultura de Moçambique, ainda vigente especialmente nas regiões rurais.

A noção de entre-lugar auxilia-nos a pensar nos sujeitos ficcionais Mariamar e Arcanjo Baleiro, construídos por Mia Couto a partir dos cruzamentos culturais decorrentes do processo colonial em Moçambique. Por terem sido colônia dos portugueses, os moçambicanos tiveram, durante longo período, contato com a cultura lusitana, o que trouxe diferentes formas de pensar os costumes e os valores imbuídos na tradição do povo moçambicano. O conceito de entre-lugar, que numa dimensão maior representa um processo de resistência do colonizado aos valores impostos pelo colonizador europeu, ganha outros contornos no texto de Mia Couto. Destarte, esse conceito não é pensado numa categoria tradicional que lida com noções bipolares. Percebemos, por meio dele, que as identidades híbridas se constituem por não se configurarem completamente pela cultura moçambicana, nem tão pouco pela portuguesa. Existe um lugar de atuação que fica entre esses espaços. É nesse movimento de transposição e transformação permanente que os personagens Arcanjo Baleiro e Mariamar são construídos, paulatinamente assimilando e provocando um debate profícuo sobre as diferenças culturais que constroem sujeitos que se posicionam fora de um local cultural único e rígido. Homi Bhabha (1998) assim discorre sobre a ideia de entre-lugar:

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 idéia 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, 1998, p.19-20).

À medida que o escritor lança mão desses dois narradores-personagens, em trânsito, que repensam o espaço da subalternidade imposto às personagens femininas, sua escrita oportuniza repensar os papéis sociais e, sobretudo, rebater uma cultura que despersonaliza pessoas e reitera a violência, mormente, no âmbito doméstico. O escritor Mia Couto traz, assim, para sua escrita, este viés ético, que pretende não somente proporcionar um texto rico no que tange à esfera estética, mas, também, comprometer-se eticamente com a causa da opressão feminina em Moçambique. O discurso é, então, produzido por meio da palavra fragmentada, numa tentativa incansável de reconstrução da identidade feminina que fora – e continua sendo – usurpada pelo processo de dominação permanente garantido pelo modelo patriarcal de estrutura social. Mariamar, por exemplo, se posiciona com uma personagem atravessada por duas culturas, a moçambicana tradicional e a branca ocidental, e que demonstra um grande mal estar na sociedade rural que limita seu lugar de atuação.

Faz-se necessário esclarecer sobre o conflito armado que marca a história de Moçambique, país esse que se tornou independente de Portugal em 25 de junho de 1975, por meio de um acordo feito entre o governo português e a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), que iniciou a luta pela libertação nacional do país. O que parecia o início de um novo tempo dois anos depois se tornou um grande pesadelo, já que um conflito civil começou em 1977. A FRELIMO, com o apoio das forças armadas moçambicanas, iniciou um longo e violento processo de guerra contra a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO). O resultado desse conflito armado que somente em 1992 teve seu fim, através de um Acordo Geral de Paz, foi a morte de um milhão de pessoas em combates, além do deslocamento de cinco milhões de civis, sendo que muitos deles tiveram suas pernas amputadas por conta de minas terrestres. O que verificamos nesse breve histórico sobre Moçambique é que o país esteve por muito tempo inserido num violento contexto de guerra, que marcou profundamente a vida dos moçambicanos, pois a barbárie experienciada ainda ecoa nos dias de hoje.

Além da participação efetiva no movimento de libertação de Moçambique, Mia Couto recorreu à literatura como a “arma” mais poderosa que utilizou e utiliza para dar voz a sujeitos cujas marcas de exclusão estão primeiramente inscritas na pele, e que trazem à tona suas histórias, em contraponto à história dos vencedores, a dita oficial. Durante os 26 anos de conflitos quase ininterruptos que o país viveu, dez anos de guerra pela independência e 16 da subsequente guerra civil, o autor entende que “é preciso resolver o passado de Moçambique para curar o presente”. (COUTO, 2014, p. 4).

O escritor demonstra preocupar-se, em toda a sua obra, com outro conflito que permanece muito vivo em Moçambique: o confronto tradição *versus* modernidade. Ele entende que a guerra civil está ligada a esse embate: “essa guerra é também um bocadinho de crispação entre um certo tipo de modernidade e um certo tipo de tradição”. (COUTO, 2014, p. 4). O resultado devastador desse confronto e seus desdobramentos são evidenciados em toda a obra do escritor, que busca, com sua escrita, dimensionar a violação de alma ocorrida nos sujeitos: “A guerra acabara nesse mesmo ano de 1992, mas restava ainda um invisível garrote asfixiando esse lugar”. (COUTO, 2012, p. 50).

Difícil é não pensar e relacionar as experiências traumáticas mostradas no romance com a história do período colonial e pós-colonial de Moçambique. Há, nesse sentido, um entrecruzamento das narrativas de Arcanjo Beleiro e Mariamar que busca refletir o momento histórico do país por meio da literatura. Nesse ínterim, Mia Couto apresenta personagens cujas identidades pós-coloniais caracterizam-se por seu caráter fragmentado e múltiplo, já que não convém pensarmos em processos de colonização uniformes, nem tão pouco em sujeitos pós-coloniais únicos. Vale esclarecer, portanto, que ao nos referirmos ao termo pós-colonial, não estamos a considerá-lo sob o ponto de vista cronológico, neste caso relacionado ao período do pós-independência; e nem tão pouco sob o ponto de vista histórico, já que, na prática, o processo de independência não resolveu a questão dos conflitos e das cicatrizes da violência deixadas nos sujeitos que vivenciaram o horror da guerra em Moçambique. Partimos da premissa de que os sujeitos pós-coloniais são aqueles que se constituem pela cultura deixada por seus ancestrais, mas também pela visão de mundo deixada pela cultura do colonizador. Assim como Homi Bhabha (1998), Stuart Hall (2005) também considera que a compreensão sobre a construção das identidades somente poderá ocorrer por meio do discurso, pois as identidades “emergem do interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais produto da marcação da diferença da exclusão do que signo de uma unidade única” (HALL, 2005, p. 109). Inocência Mata sugere, ainda, outra perspectiva para o

uso do termo pós-colonial, que também dialoga com a proposta de construção identitária da mulher encenada no romance aqui sob análise. Assim, ela afirma:

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 mulheres, as minorias étnicas, as minorias sociológicas, os camponeses, os dissidentes ideológicos, os críticos do sistema político, enfim, marginalizados do processo de globalização econômica, geradora de periferias culturais. (MATTA, 2008, p. 10, grifo da autora).

Ao se posicionar criticamente sobre a complexidade identitária multifacetada dos sujeitos pós-coloniais, representadas por Arcanjo Baleiro e Mariamar, Mia Couto evidencia as diferenças e conflitos que ainda existem em Moçambique. O escritor, nesse viés, demonstra o comprometimento ético de sua escrita no momento em que respeita o debate histórico que é feito, sem, contudo, trivializá-lo a um simples relato memorialístico. Para ele, “Nenhuma guerra se relata. Onde há sangue, não há palavra. O escritor está a pedir aos mortos que mostrem cicatrizes”. (COUTO, 2012, p. 109).

O discurso proposto pelos narradores, no romance **A confissão da leoa**, constrói-se de maneira a denunciar o silenciamento e a dominação a que estão subordinadas as figuras femininas, que poderá ser lido, também, à luz do contexto pós-colonial de Moçambique. Após esse período, a Literatura Moçambicana vislumbra a libertação de vozes amordaçadas pela própria história. Na obra, narradores e personagens falam agora de dentro, contam o vivido, buscam suportar o trauma de sua história de repressão por meio da palavra escrita:

— Aconteceu no tempo colonial. Os leões fazem-me lembrar os soldados do exército português. Esses portugueses tanto foram imaginados por nós que se tornaram poderosos. Os portugueses não tinham força para nos vencer. Por isso, fizeram com que as suas vítimas se matassem a si mesmas. E, nós, pretos, aprendemos a nos odiar a nós mesmos. (COUTO, 2012, p. 110).

Percebemos, no excerto acima, que a narrativa, por meio da temática da opressão feminina, traz à tona a questão do processo de dominação colonialista. A escrita de Couto aproxima o pós-colonialismo do feminismo no instante em que faz uma reflexão sobre a estrutura de poder na perspectiva do opressor/oprimido, estabelecendo uma correspondência direta com o par homem/mulher. Nela as vozes femininas excluídas e marginalizadas ganham a oportunidade de contarem suas histórias. Nesse sentido, como narrativa pós-colonial, a escrita miacoutiana privilegia um dos segmentos excluídos da população moçambicana,

trazendo um novo olhar sobre aspectos do universo feminino e da cultura do país. Lê-se, nesse caso, o discurso de mulheres subjugadas pelo colonizador e pelo próprio homem moçambicano.

O contexto da literatura pós-colonial exige que autores e críticos estejam atentos aos limites que se impõem à escrita literária dos países africanos de língua portuguesa que ainda se confrontam com problemas coloniais. O próprio Couto revela: “tento desconstruir a versão única do passado”. (FREIRE, 2015). Em consonância com essa declaração feita pelo escritor, Inocência Mata aponta para as responsabilidades do crítico literário em dar vazão a essas vozes em dissenso e discordantes do discurso oficial:

O ponto de partida desse protocolo de transmissão de “conteúdos históricos” é a idéia de que o autor – em pleno domínio e responsabilidade sobre o que diz, ou faz as suas personagens dizerem – psicografa os anseios e demônios de sua época, dando voz àqueles que se colocam, ou são colocados, à margem da “voz oficial”: daí poder pensar-se que o indizível de uma época só encontra lugar na literatura. (MATA, 2007, p. 2, grifo da autora).

Com a proposta muito bem articulada, que almeja, sobretudo, o resgate da condição subalterna da mulher em relação ao homem, Gayatri Chakravorty Spivak (2010) propõe uma discussão sobre as implicações da representação do sujeito do denominado Terceiro Mundo no contexto do discurso ocidental. Ela assinala haver uma coletividade de intelectuais que dificultam o crescimento do subalterno por meio do projeto imperialista de constituir o sujeito colonial como o “outro”, que pretende identificá-lo de forma homogênea. Há, nesse sentido, uma convocação aos intelectuais pós-coloniais para assumirem o compromisso de combater a subalternidade. Por esse ângulo, a escritora acredita que o ideal é que sejam criados mecanismos para que o subalterno possa se articular e ser ouvido e não que essa ação se efetive por meio da fala do outro. Segundo sua definição o sujeito subalterno é aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. (SPIVAK, 2010, p.12).

A autora defende o princípio de que a posição marginal do subalterno é duplamente mais precária quando se trata do gênero feminino, pois ela acredita que a mulher, estando sob essa condição, não pode falar e, ainda que tenha o desejo de fazê-lo, não encontra os meios necessários para se fazer ouvir. Ante a pergunta tema de sua obra, ela reflete diretamente sobre a situação da mulher ao questionar:



Pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da “mulher” parece ser a mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras. (SPIVAK, 2010, p. 85, grifos da autora).

A autora, assim, demonstra o desconforto em que se encontra a mulher por ainda não ocupar um espaço em que possa se reposicionar e falar por si, e critica a produção colonial dominada pelo gênero masculino.

Tomaremos partido dos posicionamentos colocados por Spivak, sobre a perspectiva da representação da mulher subalterna, já que será produtiva na análise da conjuntura da violência de gênero encenada na obra de Mia Couto. A grande proposta feita pela escritora é que o subalterno possa se articular, trabalhando, então, contra esse lugar de subalternidade que lhe é imposto; mas que, sobretudo, possa ser ouvido, sem que haja a necessidade de uma voz mediadora.

Assim, verificamos, na escrita de Mia Couto, que ele corrobora com a proposta de Spivak, acima descrita, sobre a condição do subalterno, no momento em que dá voz aos personagens Arcanjo Baleiro e Mariamar. Neste cenário, ele demonstra estar atento aos problemas com os quais se confronta Moçambique como país africano, pois se solidariza com um problema que pertence à cultura tradicional, que antecede a época colonial e ainda persiste na pós-independência: o da subalternidade da mulher. Em uma entrevista sobre o lançamento de seu último livro publicado, *As Areias do imperador: mulheres de cinza* (2015), Mia Couto comenta sobre a razão de privilegiar vozes femininas em seus romances: “As histórias que eram importantes para mim porque me davam um sentido de eternidade foram-me contadas por mulheres”. (FREIRE, 2015). Ele ainda justifica o porquê de as mulheres estarem sempre tão presentes em sua escrita:

Já não é só uma coisa pessoal. Sou movido por uma causa. Há coisas que pesam muito sobre a mulher. Não só em Moçambique como no resto do mundo, embora de forma mais envernizada - em Moçambique está mais descarnado -, a violência sobre a mulher ainda é altíssima. Apesar de os meus livros não serem um ato de militância política, sinto que não posso ficar calado. É uma imposição ética. (FREIRE, 2015, p. 2).

A personagem Mariamar pode ser caracterizada pela condição subalterna da mulher proposta por Spivak: pobre, negra e mulher. Por meio dessa caracterização, ela traz à tona a realidade moçambicana. Talvez fosse mister reordenar as palavras de modo a mostrar o peso que trazem em si mesmas. Então, primeiro viria a palavra “mulher”. Isso porque, na sociedade tradicional, representada na obra por Kulumani, o que pesa verdadeiramente é a questão do

gênero. Num espaço de maioria negra e pobre, o problema encontra-se em nascer mulher. O futuro desses sujeitos já estará predestinado ao sofrimento e à exploração humana, conforme encenado na obra em análise. Quando se nasce uma menina no agrupamento social formado pela aldeia de Kulumani, pode-se inferir que sua existência será encarcerada pelo domínio masculino. A personagem Mariamar, a certa altura de seu diário, desabafa sobre sua condição enquanto mulher:

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. (COUTO, 2012, p. 233).

O cuidado de Mia Couto em trazer, dentro da narrativa de Arcanjo Baleiro, uma narradora de primeira pessoa, que conta sua história por meio de um diário, reafirma o caráter de resistência de sua escrita. Fora isso, há de se considerar que Arcanjo Baleiro, homem e mulato, também se compromete com a dor e a tragédia das mulheres moçambicanas na narrativa. Desqualificar o comprometimento ético que Mia Couto demonstra ao dar voz a essas mulheres, única e exclusivamente pelo fato de ser homem e branco, seria desconsiderar, sobretudo, a bela forma que ele cria, por meio da linguagem, de revelar o sistema opressor, violento e obscuro a que estão submetidas as personagens femininas da obra.

Sunday Adetunji Bamisile (2012), em suas reflexões sobre a questão do gênero e da escrita feminina na literatura africana e da diáspora africana, faz um longo estudo comparativo das imparidades sobre a questão de gênero, e problematiza a dificuldade na afirmação da escrita feminina na literatura africana contemporânea. Dentre os muitos autores de que o autor lança mão para tentar definir o que então seria a escrita de autoria feminina, Bamisile cita o posicionamento de Lúcia Castelo Branco (1992) para elucidar, dentre outros posicionamentos críticos, que o ponto de vista feminino independe de o autor de determinado texto ser homem ou mulher. Ele, então, defende a ideia de que o foco analítico de cunho feminista deve estar no conteúdo ou no posicionamento literário adotado por quem escreve, e não se relacionar ao gênero do autor. Para fundamentar seu texto o pesquisador lança mão das reflexões teóricas de Hélène Cixous (1976, p. 253), Sandra Gilbert e Susan Gubar (1988), Rita Felski (1989, p. 14) e Joyce Carol Dates, que defendem que “a escrita não tem sexo”. Assim ele pondera:

O que é essencial e distintivo na narrativa com preocupações feministas é a percepção e a intenção de uma escrita que se tece por um viés feminino em que a mulher se torna sujeito da história que vai sendo narrada nas vicissitudes do dia-a-dia e da comunidade de que ela é parte, mesmo estando geralmente confinada à, mas não conformada com, a marginalidade social. Num sistema social persistentemente falocêntrico como aquele que tem prevalecido em quase todo o mundo, a mulher tem sido, por isso, sistematicamente afastada do centro, das organizações políticas, sociais e culturais, onde se tomam as decisões que modelam a actividade social e suas normas de comportamento. (BAMISILE, 2012, p. 47).

A partir dessas reflexões, acreditamos não ser possível negar o comprometimento ético de Couto com o universo feminino. Em sua escrita essa realidade traumática da mulher moçambicana é figurada por meio das personagens Arcanjo Baleiro e Mariamar, cujas histórias são narradas através de um discurso instável, híbrido, que enuncia e denuncia o lugar de onde falam as personagens. Existe, por isso, em sua escrita, uma elaboração da linguagem que cria um discurso de resistência e denúncia ao ostracismo da mulher moçambicana por parte da dominação masculina.

Destarte, o que lemos na obra de Couto, especialmente no diário de Mariamar, é a figuração de uma mulher assimilada que deseja burlar esse lugar de exclusão social e livrar-se da dinâmica do ciclo de violência em que vive. Nessa trajetória marcada por um círculo de perdas, lacunas e vazios, a escrita miacoutiana proporciona reconhecimento identitário e problematiza os desafios, dificuldades, mundividência e esperanças da mulher moçambicana:

Kulumani e eu estávamos enfermos. E quando, há dezasseis anos, me encantei pelo caçador, essa paixão não era mais que uma súplica. Eu apenas pedia socorro, em silêncio rogava que ele me salvasse dessa doença. Como antes a escrita me tinha salvado da loucura. Os livros entregavam-me vozes como se fossem sombras em pleno deserto. (COUTO, 2012, p. 87).

Esta tomada de consciência da narradora personagem Mariamar, de seu papel social, na obra realizada por meio da escrita do diário, institui, dentro da fala do narrador Arcanjo Baleiro, uma outra escrita, de autoria feminina. Assim, nos diários de Arcanjo Baleiro e Mariamar, a mulher é delineada como parte de um grupo desprestigiado, fazendo surgir, na escrita miacoutiana, um discurso de alteridade político convergente com a acepção de literatura feminista, conforme nos explica Lobo:

A acepção de literatura “feminista” vem carregada de conotações políticas e sociológicas, sendo em geral associada à luta pelo trabalho, pelo direito de agremiação, às conquistas de uma legislação igualitária ao homem no que diz respeito a direitos, deveres, trabalho, casamento, filhos etc. Entretanto, o texto literário feminista é o que apresenta um “ponto de vista” da narrativa, experiência de vida, e portanto um “sujeito de enunciação consciente” de seu papel social. (LOBO, 2012, p. 3, grifos da autora).

Embora a citação acima tenha sido retirada de um artigo que trata da literatura de autoria feminina, o que pretendo mostrar, nessa passagem, é o modo como a escrita se estrutura e pode ser reconhecida como feminina. Nesse caso, parece-me claro que a ficção de Mia Couto, pelo fato de criar um enredo em que existe uma narração de uma história pessoal que pode ser pensada como configuração de uma escrita feminina, ao lado de uma outra narração de uma história pessoal que marca um olhar crítico, mas masculino, sobre a cultura que exclui a mulher, encena o comprometimento ético do autor com o feminino.

O que lemos no romance é o distanciamento com que os diferentes gêneros sexuais gozam, distintamente, de direitos e obrigações. Nesse sentido, verificamos que a concepção de gênero está intimamente relacionada a uma visão clássica e estereotipada da oposição dos sexos, o que gera, por consequência, um discurso fechado porque aprisionado à lógica binária. A sociedade em que vivemos constitui-se por meio dessas oposições binárias, como se essa concepção fosse suficiente para constituir o conhecimento do mundo ocidental. Então, no tocante à teoria do “feminismo”, o que se lê nessa lógica é uma construção cultural que localiza a diferença na caracterização sexual macho/fêmea, que está diretamente relacionada à informação que se recebe da natureza no nascimento. As oposições binárias reforçam, assim, o falocentrismo, já que privilegiam determinados seres em relação a outros. Os homens são, nesse sentido, construídos culturalmente em posição superior à mulher, sendo esse conceito amplamente sustentado pelo mito e pela religião e transmitido por meio da tradição da cultura, seja ela oral ou escrita.

A literatura feminina, em sua maioria, retrata as vivências da mulher oprimida, cuja identificação, estereotipada, encontra-se intimamente vinculada às atividades domésticas, sendo a temática deste discurso resultante da reclusão e da repressão. Nessa perspectiva, o pré-conceito herdado pela história sobre o “feminino” tem como desafio trazer à tona narrativas que vislumbrem a mulher a partir de uma vida livre das convenções culturais e constituída por suas próprias escolhas. Mas para que isso ocorra é necessário, antes de tudo, que as mulheres sejam libertadas das amarras sociais e culturais, como é o caso da mulher moçambicana figurada na narrativa miacoutiana.

A literatura é um meio de libertação porque a linguagem permite a configuração de um eu com fissuras e desdobramentos, por meio do qual a mulher pode ser encenada a partir da ruptura com o discurso oficial e num discurso que anuncia a diferença. Para Lobo, “Esta alteridade do eu em relação a si mesmo é o ponto de partida da literatura contemporânea”. (LOBO, 2012, p. 4).

Para Lobo, a dialética da subjetividade/objetividade constrói-se na escrita literária de modo a questionar a posição de objeto imposto às personagens femininas. Nesse discurso de alteridade política a mulher pode se afirmar como narradora de sua própria história, num espaço do qual esteve sempre ausente. A literatura pode, então, enaltecer as vivências da mulher, às quais não foi dado o devido relevo. Na literatura essas vivências podem tornar-se assunto de interesse de todos. A escrita pode promover a autonomia e auto-afirmação da mulher abrindo espaço à promoção da igualdade de gênero. Quando esse objetivo é alcançado tem-se, portanto, um texto feminista que se constrói de forma subversiva, que acaba por minar o discurso patriarcal e que, progressivamente, almeja franquear uma linguagem distinta do discurso em voga.

Acreditamos que Mia Couto encena, nos diários de Arcanjo Baleiro e Mariamar, a construção de um discurso feminino no instante em que lança mão de dois narradores-personagens cujos sujeitos de enunciação tomam consciência da situação de opressão e exploração política e social em que vive a mulher, decorrente da questão do gênero. Por meio da encenação dessa situação, o escritor colabora com o fato de que

as vivências, o *modus vivendi* e as mentalidades [femininos] não podem continuar os mesmos depois da inserção deste “discurso da diferença”, que lentamente estabelecerá novos cânones como consequência da introdução de outras formas de expressão e comunicação social. (LOBO, 2012, p. 7, grifos da autora).

Judith Butler (2010) também questiona a necessidade da teoria feminista resolver as questões da identidade primária para dar continuidade a uma tarefa política que confronte a concepção binária que propõe homens (como corpos masculinos) e mulheres (como corpos femininos). Ela, então, aborda o status de gênero como resultado de uma construção que seria independente de um sexo:

A identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento. Talvez, paradoxalmente, a ideia de “representação” só venha realmente a fazer sentido para o feminismo quando o sujeito “mulheres” não for presumido em parte alguma. (BUTLER, 2010, p. 21-22, grifos da autora).

O grande embate proposto, pelo autor acima citado, relaciona-se à premissa na qual se origina a distinção sexo/gênero. Para Butler, sexo é natural e gênero é construído. O que Butler afirma é que, “nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino”. (BUTLER, 2010, p. 26). Para a contestação dessas características ditas naturalmente femininas, o par

sexo/gênero, se condicionados um elemento a outro, traz uma ideia equivocada de que a essência dos sujeitos nasce desta relação, como se houvesse uma identidade una e fixa da mulher, predestinada e colocada como submissa, dependente, frágil, dentre tantos outros adjetivos pré-moldados culturalmente.

Pelas discussões realizadas por Lobo (2012) e Butler (2010), podemos perceber, na encenação do discurso feminino de Mariamar por meio de seu diário, proposta por Mia Couto, algumas marcas da realidade de Moçambique e da situação da mulher moçambicana, que se encontra num espaço que sempre esteve reservado ao homem, mas que, no romance, conquista visibilidade. Há, nos diários de Arcanjo Baleiro e Mariamar, a denúncia de uma relação social desigual, de exclusão, de rejeição e de exploração em desfavor das personagens mulheres. Os diários dos narradores-personagens revelam as fissuras do país, o quotidiano instável a que estão submetidas as personagens femininas: as injustiças, a corrupção, as violências e, por fim, a despersonalização e miséria humana a que são relegadas as mulheres.

### **3 O APAGAMENTO FEMININO E A AUTOAFIRMAÇÃO PROGRESSIVA DA MULHER**

O retrato ficcionado do permanente sofrimento obliterado sob as formas de opressão e violência contra mulher é revelado por meio da mundividência presente nos diários de Arcanjo Baleiro e Mariamar no romance aqui sob análise. No romance, as imparidades que se apresentam sobre a problemática do gênero são propostas por meio da relação entre personagens femininos e masculinos. Os narradores-personagens apresentam, cada um, um discurso singular no tocante às formulações tradicionais e, assim, testam os limites da ordem convencionada pela cultura falocêntrica.

Couto nos apresenta dois modelos de personagens: os que perpetuam a tradição de Moçambique sobrepujada pelo homem e que, por essa razão, perpetuam o ciclo de violência que priva as mulheres de usufruírem seus direitos mais básicos e, por outro lado, os personagens transgressores, por meio dos quais se tornam audíveis as vozes das mulheres moçambicanas desfavorecidas e continuamente exploradas, sejam elas letradas ou iletradas. Assim, verificamos um entrelaçamento nos diários de Arcanjo Baleiro e Mariamar que se presta, pela via literária, à denúncia do apagamento feminino e à autoafirmação progressiva da mulher, na tentativa de se evidenciar, no contexto da narrativa, as disparidades e arbitrariedades no que tange à problemática do gênero.

A subversão proposta pelo cruzamento das narrativas de Arcanjo Baleiro e Mariamar está justamente na possibilidade que abre para a tomada de consciência da mulher em relação a si mesma e a seus direitos, com vistas a formular uma afirmação positiva e ativa sobre sua maneira de se posicionar no mundo, diferente daquela de âmbito predominantemente doméstico e subalterno. Ao manifestarem ter conhecimento sobre outras possibilidades de atuação enquanto sujeitos autônomos, os sujeitos femininos encenados no texto miacoutiano reivindicam uma nova forma de tratamento, em que haja equidade e justiça entre os gêneros.

A personagem Mariamar, nesse viés, registra em seu diário as lembranças de sua infância e juventude; denuncia a violência a que foi submetida, especialmente por seu pai. Esse monólogo interior da personagem ora se cruza com o do caçador Arcanjo Baleiro, ora se perde do relato dele, que fora seu primeiro e único amor. Ambos os protagonistas revelam histórias e traumas nas quais incesto, possessão, assassinato, traição, metamorfose e opressão se apresentam em diferentes nuances, tecidas por vivências profundas e sombrias que nos remetem à história do próprio Moçambique.

Os primeiros registros que marcam a narrativa, no diário de Mariamar, dizem respeito à dor experienciada pela mãe de Mariamar, Hanifa Assulua, ante a morte de mais uma filha, Silência. Inconformada por mais uma perda ela questiona o marido sobre seu triste futuro, ante a perda de sua terceira filha, mas o esposo acaba por negligenciar seus sentimentos: “— E o que fazemos agora, ntwangu? [...] O que fazemos agora? Ora, agora... agora, vivemos, mulher”. (COUTO, 2012, p. 16).

Hanifa Assulua não se reconhece como pessoa, sabe do lugar de subalternidade que lhe fora imposto por sua condição de mulher, assimilada e filha de assimilados. Ante o sequestro de humanidade sofrido, resultado de uma existência assombrada por inúmeras tragédias, ela revela-se impossibilitada de mudar seu destino:

— *Vamos fazer amor!*  
 — *Agora?*  
 — *Sim. Agora!*  
 — *Você está muito desencadeada, Hanifa. Não sabe o que está dizer.*  
 — *Recusa-me, marido? Não quer fazer um agorinha comigo?*  
 — *Você sabe que não podemos. Estamos de luto, a aldeia vai ficar suja.*  
 — *É isso que eu quero: sujar a aldeia, sujar o mundo.*  
 — *Hanifa, escute bem: o tempo vai passar, a gente vai esquecer. As pessoas esquecem até que estão vivas.*  
 — *Há muito que eu não vivo. Agora, já deixei de ser pessoa.*  
*Meu pai olhou-a, desconhecendo-a. A mulher nunca falara assim. Aliás, ela quase não falava. Sempre fora contida, guardada em sombra. Depois de morrerem as gémeas, ela deixou de pronunciar palavra. De tal modo que o marido, de vez em quando, lhe perguntava:*  
 — *Você está viva, Hanifa Assulua?*  
*Não era, porém, a fala que era pouca. A vida, para ela, tornara-se um idioma estrangeiro. (COUTO, 2012, p. 20, grifo do autor).*

A sensação de não vida gera o trauma nas mulheres. A narrativa denúncia a quase todo tempo o apagamento a que são submetidas em relação à tirania masculina. A dor corporal, quando atinge o limite do insuportável, causa “uma espécie de deslocamento entre mente e corpo: ou seja, vontade de abandonar o corpo.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 53). É o que podemos observar no seguinte fragmento da narrativa de Mariamar:

Na manhã seguinte, adiantei-me nos trabalhos caseiros. Queria poupar minha mãe que, desde cedo, se prostrara à entrada do pátio. A um certo momento, derramei-me a seu lado, decidida a repartir com ela o peso de quem sente a alma. Ignorou-me, no início. Depois, resmungou, entredentes:  
 — *Esta aldeia matou sua irmã. Matou-me a mim. Agora, nunca mais mata ninguém.*  
 — *Por favor, mãe. Acábam-se de enterrar uma de nós.*  
 — *Nós todas, mulheres, há muito fomos enterradas. Seu pai me enterrou; sua avó, sua bisavó, todas foram sepultadas vivas. (COUTO, 2012, p. 43, grifo do autor).*



A passagem acima nos remete ao sistema patriarcal que rege a aldeia de Kulumani e, por uma relação metonímica, à cultura de Moçambique. As mulheres estão submetidas não somente aos maridos, mas a todas as outras figuras masculinas que venham a surgir em suas trajetórias. A regra é muito clara: os homens mandam e as mulheres obedecem.

A ausência, o vazio do relato de uma experiência negativa é preenchido pela linguagem. Mariamar, então, registra suas lembranças de violação emocional e física, com vistas a resgatar uma subjetividade individual e coletiva capaz de devolver-lhe uma condição essencial ao sujeito feminino que lhe fora usurpada: a dignidade humana.

O regresso de Arcanjo Baleiro, o caçador, à aldeia de Kulumani causa grande alvoroço e preocupação à família de Mariamar, que teme sua saída daquele lugarejo. Isso se justifica pelo breve envolvimento amoroso que ela tivera como o caçador há alguns anos, quando, segundo a própria personagem, eles se conheceram: “Arcanjo Baleiro aconteceu-me há dezesseis anos. Eu tinha igualmente dezesseis anos quando ele se cruzou comigo. Não passava de uma menina, mas os meus sonhos tinham envelhecido, mais do que o meu corpo.” (COUTO, 2012, p. 50).

O amor de Mariamar pelo caçador decorria, sobretudo, da oportunidade que ela via nele de mudar o rumo de um caminho que já lhe fora predestinado pela tradição moçambicana por sua condição feminina na aldeia de Kulumani. A alternativa que vislumbrava era livrar-se dessa tradição e, com ela, de todos os abusadores da aldeia:

Kulumani e eu estávamos enfermos. E quando, há dezasseis anos, me encantei pelo caçador, essa paixão não era mais que uma súplica. Eu apenas pedia socorro, em silêncio rogava que ele me salvasse dessa doença. Como antes a escrita me tinha salvado da loucura. Os livros entregavam-me vozes como se fossem sombras em pleno deserto. (COUTO, 2012, p.87).

O caçador despertara nela esperanças nunca antes permitidas. Vale salientar que Arcanjo Baleiro surge na vida de Mariamar no momento em que Maliqueto, o policial da aldeia, tentava estuprá-la. Arcanjo não somente salva Mariamar de sofrer essa violência sexual, como também a faz reconhecer-se como mulher pela primeira vez em sua existência, como ela mesma confessa em seu diário: “De súbito, senti o peso da vergonha: nunca antes tinha sido olhada. Era como se meu corpo, naquele momento, nascesse finalmente em mim”. (COUTO, 2012, p. 52).

A fala da personagem reforça os “princípios” da sociedade patriarcal em que ela está inserida, que não permite aos sujeitos femininos terem uma identificação com seus corpos. O prazer não é permitido à mulher. Por esse motivo, Mariamar sente vergonha quando é olhada

pelo caçador. No entanto, junto com a vergonha nasce nela um outro sentimento: o do reconhecimento de seu corpo feminino, de si como mulher. Pela fala da personagem vemos que as noções de prazer e vergonha são transmitidas, na aldeia de Kulumani, convenientemente, como uma maneira de controle sobre o corpo feminino. O pudor sentido pela personagem relaciona-se, assim, a um sentimento de culpa que ela experimenta em relação à descoberta do próprio corpo.

À medida que a narrativa avança, percebemos a clausura e solidão experimentadas pela personagem Mariamar, que revela inúmeras situações de violação de corpo e alma pelas quais passara, as quais acabam por desqualificá-la como sujeito de sua própria vida. Talvez seja esse o motivo que a leve, ainda que de forma inconsciente, a comportar-se de maneira animalesca, numa metamorfose permanente:

Com o tempo os acessos noturnos se agravaram: os lençóis acordavam rasgados, os objetos espalhados pelo chão do quarto.

Nesses ataques, segundo testemunhava minha irmã, eu me distanciava de tudo o que era conhecido: andava de quadrúpedes, as unhas raspavam as paredes e os olhos revolviam-se sem pausa. Fomes e sedes faziam-me urrar e espumar. Para aplacar a minha raiva, Silência espalhava pelo chão pratos com comida e tigelas com água. (COUTO, 2012, p. 86; 122).

A verdade é que Mariamar, ao descobrir que a responsável pelos ataques à aldeia era uma leoa, ao invés de um leão, como pensavam os moradores de Kulamini, passa a admirar o animal. Afinal, era para a narradora-personagem um momento único e especial ver homens paralisados pelo medo imposto por uma fêmea. O que as mulheres daquele lugar atrofiado pelo medo não eram capazes de fazer, um animal agora o fazia por elas. A leoa invertia a ordem do universo:

Sorriso, com incontida vaidade. 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, escravos de medo, vencidos pela sua própria impotência. (COUTO, 2012, p. 55).

O desejo de Mariamar de tornar-se leoa nasce de sua vontade de tornar-se livre. Tornando-se uma leoa ela poderia romper, definitivamente, com o ciclo de violência e abusos que sofria. O comando de sua existência caberia somente a si mesma. Ela ganharia, enfim, o direito à vida e ao amor que lhe fora sequestrado pelos costumes, numa cultura onde somente os homens podiam reinar. O curioso é que essa possibilidade de alcançar o direito de reger a própria vida não coincide com os padrões de vida definidos para as mulheres da aldeia de

Kulumani. Tal possibilidade pertence a um outro modo de ser e viver que não se enquadra na cultura definida pela tradição patriarcal que ordena o comportamento de homens e mulheres da aldeia. Ela está fora da cultura, fora do social, pois seu espaço de realização vincula-se a um outro espaço: o da natureza, que define o comportamento do seres pelo instinto de sobrevivência e privilegia o lado feminino de qualquer ser vivente como garantia dessa sobrevivência. Essa possibilidade ronda a aldeia, permanecendo fora de seus limites, mas bordejando-a. É nesse outro espaço que Mariamar opta por adentrar. Assim, ela encontra, na imersão nesse outro modo de ser, uma saída para sobreviver: “Eu estava doente, sim. Mas essa doença era a única coisa que me protegia do meu passado”. (COUTO, 2012, p. 86).

Ante tantas circunstâncias adversas, a personagem acredita que, no espaço da aldeia, a sua única possibilidade de salvação estaria na figura de um homem, pensamento esse muito comum da sociedade patriarcal, onde a frágil condição da mulher é condicionada a uma construção identitária regida pelo olhar do homem: eles dizem a elas o que são e o que fazer. A situação torna-se ainda mais delicada por estarem em uma circunstância de dependência econômica que lhes impossibilita de traçar outros caminhos.

Quando Mariamar encontra o caçador ele a convida para serem felizes juntos e ela se nega, num primeiro momento, afinal, “O que ele prometia estava bem para além do que eu sabia sonhar. Espreitei em redor para saber se nos escutavam. Falávamos no terreiro da cozinha, nesse recanto onde as mulheres mais se esquecem de viver”. (COUTO, 2012, p. 157). A personagem reafirma seu medo, pois sabia que se permitir ao amor e ao prazer violava as leis de Kulumani, por isso cuida para saber se alguém os ouvia. A cozinha, na narrativa, é o único espaço reservado somente a ela, como sujeito feminino. Isso porque o ofício de lavar, varrer, cozinhar e, finalmente, servir, mas sem nunca sentar-se à mesa, era de responsabilidade única e exclusiva das mulheres:

O caçador falava de coisas que eu não conhecia: a cidade, a felicidade, o amor. Como me fazia bem a sua fala, como me faziam mal as suas palavras! Não cedi, contudo, aos seus convites. Afinal, a felicidade e o amor se parecem. Não se tenta ser feliz, não se decide amar. É-se feliz, ama-se. (COUTO, 2012, p. 157).

A repressão vivenciada pela protagonista ao longo de sua vida impossibilita-a de viver. Por esse motivo, quando ela se permite ao amor, pela primeira vez, com o caçador, surge também outra oportunidade: a de reinar, mas agora por outra via que não a da violência e opressão, mas pela via do prazer. Arcanjo Baleiro rende-se ao desejo e aos encantos da personagem:

— *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. (COUTO, 2012, p. 159, grifo do autor).

Embora seu breve relacionamento com Mariamar não tenha significado absolutamente nada para Arcanjo Baleiro, já que ele, quando volta a Kulumani, sequer lembra-se com precisão de sua fisionomia, ele não deixa de sensibilizar-se com as denúncias de violência feitas pela primeira-dama do lugar:

Nessa mesma noite, usando da maior das hospitalidades, instalaram-nos no edifício da administração. Sugeriram-nos que afastássemos as pilhas de pastas de arquivo e usássemos uns coçados sofás que ali apodreciam. Assim improvisaríamos mesas e camas. Esbanjando simpatia, o administrador despede-se, sorriso aberto, já na fresta da porta:

— *Amanhã virá uma senhora da aldeia para fazer as limpezas e preparar a refeição.*

— *Devia ser Tandi, a nossa empregada* — corrige a primeira-dama. — *Acontece, porém, que ela foi...*

— *Ela está incomodada* — interrompe às pressas Florindo.

— *Incomodada? Que palavra é essa, marido? Incomodada?*

Makwala empurra com firme gentileza a esposa para o quintal. Lá fora, ainda discutem. Aos poucos, as vozes desvanecem-se. Parece terem-se afastado, mas os passos nervosos de Naftalinda confirmam que regressa empenhada em nos deixar com a sua última palavra:

— *Só para que fique claro: incomodada quer dizer atacada, quase morta. E não foram os leões que o fizeram. A maior ameaça, em Kulumani, não são as feras do mato. Tenham cuidado, meus amigos, tenham muito cuidado.* (COUTO, 2012, p. 98, grifo do autor).

O posicionamento de Naftalinda Makwala distancia-se sobremaneira das outras mulheres da aldeia, no que toca à situação de semiescravidão imposta pelos homens. Ela rebela-se e faz inúmeros questionamentos a seu marido e a outros homens daquele povoado. Naftalinda é a única personagem que consegue romper o medo e enfrentar a situação de domínio a que são relegadas as demais mulheres. Ainda que estando em condição privilegiada comparada às demais, ela indigna-se ao notar a preocupação dos homens em caçar leões, já que os considera os reais assassinos de mulheres:

— Eu, como mulher, pergunto: mas que vida há ainda para nos tirar?

— Que conversa é essa esposa?

— Sabe por que não deixam as mulheres falar? Porque elas já estão mortas.”

(COUTO, 2012, p. 115).

O inconformismo de Naftalinda faz com que ela rompa com as antigas tradições, num lugar em que mulheres não tinham direito à palavra e nenhum poder de decisão. Ela causa surpresa no momento em que irrompe na chitala (local onde os homens se reuniam para deliberarem sobre algum assunto grave) e desafia, com altivez, a todos que ali estão. Eles encaram a intrusa:

- Camarada primeira-dama, por favor, este é um encontro privado...
- Privado? Não vejo nada de privado, aqui. E não me olhem assim que não tenho medo. Sou como os leões que nos atacam: perdi o medo dos homens [...] Uma mulher foi violada e quase morta, nesta aldeia. E não foram os leões que o fizeram. Já não há lugar proibido para mim. (COUTO, 2012, p. 114).

A insatisfação que assola Naftalinda a faz desafiar a tradição em nome do mal estar que ela sente ante o tratamento desumano promovido pelos homens em relação às mulheres. O casamento nada mais é que o meio pelo qual essa sociedade se utiliza para impor esse sistema que fere a dignidade humana e se consolida por meio da violência. O papel de esposa se traduz numa outra forma de escravidão. A servidão é a única opção de sobrevivência oferecida às mulheres. O diário do caçador, sobretudo, apresenta essa personagem transgressora que não teme os homens, tão pouco a tradição. A chegada de Arcanjo Baleiro, juntamente com o escritor Gustavo Regalo, torna essa mulher ainda mais destemida, já que ela sente grande conforto em denunciar o ciclo de violência que permeia a aldeia de Kulumani. Baleiro, assim, conclui sobre a primeira dama: “O tom de voz de Naftalinda ajusta-se ao seu estatuto: tem essa doçura de quem sabe tanto o que quer que nem precisa mandar”. (COUTO, 2012, p. 69).

Um personagem que se destaca na narrativa por apresentar um discurso de empoderamento da mulher é o avô de Mariamar, Adjiru Kapitamoro. Ele exerce papel fundamental na narrativa e é retratado no diário de Mariamar. Sabendo dos perigos a que a neta estaria sujeita por ser mulher, Adjiru Kapitamoro tenta protegê-la não somente dos homens abusadores de Kulumani, mas também da concepção equivocada que aquela sociedade tenta construir sobre a identidade da mulher. Esse personagem é, para Mariamar, uma espécie de porto seguro, já que não somente cuida dela, mas, sobretudo, tenta conduzi-la a um destino diferente. Ele busca, a todo tempo, reconstruir a imagem que a neta deveria ter de si mesma:

- Não te dou apenas nome — disse. — Dou-te um barco entre mar e amar. Foram essas as palavras no meu segundo batismo. E disse mais: que eu não precisava de nenhum ritual para ser mulher. A mulher que eu ia ser já estava dentro de mim. (COUTO, 2012, p. 125, grifo do autor).

A metáfora do barco simboliza duas coisas proibidas às mulheres de Kulumani: o amor e a viagem, essa última representada pelo mar. Assim, Adjiru Kapitamoro dá à neta a esperança de permitir-se e constituir-se mulher por duas vias inexistentes na realidade feminina da aldeia. O amor e a liberdade seriam, então, o “transporte” que a conduziria ao caminho que quisesse traçar para sua vida, sem a intervenção e aquiescência de homem nenhum.

Após a personagem sofrer uma paralisia nas pernas, segundo o texto decorrente de doença ou maldição, já que não sabiam ao certo sua origem, Adjiru Kapitamoro manda a neta para a Missão, de modo que o padre Amoroso desse a ela o devido cuidado e, principalmente, para que fosse curada por Deus. O tempo em que Mariamar permanece na Missão não somente faz com que volte a andar, mas também aprenda a ler e escrever. Interessante destacar é que o avô de Mariamar e Hanifa Assulua, sua mãe, desempenham papéis contrários no texto. Enquanto Adjiru Kapitamoro tenta viabilizar novos caminhos para a neta, trazendo-lhe um olhar otimista em relação à vida, Hanifa Assulua faz justamente o oposto disso, já que sua visão é pessimista e ela, praticamente, culpa Mariamar, em alguns momentos, por sua infelicidade. Talvez por ser tão infeliz, ela não fosse capaz de acreditar que a filha pudesse ter um futuro diferente do seu. A existência da filha parece-lhe um peso, uma presença incômoda:

— *O avô diz que faço anos hoje.*  
 — *O avô inventa calendários. É por isso que ele ainda não morreu.*  
 — *Seja que dia for, é bom voltar. Voltar, agora que temos paz...*  
*Sem desviar os olhos da peneira, Hanifa Assulua reclamou, em surdina. Eu falava da Paz? Qual Paz?*  
 — *Talvez para eles, os homens – disse. Porque nós, mulheres, todas as manhãs continuamos a despertar uma antiga e infundável guerra.*  
 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.  
 — *Por isso, minha filha: deixe lá na Missão essa conversa de Paz. Durante este tempo, você viveu lá, nós tivemos que sobreviver aqui.*  
 Acusava-me. Como se eu fosse culpada não apenas da sua solidão como da infelicidade de todas as mulheres. Atravessei o corredor com os pequenos passos da prisioneira que regressa à cela. (COUTO, 2012, p. 135, grifos nosso).

A palavra “vida” aparece na passagem acima em inicial maiúscula e isso tem uma riqueza interpretativa muito relevante no corpo textual. Qual seria a intenção da narradora ao destacar esse verbete? Parece-nos que seu propósito seria o de presentificá-la no texto, ou

seja, torná-la concreta e próxima numa realidade na qual, aparentemente, ela é algo que escapa aos seres humanos; ao tentar torna-la presente em/pelo seu discurso, Mariamar evidencia o quão dolorosa, pesada e quão distante ela estava do seu passado, presente e futuro.

O grande dilema encenado no diário do caçador é a morte de seus pais, ainda em sua infância. Ele, então, reconstrói a imagem de um passado a fim de superar o trauma que permeia sua história, marcada por dores e tragédias. São essas lembranças que assolam sua existência e o tornam solidário ante a arbitrariedade de que são vítimas as mulheres de Kulumani. Durante toda a narrativa ele resgata cenas do fatídico dia em que encontra seu pai morto, na sala de sua casa, por um disparo de arma de fogo efetuado por seu irmão Rolando:

Luzilia tem razão: a minha loucura começou no dia em que um tiro rasgou o meu sono e descobri meu pai, na sala, esgravatando no seu próprio sangue. Antes de ficar órfão, tudo em mim estava intacto: a casa, o tempo, o céu onde me diziam que a minha mãe andava guardando as estrelas. De repente, porém, olhei a **Vida** e assustei-me: era tão infinita e eu tão pequeno e tão só. Subitamente, pisei a Terra e encolhi-me: tão poucos eram os meus pés. De repente, não havia senão o passado: a morte era uma lagoa mais escura e mais lenta que o firmamento. A mãe estava na outra margem, escrevendo cartas, e o meu pai nadava sem nunca atravessar o infinito lago. (COUTO, 2012, p. 36, grifos nosso).

Em ambos os diários a palavra vida aparece em caixa alta. Isso mostra que tanto para Arcanjo Baleiro, quanto para Mariamar, a vida parece ser algo que lhes escapa em razão dos traumas que sofreram. Parece-nos que essa necessidade de personificá-la, à vida, é na verdade uma tentativa de reconhecê-la, de encontrá-la na tentativa de enfrentarem suas tragédias pessoais e familiares.

O pai de Arcanjo Baleiro, Henrique Baleiro, obrigava sua esposa a escrever-lhe cartas de amor antes de partir para suas caçadas. Esse comportamento, como revela Arcanjo Baleiro, era fruto dos ciúmes e insegurança de seu pai. Numa dessas situações, de clara violência psicológica, Henrique Baleiro interrompe seu ditado e pede ao filho Rolando para ler o que a mãe estava a escrever, de modo a se certificar de que ela estaria de fato obedecendo às suas ordens. Instaura-se, nesse momento, grande temor na casa dos Baleiros:

— *Leia!*

— *Onde, pai?*

— *Leia. Leia qualquer parte.*

**O olhar de minha mãe era uma reza.** Rolando fixou-me com espanto e terror. Depois, inspirou fundo e nem o reconheci quando a sua voz pairou na sala:

— *Meu querido Henrique, meu amado marido...*

— *Vá, continue...*

— *... meu único amor da minha vida.*

**Fixei o rosto da mãe e vi a tristeza, a tristeza de toda a humanidade.** (COUTO, 2012, p. 106, grifos nosso).

A cena mais forte e marcante nos relatos do caçador talvez esteja justamente na passagem acima, quando ele, ainda menino, consegue perceber o olhar e a tristeza de sua mãe. Ele se dá conta, então, da dor, da opressão e da violência que circundam a vida de sua genitora. Esse olhar de tristeza estampado no rosto de Martina Baleiro permanece ecoando tanto na vida do caçador, quanto na vida de Rolando. Este último, que mata o pai após descobrir que ele tinha sido o responsável pela morte de sua mãe, é tido como louco perante a sociedade. Porém, numa carta que ele envia a seu irmão, Arcanjo Baleiro, lemos que ele encontra-se totalmente lúcido e usa da loucura com um artifício para lidar com seu passado e presente. Não existe, portanto, da parte de Rolando, arrependimento pelo homicídio cometido. Observamos, ao contrário disso, uma postura orgulhosa de quem não se arrependeu em ter agido em defesa de sua amada mãe. Assim, ele também se mostra extremamente solidário e sensível à situação de exploração e violência contra a mulher:

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. Lembras-te como a mãe nos chamava? Meus anjos, era assim que ela dizia. Aqui onde estou, neste asilo, não são precisos demónios nem anjos. Nós mesmos nos bastamos. Sim, fui eu que matei o nosso pai. Matei-o e voltarei a matá-lo sempre que ele volte a nascer. Obedeço a ordens. Essas ordens foram-me dadas sem palavras. **Bastou o olhar triste da minha mãe.** Não tenhas pena de mim, meu irmão. A loucura, primeiro, foi o meu álibi. Tornou-se, depois, a minha absolvição. A nossa mãe sempre avisou: a bala mata nas duas direções. Ao matar o velho Baleiro eu mesmo me suicidei. Certa vez, depois do falecimento da nossa mãe, tu disseste: quem me dera morrer. Pois eu te digo, agora. Não é a morte que confere ausência. O morto está ainda presente: todo o passado lhe pertence. O único modo de deixarmos de existir é a loucura. Só o louco fica ausente. (COUTO, 2012, p. 205, grifos nosso).

Interessante notar que a escrita miacoutiana revela homens extremamente sensíveis às causas das mulheres secularmente marginalizadas e permanentemente oprimidas por discriminações da ordem tradicional arbitrária, imbuída no poder patriarcal. No diário de Arcanjo Baleiro, além dele, que se revela intimamente envolvido com a proposta de autonomia e auto-affirmação da mulher, outros também se comprometem com essa causa, como o já mencionado Rolando Baleiro e, também, Gustavo Regalo, o escritor que acompanha o caçador na jornada da caça aos leões. Este é quem faz o relatório ao governo denunciando o abuso sexual sofrido pela empregada do administrador: “Ao que parece ele já



se adiantou na defesa de alguém: enviou um relatório para o governo central denunciando a inércia de Florindo perante a violação de Tandi”. (COUTO, 2012, p. 199).

Ainda sobre o diário do caçador, merece destaque a relação de intimidade e cumplicidade que ele estabelece com a mãe de Mariamar, Hanifa Assulua. Ela presta seus serviços domésticos ao caçador e ao escritor Gustavo Regalo enquanto eles permanecem na aldeia. Em seu primeiro contato com essa mulher Arcanjo já fora capaz de observar a conduta subalterna que ela apresenta ante a vida:

Desde manhã cedo, uma mulher chamada Hanifa Assulua está varrendo, lavando, limpando, aquecendo água sem nunca não pronunciar palavra. A sua presença tem a discrição de uma sombra. Apenas à saída, ela me dirige a palavra, sem nunca levantar os olhos do chão.

— *Lembra-se de mim?* — pergunta. (COUTO, 2012, p. 102, grifo do autor).

Durante o tempo em que o caçador fica em Kulumani, Hanifa Assulua sente grande liberdade em contar os abusos rotineiros por parte de seu marido Genito Mpepe. À medida que a narrativa avança, ela confidencia a violência de ordem física e emocional de que ela e suas filhas são vítimas constantes. Nesse sentido, vão, pouco a pouco, construindo uma relação de confiança e, inclusive, de ruptura com as leis patriarcais que proíbem uma mulher de conversar com outro homem que não seja seu marido. A personagem surge, nos relatos de Arcanjo Baleiro, de forma transgressora. De certa forma, ela rompe com um ordenamento local e, por isso, conta sobre o ódio que nutria por seu esposo e por todos os homens daquele lugar:

A anfitriã retira da cozinha uma panela com batata-doce cozida e serve-a num prato de barro. Não tenho fome, mas não posso recusar. Em silêncio, partilhamos a comida.

— *Falo em matar Genito, mas é Kulumani toda que eu queria eliminar.*

— *Que raiva é essa, Hanifa?*

— *Nós estamos os dois aqui comendo juntos. Em Kulumani isso é interdito. Um homem comer junto de uma mulher? Só se o homem estiver enfeitiçado.*

— *Quem sabe eu estou mesmo enfeitiçado?* (COUTO, 2012, p. 178, grifo do autor).

Ao terem sua subjetividade sequestrada, através da violência física e simbólica, o sentimento de medo é uma constante na vida das mulheres da aldeia. Esse estado emocional provocado pela consciência ante o perigo as torna impotentes. Em Kulumani o reinado é exclusividade masculina, o opressor está livre, transita pela vida sem preocupação. Nas memórias de Mariamar e Arcanjo Baleiro eles almejam, especialmente, mensurar, por meio da linguagem, os temores que controlam suas realidades. O impacto traumático é lido à luz de

uma perspectiva que é, simultaneamente, individual e coletiva. Nesse sentido, há grande comprometimento de quem narra com a percepção de quem sofre o trauma e com a tradução desse sofrimento numa narrativa que expresse a relação dolorosa entre corpo e linguagem, como se pode observar na seguinte fala de Hanifa Assulua a Arcanjo Baleiro, que ele traz para seu diário: “— *Nós mulheres – disse ela. – Fomos feitas para superar o sofrimento*” (COUTO, 2012, p. 186, grifo do autor).

Arcanjo Baleiro e Mariamar, como narradores personagens do romance, lançam mão de um relato de denúncia da violência contada por vozes que foram emudecidas e estiveram sempre à margem social. Logo, a tragédia narrada por eles é lida com hesitação. Através do discurso do medo, do trauma e da ruptura relatados por ambos, vê-se, claramente, que não há lugar, em suas narrativas, para a legitimação da violência; que a violência não identifica a nação moçambicana, mas, ao contrário disso, ela a divide. A história de Moçambique é, então, projetada em suas escritas em perspectiva crítica, por meio de uma linguagem que abre espaço para um discurso muito diferente daquele proposto pela história “oficial”.

As cenas de violência retratadas nos diários de Arcanjo Baleiro e Mariamar são lidas à luz de um contexto histórico que transcende a forma em si mesma e propõe uma narrativa profundamente marcada pelos antagonismos sociais, mas que, sobretudo, apresenta a experiência do trauma numa rede complexa, quase que “indigesta” para o leitor.

Isso acontece porque a construção da identidade coletiva feminina proposta pela escrita miacoutiana recusa um código de comunicação que representa a mulher na tradição cultural moçambicana a partir da subordinação e recorre ao recurso do insólito e do absurdo como estratégia de enfrentamento de uma realidade com a qual ela se recusa a compactuar. Através de uma renovação discursiva simbólica e alegórica, a escrita se apresenta como espaço para um despertar de vozes que intenta promover uma mudança no discurso dominante sobre a mulher em Moçambique.

Mia Couto reinventa a linguagem e o faz por meio da criação de dois diários, com duas narrativas espelhadas e entrecruzadas, que permitam aos narradores-personagens “dar conta” de lidar com o que foi vivido e, desse modo, não reduzirem seus relatos a uma narração superficial.

No romance *A confissão da leoa*, Couto (2012) permite-nos reflexões acerca da sociedade moçambicana com base nas figurações do universo feminino e de situações antropológicas e sociológicas que denotam o imaginário social e cultural do Moçambique. O escritor permite-nos ainda refletir sobre as nuances de violência que são legitimadas em nome

de uma tradição. A sensibilidade das mulheres, em oposição à opressão experienciada por elas, provoca a nossa perplexidade e nos instiga a buscar maior compreensão dos reflexos da violação de almas e de corpos de que elas são vítimas, impostos através da submissão aos maridos e, também, a outros abusos legitimados pela sociedade.

Por fim, vale salientar que os dilemas das mulheres moçambicanas retratados no romance convergem em sensações universais, em algum ponto expressam, em menor ou maior proporção, percalços cotidianos de mulheres do mundo todo:

Os escritores africanos estão agora vivendo um período de transição. Até agora, era quase historicamente necessário serem de um lugar, de um tempo – no tempo que era um tempo de afirmação, em um tempo de reivindicação –, para resgatar aquilo que era a história, sua própria história, sua identidade. Mas, de repente, se percebeu que isso se transformou numa prisão, numa armadilha. E, de repente também, não só se obrigava que eles fossem de um lugar, de um contexto histórico, mas também que fossem autênticos. E isso quer dizer: [que expressassem] uma certa visão estereotipada de África. Eles tinham de ter uma relação com a feitiçaria, com os curandeiros, com o mundo dos espíritos etc. E hoje os escritores africanos estão se afirmando como escritores, em primeiro lugar. Eles contam histórias, e essas histórias são importantes em si mesmas. E, digamos assim, os escritores africanos estão quase se libertando dessa condição de sua africanidade. Os escritores querem ser escritores universais, e aí têm que fazer o mesmo que fazem outros: têm que se confrontar com a busca da alma humana, com a busca do sentido do tempo, isso que são as grandes alegrias e as grandes aflições no ser humano. (MARKUN, 2007).

Parece-nos que são essas incursões na “busca de sentido do tempo”, nas “grandes alegrias” e nas “grandes aflições do ser humano” que a escrita de Mia Couto busca. No que se refere às questões de gênero, parece-nos que essas incursões denotam seu compromisso em construir espaços de discussão sobre o lugar da mulher em Moçambique com vistas a que esse lugar permita a esse sujeito uma condição libertária, ainda que no plano ficcional. A partir dessa consciência, deste lugar em que a mulher moçambicana, mestiça e negra, ganha direito à palavra, a escrita miacoutiana propicia o nascimento de um sujeito feminino que assume seu lugar de enunciação e de uma identidade que permite à mulher assumir uma subjetividade também feminina.

#### 4 A VIOLÊNCIA CONTRA MULHER QUE DESÁGUA NA NARRATIVA DO TRAUMA

A escrita de Mia Couto (2012), na obra *A confissão da leoa*, encena, a quase todo tempo, a experiência do trauma, resultante das diversas situações de apagamento feminino e, consequentemente, da dor e do medo que elas provocam. Podemos pensar que a situação traumática das mulheres, encenada no romance, é constituinte da própria história de Moçambique, devido à presença predominante, entre as diversas etnias que formam o país, de um sistema patriarcal opressor, legitimado pela tradição moçambicana. É a partir da perspectiva dos sujeitos que vivenciam as experiências traumáticas decorrentes desse sistema que a escrita miacoutiana se constrói. Nesse sentido, ela tenta dar voz a sujeitos silenciados pelo peso de uma história traumática.

O grande desafio de escrever sobre quem nunca teve a oportunidade de falar, quem sempre permaneceu à margem dos mecanismos de produção social da voz, está em reinventar a linguagem de tal modo que a tragédia humana não seja meramente um relato, um simples narrar de fatos. Por isso, Couto traz à tona uma narrativa densa e chocante, porque de grande comprometimento ético. Jaime Ginzburg faz algumas considerações sobre a escrita do testemunho que são de grande valia para a reflexão aqui exposta. Assim ele afirma:

A escrita do testemunho não se restringe ao depoimento direto, mas deve passar por elaboração atenta dos recursos de linguagem escolhidos. Um real traumático exposto pode não ser compreendido, e ainda, não ser aceito, quando seu impacto é intolerável. A configuração discursiva pode aumentar a capacidade de preservar o teor do que foi vivido junto à memória do público. A memória do testemunho desconstrói a história oficial, e a presença do estético pode cumprir um papel ético (SELIGMANN-SILVA: 2003, 57). Se o acabamento formal, com recursos de estilização literária, permitir atribuir ao testemunho um efeito mais incisivo na contrariedade ao discurso hegemônico, o valor ético da narração pode justificar a incorporação de componentes artísticos. (GINZBURG, 2010, p. 29).

Podemos pensar a escrita de Arcanjo Baleiro e Mariamar como um testemunho, dentro da narrativa, pelo fato de escreverem suas histórias por meio de um diário. Eles tentam ressignificar a dor na tentativa de suportarem a experiência traumática pessoal e familiar a que foram expostos. Assim, a densidade e o choque são alcançados por meio da construção híbrida da narrativa. Para o sobrevivente da situação traumática, nada é absoluto, há uma reconstrução permanente das imagens de seu passado, com vistas a remodelar a própria vida. Em função disso, a simbolização da experiência do trauma deve ser capaz de dar conta de uma realidade que ultrapassa as possibilidades de construção da verossimilhança. As

considerações de Márcio Seligman-Silva, segundo Ginzburg, sobre a dificuldade de elaboração da linguagem por parte do sobrevivente do trauma fundamentam as ideias aqui apresentadas:

De acordo com Márcio Seligmann-Silva, a base do testemunho consiste em uma ambigüidade: por um lado, a necessidade de narrar o que foi vivido, e por outro, a percepção de que a linguagem é insuficiente para dar conta do que ocorreu (SELIGMANN-SILVA: 2003, 46). A identidade do sujeito da enunciação é apresentada como objeto perdido, e o discurso, um esforço de elaboração (PENNA: 2003, 312). Sem identidade segura, a voz de enunciação faz da narração a busca de um sentido que não foi antecipadamente definido. Trata-se de um discurso instável, híbrido, em que os conflitos sociais são incorporados aos fundamentos expressivos (GARCÍA: 2003, 50). (GINZBURG, 2010, p. 29).

Arcanjo Baleiro e Mariamar representam, portanto, a voz daqueles que sofrem os impactos das violações do feminino, do gênero, da raça, da situação econômica, enfim, da história de Moçambique. Na aldeia de Kulumani a culpa existe no nascer mulher. Sob essas condições quase que irreversíveis, a escrita miacoutiana abre espaço para o grito, para a denúncia e, principalmente, para fazer saber que mulheres e homens podem sofrer os impactos da triste situação de subalternidade a que são submetidas as mulheres em nome de uma tradição patriarcal de base violenta.

Quando os narradores Mariamar e Arcanjo Baleiro expõem suas cicatrizes e as de outras personagens femininas, realizam um objetivo muito bem traçado no jogo narrativo proposto pela escrita miacoutiana, que é o de tentar mudar uma estrutura de referência, violenta e desigual, para, quem sabe, dar outro significado à dura existência de quem vive sob o peso de uma tradição violenta. Nesse viés, o trauma das mulheres é destacado em suas narrativas com vistas a reformular o universo opressor a que estão submetidas e, outrossim, tentar dar conta de uma realidade que constrói-se por meio de fragmentos. Sobre o trauma, Cat Caruth (2000) explica: “Em sua definição genérica, o trauma é descrito como resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em flash-backs.” (CARUTH, 2000, p. 111).

Entende-se, então, que a leitura do trauma por parte de quem o vive somente poderá ser reformulada pela consciência após a experiência. Há, nesse sentido, uma relação com o real que é construído por meio da repetição da visão traumática.

A narrativa do trauma impõe uma outra maneira de lidar com o realismo. A escrita de Couto, ao utilizar-se da forma diário e dos recursos do sobrenatural ou do fantástico, se afasta

do realismo formal, do realismo da verossimilhança, para propor uma realidade do choque. Ian Watt assim se expressa sobre o termo “realismo formal”:

Na verdade o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita no romance de modo geral: a premissa, ou a convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 1990, p. 31).

Percebemos que Mia Couto apresenta outros caminhos para figurar as realidades apresentadas por Arcanjo Baleiro e Mariamar, seja na capital de Moçambique, Maputo, ou na aldeia de Kulumani. Primeiramente, as narrativas de Arcanjo Baleiro e Mariamar são processadas pela via da experiência. Há, nesse sentido, uma releitura do passado que passa pelo campo da subjetividade das personagens. O que os narradores Arcanjo Baleiro e Mariamar buscam, ao confidenciarem seu passado por meio de um diário, é, na verdade, tentar compreender o processo violento a que estiveram submetidos, no intuito de dar novo significado à realidade que se lhes apresenta. Não existe, portanto, na obra, um realismo que se configura por meio de uma mimese do real, embora se saiba que o texto, por muitas vezes, dialogue com o contexto histórico, social e cultural de Moçambique. Em função disso, o escritor usa do recurso ao “fantástico” para que as personagens possam, inclusive, suportar a existência catastrófica que se apresenta no espaço narrativo. A exemplo disso temos a manifestação de um comportamento animalesco por parte de Mariamar, que se identifica com a leoa assassina ao se dar conta de que, sendo mulher, em Kulumani, não poderia ser pessoa. Ante a impossibilidade de assumir sua subjetividade feminina, ela assume uma identidade animal e adota um comportamento animalesco: “A mãe aproxima-se intrigada. Lentamente, as mãos sobem pelo rosto como que a buscar socorro. A dois passos de mim, estanca, assombrada: — O que fez com a galinha? Minha filha, você não usou a faca!?” (COUTO, 2012, p. 83).

O desejo de Mariamar de reconstruir a subjetividade feminina passa pela possibilidade de simbolização que a escrita lhe faculta. Por isso Mariamar redige seu diário. Na escrita do diário, a encenação do trauma é quase terapêutica para Mariamar. Para o leitor, no entanto, ela chega como um choque. O diário de Mariamar revela o desconforto da representação da dor, pois a história é narrada da perspectiva dela, que sofre o trauma. Por isso, em sua narrativa não existe fechamento, a obra permanece aberta e incômoda. Ginzburg, ao discorrer sobre o

trauma, reflete sobre o desafio de organizar, na consciência, a experiência da dor:

A definição de trauma [...] aponta para a precariedade das condições de funcionamento da consciência. O impacto violento do trauma se associa ao despreparo do sujeito para elaborar e superar a vivência, e mais ainda, para o conhecimento claro do que foi vivido. Como excesso e ultrapassagem, o trauma é por si mesmo marca dos limites do sujeito em sua própria autoconsciência. (GINZBURG, 2000, p. 5).

A literatura e as artes que tratam da violência buscam entender o elemento enigmático e fugidio presente na dor e no trauma, promovidos pela brutalidade cega e irracional do ato violento. O que o pesquisador atento deseja, então, é encontrar na linguagem os vestígios de um passado que se reconstrói por meio do discurso. Os narradores-personagens trazem seus passados à tona com o objetivo de remontarem as cenas de violência e tipificarem os diferentes crimes a que foram submetidos. Existe uma tentativa clara de dimensionar e suportar uma dor que se perpetua através da memória. Por isso, fica a cargo da linguagem simbolizar o “insuportável” deixado pela experiência do trauma:

Os objetos aparecem como pistas, evidências ou provas possíveis de um passado, inscrito no vazio do cenário e deixando as marcas de sua ausência. Mesmo que a montagem aponte para uma possibilidade de reconstrução ficcional (drama passionai, latrocínio, assassinatos em série?), nenhuma resposta é oferecida; o que se evidencia é o que não está mais ali. Assim, o lugar do crime alegoriza a grande paixão do nosso tempo, o sumiço da história cujos restos se tornam documento do pós-histórico. (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 18).

A violência de gênero é um problema cultural e legal, que se perpetua ao longo da história da humanidade. Dentre as possíveis causas que a identificam, destacamos a cultura do machismo e a escassez relativa de punições, ainda que com legislações específicas em diversos países de primeiro e terceiro mundo. Quando a violência passa a ser representada na literatura, como é o caso da obra aqui sob análise, buscamos, sobretudo, compreender a maneira pela qual a repressão social e política encena a eliminação física e subjetiva do sujeito feminino.

Nesse sentido, algumas incursões serão necessárias a fim de que possamos delimitar o conceito de violência, diga-se de passagem, extremante gasto por seu uso indiscriminado na atualidade. A onipresença cotidiana desse termo, devido, principalmente, à sua banalização no tocante à brutalidade social, que marca, sobremaneira, o comportamento humano do século XXI, exige, de nossa parte, que busquemos compreender de que maneira a violência está figurada no texto de Mia Couto.

De acordo com o Mario Stoppino (1992), a violência é conceituada como sendo uma ação voluntária de um indivíduo que intervém fisicamente contra outro indivíduo ou grupo, com a finalidade de destruir, ofender e coagir. Nesse sentido, Stoppino apresenta uma distinção relevante no que diz respeito à violência direta e indireta:

A Violência pode ser direta ou indireta. É direta quando atinge de maneira imediata o corpo de quem a sofre. É indireta quando opera através de uma alteração do ambiente físico no qual a vítima se encontra (por exemplo, o fechamento de todas as saídas de um determinado espaço) ou através da destruição, da danificação ou da subtração dos recursos materiais. Em ambos os casos, o resultado é o mesmo: uma modificação prejudicial do estado físico do indivíduo ou do grupo que é o alvo da ação violenta. (STOPPINO, 1992, p. 1291).

A violência mostrada na narrativa ocorre de forma direta e indireta, mas, embora a conceituação sobre violência de Stoppino seja muito pertinente, ela se propõe de forma muito aberta para o objeto de estudo aqui tratado. A fim de demonstrar as diferentes facetas com que ela se apresenta na narrativa, lançaremos mão da Lei nº. 29/2009 (MOÇAMBIQUE, 2009) que versa sobre a violência doméstica praticada contra mulher, no âmbito das relações domésticas e familiares, prevista na Constituição da República de Moçambique, sancionada com o objetivo de proteger os direitos da mulher à vida, à segurança, à liberdade, à dignidade, e à sua integridade física e psíquica.

Valer-nos-emos do conhecimento jurídico para que não haja o risco de minimizarmos as cenas de horror nas quais a mulher figura como vítima. Isso possibilitará uma leitura da arbitrariedade encenada no romance, com lentes de aumento, no momento em que analisarmos o texto com respaldo na supradita lei. Este documento ramifica espécies distintas de violência: física, psicológica, sexual, patrimonial e moral, uma vez que, no âmbito do Direito Penal, vigoram os princípios da taxatividade e da legalidade, não podendo ser admitido, portanto, conceitos vagos. Para este estudo, nos valeremos das violências física, psicológica e sexual, conforme expressas na referida Lei, por serem as que se apresentam em maior evidência na obra.

Isso se justifica para que possamos pormenorizar os diferentes tipos de violência encenados no romance, bem como dimensionar o comprometimento ético de Mia Couto ao criar uma narrativa de denúncia que dialoga, há quase todo instante, com a realidade do país. A cultura patriarcal e tradicional moçambicana encenada na obra constitui-se de forma a perpetuar um sistema opressor e arbitrário, mantenedor da prática da violência do homem em relação à mulher, “naturalizada” por uma tradição oral localizada na aldeia de Kulumani cujos ensinamentos são passados de pais para filhos.



O que nos interessa nesta pesquisa é explorar o caráter ficcional dos diferentes discursos produzidos sobre a violência na escrita miacoutiana. As vozes de Mariamar e Arcanjo nos informam de uma construção narrativa onde o espaço de conflito se estabelece por um jogo de espelhamento. Esses narradores estabelecem uma aproximação com o leitor no momento em que a subalternidade feminina é apresentada como natural por um sistema criminoso que consolida a violência contra a mulher. As vozes narrativas estabelecem, então, cumplicidade com o público, a ponto de o leitor tornar-se testemunha dos fatos. Pois as cenas de violência geram uma espécie de pacto, por meio do qual a experiência da dor não permite ao leitor a alienação de sua capacidade crítica ante as cenas de horror. Jacques Leenhardt, ao escrever o prefácio do livro *Violência e literatura* (1990), de Ronaldo Lins, reflete sobre o fato de o ato violento não poder ser encarado de forma naturalizada, até mesmo pelos meios de comunicação. Ele, então, discorre sobre o caráter representativo da violência, na ordem do discurso:

Daí que todo discurso sobre a violência é dela necessariamente uma representação e não uma descrição, mostrando-se, por essência, da ordem da ficção. É por essa via, enfim, que a violência e a literatura se acham tão intimamente ligadas. [...] Aos discursos ficcionais, cabe finalmente a amarga tarefa de situar a violência, de colocá-la no interior de um quadro vivo, de conferir-lhe o peso da experiência através da sua representação. Somente ali ela pode produzir seus efeitos: os efeitos da tomada de posição. (LEENHARDT in apud LINS, 1990, p. 15).

Nesse sentido, a violência coletiva experienciada pelas personagens do romance em análise se associa a um regime autoritário, de base patriarcal, que é reconstruído por meio do recurso a elementos de descontinuidade formal, concepções fragmentárias de tempo e espaço, que se estabelecem no texto propositalmente e não como um equívoco por parte do escritor. Esses recursos, que são os componentes de forma e conteúdo da narrativa, são os responsáveis por problematizar a constituição do sujeito.

A violação do sujeito ocorre na ordem física, sexual, psicológica e simbólica, sendo que esse conjunto constrói a condição da mulher em desigualdade em relação aos homens. A literatura de Mia Couto nasce desse contexto autoritário e repressivo, mas que encontra na ficção espaço para refazer a constituição negativa que ele atribui ao sujeito feminino. Assim, em nome da tradição as personagens femininas da obra são vítimas de agressões físicas, estupros, incestos, ameaças, ofensas e não têm direito à palavra, são proibidas de se expressarem, de sentirem, de ocuparem-se no mundo, de revelarem uma identidade. Essa representação do feminino é marcada pela lógica da submissão e da exclusão: “A violência pode remover dos seres humanos as condições de integridade necessárias para a explicitação

de direitos humanos, podendo a literatura ocupar a posição de configuração de voz e resistência”. (GINZBURG, 2010, p. 5).

As imagens da violência de gênero, por meio das quais as masculinidades ocupam um espaço central, são elaboradas no texto sob a luz dos olhares feminino e masculino, sendo que ambos revelam a experiência da dor e do medo atreladas a um ciclo difícil de ser rompido, já que a própria tradição moçambicana legitima o ato violento e a lei parece simplesmente não existir: “— *Vocês sabem: aqui não há polícia, não há governo, e mesmo Deus só às vezes*”. (COUTO, 2012, p. 141).

Os diários dos personagens Mariamar e Arcanjo Baleiro, alternadamente, confidenciam a violação de almas e corpos a que são submetidas as personagens femininas do texto, e também o impacto dessa violência sobre os sujeitos masculinos que são sensíveis a ela. No diário de Mariamar, Hanifa Assulua, desesperada ante a morte de mais uma filha, Silência, deseja fugir, mas é brutalmente impedida pelo marido:

— *Se não me deixar sair agora, marido, eu juro que vou fugir.*  
O homem agarrou-a pelos pulsos e empurrou-a de encontro ao velho armário, derrubando a lamparina. Hanifa viu a sua pequena luz se desfazer em chamas azuladas, dispersas no chão da cozinha. (COUTO, 2012, p. 24-25).

Nesse espaço opressor que é Kulumani, percebemos que as personagens femininas são destituídas do direito à vida, à igualdade, à liberdade, e, sobretudo, à existência. A sua subjetividade é sequestrada, como também o é a sua identidade feminina. Encoberta por preconceitos, por tradição e por legalismos, a ditadura masculina determina o lugar social que elas devem ocupar: o da subalternidade, inquestionável. Essa violência praticada no intuito de diminuir as mulheres e privá-las de seus direitos enquanto cidadãs é discutida na obra *O que é violência* (2004), de Nilo Odalia, que busca encontrar respostas para esse fenômeno que sempre fez parte das relações sociais. Ele, então, reflete que um caminho interessante para se compreender o tema violência é considerá-la sob a forma da privação:

Com efeito, privar significa tirar, destituir, despojar, desapossar alguém de alguma coisa. Todo ato violento é isso.  
[...] Toda vez que o sentimento que experimento é o da privação, o de que determinadas coisas me estão sendo negadas, sem razões sólidas e fundamentadas, posso estar seguro de que uma violência está sendo cometida. Entender a violência como privação me auxilia também a dar o primeiro passo no sentido de lutar para que os buracos que sinto dentro de mim, por me sentir menos gente que os outros que possuem o de que me privam, sejam superados e forrados. (ODALIA, 2004, p. 86).

Essa perspectiva da violência como uma forma de privação casa muito bem com as experiências traumáticas que lemos no romance. No diário de Mariamar e Arcanjo Baleiro, no momento em que as personagens femininas são proibidas de se locomoverem, de conversarem, de se relacionarem com os demais, de exporem seus desejos, de se realizarem como mulheres e mães, elas estão submetidas a um sistema arbitrário, de dominação masculina, que delimita a atuação delas, como se fossem propriedades de seus pais e maridos. Odalia (2004) comenta, ainda, que a dificuldade em se compreender o caráter da violência decorre, justamente, do fato dessa prática encontrar respaldo na religião, no mito, no costume, na tradição e na lei, explícita ou implícita, sendo sua prática, por esse motivo, naturalizada e, por fim, encoberta na vida em sociedade.

Na obra *A dominação masculina* (2004), Pierre Bourdieu faz uma reflexão sobre a maneira pela qual se constituem as formas de dominação masculina. Nesse sentido, busca compreender os mecanismos que constroem as relações de dominação na esfera pública e social. Ele traz à tona os princípios de uma divisão arbitrária entre homens e mulheres que são reforçados por instituições que perpetuam a cultura da dominação androcêntrica, sendo elas: a família, a escola, o Estado e a igreja. Assim, o pensamento dominante que caracteriza homens e mulheres seria constituído por um esquema de oposições binárias: alto-baixo, reto-curvo, seco-úmido, etc., sendo os adjetivos positivos relacionados aos homens e os negativos às mulheres. Essa construção social dos corpos, então, fundamentaria o arbitrário cultural da dominação, como se esses conceitos fossem, desde sempre, inerentes ao comportamento humano já pré-estabelecido para os homens e mulheres:

Dado o fato que é o princípio de visão social que constrói a diferença anatômica e que é esta diferença socialmente construída que se torna o fundamento e a caução aparentemente natural da visão social que alicerça, caímos em uma relação circular que encerra o pensamento na evidência de relações de dominação inscritas ao mesmo tempo na objetividade, sob forma de divisões objetivas, e na subjetividade, sob forma de esquemas cognitivos, que organizados segundo essas divisões, organizam a percepção das divisões objetivas. (BOURDIEU, 2004, p. 10).

Sob essa perspectiva verificamos que as relações de dominação masculina organizam-se, por um lado, nas relações objetivas no que se refere à anatomia humana, numa relação direta como o sexo e o corpo do sujeito, com sua anatomia masculina ou feminina; e, por outro lado, no campo da subjetividade, onde se determina o papel desses sujeitos por meio intelectual, a partir da construção de conceitos binários que encerram uma “verdade” dita genuína e predestinam a forma como devem atuar no corpo social. Infere-se, portanto, que o fundamento das relações de dominação entre os sexos estaria baseado no processo de criação

da realidade social e biológica. Essa construção acaba por naturalizar a visão dominante androcêntrica, que diferencia homens e mulheres através de um sistema de oposições do construto social.

O pensamento proposto por Bourdieu (2004) casa com os questionamentos que a escrita miacoutiana parece propor nas entrelinhas do romance *A confissão da leoa* (COUTO, 2012). A disposição dos fatos, feita pelos narradores Mariamar e Arcanjo Baleiro, reflete o sistema a que a população moçambicana encenada na obra está submetida. No contexto da narrativa, a violência está estabelecida como parte indispensável para que se garanta o controle do homem em relação à mulher. Os próprios homens são ensinados pela tradição a se comportarem dessa forma, e romper com os costumes nativos é algo extremamente complexo, porque exige, em primeira instância, uma reformulação do pensar e, conseqüentemente, do agir no que tange a outras maneiras de se relacionarem que não por meio do ato violento.

O apagamento existencial do corpo e da identidade femininos concretiza-se pelo ato violento. É a agressão física, psicológica, sexual e simbólica que assegura a permanência do modelo institucional opressor e agressivo a que são submetidas as personagens femininas do romance: Hanifa Assulua, Mariamar, Silência, Uminha, Igualita, Tandi e Martina Baleiro. É o que vemos, por exemplo, no seguinte fragmento do diário de Arcanjo Baleiro:

Entendi então o motivo por que o padre Amoroso falava tanto do dilúvio final. Era isso que eu aspirava: uma inundação que varresse este mundo. Este mundo que obrigava uma mulher como Hanifa a ter filhos, mas que não a deixa ser mãe; que a obrigava a ter marido, mas não permitia que conhecesse o amor. (COUTO, 2012, p. 190).

Nesse ínterim, o debate que se estabelece no texto, por meio do relato do trauma da agressão contra a mulher, acaba por denunciar os horrores de diferentes formas de violência e seus desdobramentos. Destarte, a encenação do medo, da dor, a exposição das cicatrizes deixadas no corpo e na alma desses sujeitos traz também à tona a maneira como história e mito cerceiam o espaço da mulher construído e permitido, somente, pelo viés patriarcal e falocêntrico. Existe, portanto, na narrativa miacoutiana, grande necessidade de se compreender a forma como as mulheres constituem-se como objetos simbólicos, por meio da percepção do outro, assim como Bourdieu (2004) afirma:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser percebido (percipi), tem por efeito colocá-la em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes,

simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, em relação aos outros (e não somente aos homens), tende a se tornar constitutiva do seu ser. (BOURDIEU, 2004, p. 10, grifos do autor).

O que lemos, então, no romance de Mia Couto (2012), é a configuração de mulheres que têm suas identidades usurpadas, já que sua existência está diretamente relacionada ao olhar e ideal do outro, nesse caso, do homem. Implica dizer que um sujeito cuja anatomia seja feminina terá que submeter-se a algumas práticas incorporadas numa construção social estritamente relacionada à maneira pela qual a mulher é simbolicamente idealizada pelo homem, tanto no aspecto físico, como no subjetivo, que por esta razão as torna objeto de suas vontades.

Na narrativa, há, por parte das personagens femininas, um estado de consciência ante ao perigo, gerado por laços afetivos com os personagens masculinos que fazem parte de seu contexto social. Esse estado de alerta permanente encenado no romance traz à tona o sentimento de temor e ansiedade irracional diante de uma provável ameaça. Em Kulami existe, a todo tempo, a chance de as personagens femininas serem vítimas de agressões física, sexual, psicológica e, sobretudo, simbólica. Essa última é que garante ao agressor um comportamento submisso da mulher, já que desperta nela sentimentos e situações que a colocam sob risco de morte frequente. A palavra medo tem origem latina “metus, -us” que significa “receio, temor, medo. Inquietação, ansiedade”. (REZENDE; BIANCHET, 2005, p. 222).

Para Bourdieu (2004) a violência simbólica se consolida a partir de categorias de percepção, imputadas na ordem simbólica por meio de crenças irrefletidas, condicionadas pelo próprio *habitus* de homens e mulheres; ou seja, a construção social da violência parece, assim, tão naturalizada ao ponto desse pensamento não carecer de nenhuma explicação ou comprovação. As prerrogativas para que os homens se tornem agressores justifica-se por meio da violência simbólica. Ela legitima as razões pelas quais as agressões se consolidam no tocante às relações de dominação, que nascem, em primeira instância, da experiência subjetiva entre dominante/dominado. A violência simbólica, contudo, não minimiza a representatividade da violência física. Assim, Bourdieu (2004) discorre:

Ao tomar “simbólico” em um de seus sentidos mais correntes, supõe-se, por vezes, que enfatizar a violência simbólica é minimizar o papel da violência física e (fazer) esquecer que há mulheres espancadas, violentadas, exploradas, ou, que é ainda pior, tentar desculpar os homens por essa forma de violência. O que não é, obviamente, o caso. Ao se entender “simbólico” como o oposto de real, de efetivo, a suposição é de

que violência simbólica seria uma violência meramente “espiritual” e, indiscutivelmente, sem efeitos reais. (BOURDIEU, 2004, p. 55, grifos do autor).

Ao contrário disso, a violência simbólica, talvez seja o pano de fundo para uma possível concretização da violência física. Por isso, desvendá-la é fundamental para que se compreenda a “objetividade da experiência subjetiva das relações de dominação”. (BOURDIEU, 1998, p. 46).

A violência física talvez seja o apanágio mais óbvio quando se trata do conceito violência. Isso porque quando se pensa nesse vocábulo, logo associamos à questão do uso da força, que nos remete imediatamente a algumas naturezas criminais, diga-se de passagem, muito recorrentes no romance. São elas: vias de fato/agressão, lesão corporal e homicídio. Sobre esse tipo de violência, o Artigo 13, do capítulo III, da Lei nº 29/2009 (MOÇAMBIQUE, 2009) a tipifica sob dois vieses:

violência física simples (atentar contra a dignidade da mulher, utilizando ou não algum instrumento e que cause qualquer dano físico); e violência física grave (afetar-lhe gravemente a possibilidade de usar o corpo, os sentidos, a fala e as suas capacidades de procriação, de trabalho manual ou intelectual). (MOÇAMBIQUE, 2009)

Nesse sentido, mostraremos a maneira pela qual a violência física é encenada no romance, já que há uma identificação, muita clara, com as duas propostas elaboradas na lei.

A personagem Mariamar, por muitas vezes, é vítima de violência física no romance. Ao revelar-se estéril, o que diminuía ainda mais o seu valor no corpo social, já que a sociedade a que pertence destina o futuro da mulher à procriação e ao trabalho doméstico, ela torna-se, então, ainda mais insignificante: “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.” (COUTO, 2012, p. 121). O que choca, sobretudo, é quando a personagem confidencia que teria se tornado estéril após uma agressão sofrida por seu pai, Genito Mpepe: “Não havia dúvida: eu estava impedida de ser mãe por causa da pancada que recebera do meu pai. Até o enfermeiro confirmara as graves sequelas dos pontapés”. (COUTO, 2012, p. 186).

Hanifa Assulua, mãe de Mariamar, após uma conversa com o caçador, reflete sobre a presença constante da violência doméstica, por parte de seu marido Genito Mpepe, que reproduz esse comportamento agressivo, estando ele lúcido ou sob o efeito de álcool. Ela ainda justifica que a dor de ser agredida pelo marido bêbado torna-se menor do que quando ele não está embriagado. O que na verdade a personagem tenta fazer é atenuar a dor sentida

ante aos abusos sofridos:

Para as mulheres de Kulumani, mais vale um bêbado que um marido. No seu caso, porém, a escolha é entre o cuspo da serpente e o hálito do demônio. A violência de Genito, quando sóbrio, acaba por doer mais do que a sua crueldade nos momentos de embriaguez. (COUTO, 2012, p. 176).

Outra forma de violência física mencionada na obra refere-se ao rito de iniciação sexual, prática comum nas zonas rurais do Moçambique, que consiste em preparar as meninas, entre 9 e 13 anos de idade, para satisfazerem sexualmente os seus maridos e aprenderem sobre como se subordinarem às suas vontades. Após a primeira menstruação as meninas são retiradas da escola e ficam trancadas numa casa onde mulheres lhes ensinam sobre práticas sexuais como, por exemplo, deixarem os lábios vaginais grandes de modo a satisfazerem os desejos sexuais do esposo. Outra prática ensinada trata-se do Othuma, que consiste na dilatação vaginal.

No romance o desenvolvimento do seio aparece como um sinal de que a filha está pronta para submeter-se ao rito de iniciação sexual: “Os seios, em Kulumani, são um sinal: pelo seu volume as mães sabem quando devem sujeitar as filhas aos rituais de iniciação.” (COUTO, 2012, p. 123). Esses ritos consolidam a ideia de que a mulher é inferior ao homem, sendo a sexualidade feminina construída de forma a satisfazer os anseios do prazer masculino. Além disso, precisam saber executar com eficiência os afazeres domésticos, tais como arrumar a casa e cozinhar.

Intitulado *Os ritos de iniciação no contexto actual: ajustamentos, rupturas e confrontos, construindo identidades de género* (2013), uma pesquisa, coordenada por Conceição Osório e Ernesto Macuácuá, indica que os ritos de iniciação, como prática cultural, influenciam negativamente na construção da identidade social de adolescentes e jovens. Além disso, o homem recebe um “mandato” de dominação baseada no sexo, dentre outros aspectos que minam a conclusão da educação primária. Para os autores:

Os ritos de passagem de idades podem ser tomados como modelos legitimadores da desigualdade entre mulheres e homens. Na realidade, é pela iniciação na idade adulta que se fixam as prescrições que orientam e estruturam a forma de conhecimento de si e dos outros face à inclusão no coletivo. Isto significa que a aprendizagem para “ser homem” e “ser mulher” se realiza em função de valores e de práticas fundadoras de uma estrutura de dominação assente numa ordem social que define, segundo o sexo e a idade, o acesso e o exercício de direitos. (OSÓRIO; MACUÁCUA, 2013, p. 74).

Arcanjo Baleiro também relata as marcas da violência física presente na história de sua família e que levava sua mãe a óbito. A enfermeira de seu irmão, Luzilia, que também era o grande amor do caçador, vai a Kulumani e revela-lhe que a morte de Martina Baleiro fora motivada por *Kusungabanga*, mais uma prática ancestral que viola corpo e alma de mulheres:

— *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 infecções. No caso de Martina Baleiro, essa infecção foi fatal.

Rolando sabia. Foi por isso que matou meu pai. Não foi um acidente. Ele vingou a morte da mãe. (COUTO, 2012, p. 203, grifos do autor).

A revelação de Luzilia dá um novo tom à narrativa do caçador, já que neste momento ele compreende a tragédia vivida em sua infância. O caçador descobre, finalmente, o motivo pelo qual seu irmão Rolando matara seu pai e chega a sentir inveja do ato “heróico” dele em defesa de sua progenitora. Interessante destacar que Mia Couto elabora esse personagem, Arcanjo, extremamente sensível à questão da violência contra a mulher. Os episódios que geram a experiência do trauma nos sujeitos femininos são lidos, por esse personagem, de maneira incômoda, incompreensível. Assim ele reflete sobre os tristes episódios de violência que presencia em Kulumani:

E penso: tudo que, durante séculos, tão cuidadosamente construímos para nos afastar da nossa animalidade, tudo o que a linguagem recobriu com metáforas e eufemismos (o colo, o rosto, a cintura) num instante se converte na sua nua e crua substância: a carne, o sangue, o osso. O leão não devora apenas pessoas. Devora nossa própria humanidade. (COUTO, 2012, p. 199).

Apenas três personagens homens são capazes de refletir criticamente sobre a condição abusiva a que são submetidas as mulheres de Kulumani: Arcanjo Baleiro, o caçador; Adjiru Kapitamoro, o avó de Mariamar; e Gustavo Regalo, o escritor que acompanha Arcanjo na jornada à caça aos leões. Eles se apresentam sensíveis às violências que presenciam e, de algum modo, tentam interferir nessa trajetória de abuso permanente.

O avó de Mariamar, em especial, tenta dar à neta uma identidade que não se relacione ao comando masculino, ou seja, ele simplesmente rejeita que seja o outro a determinar a forma como ela se posicionaria ante a vida. O pai, Genito Mpepe, rouba da mulher e da filha a oportunidade de existência, criando para ambas uma situação em que elas passam pela vida com um único propósito: realizar os desejos desse homem, como sombras e não pessoas.



O avô de Mariamar tenta reposicioná-la na vida e isso pode ser lido, também, como uma forma de enfrentamento da realidade adversa, resultado de uma vontade de dar-lhe a oportunidade de ser mulher e livre, num lugar onde essa palavra, oportunidade, não existe no vocabulário feminino. A fim de, mais uma vez, reconduzi-la e permitir-lhe alcançar seu lugar no mundo, o avô faz a seguinte confissão à neta:

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. E mais do que isso: você, Mariamar, pode ser mãe. Fui eu que inventei que você era uma mulher seca, infértil. Inventei essa falsidade para que nenhum homem de Kulumani se interessasse por si. Estaria assim solteira, disponível para sair e criar novas raízes longe daqui, livre para ter filhos com alguém que a tratasse como mulher. Esse homem você já encontrou. Esse homem voltou. Eu mesmo o chamei de novo a Kulumani. Como é que o chamei? Ora como é que se convoca um caçador? Fabriquei leões, e a fama desses leões estendeu-se a toda a nação. Esse é o meu segredo: não sou, como pensavam, um escultor de máscaras. Sou um fazedor de leões. Não porque seja um feiticeiro, mas porque, desde que morri, eu sou um deus. E é por isso que sei das mentiras do passado e das ilusões do futuro. Não tarda que você, minha neta, seja de novo a minha Mariamar Mpepe. Longe de Kulumani, longe do passado, longe do medo. Longe de si mesma. (COUTO, 2012, p. 237).

O personagem Adjiru se posiciona como um protetor da neta, que zela por sua identidade e integridade física. Por isso, ele acreditava que Arcanjo Baleiro pudesse libertá-la de Kulumani e das algemas que acorrentavam Mariamar a esse lugar. Ela, que desde sua meninice fora maltratada pela vida, acredita ser leoa e desenvolve um comportamento animalesco. Não sendo autorizada a ser humana, resta-lhe a oportunidade de ser um animal que age por instinto tanto para garantir sua sobrevivência, quanto para proteger-se dos “predadores”, que, nesse caso, são os homens de sua aldeia. Após a revelação do avô ela acaba por admitir: “Eu era humana, filha de humanos. Ficara assim, solitária e furtiva, duvidosa da minha natureza, por causa dos maus-tratos na meninice.” (COUTO, 2012, p. 237). O romance dialoga com o contexto de Moçambique. Mesmo sendo uma ficção, não deixa de estabelecer essa ponte, e tratar de assuntos que esbarram na questão da cultura e da tradição de um país exige muita cautela. O contexto autoritário e violento encenado no romance esbarra nos costumes repassados de pais para filhos. A ancestralidade tem um peso considerável no que toca às questões das “verdades” a serem praticadas. Por esse motivo muitas mulheres, no contexto moçambicano, acreditam que a violência que se pratica contra elas, em alguns casos, é válida. No **Cartaz de dados sobre a população de Moçambique** (2013) apresentado abaixo, as informações sobre a violência física são surpreendentes.

**Tabela 1 - Violência física**

VIOLÊNCIA				
	Mulheres/homens de 15 a 49 anos que já foram vítimas da violência física alguma vez desde os 15 anos de idade (%)		Mulheres/Homens de 15 a 49 anos que estão de acordo que o marido pode bater ou espancar sua esposa em determinadas circunstâncias %	
	MULHERES	HOMENS	MULHERES	HOMENS
<b>TOTAL</b>	33	25	23	20
<b>URBANA</b>	39	26	18	14
<b>RURAL</b>	31	24	25	24

Fonte: (MOÇAMBIQUE, 2013).

Os resultados mostram que existe um número maior de mulheres e homens que acreditam que em alguns casos a violência seja válida. Os resultados são ainda mais significativos na população que reside no campo. Isso se justifica pelos ensinamentos e valores que receberam sobre os comportamentos masculino e feminino; valores esses autoritários, que despersonalizam as mulheres enquanto sujeitos.

Outra faceta de violência de gênero recorrente na obra refere-se à violência sexual. O policial da cidade, Maliqueto, tenta, por algumas vezes, violentar Mariamar, e embora o ato não seja consumado, a personagem vive o horror do medo ante ao provável abuso:

Os abusos de Maliqueto eram por demais conhecidos. Naquele momento o seu turvo olhar apenas confirmava as suas malévolas intenções. A luz faltou-me, as pernas fraquejaram-me. O cano da espingarda encostada nas minhas costas não me autorizava demoras.

— *Por favor, não me faça mal!* (COUTO, 2012, p. 51, grifo do autor).

Interessante notar que a autoridade legal do vilarejo, aquele cuja responsabilidade precípua é garantir a segurança da comunidade, é na verdade um estuprador, o que, por esse motivo, deixa claro a inexistência de ruptura da modernidade com os comportamentos abusivos legitimados pela tradição. Se o próprio agente da lei é um criminoso, não há simplesmente a quem recorrer, a quem pedir socorro. O próprio nome do personagem é também muito sugestivo: Maliqueto, que nos parece, assim, a junção das palavras “mal” e “quieto”, dois adjetivos que caracterizam a conduta da personagem no enredo. Acreditamos que a intenção de Mia Couto ao construir esse personagem é demonstrar a ausência da lei, da ordem, da proteção, sendo ele também produto de uma tradição que legitima a violência e consolida a arbitrariedade.

A violência sexual, segundo a Lei nº 29/2009, nos artigos 17 e 18 (MOÇAMBIQUE, 2009), foi elaborada de forma muito particular, já que leva em conta questões da esfera

cultural e social do sistema legal moçambicano. O artigo 17 versa sobre a “Cópula não consentida”: aquele que mantiver cópula não consentida com a cônjuge, namorada, mulher com quem tem relação amorosa duradoura, laços de parentesco ou consanguinidade ou mulher com que habite no mesmo espaço, é punido com pena de seis meses a dois anos de prisão e multa correspondente. A lei determina a condição acima mencionada justamente por ser sabido que a tradição cultural do país ainda legitima o lugar da mulher como o de exploração e submissão à ditadura masculina.

No romance *Mariamar* confessa ter sido vítima de estupro cometido por seu próprio pai, bem como sua irmã, Silência. Ela revela que esse episódio traumático ocorre quando começa a tornar-se moça e que esse acontecimento estende-se por alguns anos:

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 de palmeira. Já bem bebido, entrava em 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, sucedia sem chegar nunca a acontecer: Genito Mpepe despertava para uma outra existência e eu me convertia numa outra criatura, inacessível, inexistente. (COUTO, 2012, p. 187).

Faz-se importante observar que *Mariamar*, na verdade, não sabe sobre o que causara sua provável esterilidade. Num primeiro momento ela confessa ter sido causada pela violência física do pai, os pontapés recebidos; já na passagem acima ela admite ter sido a violência sexual que a colocara sob essa condição. De todo modo, o que impacta, sobretudo, não é o resultado da violência, mas o que ela representa e traz em si mesma. Outro fator relevante em sua confissão é maneira como se comporta ante aos abusos de Genito: ela se exila de si mesma numa tentativa de furtar-se da realidade. Talvez isso justifique o comportamento animalesco que ela desenvolverá durante sua vida. Na tentativa de fugir da própria pele, tornar-se uma leoa talvez lhe desse um pouco mais de existência.

Outra personagem vítima de violência sexual é a empregada do administrador, Tandi. Ao invadir o *muera*, onde acontecem os ritos de iniciação masculina, ela transgride um ordenamento que proíbe terminantemente o acesso às mulheres ao local. O resultado desta sua ação é catastrófico, pois os homens presentes na reunião violentam-na de forma a castigá-la por infringir “as leis” da tradição: “Tandi desobedeceu e foi punida: todos os homens abusaram dela. Todos se serviram dela.” (COUTO, 2012, p. 149). Ainda que brutalmente

violada, a personagem, mais uma vez, é entregue à sua própria sorte ao tentar atendimento no posto de saúde do vilarejo: “A moça foi conduzida ao posto de saúde local, mas o enfermeiro não aceitou tratar dela. Tinha medo de retaliação. As autoridades distritais receberam queixa, nada fizeram. Quem, em Kulumani, tem coragem de se erguer contra a tradição?” (COUTO, 2012, p. 149).

Verificamos, assim, o quão delicada é a situação a que as personagens femininas da obra estão submetidas, já que a violência em Kulumani é um costume, uma prática e, por esse motivo, romper com esse ciclo parece, no romance, algo inalcançável. Os direitos a que todos os seres humanos deveriam ter acesso, como vida, saúde, educação, segurança, liberdade, dentre tantos outros, simplesmente inexistem na vida desses sujeitos femininos. Todos eles são violados para garantir o controle sob a mulher e a manutenção do sistema patriarcal.

O artigo 18 da Lei n.º 26/2009 (MOÇAMBIQUE, 2009) trata, ainda, sobre a “Cópula com transmissão de doenças”, sendo a pena ainda mais severa. Isso importa pelo número significativo de pessoas infectadas, em África, pelo Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (HIV) cuja transmissão dá-se, principalmente, pelo ato sexual. Embora Mia Couto não aborde esse assunto na obra, não se pode negar que se o estupro é algo recorrente naquela zona rural, consequentemente, pode-se considerar que o risco de contrair o HIV, bem como outras doenças sexualmente transmissíveis, é algo a ser considerado pelo leitor atento ao diálogo que o escritor estabelece entre ficção e realidade.

O sentimento de medo é criado, assim, por meio da violência psicológica, que se configura da seguinte forma na lei moçambicana:

ofender voluntária ou psiquicamente uma mulher, por meio de ameaças, violência verbal injúria, difamação ou calúnia, a mulher com que tem ou teve relação amorosa duradoura, laços de parentesco ou consangüinidade ou mulher com quem habite no mesmo tecto. (MOÇAMBIQUE, 2009, p. 286).

O sequestro da subjetividade da mulher dá-se, no contexto da narrativa, precisamente, pela precária condição de humanidade de que elas gozam nos espaços habitados por elas, onde vivem sob ameaça constante, e também pelo fato de não gozarem de direitos fundamentais à dignidade humana. Os narradores representam as vozes de mulheres desfiguradas e encarceradas numa vida onde não podem ser identificadas com sujeitos plenos, com capacidade intelectual e física, sendo a existência delas totalmente condicionada pelo crivo do olhar masculino: “Sou mulher, o meu destino nunca poderia ser a viagem.” (COUTO, 2012, p. 48). O apagamento do “ser” demonstra o quão devastadora e traumática é a situação

de violência que se coloca para elas: “— *Não queira crescer, mana, não queira ser mulher* — advertiu Silência.” (COUTO, 2012, p. 125).

O desdobramento da violência psicológica é revelado durante a narrativa pelas circunstâncias em que se nega à mulher o direito à vida, à liberdade e à segurança. Existe um sofrimento permanente vinculado à consciência de que ser mulher é, na verdade, não “ser”, delimitando sua atuação por meio da arbitrariedade. A mãe de Mariamar ocupa, no texto, a representação da desesperança: “A minha mãe, Hanifa Assula, que sabe do sofrimento, bem me avisou: as dores passam, mas não desaparecem. Elas migram para dentro de nós, alojam-se algures no nosso ser, submersas num fundo de lago.” (COUTO, 2012, p. 192).

Há no texto uma cena muito rica de significados que toca a questão do grande desafio que é romper com a posição de subalternidade feminina imposta pela tradição. Tandi, a empregada do administrador, que foi violada pelos homens da aldeia e mais tarde se suicida, entregando-se aos leões, é enterrada por um grupo pequeno de pessoas, sendo sua maior parte composta por mulheres. A primeira-dama, Naftalinda, rebela-se ante a triste situação de abuso imposta pelos homens, mas nesse momento a tradição coloca-se mais forte e dominante que a própria tragédia:

Esperava que as demais mulheres a seguissem naquele convite à revolta. Mas elas encolhem os ombros e afastam-se, uma a uma. A primeira-dama é a última das mulheres a abandonar a cerimónia. Por dentro, ela sente-se a derradeira das mulheres. (COUTO, 2012, p. 196).

Vemos nessa passagem uma representação clara da violência psicológica. O que faz todas as mulheres de Kulumani não apoiarem o protesto de Naftalinda em relação à morte absurda de Tandi é justamente o medo que elas têm de enfrentar uma ditadura masculina, respaldada pela ancestralidade. Nesse espaço as instituições religiosas, míticas e até mesmo legais, corroboram para que a violência permaneça sendo uma forma de controle sobre elas. Essa forma de agressão subjetiva contra a mulher se consolida por práticas que, num primeiro momento, podem, inclusive, ser negligenciadas pelo fato de, muitas vezes, virem mascaradas por ciúmes, controle, humilhações, ironias e ofensas.

A violência psicológica caracteriza-se, sobretudo, pelo prejuízo emocional e, consequentemente, pela diminuição da autoestima da mulher. O romance traz inúmeras situações em que as personagens femininas têm suas ações controladas, a todo tempo, por homens. Nesse sentido, sentem-se ameaçadas, constrangidas, humilhadas, manipuladas e perseguidas. Essas situações se colocam por meio de vigilância constante, perseguição,

insultos, chantagem, exploração, e, mormente, pelo direito, negado, de ir e vir: “— Você é como eu, que sou mulher: ficamos de fora. Faça-mo-nos companhia. Não estamos bem aqui, nesta sombra”. (COUTO, 2012, p. 144). Esse estado permanente de insegurança torna-se insuportavelmente angustiante e devastador para a saúde emocional e, até mesmo, física da mulher, como se observa na seguinte fala da personagem Mariamar:

Eu e minha mãe sentámo-nos no chão como se fosse o último lugar no mundo. Toquei o 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 a posse da casa inteira. De novo nos regíamos por essas leis que nem Deus ensina nem o Homem explica. (COUTO, 2012, p. 26).

A citação acima mostra como o espaço físico e subjetivo, na narrativa, é muito bem demarcado pelo homem. O pai de Mariamar, Genito Mpepe, tem plena consciência do poder que exerce sobre sua mulher e filha. A subalternidade ganha corpo no momento em que o chão torna-se o lugar dos sujeitos femininos, enquanto que para o dominador (o homem) não há limitação desse espaço, ele é livre para circular e ditar as regras que atendam às suas demandas opressoras e arcaicas, regidas pela sociedade moçambicana tradicional.

Outra representação muita clara sobre a violência psicológica encenada no romance refere-se a Martina Baleiro, a mãe do caçador, que tem sua vida controlada pelo marido Henrique Baleiro. A relação estabelecida no texto mostra o quão abusivo é o comportamento desse homem que obrigava a mulher a lhe escrever cartas de amor, ditadas por ele. O diário do caçador traz as lembranças de Arcanjo Baleiro, ainda criança, em que ele relata o confinamento e clausura física e emocional a que sua mãe fora submetida. O sentimento de posse que Henrique Baleiro demonstra por sua esposa é tamanho que ela acaba falecendo após a prática do Kusungabanga, conforme já mencionado nesta pesquisa:

E, de novo, a lembrança me assalta. Longe de nós, Henrique Baleiro cumpria o resto do ritual: invariavelmente, metia a carta num envelope que humedecia nos lábios e que depois guardava na mala de viagem. Transportava aquelas cartas para as demoradas caçadas. Levava também uma fotografia desfocada de Martina.  
— *Está assim, sem foco, para os outros verem, mas não olharem demais.*  
Ciumento, o velho Henrique! Esses ciúmes foram, aliás, motivo de sangue e luto. (COUTO, 2012, p. 67, grifo do autor).

Compreender a representação da violência no romance *A confissão da leoa* torna-se imprescindível no momento em que buscamos dimensionar os efeitos do trauma e seus desdobramentos. Os narradores Mariamar e Arcanjo Baleiro relatam uma sociedade cuja relação entre homens e mulheres é mediada pelo medo e, também, por um estranhamento

permanente da mulher sobre si mesma, já que sua construção identitária organiza-se por princípios machistas que sedimentam a sociedade patriarcal e falocêntrica da tradição cultural moçambicana. O efeito traumático, então, é resultante das diferentes formas de violência sofridas pelas personagens femininas, sejam elas simbólicas, físicas, psicológicas ou sexuais.

A dimensão da violência no texto estabelece, ainda, uma reflexão sobre a maneira pela qual o sentimento do medo estrutura a vida em sociedade das mulheres moçambicanas. Há, nesse contexto, uma reflexão sobre a própria história do Moçambique, que se delineia por meio do ato violento. A busca dos personagens por uma compreensão da realidade passa, antes de tudo, por um desejo de “digerir” um processo histórico opressor e arbitrário. As cenas de violência do romance, então, extrapolam o limite textual e mostram raízes profundas e altamente complexas que envolvem o processo de formação e busca identitária de um povo que, ainda, tenta reconstruir-se.

Temos aqui uma preocupação por parte do escritor Mia Couto com as questões de identidade cultural, que visa, mormente, enfrentar os sistemas de imposição remodulando, assim, as produções discursivas. A sua escrita, por ser subalterna, se opõe à cultura falocêntrica e patriarcal que caracteriza a sociedade moçambicana. Vale salientar que a escrita feminina, em Moçambique, ainda está se processando, pela própria história da literatura moçambicana, que é recente. Algumas poucas escritoras estão construindo essa escrita, como Noémia de Souza e Paulina Chiziane. Elas reposicionam os sujeitos femininos literários em relação ao modelo comportamental preconceituoso e excludente, que configura o poder cultural e patriarcal de Moçambique. Isso implica uma mudança de lugar da mulher, de submissa a transgressora, que se constitui a partir de uma consciência feminina que nega a cultura da opressão na tentativa de livrar-se do discurso dominante. Esta literatura subversiva das escritoras promove um debate sobre o papel que a mulher desempenha ou pode desempenhar na sociedade moderna: “Ora ingênuas, ora muito avisadas, as mulheres, como novas fiandeiras dos tempos modernos, tecem palavras para com elas romper velhos silêncios”. (PADILHA, 2002, p. 176).

## 5 A ESCRITA DE RESISTÊNCIA DE MIA COUTO

A escrita miacoutiana faz notar um olhar feminino que busca, sobretudo, a equiparação dos estatutos de gênero em Moçambique. Ao fazê-lo, estabelece um lugar de confronto entre a mulher e a tradição patriarcal. Há, nesse sentido, um debate estabelecido no texto, que busca promover uma reflexão sobre o modo como as mulheres moçambicanas podem tornar-se mais conscientes de seus direitos e poderes, em luta contra as desigualdades sociais, econômicas e políticas regidas por uma sociedade de base falocêntrica.

Tradicionalmente, a mulher moçambicana tem sua existência atribuída à execução de atividades doméstica tais como cozinhar, lavar, limpar e, sobretudo, servir. Nesse sentido, a construção de sua identidade está limitada ao serviço que será prestado ao homem, primeiramente ao pai e, posteriormente, ao marido. Existe uma negação da mulher como um sujeito pleno, com capacidade cognitiva e intelectual e, por isso, incapaz de fazer suas próprias escolhas sem que haja alguma intervenção masculina. O sentimento de libertação almejado após a independência não se consolida para os sujeitos femininos, pois as mulheres permanecem sendo inferiorizadas e submetidas aos desejos masculinos.

A produção literária de Mia Couto almeja um reposicionamento social das mulheres moçambicanas de seu país e, por extensão, de África. Assim, ele propõe uma visão contemporânea da mulher de Moçambique, que ainda vive subjugada por um sistema opressor patriarcal, mas que, cada vez mais, tem refletido e reformulado o seu papel enquanto sujeito pleno e capaz de atuar em seu espaço social. Em função disso, suas personagens femininas são figuradas nessa condição de submissão. Para isso, ele vale-se, no romance **A confissão da leoa**, do olhar de uma mulher, Mariamar, e de um homem, Arcanjo Baleiro, para revelar a situação de desespero e desigualdade que configura a realidade das mulheres de Kulumani e, também, de Moçambique.

A palavra se torna o atalho para que os personagens Mariamar e Arcanjo Baleiro promovam um debate sobre as diversas formas de privação impostas aos sujeitos femininos da narrativa. No diário de Mariamar lemos, acima de tudo, o anseio de libertar-se das amarras sociais e culturais de Kulumani, sendo a escrita o lugar onde ela consegue existir e defender-se: “Num mundo de homens e caçadores, a palavra foi a minha primeira arma”. (COUTO, 2012, p. 88).

Assim como Mariamar, Arcanjo Baleiro também reconhece o valor da escrita. Ele nutre por seu irmão Rolando verdadeira admiração, já que, desde menino, mostra-se íntimo



das letras: “E eu que não esquecesse que Rolando sabia fazer uso da escrita. Sempre fora a sua arma, o seu refúgio”. (COUTO, 2012, p. 205). Ele relembra, ainda, o quão complexo era a relação de seu pai, Henrique Baleiro, com a palavra. Não possuindo domínio da escrita, seu pai fazia com que sua esposa, Martina Baleiro, lhe escrevesse cartas de amor. Essa dificuldade exposta no diário do caçador está na contramão do esperado nas relações afetivas e sociais de Kulumani, pois se a mulher, nesse momento, é quem tem a competência da escrita, de algum modo, ela ganha status e poder, contrariando o papel social da mulher naquela sociedade. Arcanjo Baleiro confessa, também, sua frustração por não se considerar íntimo das letras.

Que difícil relação o pai tinha com as palavras! Herdei essa má relação com a escrita, em contraste com Rolando para quem as letras eram um jogo de brincar. Talvez seja por isso que me irrita a fluência com que o meu companheiro de viagem vai rabiscando copiosas linhas. Ou, quem sabe, o que me perturba é não ter ninguém a quem escrever uma carta de amor? (COUTO, 2012, p. 66).

Assim, verificamos que a escrita ganha a conotação de arma, que é um instrumento usado tanto para o ataque, quanto para defesa. A escrita miacoutiana caminha nessa direção, ora promovendo a defesa das mulheres subjugadas pela tradição, que privilegia o homem; ora atacando as “verdades” institucionais que cerceiam os direitos básicos da mulher.

A escolha de Mia Couto por apresentar as tragédias pessoais, familiares e coletivas dessas personagens no formato de um diário enaltece, significativamente, sua estratégia em propor um texto indigesto e chocante e que desloca o leitor para um lugar de desconforto ante a representação da arbitrariedade lida. Nesse sentido, há um exercício de metalinguagem que subsidia a própria escrita miacoutiana, pois é por meio dela que se reflete sobre os dilemas familiares, as decepções amorosas, os temores diante da vida. A escrita se torna, então, o refúgio e a arma, o meio que as personagens encontram para lidar com aquilo que, na vida real, não são capazes de suportar e compreender. Mariamar assim afirma:

Ninguém mais do que eu amava as palavras. Ao mesmo tempo, porém, eu tinha medo da escrita, tinha medo de ser outra e, depois, não caber mais em mim. Tal como o avô, que esculpia madeirinhas às escondidas, eu mantinha uma incumbência secreta. A palavra desenhada no papel era a minha máscara, o meu amuleto, a minha mezinha. (COUTO, 2012, p. 87).

Numa terra em que a maioria da população não tem domínio da escrita, Mariamar destoa dos demais pelo domínio que faz desse recurso. A narradora personagem lança mão da palavra escrita não somente para denunciar o universo opressor e desigual ao qual ela e as demais personagens femininas são submetidas, mas busca, também, recriar sua realidade e

compreender a dinâmica da violência que encerra sua existência. Embora não tenha sido capaz de romper com a tradição e enfrentar o poderio masculino no universo social de Kulumani, ela o faz na escrita do diário. Nesse contexto, ela ganha status por dominar a escrita e ser, por isso, exceção, num espaço em que a maioria não tem acesso ao letramento:

Em Kulumani, muitos se admiram da minha habilidade de escrever. Numa terra em que a maioria é analfabeta, causa estranheza que seja exatamente uma mulher que domine a escrita. E pensam que aprendi na Missão, com os padres portugueses. A minha escola, de facto, nasceu antes: aprendi a ler foi 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. (COUTO, 2012, p. 88).

Um fator relevante a ser considerado alude ao acesso à educação em Moçambique, que contabiliza um número expressivo de pessoas analfabetas, mormente, os que residem em zonas rurais. Nessas regiões o acesso escolar é ainda mais restrito à população feminina. O *Cartaz de dados sobre a população de Moçambique* (MOÇAMBIQUE, 2013) traz informações interessantes a respeito do percentual dos jovens que frequentam a escola, além de trazer a taxa de alfabetização de homens/mulheres, com idades entre 15 e 49 anos. Em 2013 a população total de Moçambique contava com 24,4 milhões de pessoas, sendo 12,6 milhões de mulheres e 11,8 milhões de homens.

**Tabela 2 - Educação da população**

EDUCAÇÃO DA POPULAÇÃO DE MOÇAMBIQUE - 2013				
	Jovens de idade escolar secundária frequentando a escola secundária (%)		Taxa de alfabetização das mulheres/homens com idades de 15 a 49 anos (%)	
	RAPARIGAS	RAPAZES	MULHERES	HOMENS
<b>TOTAL</b>	19	20	40	70
<b>URBANA</b>	40	39	68	87
<b>RURAL</b>	7	10	26	60

Fonte: (MOÇAMBIQUE, 2013)

A tabela acima descreve a considerável diferença educacional entre raparigas/rapazes e mulheres/homens. Observamos ainda que, na zona rural, essa diferença é ainda mais acentuada. Por esse motivo, quando Spivak propõe que é necessário se criar os meios para que a mulher possa falar por si mesma, em se tratando da realidade moçambicana, ela está cercada de razão. No romance, o escritor também se posiciona de forma crítica sobre a necessidade de alfabetização, principalmente para as mulheres.

O diário do caçador propõe uma leitura do universo feminino através do olhar de Arcanjo Baleiro, homem e visitante, que no espaço narrativo cumpre o propósito de confidenciar seus dilemas e também os problemas de uma sociedade tradicional de base machista, onde o papel da mulher assemelha-se ao de um servo. Num lugar onde inexiste a lei, a linguagem escrita funciona como o espaço que permite questionar esses papéis e, sobretudo, denunciar os atos de violência naturalizada que fazem parte da estrutura social ali vigente. Interessante destacar que o motivo que leva Arcanjo Baleiro a escrever um diário é Luzilia, seu amor não correspondido:

Para dizer a verdade, foi ela, essa Luzilia, que me afastou da minha própria alma. É por causa dela que escrevo este diário, na vã esperança de que, um dia, essa mulher leia meus atabalhoados manuscritos. E não é a primeira vez que embelezo letra para Luzilia. Já antes lhe tinha escrito umas breves mas fatais linhas. (COUTO, 2012, p. 35).

Esta confissão tem grande relevância no corpo textual, já que a narrativa se desenvolve num contexto onde a mulher é completamente desprovida e destituída de seus direitos básicos. O caçador traz em seu diário, antes de tudo, histórias de mulheres que tecem suas vidas. Além disso, vemos, ainda, os laços de confiança que ele estabelece com as personagens femininas do texto. Ele narra, assim, os dilemas de sua mãe, Martina Baleiro, ante os abusos do pai Henrique Baleiro; torna-se o confidente de Naftalinda, que sente grande confiança em revelar a ele a forma degradante e violenta como os homens de Kulumani tratam as mulheres; Hanifa Assulua também se sente extremamente confortável em contar a ele os impropérios e todo assédio a que ela e suas filhas são vítimas por parte de Genito Mpepe, seu marido; e por fim, Mariamar é salva por Baleiro de uma tentativa de estupro por parte do policial Maliqueto, além de ser ele o homem que a leva à descoberta do amor e de si como sujeito feminino. O caçador, ao questionar Hanifa Assulua sobre o fatídico dia em que Silência fora morta pelos leões, mostra, claramente, o nível de intimidade estabelecido entre eles no espaço narrativo:

— *O que sucedeu naquela noite? Ela estava fora de casa, àquela hora?*

— *O leão estava dentro.*

— *Dentro de casa?*

— *Dentro* — repete, num quase inaudível sopro.

Aponta para o peito como se sugerisse uma outra interioridade. Depois, abraça a lata de água, recusando ajuda para a colocar em cima da cabeça.

— *Tenho que ir para casa, ainda vou cozinhar, preparar a vossa festa de receção.*

Ergue-se em apurhada postura, como se a lata de água fizesse parte do seu corpo, como se a água é que a estivesse transportando a ela. (COUTO, 2012, p. 103, grifos do autor).

Vale salientar as observações de Martens (1985) sobre a escrita de um texto em forma de diário. A primeira delas é que o destinatário desse tipo de redação é o próprio escritor, ou seja, quem o faz, faz para si mesmo. Em consequência disso, temos um texto narrado em primeira pessoa, sendo, portanto, o narrador o protagonista dos acontecimentos, caso contrário essa lógica ficaria comprometida: “O escritor de um diário é o único destinatário do relato que ele próprio faz”. (MARTENS, 1985, p. 5). Assim sendo, podemos inferir que, além do propósito desse gênero textual, que é o de registrar os acontecimentos da nossa realidade, ele contribui, ainda, para uma auto compreensão de si mesmo e de suas vivências por aquele que o escreve. Por esse motivo, quando o caçador confessa que sua motivação ao escrever seu diário é Luzilia, uma mulher, podemos imaginar que ele deseja não somente refletir sobre sua própria história, mas, sobretudo, reconstruir e repensar as relações afetivas com as mulheres que cruzam seu destino.

Nesse viés, Mariamar e Arcanjo Baleiro, através de suas escritas, conversam consigo mesmos, mas, outrossim, se valem dessa oportunidade para exprimirem sentimentos e traumas reprimidos, num tom, claro, de desabafo. O formato do diário, então, oportuniza um texto que valoriza a individualidade e a singularidade de seus narradores e, acima de tudo, permite-lhes uma ponte entre o passado e o presente.

Ao final da narrativa, quando Hanifa Assulua despede-se de Mariamar e entrega a ela a corda do tempo, um colar, Arcanjo Baleiro demonstra toda a admiração e envolvimento que tem com as mulheres que fazem parte de sua existência. Assim ele diz:

O presente comoveu Mariamar. Uma sombra nublou seus olhos e ela deixou 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 minha rasgada história. Contemplo as nuvens, que caminham com o pesado e torto passo da gravidez. Não tarda que chova. Em Palma aguarda-me a mulher que toda a minha vida esperei. (COUTO, 2012, p. 250).

Podemos inferir que a escrita é o lugar da representação das diferentes formas de violência e desprestígio da mulher, do qual Mia Couto pretende lançar mão como forma de enfrentamento do sistema patriarcal moçambicano. Esse lugar, que é dinâmico, permite o questionamento dos valores de uma tradição que marginaliza as mulheres e consolida o arbitrário como forma de controlá-las em suas ações. Na narrativa de Mia Couto, a escrita ganha peso de resistência no instante em que Mariamar e Arcanjo Baleiro a utilizam para reivindicar outros lugares de atuação para as mulheres de Kulumani e para rejeitar completamente a concepção da mulher como um sujeito inferior e dependente do homem.

A autora Doreen Massey, na obra *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade* (2008), propõe uma reflexão sobre como imaginamos o espaço. Nesse texto ela repensa a maneira pela qual conceituamos as cidades, o lugar e a globalização. A autora então sugere outras possibilidades do espaço, apresentando-o interligado com o tempo, e, por isso, em permanente mudança. Nesse sentido, ele apresenta-se como uma entidade móvel e não estática, nem tão pouco neutra. Considera, portanto, o espaço como resultado das inter-relações, algo que deva ser reconhecido por sua permanente construção e, mormente, como um elemento da multiplicidade.

Nesse sentido, uma nova política é instaurada, caso se reconheça as características particulares do espaço a partir de uma perspectiva em que ele seja encarado de forma aberta e mutável. Assim, “o espaço jamais poderá ser essa simultaneidade completa, na qual todas as interconexões já tenham sido estabelecidas e no qual todos os lugares já estão ligados a todos os outros”. (MASSEY, 2008, p.32).

Verificamos, sob esse viés, que o romance de Mia Couto promove a construção identitária por meio do espaço da escrita. É nele que se formulam as interligações e conexões que possibilitam a reconstrução de um novo cenário moçambicano, no qual o universo feminino é reivindicado por meio de uma palavra subversiva, que permita contemplar outros e novos contornos de atuação feminina que não o de reféns do sistema patriarcal moçambicano. A escrita de Mia Couto é, pois, um espaço que sugere repensar a condição da mulher, levando em conta as especificidades culturais daquele território. Há, nesse sentido, uma vontade de conciliar um tempo novo com os valores da tradição que fazem parte da identificação de Moçambique.

O espaço da escrita é o espaço do próprio grito, no qual a palavra se apresenta como a arma e a força das personagens que veem, na ficção, uma oportunidade para reivindicarem, antes de tudo, o renascimento da mulher sequestrada em sua subjetividade. Mariamar, ao pedir ao avô que lhe conte mais uma história, recebe a seguinte resposta:

— *Conte outra história, Adjiru. Conte aquela vez...*

Em reprovação, o avô erguia o braço. Negava o convite: no relato do caçador não existe o “era uma vez”. Porque tudo nasce ali, na vez da sua voz. Contar uma história é deitar sombras no lume. Tudo que a palavra revela é, nesse mesmo instante, consumido pelo silêncio. Só quem reza, em total entrega de alma, sabe desse ascender e tombar da palavra nos abismos. (COUTO, 2012, p. 92).

A dinâmica do texto vai apontando para outros caminhos que explicam a tragédia de Kulumani. Embora os leões sejam os assassinos da aldeia, os narradores Mariamar e Arcanjo

Baleiro confidenciam a real motivação que leva à morte das personagens femininas. O que observamos, então, é que os provocadores dessa circunstância de desespero e desamparo vivenciada pelas mulheres, que as conduz para a morte, é, na realidade, a ditadura masculina.

À medida que a narrativa avança, verificamos que os leões são, na verdade, meros coadjuvantes dos assassinatos ocorridos contra as mulheres da aldeia. Há, nesse sentido, uma série de circunstâncias resultantes da dominação masculina que culminam no óbito das personagens atacadas pelas feras.

A mãe de Mariamar, Haninfa Assulua, conta ao caçador que o culpado pela morte de Silência, sua filha, era Genito Mpepe, pois ela teria saído à noite pela mata com o intuito de fugir do regime despótico do pai e, por esse motivo, fora atacada pelos leões. Assim ela confidencia a Arcanjo Baleiro:

— *Esse homem deu-me quatro filhas mas tirou-me todas elas.*  
 — *Disseram-me que a mais velha foi morta por leões.*  
 — *Foi Genito que a matou...*  
 — *Naquela fatídica madrugada, Silência estava escapando de Kulumani, fugindo do regime despótico de Genito Mpepe.* (COUTO, 2012, p. 177, grifos do autor).

A fim de evitar que outras mulheres sofressem da mesma condenação “de não vida”, Mariamar assume que ela era a leoa, a então responsável pelos assassinatos. Ela justifica seu ato de modo a impedir que outras crianças nasçam, e, para isso, acredita ser necessário ceifar vidas. O seu único propósito era impedir que outras mulheres sofressem do mesmo sequestro de humanidade que ela, sua mãe e tantas outras personagens vivenciavam cotidianamente. A violência é, então, o recurso de que ela se utiliza para tentar parar o percurso de vida definido pelo sistema cultural de Kulumani: a ditadura masculina. Para isso, Mariamar faz uma promessa: que não descansaria enquanto não eliminasse “todas as remanescentes mulheres”, de modo que “neste cansado mundo, restem apenas homens, um deserto de machos solitários. Sem mulheres, sem filhos, acabará assim a raça humana.” (COUTO, 2012, p. 239).

A nobreza de seu ato é legitimada no momento em que ela confessa que não há morte para quem já está morto, nesse caso “já não há remorso. 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?” (COUTO, 2012, p. 240). Pouco mais à frente Mariamar reforça sua afirmação:

Pela mesma razão, anos antes, matei as minhas pequenas irmãs. Fui eu que afoguei as gémeas. Todos pensam que foi um acidente no barco, mas fui eu que sabotei a embarcação e que a lancei vogando sobre as ondas do mar. *Foi melhor que essas*

*meninas nunca tivessem crescido. Porque elas só se sentiriam vivas na dor, no sangue, na lágrima. Até que, um dia, de joelhos, pediriam perdão aos seus carrascos. Como eu fiz, todos esses anos, com Genito Mpepe.*

*Fui eu que conduzi Silência até à boca da morte, naquela fatal madrugada. Ela era minha irmã, minha amiga. Mais do que isso, ela era a minha outra pessoa. Da parte dela, porém [...] sempre se apropriou dos meus sonhos [...]. Porque ela não tinha alma para, em si, inventar outra vida. Estava morta pelo medo. Por isso, quando terminou de viver já não houve falecimento.* (COUTO, 2012, p. 240-241, grifos do autor).

Outra personagem que tem um fim trágico é Tandi, a empregada do administrador, que fora violada pelos homens da aldeia após invadir um espaço proibido às mulheres: o dos ritos de iniciação masculina. Além de estuprada por vários homens, como forma de castigá-la por sua ação, ela não recebe atendimento médico, já que o enfermeiro temia por algum tipo de retaliação. Ante a barbárie experienciada Tandi suicida-se no momento em que vai de encontro aos leões. O caçador assim narra a triste situação que se instaura na aldeia:

Os gritos na aldeia reiteram o luto: já se espalhou a notícia da nova vítima dos leões assassinos. Que tenha sido Tandi ninguém se surpreende. Depois de ser violada, a moça tinha-se convertido num vashilo, um desses seres sonâmbulos que atravessam as noites. Assim, exposta e solitária, ela se entregou à voracidade dos leões. Tandi tinha-se suicidado. (COUTO, 2012, p. 175).

Arcanjo Baleiro mostra-se profundamente incomodado e comovido com a violação de alma e corpo sofrida por Tandi: “Quando me deito, ainda se escuta nas ruas o pranto das mulheres. Choram aquela que morreu. Mais do que a sua morte lamentam a sua vida breve, plúmbea e escassa”. (COUTO, 2012, p. 176). A dor e a solidariedade femininas compartilhadas pelas mulheres de Kulumani é também sentida pelo caçador.

Assim, verificamos que os leões assassinos são, na verdade, coadjuvantes nesse cenário de permanente tragédia emocional e física a que as mulheres de Kulumani estão expostas. A motivação que culmina nos ataques ocorridos na aldeia, somente contra mulheres, mostra que a violência a que são submetidas, permanentemente, se torna a razão das mortes dessas personagens. Não suportando mais a vida e não conseguindo significá-la, elas não encontram outra saída que não a morte.

Na obra *Literatura, violência e melancolia* (2012b), Jaime Ginzburg discorre sobre a ideia mítica, disseminada culturalmente na estrutura social, da figura paterna como âncora da família, aquele cuja responsabilidade está na proteção, zelo e sustento da mulher e da prole. Esse conceito do patriarcado, perpetuado pela tradição histórica, coloca o pai, o chefe, como a única figura competente para governar e garantir a ordem e a segurança seja na esfera pública ou privada. Nessa conjuntura, então, mulheres, homossexuais, crianças, negros e outros que

não sejam homem e branco ficam submetidos a essa teoria que privilegia, exclusivamente, esse perfil para representar o poder:

Diversas tradições conservadoras procuram resguardar a ideia mítica de que a figura paterna é uma autoridade, associada à lei, à ordem, à norma. Sem a presença de um pai, não haveria como assegurar disciplina, controle, regularidade e continuidade no funcionamento da realidade. (GINZBURG, 2012b, p. 77).

O que lemos no romance *A confissão da leoa* é justamente o contrário dessa suposição configurada pela tradição histórica sobre o conceito de patriarcado. A narrativa mostra homens no controle da estrutura social que se valem dessa posição de poder para consolidarem uma forma arbitrária e violenta de governo. Nesse sentido, as personagens femininas, assim como as crianças, estão desprotegidas, desamparadas, submetidas a um regime despótico que permite a seus pais e maridos usarem a violência como forma de controle e despromoção desses sujeitos.

A personagem Mariamar conta, ao retornar da Missão, sobre a condição precária de suas irmãs gêmeas, Uminha e Igualita, após ficar algum tempo sem vê-las:

Fizeram comparecer Silência, a minha irmã mais velha, e as pequenas gêmeas, Uminha e Igualita. Em silêncio beijei Silência e me ajoelhei para encarar as irmãs mais novas. Apenas tinham passado meses. Contudo, as meninas estavam tristemente envelhecidas. Sempre me perguntei se em Kulumani existiam crianças. Pode-se chamar de criança a uma criatura que lavra a terra, corta a lenha, carrega água e, no fim do dia, já não tem alma para brincar? (COUTO, 2012, p. 191).

A situação colocada por Mariamar encena claramente uma situação de exploração infantil, onde não há lugar para o desenvolvimento da infância, sendo que crianças e mulheres têm sua existência condicionada ao labor. Elas, no corpo social de Kulumani, estão incumbidas da árdua tarefa de sustento da casa, da servidão doméstica, numa estrutura social de base agrária, já que a narrativa se passa na zona rural de Moçambique.

A presença constante da violência coloca as personagens femininas em permanente estado de insegurança. A situação de risco permanente de violência física, psicológica e sexual ante a realidade externa compromete a identificação dessas mulheres e limita seu espaço de atuação. Existe uma vulnerabilidade individual e coletiva que compromete, sobremaneira, seu reconhecimento de um “eu”. Ante a experiência traumática pela qual passam, elas não são capazes de resignificar a vida por meio de uma ação e um posicionamento efetivo contra a realidade social de Kulumani. Assim sendo, os personagens Arcanjo Baleiro e Mariamar veem, na escrita de seus diários, a alternativa para resignificar



suas angústias, traumas, medos, agressões, sonhos, ilusões e decepções. Esse canal, a escrita, lhes permite o resgate de si mesmos, pois ela se lhes apresenta como espaço de reconstrução do passado com vistas a remodelar o presente e, quem sabe, superar as marcas que o trauma lhes deixara.

Existe, claramente, na escrita miacoutiana, uma proposta de empoderamento da mulher. À medida que ele traz à tona o ambiente repressivo a que são submetidas as personagens femininas e os direitos básicos que lhes são cerceados, constrói-se, no romance, a condição para repensar o discurso patriarcal que privilegia o gênero masculino em detrimento do feminino e rever os pilares que ainda sustentam esse discurso preconceituoso e excludente na cultura moçambicana contemporânea.

O efeito impactante e devastador do trauma sobre as vidas das personagens resulta da realidade violenta a que estão expostas. Conforme nos explica Ginzburg, citando Umbach:

Esse contexto [de violência] estabelece uma dificuldade para a sustentação daquilo que costumamos chamar de “eu”. Os processos identitários dependem de confiança em referenciais externos. Se esses referenciais são inconstantes, os processos de delimitação de identidade sofrem tensões. Em obras de ficção referentes a contextos de repressão, a ação das forças destrutivas pode associar-se a “perda de autonomia e de autoconfiança”, sentimento de angústia, medo e até de completa insensibilidade”. (UMBACH, 2001apud GINZBURG, 2012b, p. 37).

Os diários de Arcanjo Baleiro e Mariamar assumem, então, um repertório de elementos que viabilizam a reconstrução de orientações éticas, coletivas e individuais sobre a concepção do que é ser mulher na sociedade moçambicana contemporânea, além de encenar o modo violento como a dominação do homem em relação à mulher traz consequências devastadoras para ambos, que necessitam de ser repensadas pela tradição patriarcal.

## 6 CONCLUSÃO

Defendemos, nesta dissertação, o argumento segundo o qual a escrita de Mia Couto, em sua obra literária *A confissão da leoa*, se configura como feminina e de resistência. A nossa motivação primeira deu-se ao notarmos a maneira pela qual a situação de desigualdade é imposta às personagens femininas do romance em nome da tradição patriarcal moçambicana. Há, nesse sentido, a figuração de personagens masculinos e femininos que questionam o espaço delegado às mulheres na sociedade. Ao fazê-lo, esses personagens se posicionam em busca de uma reorganização da sociedade em que se inserem, especialmente dentro das esferas cultural e familiar, alterando a condição de gênero para que ela não seja razão para a disparidade de tratamento de homens e mulheres enquanto sujeitos.

Nesse viés, esta pesquisa considerou alguns aspectos que, conforme defendemos, caracterizam a escrita de Mia Couto como feminina e, de modo geral, sobrepuja o entendimento de que a narrativa que reivindique a emancipação feminina por meio de um texto, ainda que ficcional, num espaço em que o direito e garantias inalienáveis, tais como à vida, à liberdade, à educação, à segurança, entre outros, sejam suscitados, nesse lugar têm-se a marca de uma narrativa que elabora e reflete sobre questões centradas ao universo da mulher.

O estilo de vida criado e mantido pelo sistema patriarcal, perpetuado pelo domínio do homem sobre a mulher, é então negado, no momento em que as personagens da obra se apresentam contrárias às diferentes formas de opressão e violência contra a mulher, pura e exclusivamente por motivos ligados à sua condição de gênero. Os diários de Arcanjo Baleiro e Mariamar apresentam personagens confinadas a uma situação de constante violência física, psicológica e sexual, mas que não estão conformadas com o cenário degradante que lhes é imposto e, por isso, confidenciam a exploração humana da ordem objetiva e subjetiva a que estão, permanentemente, submetidas.

Por meio da encenação da violência e do trauma que ela gera, os narradores personagens Arcanjo Baleiro e Mariamar pleiteiam uma clara rejeição das práticas e tradições patriarcais discriminatórias que determinam o modo de atuação da mulher nos espaços que habitam. A representação desses espaços tensionados, onde a relação entre o homem e a mulher é mediada pelo medo e constante ameaça, visa, então, estabelecer um diálogo ético sobre a questão de gênero, que permita alcançar equidade, igualdade e justiça no tratamento de todos. Assim Mariamar confessa em seu diário: “Se fosse dona da sua vontade, a nossa mãe teria fugido para longe, numa correria sem fim. Mas Kulumani era um lugar fechado,

cercado pela geografia e atrofiado pelo medo”. (COUTO, 2012, p. 21).

Outro aspecto conclusivo que se destaca nesse estudo refere-se à violência contra a mulher que é perpetrada na sociedade patriarcal representada no romance aqui pesquisado. O escritor Mia Couto denuncia diferentes formas de manifestação da violência contra a mulher que são legitimadas por seus agressores, pela tradição patriarcal, que perpetua crenças e preconceitos acerca do papel e da atuação das mulheres em Moçambique. Nesse sentido, procuramos mostrar a maneira pela qual as violências física, psicológica e sexual são representadas no romance e, por essa razão, verificamos algumas das causas que motivam esse comportamento agressivo e opressor do homem em relação à mulher.

Primeiramente, salientamos que, dentre as causas que influenciam a violência contra mulher e sua consequente subordinação em relação ao homem, encontra-se a perpetuação das crenças e práticas tradicionais, tais como o casamento, que nada mais é que uma instituição que garante o controle do homem sobre a mulher, além de limitar seu espaço de atuação; os ritos de iniciação que consolidam os “preceitos” de comportamento subserviente, além de orientarem sobre procedimentos que tenham como finalidade atender às demandas masculinas no âmbito doméstico e sexual; o discurso machista que dissemina a ideia da mulher como um ser frágil e limitado, portanto, incapaz de fazer escolhas e tomar decisões sem a mediação do homem; as condições sociais que permanecem promovendo a subordinação da mulher, negando a elas, por exemplo, o acesso à educação e, por fim, a inexistência da aplicação da lei, com a devida punição, para os crimes cometidos contra a mulher.

Lemos, assim, a prática naturalizada do cometimento de crimes, que encontram respaldo num discurso machista, de base patriarcal e tradicional. O romance encena a violência física (lesão corporal, homicídio, vias de fato/agressão); violência psicológica (ameaça, constrangimento ilegal, perturbação do sossego, cárcere privado); violência sexual (assédio sexual, estupro, estupro de vulnerável). O resultado do ato violento contra a mulher resulta então, na narrativa, na experiência do trauma, numa tentativa permanente de resignificar a dor e aliviar o sofrimento de uma vida marcada pela arbitrariedade e opressão constantes.

Nesse ínterim, Mia Couto estabelece um diálogo profícuo ente texto e contexto. Dentro do texto temos os leões como autores da tragédia de Kulumani, as mulheres aparecem como vítimas, e nós leitores testemunhas dos fatos; já que estamos diante de uma confissão, feita por meio de um diário. A motivação que culmina na tragédia das personagens femininas é o sistema patriarcal moçambicano, que consolida o modelo díspare de tratamento entre

homens e mulheres. O meio utilizado na narrativa para a consolidação e perpetuação desse sistema opressor é por meio das violências física, psicológica e sexual.

Em se tratando da relação que o texto estabelece com o contexto, ou seja, com a história sangrenta de independência de Moçambique, temos a figura do exército português simbolizada pelos leões, autores da tragédia; os moçambicanos como vítimas; o registro histórico torna-se a testemunha dos fatos. A motivação para tal catástrofe seria, então, a disputa de poder, bem como a perpetuação do sistema violento da colonização; e, por fim, o meio utilizado para tal finalidade a guerra e toda sua dinâmica degradante:

Nessa perspectiva, observamos a clara articulação estabelecida entre narrador, ideologia e contexto histórico. Assim, não podemos desconsiderar as reflexões sobre a presença da violência no texto da produção literária do escritor Mia Couto, no momento em que recuperamos os fatos históricos e estabelecemos essa ponte, que nos permite refletir sobre um novo modo de agir e pensar as diversas heranças autoritárias conservadoras que, ainda, ditam o modelo social e político do Moçambique: “A violência é construída no tempo e no espaço. Suas configurações estéticas estão articuladas com processos históricos. Um trabalho de interpretação deve levar em conta as relações entre as configurações e processos”. (GINZBURG, 2012, p. 35).

A presença ostensiva da violência no romance *A confissão da leoa* aponta para a vulnerabilidade individual da mulher que compromete a constituição de um “eu”, devido ao risco continuado de sofrerem algum tipo de agressão, seja ela da ordem física, psicológica e/ou sexual. A insegurança experienciada usurpa das personagens femininas o direito a uma construção identitária enquanto sujeitos plenos e independentes. Por essa razão, elas vivem atormentadas pelo medo, pela dor e vazio, que as impede de romper com a ditadura masculina, de base patriarcal. Ginzburg (2012a) assim comenta sobre os espaços nos quais arbitrariedade e insegurança se faz presente:

Esse contexto estabelece uma dificuldade para a sustentação daquilo que costumamos chamar de “eu”. Os processos identitários dependem de confiança em referenciais externos. Se esses referenciais são inconstantes, os processos de delimitação de identidade sofrem tensões. Em obras de ficção referentes a contextos de repressão, a ação das forças destrutivas pode associar-se a “perda de autonomia e de autoconfiança, sentimento de angústia, medo e até de completa insensibilidade” (UMBACH, 2001p. 147). Em contexto de extrema violência, é acentuada a fragilização. (GINZBURG, 2012, p. 68).

A escrita de Mia Couto veicula, finalmente, a indispensável transformação da interação social entre homens e mulheres. Através de seu texto o escritor denuncia as

imparidades que coloca a mulher em situação de desigualdade em relação ao homem e suscita uma nova abordagem sobre a redefinição do que é ser mulher em Moçambique hoje. Sendo assim, Couto aponta para outros caminhos, onde haja a afirmação e emancipação da mulher, encorajando a sociedade a reposicionar a atuação feminina no plano social, econômico e político.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril, 1980. p. 269-273. (Coleção: Os Pensadores).

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Gênero, identidade, diferença. **Aletria: Revista de Estudos Literários**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1. 2002. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1301>> Acesso em: 12 fev. 2015.

BAMISILE, Sunday Adetunji. **Questões de Gênero e da escrita no feminino na literatura africana contemporânea e da diáspora africana**. 2012. Tese (Doutorado)- Faculdade de Letras, Literatura comparada, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.. (Obras escolhidas ; 1).

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myrian Ávila, Elaina Lourenço Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BOURDIEU, Pierre. Conferência do Prêmio Goffman: a dominação masculina revisitada. In: LINS, Daniel. (Org.). **A dominação masculina revisitada**. Campinas: Papirus, 1998, pp. 11-27.

BRASIL. Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; (...) **Diário Oficial da União**, Brasília, 8 ago 2006. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2004-2006/2006/Lei/L11340.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11340.htm)>. Acesso em: 30 nov. 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CABAÇO, José Luís. Violência atmosférica e violências subjetivas: uma experiência pessoal. **Revista brasileira de ciências sociais**, v. 26, n. 76, jun. 2011.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Editora Escuta, 2000.

CASTELO BRANCO, Lúcia. **O que é a escrita feminina**. São Paulo: editora, 1991.

COUTO, Mia. **A confissão da leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTO, Mia. **As Arcias do imperador**: mulheres de cinza . São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DIOGO, Rosalia. As diversas possibilidades de falar sobre o feminino. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 14, n.27, p.173-182, 2. sem. 2010.

DIOGO, Rosalia. **Conceição Evaristo e Paulina Chiziane**: escritas de resistência. 2013. 214 f. Tese (Doutorado)- Programa de Pós – graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica, Belo Horizonte, 2013.

DIOGO, Rosalia. Mia Couto: narrar o lado menos bonito e que muitas vezes não é falado também é parte do ofício do escritor. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 14, n.27, p.195 – 205, 2. sem. 2010.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura africana de autoria feminina: estudo de antologias poéticas. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 283-296, 2. sem. 2004.

FREIRE, Rita Silva. Mia Couto: tento desconstruir a versão única do passado. **Jornal Sol**, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <<http://www.sol.pt/noticia/454874/mia-couto--%E2%80%98tento-desconstruir-a-vers%C3%A3o-%C3%BAnica-do-passado%E2%80%99>> Acesso em: 10 dez. 2015.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. **Vidya**, Santa Maria, v. 19, n. 33, p. 43-51, 2000.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Autores Associados, 2012a.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. São Paulo: EDUSP, 2012b.

GUINSBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 16, 2010. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/2010/16>>. Acesso em: 18 nov. 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LINS, Ronaldo Lima. **Violência e literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LOBO, Luiza. **A literatura de autoria feminina na América Latina**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. Disponível em: <<http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>> Acesso em: 12 dez. 2012.

MARKUN, Paulo. **Grandes entrevistas**: Mia Couto. Belo Horizonte: Tiro de letra, 2007. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/MiaCouto.htm>> Acesso em: 17 out. 2015.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? **Revista de Pós v-Graduação em Literatua Portuguesa**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 8, 2007. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero8/inocencia.htm>> Acesso em: 12 maio 2012.

MOÇAMBIQUE. Lei nº 26/2009 de 29 de setembro de 2009. Regulamenta sobre a violência doméstica praticada contra mulher, nos termos da alínea c) do número 1 do artigo 183 conjugado com o número 1 do artigo 179, ambos da Constituição. **Boletim da República**, Moçambique, 29 set. 2009.

MOÇAMBIQUE. **Cartaz de dados sobre a população**. Moçambique: PRB, 2013. Disponível em: <<http://www.prb.org/pdf13/mozambique-population-datasheet-2013.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2015.

ODALIA, Nilo. **O que é violência**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

OSÓRIO, Conceição; MACUÁCUA, Ernesto. **Os ritos de iniciação no contexto actual**: ajustamentos, rupturas e confrontos, construindo identidades de gênero. Maputo: Maria José Arthur, 2013.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções**: Ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. (Coleção Memória das letras ; 10).

REZENDE, Antônio Martinez de; BIANCHET, Sandra Braga. **Dicionário do latim essencial**. Belo Horizonte: Tessitura: Crisálida, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cenas do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty . **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STOPPINO, Mario. Violência. In: BOBBIO, Norberto et al. **Dicionário de política**. Tradução Carmen C. Varriallle e outros. Brasília: Edunb, 1992, p. 1291-98. v. 2.

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

WHITE, Hyden. Teoria literária e escrita da história. **Revista estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 21-48, 1994.