



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Câmpus de São José do Rio Preto

Michelle Aranda Facchin

**Identidades femininas em Mia Couto: representações de uma
certa mulher africana**

São José do Rio Preto

2019

Michelle Aranda Facchin

**Identidades femininas em Mia Couto: representações de uma
certa mulher africana**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Flávia Nascimento Falleiros

São José do Rio Preto

2019

F137i

Facchin, Michelle Aranda

Identities femininas em Mia Couto : representações de uma certa mulher africana / Michelle Aranda Facchin. -- São José do Rio Preto, 2019

163 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Flávia Nascimento Falleiros

1. Literatura Moçambicana. 2. Mia Couto. 3. Resistência Narrativa. 4. Representação. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Michelle Aranda Facchin

**Identidades femininas em Mia Couto: representações de uma
certa mulher africana**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Flávia Nascimento Falleiros
UNESP – São J. do Rio Preto (Ibilce)
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Maria Suzana Moreira do Carmo
UFU - Universidade Federal de Uberlândia
Membro Titular

Prof. Dr. Ulisses Infante
UNESP – São J. do Rio Preto (Ibilce)
Membro Titular

Prof^a. Dr^a. Cláudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP – São J. do Rio Preto (Ibilce)
Membro Titular

Prof^a. Dr^a. Renata Soares Junqueira
UNESP – Araraquara
Membro Titular

São José do Rio Preto
29 de março de 2019

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Flávia Nascimento Falleiros, pelas correções, pelo carinho, prestigioso apoio e, acima de tudo, pelo exemplo de ética, profissionalismo e profundo conhecimento.

A todos os membros da banca de qualificação, meu sincero agradecimento por terem colaborado com este trabalho. Os apontamentos foram fundamentais para o enriquecimento desta pesquisa:

À Maria Suzana do Carmo, pela atenção, pelas várias indicações de leitura, e pelo profundo conhecimento sobre o conteúdo deste trabalho.

À Cláudia Nigro, por invocar um olhar feminista ao texto.

Aos membros titulares Cláudia Ceneviva Nigro, Maria Suzana Moreira do Carmo, Renata Soares Junqueira e Ulisses Infante, por estarem presentes na banca de defesa.

Aos membros suplentes Fabiana Carelli, Jorge Valentim e Lúcia Granja, por aceitarem o convite.

A todos que direta ou indiretamente ajudaram no processo de construção do meu Ser. Total agradecimento por existir e pela força de resistir perante todas as lutas até aqui travadas, dentre elas, a de ser mulher.

Os homens não olham as mulheres que acabaram de amar porque têm medo. Têm medo do que podem encontrar no fundo dos olhos delas. (COUTO, 2009d, p. 142)

RESUMO

Este trabalho de pesquisa surgiu com o objetivo de compreender o processo de representação das identidades femininas nas coletâneas de contos de Mia Couto, considerando-se o texto literário como materialidade em que a ética e a estética se aliam na configuração de realidades possíveis do universo feminino moçambicano. Os contos fazem referências a cidades, a nomes de origem bantu e a outros aspectos culturais de Moçambique, para a criação de um mundo ficcional sob a perspectiva das mulheres. Os textos suscitam reflexões ácidas, por meio de “nós” ideológicos instaurados dialeticamente. Dois pilares coabitam no *corpus*: a submissão e a coação feminina denunciada em suas múltiplas formas e a reação e resistência das personagens rumo à elaboração de realidades mais igualitárias. Para a realização deste estudo, baseamo-nos em uma bibliografia específica dos Estudos Literários, posta em diálogo com a Psicanálise, a Antropologia, a História das Religiões, a Filosofia, dentre outras áreas importantes para a reflexão aqui apresentada. Os resultados obtidos demonstram que as narrativas analisadas, em que pesem algumas de suas contradições, podem ser compreendidas como elaborações significativas que apontam para possíveis rupturas e para a resistência frente a universos os quais rebaixam e anulam o feminino.

Palavras-chave: Mia Couto; Representação literária; Resistência; Feminino.

ABSTRACT

This essay was written with the objective of comprehending the representation process of feminine identities in Mia Couto's collections of short stories, considering the literary text as materiality in which ethics and aesthetics work together to create possible realities in the Mozambican feminine universe. The stories make references to cities, bantu names and other cultural aspects of Mozambique, participating in the construction of fictional worlds viewed through women's perspectives. The texts encourage acidulous reflections, due to the ideological "knots" insured by a dialectic process. Two pillars are the basis of the *corpus*: the submission of women, as victims of the coactions reported in their multiple ways and the resistance of characters to elaborate more egalitarian realities. This research was conducted, based on specific Literary studies, in dialogue with Psychoanalysis, Anthropology, History of Religions, Philosophy, and other important fields for the proposed study. The results demonstrate that these short stories, in spite of some of their contradictions, may be considered as significant elaborations, providing possible ruptures and means of resistance against universes that lower and annulate the feminine.

Keywords: Mia Couto; Literary representation; Resistance; Feminine.

RÉSUMÉ

Ce travail de recherche vise à comprendre le processus de représentation des identités féminines dans un certain nombre de contes de Mia Couto, considérés, en tant que textes littéraires, comme une matérialité dans laquelle éthique et esthétique s'associent dans la configuration de réalités possibles de l'univers féminin. Ces contes font allusion à des villes, à des noms d'origine bantoue et à d'autres aspects culturels du Mozambique afin de créer un monde fictif du point de vue des femmes. Ces textes contiennent des réflexions acides qui expriment des « nœuds » idéologiquement établis. Deux piliers cohabitent dans ce *corpus*: la soumission et la coercition féminine dénoncées sous leurs multiples formes et la réaction et la résistance des personnages qui visent à l'élaboration de réalités plus égalitaires. Pour mener à bien cette étude, nous nous sommes appuyées sur une bibliographie spécifique des Études Littéraires, mise en dialogue avec la Psychanalyse, l'Anthropologie, l'Histoire des religions, la Philosophie, parmi d'autres domaines importants pour notre réflexion. Les résultats obtenus démontrent que les récits analysés, malgré leurs contradictions, peuvent être compris, dans leur ensemble, comme une élaboration significative qui suggère une éventuelle rupture et une résistance contre un univers qui dégrade et annule le féminin.

Mots-clés: Mia Couto; Représentation Littéraire; Résistance; Féminin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 10
SOBRE O MÉTODO	p. 12
CAPÍTULO I	p. 19
1.1 Uma certa mulher africana?	p. 19
1.2 Literatura e representação	p. 26
CAPÍTULO II- NARRATIVA, IDEOLOGIA E RESISTÊNCIA	p. 33
CAPÍTULO III	p. 42
3.1 Vazio e nulidade	p. 44
3.1.1 Os negros olhos de Vivalma	p. 44
3.1.2 O cesto	p. 47
3.1.3 Amor à última vista	p. 50
3.1.4 Rosalinda, a nenhuma	p. 53
3.1.5 Meia culpa, meia própria culpa	p. 57
3.1.6 A despedideira	p. 61
3.1.7 Os amores de Alminha	p. 64
3.1.8 O baralho erótico	p. 67
3.1.9 Na tal noite	p. 69
3.1.10 A saia almarrotada	p. 73
3.1.11 As cartas	p. 78
3.1.12 A confissão de Tãobela	p. 80
3.2 Vias possíveis menos desiguais	p. 82
3.2.1 Ofélia e a eternidade	p. 83
3.2.2 Dois corações, uma caligrafia	p. 87
3.2.3 Lenda de Namarói	p. 90
3.2.4 O caçador de ausências	p. 94
3.2.5 O indiano dos ovos de ouro	p. 99
3.2.6 A viagem da cozinheira lagrimosa	p. 104
3.2.7 Maria Pedra no cruzar dos caminhos	p. 107
3.2.8 O perfume	p. 110
3.3 Espectros do macho destronado	p. 113
3.3.1 Mulher de mim	p. 113

3.3.2 O pescador cego	p. 116
3.3.3 Entre a missa e as misses	p. 119
3.3.4 Joãotônio, no enquanto	p. 124
3.3.5 Os olhos fechados do diabo do advogado	p. 126
3.3.6 Saíde, o Lata de Água	p. 128
3.4 Morte como libertação	p. 131
3.4.1 Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?	p. 132
3.4.2 Os olhos dos mortos	p. 138
3.4.3 Na berma de nenhuma estrada	p. 141
3.4.4 Na terceira pessoa	p. 144
3.4.5 A menina de futuro torcido	p. 146
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 150
REFERÊNCIAS	p. 153

INTRODUÇÃO

De modo geral, é possível afirmar que os contos de Mia Couto tratam de temas comuns ao universo moçambicano, tais como as tradições ancestrais, o modo de ver animista, o racismo, as práticas familiares, em contextos híbridos nos quais os traços ideológicos colonialistas aparecem como parte da formação de Moçambique. Preocupamo-nos, em especial, com os aspectos da literatura miacoutiana ligados às personagens femininas, por meio da habilidade do autor em representar identidades, seja pelo trabalho empreendido no foco narrativo, sob uma perspectiva predominantemente feminina, assim como também das temáticas e os problemas sociais enfrentados pela mulher. Recortamos a vasta produção do escritor moçambicano, com o objetivo de estudarmos as personagens femininas e suas configurações no texto literário, campo no qual as relações entre os gêneros são questionadas e as mulheres, supostamente sufocadas pela cultura imperialista e patriarcal, são reformuladas no sentido de romperem os paradigmas e os estereótipos da africana considerada “sem poder, ignorante, pobre, sem escolaridade, de visão limitada, doméstica, submissa à família, vitimizada.”¹ (MOHANTY apud TAGLIACOZZI, 2007, p. 347, tradução nossa).

A tendência em abordar temáticas relacionadas às margens é comum na escrita de Mia Couto, vinculada a uma preocupação com os africanos e também com aqueles grupos duplamente marginalizados dentro do continente colonizado, como Fonseca e Cury afirmam:

Da margem, criando condições enunciativas para a voz daqueles “da margem” – os africanos, mas também os que na África são marginalizados –, Mia Couto produz uma escrita expandida que consegue abrigar as falas de outros espaços marginalizados do mundo (FONSECA; CURY, 2008, p. 16).

Com base nessa perspectiva, esta tese é fruto do estudo das coletâneas de contos do autor, tendo como objetivo identificar a figuração da mulher moçambicana nos contextos patriarcais e as formas de resistência empreendidas na narrativa, cujo espaço serve de reorientação do olhar crítico

¹“powerless, ignorant, poor, uneducated, tradition-bound, domestic, family-oriented, victimized.” (MOHANTY apud TAGLIACOZZI, 2007, p. 347)

do leitor sobre o feminino. Listamos, em ordem de publicação, as coletâneas estudadas e os trinta e um contos escolhidos para compor as análises propostas neste trabalho:

Vozes anoitecidas (1986) - “Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?”; “Saíde, o lata de água”; “A menina de futuro torcido”.

Cada homem é uma raça (1990) – “O pescador cego”; “Mulher de mim”; “Rosalinda, a nenhuma”.

Cronicando (1991) – “Entre a missa e as misses”.

Estórias abensonhadas (1994) – “O perfume”; “Joãotónio, no enquanto”; “Os olhos fechados do diabo do advogado”; “Lenda de Namarói”.

Contos do nascer da terra (1997) – “A viagem da cozinheira lagrimosa”; “O indiano dos ovos de ouro”; “O baralho erótico”; “Os negros olhos de Vivalma”.

Na berma de nenhuma estrada (1999) – “Ofélia e a eternidade”; “Amor à última vista”; “Na berma de nenhuma estrada”; “Na terceira pessoa”; “As cartas”; “Dois corações, uma caligrafia”; “Os amores de Alminha”; “A confissão de Tãobela”.

O fio das missangas (2003) – “O caçador de ausências”; “Maria Pedra no cruzar dos caminhos”; “Os olhos dos mortos”; “A despedideira”; “Na tal noite”; “Meia culpa, meia própria culpa”; “A saia almarrotada”; “O cesto”.

No capítulo intitulado “Sobre o Método”, apresentamos as orientações metodológicas para o desenvolvimento desta pesquisa, assim como os aspectos que caracterizam os contos analisados e sua relação com o conceito de resistência. No capítulo 1, é apresentado o panorama da mulher em África e a relação com as marcas históricas atuantes na representação de personagens femininas na sociedade patriarcal, sob o viés da diversidade cultural e do hibridismo. Também nesse mesmo capítulo, falamos sobre a representação como processo de desconstrução dos estereótipos da mulher moçambicana e

apresentamos a importância dos contos miacoutianos no estabelecimento de caminhos para se pensar os sentidos possíveis e as complexidades das relações entre os gêneros. No capítulo 2, intitulado “Narrativa, ideologia e resistência”, são aprofundados os conceitos de ideologia e resistência da narrativa, ligando-os aos aspectos que caracterizam os textos de Mia Couto. No último capítulo, constam as análises das narrativas, seguindo a organização apresentada no capítulo “Sobre o método”, a fim de comprovar os pontos ressaltados sobre a representação da mulher como processo de resistência à ideologia patriarcal.

SOBRE O MÉTODO

Nosso caminho investigativo não se preocupou em seguir exclusivamente uma teoria literária, mas em manter o diálogo entre consonantes áreas do saber, que julgamos importantes para complementar, enriquecer e validar este estudo, com o objetivo central de compreender o texto literário como forma de resistência ideológica.

Nossas análises pautam-se nos contos de Mia Couto em que aparecem as tensões características de uma literatura na qual coexistem ideologias tradicionais patriarcais e discursos contraideológicos, sendo as narrativas em questão espaços de reformulação das identidades femininas sob a dominação masculina. Os textos analisados enfocam personagens mulheres e as narrações são realizadas como meios de resistência e de mudança, em que há um reposicionamento frente aos discursos insistentes na inferioridade da mulher em relação ao homem. Podemos dizer que essa literatura opera uma espécie de “negatividade”, porque nela percebemos um trabalho ideológico de questionamento em relação às práticas patriarcais representadas. Para Alfredo Bosi, a “negatividade” de uma narrativa está no fato de nela encontrarmos: “um complexo de sentimentos de desconforto e percepções críticas resistentes às convenções estabelecidas.” (BOSI, 2002, p. 30). As narrativas escolhidas para o desenvolvimento deste estudo são aquelas em que há uma tensão ideológica sobre o papel submisso das mulheres, apresentando formas de resistência a ele. Há personagens femininas a demonstrarem as desigualdades pelas quais passam, assim como outros elementos narrativos capazes de romper alguns

padrões sociais, tais como: o casamento, a violência familiar, a discriminação, o cárcere psicológico, a solidão, dentre outros. Baseando-nos em Bosi (2002), consideramos “tensão” como um “dato de realidade social e íntimo que engendra a diferença, a oposição e o aberto contraste”. (BOSI, 2002, p. 39). Para o crítico brasileiro, a literatura é um “campo minado de tensões”, construído por uma relação complexa, na qual funcionam valores contrários (“valores” e “antivalores”), podendo ocorrer a convivência entre eles ou o domínio e a sobreposição de um ao outro. Abdala Junior (2017) considera a tensão e os conflitos como parte de um processo inerente à arte literária chamada por ele de “engajada”, cujo poder está na capacidade de problematizar os fatos e valores de acordo com a abertura semântica proporcionada pelo campo literário, em um processo criativo rumo às rupturas de padrões e estereótipos, aos novos olhares e às inovações na forma.

Baseamo-nos, portanto, nas narrativas que apresentam resistência ao patriarcalismo, por meio de um trabalho no foco narrativo, no modo como as situações são descritas, na construção das personagens, sob um olhar de denúncia das atrocidades possíveis no cotidiano feminino – podendo ser considerado dentro do que Bosi (2002) chama de resistência como “processo constitutivo de uma escrita”, um modo de escrever que divulga antivalores. Esses textos são formas de denunciar a realidade feminina moçambicana diante de situações desiguais, repletas de valores antipatriarcais. A voz enunciativa dos contos analisados ora assume uma dimensão simbólica patriarcal, reiterando a figura feminina submissa, ora a substitui por um feminino agente e questionador, abrindo em ambos os casos possibilidades de reflexão e reformulação da realidade ali representada.

Portanto, a resistência é tratada por essas duas vertentes: 1. Uma urgência temática antipatriarcal, explorando os limites entre os gêneros; 2. Uma manifestação estética que suscita reflexões e diferentes modos de olhar a representação das mulheres moçambicanas no contexto patriarcal, seja pelo trabalho especial do foco narrativo, seja pelo tipo de narrador, pela utilização de uma estética animista, dentre outros aspectos.

Nos contos de Mia Couto, a representação da mulher não é fixa nos binômios de homem dominador e mulher dominada, uma vez que expõe um universo feminino multi-identitário, atrelado à tensão ideológica existente entre a

condição de submissão extrema da mulher e a sua libertação das situações de coerção. Essa mundividência² feminina é configurada por um conjunto de textos nos quais a variedade de identidades cria uma espécie de oposição entre valores e antivalores, erguendo-se como questionamento e reformulação das desigualdades ligadas a construções histórico-culturais da mulher moçambicana.

Estudamos as identidades femininas de Mia Couto com base no pressuposto de que o conceito de identidade não é homogêneo, e, por isso, deve ser considerado, como afirma Ana Margarida Fonseca (2010, p. 238), “um construto dinâmico, em permanente redefinição e reconstrução.” A literatura de Mia Couto, em especial, caracteriza-se, segundo a mesma autora, pelo hibridismo, em que convivem distintas vozes e tradições (FONSECA, 2010, p. 240). Em um de seus textos de opinião, Mia Couto (2009b) menciona que a identidade do africano no contexto pós-independência não se prende aos valores ancestrais tradicionais, sendo, pois, importante considerar as influências dos portugueses e outros povos na formação dos africanos. Outro fator comentado pelo escritor refere-se às classificações binárias, excludentes entre si, buscando um teor essencialmente africano, sendo que o contexto pós-independência não comporta identidades fixas, dotadas de “pureza ancestral”. Desse modo, podemos refletir sobre a representação feminina pelo mesmo viés, ou seja, como algo aberto a uma mundividência complexa.

De acordo com essa visão, a literatura miacoutiana expõe a pluralidade, apresentando identidades das quais exala a urgência da reformulação constante, considerando-se a literatura como espaço de tensões³. Não pretendemos apontar essencialismos de uma certa cultura africana, posto que não os há, muito menos dos discursos pós-coloniais, mas sobretudo buscamos demonstrar a forma de representação da mulher miacoutiana em um complexo jogo de simbolismos, que caminham não a um ideal de moçambicanidade ou africanidade, mas a uma diversidade característica da

² Mundividência feminina é um termo ao qual tivemos acesso por meio da leitura de Maria Armandina Maia (2007). Significa o universo feminino representado na literatura, tendo por base a variedade de nuances que coabitam o processo de representação de identidades, de crenças e de valores. Tal conceito considera a permanência de ideologias já em pauta, como a criação de novas formas de ver o universo feminino pela literatura.

³ Tensão, segundo Alfredo Bosi, “é o dado de realidade social e íntimo que engendra a diferença, a oposição e o aberto contraste.” (2002, p. 39). Para Abdala Junior (2017), a tensão é própria do processo dialético de questionamento e reelaboração simbólica da realidade em áreas de conflito.

mulher em contextos patriarcais⁴ e antipatriarcais do Moçambique pós-independência, representado nos textos analisados.

Preocupamo-nos, portanto, com a significação da mulher moçambicana, atentando-nos principalmente para o processo de representação ligado às questões históricas e ideológicas em torno do feminino e para a importância da literatura como expressão das relações de poder que constroem os gêneros, pois estamos de acordo com Butler (2003, p. 24), quando ela menciona que o gênero é construído culturalmente, fazendo parte do processo de representação⁵, por meio do qual podemos identificar questões político-ideológicas, a serem confirmadas ou distorcidas. A estudiosa trabalha a questão da mulher como uma formação discursiva na qual são operadas práticas de exclusão por sujeitos e estruturas de poder presentes nas representações dos campos político e cultural. Para Butler, devemos considerar o patriarcalismo como uma variante cultural, com as particularidades raciais, étnicas, de classe, características de determinada identidade, povo ou nação. Para Regina Navarro Lins, patriarcado é “uma organização social baseada no poder do pai, e a descendência e o parentesco seguem a linha masculina. As mulheres são consideradas inferiores aos homens e, por conseguinte, subordinadas à sua dominação.” (LINS, 2007, p. 42). De acordo com Schneider:

Um dos aspectos problemáticos das organizações de gênero do sistema patriarcal reside em sua organização assimétrica. O sujeito masculino é sempre definido a partir de uma posição central, de maneira mais positiva e independente do que o feminino [...]. Como consequência disso, as mulheres tradicionalmente defrontaram-se com representações do feminino construídas a partir do olhar masculino. (SCHNEIDER, 2000, p. 119-120)

Os contos analisados neste trabalho são dotados de um trabalho de representação substancial, abordando uma diversidade de possibilidades para pensarmos sobre o papel das mulheres. Desse modo, nossa pesquisa atenta-se para a representação das personagens femininas, apontando caminhos de

⁴ Segundo Marilena Chauí, patriarcal é aquilo tudo que é baseado na autoridade do Pai (chefe de família, chefe de secção, chefe de escola, chefe de hospital, etc.) “É um poder que legitima a submissão das mulheres aos homens tanto pela afirmação da inferioridade feminina (fraqueza física e intelectual) quanto pela divisão de papéis sociais a partir de atividades sexuais (feminilidade como sinônimo de maternidade e domesticidade)”. (CHAUÍ, 1980, p. 43)

⁵ Em seu estudo sobre os gêneros, Butler apresenta o conceito de representação como “a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres.” (2003, p. 18)

resistência possíveis diante das diferenças e desigualdades enfrentadas nos contextos patriarcais. As mulheres miacoutianas ultrapassam os limites estereotípicos, empreendendo formas de resistência e um olhar de reavaliação dos papéis sociais tradicionalmente construídos pela dominação masculina.

A obra de Mia Couto, em geral, não apresenta uma militância político-ideológica panfletária sobre o feminino, no entanto, a sua literatura materializa os fatores sociais e externos por meio do recorte representativo das mulheres moçambicanas, com um enfoque às diversidades de comportamentos e modos de pensar as possibilidades de resistência nos contextos patriarcais.

Pensando na formulação ideológica do feminino nos contos analisados, podemos afirmar que não há neles uma unilateralidade ideológica, mas há sim, em sua maioria, uma convivência entre ideologia e contraideologia, revelando os maus-tratos sofridos pelas mulheres e outras complexidades do vasto universo moçambicano, que nos permitem considerar a escrita miacoutiana uma literatura engajada, no sentido exposto pelo estudioso Abdala Junior, segundo o qual a literatura engajada “dinamiza-se” como um “campo incompleto e em contínua transformação.” (ABDALA JUNIOR, 2017, p.50). O escritor engajado, portanto, procura desautomatizar o senso comum literário, procurando situar-se em perspectivas sociais que coexistem na sociedade e se tornam aspectos internos da obra literária. Nossa pesquisa demonstra que Mia Couto é um escritor engajado neste sentido, por pautar-se em um método dialético no qual as tensões de diferentes realidades e visões são postas à mostra pela diegese, testando os limites da representação, com base na construção de valores problematizados pela forma como o feminino é simbolizado.

Concluimos que a resistência miacoutiana está ligada à arte de narrar histórias de uma perspectiva crítica e reflexiva da qual emerge a necessidade de mudança ora diante de situações-limites em que os homens são colocados em posição superior às mulheres, prejudicando-as, ora diante de mulheres que desvalidam a desigualdade entre os gêneros, agindo de maneira independente, demonstrando ser possível reconstruir uma imagem feminina capaz de lidar com a submissão imposta pelo machismo. A diversidade de identidades, vieses e olhares que as personagens e as tramas de Mia Couto promovem erguem-se a favor do que Abdala Junior (2017) chama de rupturas dos padrões paradigmáticos das textualidades culturais, atualizando, dessa forma, o material

discursivo presente sobre a mulher na sociedade patriarcal moçambicana pós-independência, caracterizada pelo hibridismo e mestiçagem.⁶ De acordo com o estudo realizado por Lourenço Rosário:

É difícil de afirmar com segurança se os padrões etno-culturais por que se regem os habitantes do Baixo Zambeze correspondem a uma *apropriação*, ou a uma *assimilação*, ou a uma situação de relativa *aculturação* ou se não se tratará de simples *resíduos de valores* que se misturaram com os valores autóctones. Considerando como autóctones os grupos bantos que se fixaram no vale antes da vinda de todos os outros grupos não bantus. (ROSÁRIO, 1989, p. 25 grifos do autor)

O trecho supracitado demonstra o hibridismo de Moçambique, caracterizado pela diversidade de traços culturais dos povos que ali habitaram durante as invasões e o processo de colonização. No caso dos contos de Mia Couto, observamos serem eles criações que ultrapassam o padrão ideológico de determinada época, porque se baseiam nessa diversidade presente em Moçambique. Como já anteriormente aqui exposto, a postura do escritor engajado não necessariamente envolve uma prática militante e defensora do ideal de nação; antes se utiliza da escrita como fonte de materialização de conflitos sociais, existenciais e formadora de novos comportamentos, mantendo-se sempre atenta aos fatores e possibilidades que se manifestam na *práxis* humana.

A resistência é obra da intuição e da memória na lírica pura, ou, na outra ponta, é obra da consciência crítica feita sátira social. Em ambas a resistência dá-se menos por força de uma vontade tensa e rígida, determinada a vencer as trampas da ideologia, do que por uma abertura ao mundo da vida inerente à faculdade rara da atenção às coisas e aos homens que nos rodeiam [...]. A arte, de todo modo, não deve ser obrigada a provar as suas razões, mas a revelar situações em que se mostrem e falem por si mesmos o bem e o mal, a verdade e a mentira, o belo e o feio, a liberdade e a opressão. (BOSI, 2010, p. 176)

Pelo que apresentamos no excerto mencionado, o papel da literatura no que se refere à resistência ideológica se liga ao enriquecimento do texto, pelos diálogos e conflitos, expressando as diferentes nuances da realidade social e

⁶ Moçambique passou por um processo de colonização. Em consequência disso, no período pós-independência, encontramos diversas culturas e valores agregados durante o processo de conquista dos portugueses, e que se mantém no país como marca histórica. Atualmente, Moçambique é híbrida em termos de religião, línguas (embora a língua portuguesa seja a oficial, há vários dialetos e línguas locais), dentre outros aspectos culturais.

deixando a cargo do leitor o trabalho de construção e interpretação que envolve a reformulação de padrões e estereótipos, os quais influenciarão nas condutas e na vida humana, conforme comprovamos também nas palavras de Antônio Candido:

Paradoxos, portanto, de todo lado, mostrando o conflito entre a ideia convencional de uma literatura que eleva e edifica (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver. (CANDIDO, 1999, p. 85)

Portanto, a literatura não é expressão exclusiva da ideologia dominante, como também não se elabora pela prática consciente do escritor engajado ao intento contraideológico, porque muitas vezes o social e o ideológico se amalgamam a estruturas inconscientes e se manifestam de forma aleatória, a serviço da criação artística, elaborada pelo trabalho do autor, e não predominantemente submissa aos desejos e intenções do mesmo, pois a obra sempre está aberta a outros significados além daqueles pensados nos limites daquele que escreve.

Se pensarmos dessa forma, entendemos a obra de Mia Couto como espaço onde convivem ideologias, valores conflituosos, estruturados por um trabalho textual, servindo também a questões ideológicas que não necessariamente nasceram da intenção e da vontade do indivíduo, mas estão instauradas na materialidade discursiva, cujo valor e abertura depende de atualizações ocasionadas no processo de recepção da obra e de todas as questões culturais envolvidas na literatura.

CAPÍTULO I

1.1 Uma certa mulher africana?

A questão da mulher, do seu papel e lugar na sociedade continua a ser assunto de grandes debates atualmente, marcando um avanço nas teorias feministas, nas políticas de inserção feminina no mercado de trabalho, assim como as reformas constitucionais que concedem direitos igualitários a homens e mulheres, dentre outros aspectos contra as desigualdades, o machismo e a reificação do feminino praticadas em várias realidades conhecidas. Manuela Borges (2007) aborda o tema da colonização como um fator que afetou as relações entre os gêneros, enfatizando atitudes e práticas patriarcais. Devemos ressaltar, de acordo com a autora, que o processo colonialista foi reelaborado e novas possibilidades surgiram no período pós-independência.

Aurora da Fonseca Ferreira menciona que a subalternidade da mulher, vista como indivíduo dependente do masculino, é advinda de uma visão machista, ativa nos tempos presentes. (FERREIRA, 2007, p. 52-53). Olga Iglésias (2007, p. 136) afirma que a participação da mulher na sociedade moçambicana é repleta de tensões sociais e de obstáculos, tendo a NEPAD (Nova Parceria para o Desenvolvimento de África) como um dos poucos suportes para a inclusão feminina na sociedade⁷. Em Guiné Bissau e Cabo Verde, Amílcar Cabral colaborou para a diluição das desigualdades entre os gêneros, conforme o excerto de sua obra demonstra:

Alguns camaradas fazem o máximo para evitar que as mulheres mandem, embora por vezes haja mulheres que têm mais categoria para mandar do que eles [...]

Muita gente diz que Cabral está com as suas manias de pôr as mulheres a mandar também. << Deixa pôr, mas nós vamos sabotar por trás >>. Isso é de gente que ainda não entendeu nada. [...]

A maior felicidade para mim é ver um camarada, homem ou mulher, cumprir o seu dever com consciência. [...]

[...] porque nós queremos fazer a promoção, o avanço de nossas mulheres e o melhor avanço, um dos principais avanços, é ensinar-lhes a ler e a escrever como deve ser. (CABRAL, 1976, p. 49-68)

⁷ “Realizar progressos para assegurar a igualdade do género e capacitar as mulheres, através da eliminação das disparidades sexuais no processo de matrícula na educação primária e secundária até 2005” (NEPAD, 2001, p. 16-17 apud IGLÉSIAS, 2007, p.146)

Há outros documentos em defesa da mulher na África, dentre os quais citamos o protocolo adicional à Carta Africana dos Direitos do Homem e dos Povos, que proíbe a poligamia, as mutilações genitais femininas e outras práticas atentatórias à integridade da mulher.

No que diz respeito à definição do feminino em África, é importante ressaltar a pluralidade cultural que complexifica definições simplistas, conforme afirma Tanella Boni:

<<Mulher africana>>. Devemos nos perguntar sobre o sentido dessa expressão, pois sabemos como as realidades são diferentes de um continente a outro, e, no mesmo continente, de uma região a outra, de uma cidade a outra, de uma sociedade à outra e assim por diante. (BONI, 2011, p. 148, tradução nossa)⁸

Desse modo, falar de um feminino em África é complexo, tamanha a diversidade de identidades e culturas no continente. Com base nessa problemática, e também nas referências extratextuais e intratextuais dos contos analisados, identificamos que os textos de Mia Couto falam sobre a mulher moçambicana, apoiando-se na representação da pluralidade identitária do país. Além disso, devemos considerar a figura feminina africana desvinculada de imaginários, tais quais aqueles criados pelo sistema colonial e pelo feminismo ocidental, conforme postura que a artista e escritora camaronense Werewere Liking adota:

Em seu discurso, Liking recusa tanto a invenção colonial de uma tradição africana patriarcal e o discurso do homem africano de “as coisas mais importantes primeiro”, quanto a representação operada pelo feminismo ocidental da mulher africana como sujeito “fraco”, “sem poder”. (TAGLIACOZZI, 2007, p. 339, tradução nossa)⁹

A artista e escritora se refere à retomada da tradição ancestral da comunidade Ki-Yi como forma de retomar o poder feminino, que muito se difere daquelas tradições “inventadas” pelo patriarcado colonial ou pelo feminismo

⁸ “<<femme d’Afrique>>. On peut se demander si l’expression a un sens. Mais chacune prend conscience, après-coup, que les réalités sont loin d’être les mêmes d’un continent à l’autre et, sur le même continent, d’une région à l’autre, d’une ville à l’autre, d’une société à l’autre et ainsi de suite.” (BONI, 2011, p. 148)

⁹ Dans son discours, Liking refuse tant l’invention colonial d’une tradition africaine patriarcale et le chantage <<first things first>> de l’homme africain, tant la représentation opérée par le féminisme occidental de la femme africaine comme sujet <<powerless>> (TAGLIACOZZI, 2007, p. 339)

ocidental. Também nessa mesma linha de pensamento, o artista e coreógrafo Tsumbe Maria Mussundza menciona a mulher moçambicana, cujas realidades pôde apreender por ter nascido no país e por ter visitado diversas regiões por intermédio do projeto artístico que realiza. Para ele, “a mulher encontra a liberdade através da emoção poética, onde a palavra criada liberta-se musicalmente.” Segundo Mussundza, a dança é o meio pelo qual os moçambicanos entram em contato com a ancestralidade, sendo o corpo o “espaço da criação onde encontramos a voz libertadora da mulher.” (MUSSUNDZA, 2018, p. 48).

Importante ressaltar como a relação da mulher moçambicana com o corpo está bastante ligada ao encontro com a ancestralidade, o que demonstra uma tendência africana do encontro com o sagrado por meio da dança e do canto, um dos instrumentos pelos quais é possível comunicar-se com os antepassados: “para a África profunda, dançar tradicionalmente é estar ciente de onde vens” (MUSSUNDZA, 2018, p. 37), “das tantas línguas existentes em Moçambique [...] só consigo perceber três e falar duas [...] mas, a dança me fez conhecer vários povos de Moçambique com seus modos profundos de vida e seus valores.” (MUSSUNDZA, 2018, p. 45).

Outra questão importante é sobre o imaginário ocidental que distorce a realidade ideológica africana, como se esta fosse desde os princípios patriarcal e opressora do feminino. No entanto, “A carta de Kurukan Fuga” (MINISTÈRE DE LA CULTURE DU MALI, 2008), criada com base no império de Sundjata Keita na África subsaariana, no século XII, demonstra o contrário. Segundo o estudioso José Rivair Macedo, “a memória de Sundjata foi preservada durante séculos graças ao trabalho cultural dos *griots* mandingas, em particular aos da família Kouyaté [...]” (MACEDO, 2016, p. 153). Atualmente, esse documento é patrimônio cultural da UNESCO e nos interessa por demonstrar um pensamento jurídico protetor dos direitos sociais e políticos das mulheres, conforme vemos no seguinte excerto:

Enunciado 14: <<Não ofenda jamais as mulheres, elas são nossas mães>>. A mãe, a esposa e a filha têm um lugar essencial dentro do pensamento simbólico africano, em detrimento do que se escreve hoje sobre a mulher africana.

Enunciado 16: <<As mulheres, além de suas ocupações cotidianas devem estar associadas a nossos governantes>>. A

implicação das mulheres nas discussões políticas, na participação das questões importantes da sociedade é um direito muito bem considerado. (MINISTÈRE DE LA CULTURE DU MALI, 2008, p. 19, paráfrase nossa)¹⁰

Paulina Chiziane comenta os problemas advindos da colonização e a perda de direitos já adquiridos pelas mulheres:

Claro, tratando-se de uma situação colonial não tínhamos muita chance. Mas as culturas africanas têm muito a dar ainda para o desenvolvimento do mundo. Para mim que vivi entre as macuas, quando olho para as lutas feministas do mundo, eu digo-me “Mas nós tínhamos isso. (CHIZIANE, 2014, n.p.)

Sendo assim, a representação do corpo da mulher africana, comumente difundida na e pela literatura ocidental, advém de um imaginário desprovido das nuances culturais africanas tais como realmente são, uma vez que são oriundas de um processo de colonização, tendo como consequência a fusão de culturas e a mudança ou perda de alguns aspectos da cultura autóctone. Sabemos que houve a difusão do discurso luso-tropicalista em Moçambique e Angola, para justificar o processo de dominação e anulação das colônias, na tentativa de conter o projeto iminente de descolonização. Podemos mencionar a revisão constitucional empreendida por Salazar, que passou a chamar as colônias de “províncias ultramarinas”, assim como o processo de branqueamento dos povos autóctones por meio da exploração da figura do mestiço. Como Ruy Duarte de Carvalho (2011) expõe em suas reflexões, o Outro¹¹ já está fadado ao rebaixamento, uma vez que carrega na cor da sua pele e em outros traços fenotípicos a diferença existente entre o centro imperialista e as margens colonizadas. A imagem da mulher nos tempos coloniais segue essa lógica de dominação imperialista, muitas vezes mascarada pela ideologia

¹⁰ **Enoncé 14:** <<N'offensez jamais les femmes, elles sont nos mères>> cette loi demande un long commentaire; qu'il suffise de dire que la mère, l'épouse, la fille, la tante ont une place essentielle dans la pensée symbolique africaine en dépit de tout ce qu'on écrit aujourd'hui sur la femme africaine.

Enoncé 16: <<Les femmes, en plus de leurs occupations quotidiennes, doivent être associées à tous nos gouvernements>> L'implication des femmes dans les discussions politiques, dans les questions graves qui concernent la société, était un droit très bien observé autrefois. (MINISTÈRE DE LA CULTURE DU MALI, 2008, p. 19)

¹¹Ruy Duarte de Carvalho compreende uma variedade de Outros, dentre os quais ele apresenta 3 categorias básicas: 1. Os indivíduos nascidos ou gerados nos territórios das metrópoles, filhos de ex-colonizados ou advindos de ex-colônias; 2. o ex-colonizado que se ocidentalizou, assumindo a gestão do “seu território”; 3. o sujeito que faz parte de estados-nação, pós-coloniais, embora contenham traços ex-coloniais. De modo geral, esse tipo de OUTRO mantém práticas e comportamentos mais característicos de contextos pré-coloniais, ainda que seja “pressionado” constantemente a incorporar a ideologia ocidental. (CARVALHO, 2011)

do lusotropicalismo e do exotismo, que coloca a negra como a mulher sensual, sexual, predominantemente corpórea em oposição à europeia casta, branca, mental, etc. Segundo Eduardo de Assis Duarte, essas representações sobre a mulher negra advêm “do senso comum patriarcal e eurocêntrico que habita a colônia desde seus começos e se projeta rumo ao futuro.” (DUARTE, 2011, p. 164).

Embora a mulher europeia seja posta em posição superior à da negra pelas desigualdades entre as raças, é representada como submissa ao marido, enquanto a negra carrega o estigma do corpo em fogo abrasador para uso do branco, fato que demonstra uma colonização também na relação entre os gêneros. As negras são representadas em grande parte como dominadoras do sexo para servir ao colonizador. O romance **O alegre canto da perdiz** (2008), de Paulina Chiziane, explicita essas conotações negativas em relação à mulher, principalmente a negra:

Porque é que as mulheres brancas ficam passivas perante a devassidão dos seus maridos, deixando-os mergulhar no corpo das negras sem um gemido, reagindo com as lágrimas que correm como resina caindo da velha árvore? Porque é que só se limitam a rezar e gemer, tão passivas e tão submissas como todas as mulheres do mundo? [...]

Admira as sereias do cais, excelentes artistas. Tentando homem aqui, homem ali, até que acertam. Pesquisadoras. Jogadoras. Com ouvidos grandes para auscultar as intimidades mais secretas dos lares onde são serventes. Estudar os desejos corporais mais perversos dos maridos das patroas para melhor dominá-los. Impressiona-o o sorriso de vitória de algumas negras cujo triunfo maior é destruir o casamento de uma branca, num acto de pura vingança, transformando as grandes senhoras em grandes perdedoras. (CHIZIANE, 2008, p. 175-176)

Pensando na época pós-colonial, essas desigualdades raciais ainda permanecem, muitas vezes diluídas por falsos discursos de apologia ao negro e de sua inserção na sociedade do pós-independência. Não é difícil concluir que, subjacente ao lusotropicalismo – do mesmo modo que a outras teorizações do colonialismo português que o antecederam, tendo todas o racismo como espinha dorsal – está sempre presente uma atitude de objetivação ou “coisificação” da mulher, colocando ostensivamente a sexualidade a serviço dos desígnios da imagem permanente do colonizador que se mantém no imaginário masculino até os dias atuais, diante de uma convergência das teorias feministas com as

expressões sociais e culturais em geral, porém ainda há muito para ser discutido com o objetivo de tais ideais serem postos em prática. Todas essas construções ideológicas e outras não mencionadas aqui são representações do feminino africano pelo olhar daquele que está de fora (o colonizador, o ocidental, entre outros) e fazem parte da conseqüente tipificação e estereotipia da mulher em África.

De acordo com Werewere Liking, escritora e artista camaronense, o campo artístico é o meio eficaz por meio do qual é possível agenciar um processo de descolonização das africanas, para modificar o espelho de representações estereotipadas de um feminino africano. (apud TAGLIACOZZI, 2007).

Em um de seus ensaios, Mia Couto afirma que os moçambicanos de hoje não incluem as mulheres como parte da sociedade, sendo elas vítimas de violência e práticas de “silenciosa mutilação” que se estende a nível nacional, em um “estado permanente de guerra” dentro de Moçambique. (COUTO, 2011, p. 138). Ele também menciona que:

Dizemos que somos tolerantes com as diferenças. Mas ser-se tolerante é ainda insuficiente. É preciso aceitar que a maior parte das diferenças foi inventada e que o Outro (o outro sexo, a outra raça, a outra etnia) existe sempre dentro de nós. (COUTO, 2011, p. 135).

Neste mesmo ensaio, o escritor moçambicano defende o quão importante é “viajarmos para aquilo que entendemos como sendo a alma dos outros.”, pois todos temos dentro de nós um feminino e um masculino:

Os estivadores estavam dispostos a declarar o seu apoio à Mulher. Mas não estavam disponíveis a viajar para o seu lado feminino. E recusaram pensarem-se renascidos sob uma outra pele, dentro de um outro género. [...]
A capacidade de visitarmos, em nós, aquilo que pode ser chamado de alma feminina mesmo que não saibamos exactamente o que isso é, mesmo que desconheçamos onde começa e acaba a fronteira entre o masculino e o feminino. (COUTO, 2011, p. 135)

Por isso, a literatura de Mia Couto é importante ao retratar identidades femininas moçambicanas, as quais alteram o cenário figurativo do leitor em geral, enfocando os papéis sociais não permitidos àqueles “das margens”. Os contos também criam uma ausência no plano estético, revelando a falta daquilo que

deveria existir no universo feminino moçambicano. Os contos analisados expõem as desigualdades que permeiam as relações entre os gêneros, retratando mulheres sem nome, sem alma, sujeitos constituídos pela falta, destituídos de beleza, de autonomia e de desejo. A anulação é um traço constante nas personagens dos contos, sendo assim, nosso trabalho não se limita a uma identificação inferior da mulher apenas devido à sua raça, mas expressa-a como objeto de dominação e submissão dentro da própria família, denunciando situações e promovendo questionamentos sobre essas realidades. Mia Couto demonstra a preocupação em partilhar o olhar feminino, quando menciona o tema em um de seus ensaios:

Nós homens não conhecemos aquelas com quem partilhamos a Vida e o Mundo. Receamos aquilo que elas pensam, sentimo-nos ameaçados com o que elas sentem. [...] Provavelmente, a mulher sofre da mesma dificuldade de ser o Outro e de viajar pela Alma do Homem. Mas algo me diz que ela não sofre dos mesmos receios sobre um futuro dominado pelo Homem. Na realidade, ela já está vivendo esse presente. [...] É contra este medo profundo que Ibsen e todos os grandes escritores trabalharam. (COUTO, 2011, p. 137)

Nossa preocupação, portanto, centra-se nos pontos em que há um trabalho de resistência no texto miacoutiano a romper com as tipificações da mulher africana já solidificadas historicamente e fruto principalmente do sistema colonial. Para tanto, baseamo-nos na ideia de que a subalternidade da mulher é originada de “uma interpretação ‘naturalista’ e machista elaborada pelo homem e centrada sobre ele” (FERREIRA, 2007, p. 52), reforçada pela ratificação dos estereótipos e pelo imaginário advindo primordialmente do Ocidente. Muito além do discurso naturalista que sobrepõe a natureza masculina à feminina, acreditamos no gênero como uma construção cultural e, por isso, oriunda das relações de poder em funcionamento na sociedade, questão esclarecida no capítulo “Narrativa, ideologia e resistência”.

Segundo Manuela Borges,

As identidades sexuais e as relações entre homens e mulheres são elaboradas diversamente pelas sociedades e, mesmo se o discurso geral dos actores sociais frequentemente está desactualizado em relação às realidades em mutação (Balandier, 1985) não deixa, por esse fato, de funcionar como um quadro de referência nas situações quotidianas, constituindo uma ideologia latente veiculada pela

enculturação [...]. Decorre desta perspectiva que as representações de género têm uma influência perversiva, informando as instituições sociais como a economia, a família, a política e a educação. (BORGES, 2007, p.75)

Simone de Beauvoir reitera que a humanidade é masculina e a mulher é definida e pensada sempre em relação subalterna ao homem: “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial” (BEAUVOIR, 1970, p.10) sendo considerada a “mulher realmente mulher” na sociedade patriarcal aquela que se submete ao homem.

Nossa pesquisa analisa as figuras femininas moçambicanas simbolizadas nos textos de Mia Couto, buscando compreender a estruturação da narrativa como forma de resistência ideológica. A identidade é marcada pela diferença e expressa pelas imagens que a compõem e pelos aspectos sociais e culturais, sendo a literatura um produto de ambos. Mia Couto apresenta a pluralidade de identidades femininas, com personagens expressivas das posições de fala da mulher moçambicana não mais limitada às margens. A resistência se dá pelo tratamento estético, literário, envolvendo situações-limite às quais as mulheres (assim como a população moçambicana em geral, diante da miséria, falta de infraestrutura, desigualdades sociais, etc.) sobrevivem e resistem cada uma a seu modo.

1.2 Literatura e representação

O processo de representação está ligado às figuras de linguagem, ao estilo, ao vocabulário, aos símbolos e às relações semânticas estabelecidas entre os elementos do texto literário. Segundo Todorov, é figura “aquilo que se deixa descrever como tal. A figura não é outra coisa senão uma disposição particular de palavras que podemos nomear e descrever.” (TODOROV, 1973, p. 42). Em outra obra, o teórico búlgaro afirma ser o sentido de uma palavra “delimitado pelas combinações nas quais pode cumprir sua função linguística. O sentido de uma palavra é o conjunto de suas relações possíveis com outras palavras.” (TODOROV, 2003, p. 37). Ou seja, com base nisso, compreendemos

a mulher miacoutiana como um construto cujos sentidos estão em relação com as descrições utilizadas nos contos, a progressão do enredo, o uso de palavras e figuras, dentre outros aspectos literários explorados em nossas análises para identificar os traços identitários e ideológicos em funcionamento no processo de representação feminina, pois, de acordo com Bosi, os valores e antivalores expressos na literatura são captados pelos poetas e exprimem-se por meio de imagens, figuras, gestos, “formas portadoras de sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos no outro” (BOSI, 2002, p. 120). Os contos de Mia Couto aqui analisados são ricos em símbolos, analogias, metáforas, aspectos mitológicos ligados à mulher moçambicana principalmente, fato comprovado também pela referência extratextual a aspectos ligados à cultura de Moçambique. A realidade feminina é, pois, configurada na e pela linguagem, pelo processo de metaforização e simbolização, uma vez que os seres representados são a única possibilidade do sujeito existir, de acordo com Jacques Lacan:

a realidade mais séria, e até, para o homem, a única que é séria, se considerarmos seu papel de suporte da metonímia de seu desejo, só pode ser abarcada na metáfora [...] nenhum acaso existe senão em uma determinação de linguagem.” (LACAN, 1998, p. 906-907).

Compagnon, por sua vez, cita Barthes e discorre sobre a qualidade da linguagem como acontecimento no campo do simbólico:

“O que se passa”, na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, nada; “o que acontece”, é só a linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem cuja vinda não deixa nunca de ser festejada. (BARTHES apud COMPAGNON, 2010, p. 99)

Também não podemos deixar de ressaltar Aristóteles, filósofo precursor dos estudos sobre a arte de construção da ilusão referencial, com base no conceito de verossimilhança: “o papel do poeta é dizer não o que ocorreu realmente, mas o que poderia ter ocorrido na ordem do verossímil ou do necessário.” (ARISTÓTELES apud COMPAGNON, 2010, p. 103)¹²

¹² De acordo com os estruturalistas, baseados em Aristóteles, a verossimilhança existe quando se narram os acontecimentos possíveis e coerentes a uma dada realidade, a um dado contexto. Há a verossimilhança interna (coerência entre os elementos dentro do texto) e a verossimilhança externa (coerência entre o referente do mundo real e o real representado no texto). Compagnon afirma que a verossímil é aquilo “que pode ocorrer na ordem do possível, mas o que é aceitável pela opinião comum, o que é endoxal e não paradoxal, o que corresponde ao código e às normas do consenso social.” (COMPAGNON, 2010, p. 103)

Na área dos estudos da narrativa, Anatol Rosenfeld aborda os elementos de construção da narrativa, dentre os quais recortamos as personagens, seres transfigurados “pela energia da imaginação e da linguagem”, podendo ou não se referir “indiretamente a vivências reais” (ROSENFELD, 2007, p. 22). Com base no mesmo autor, afirmamos ser o narrador também uma personagem tecida no campo ficcional: “Na ficção narrativa desaparece o enunciador real. Constitui-se um narrador fictício que passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se por vezes (ou sempre) com uma ou outra das personagens.” (ROSENFELD, 2007, p. 26).

A partir desses construtos literários, surgem as “perspectivas” ou “focalizações”, recursos importantes para compreendermos a figuração feminina dos contos miacoutianos, pois os textos analisados demonstram um realce dado às personagens femininas, levando-as ao centro das narrativas, em situações ligadas a situações possíveis de acontecer no contexto feminino moçambicano, como descrevemos mais adiante, no capítulo 3.

Os contos apresentam-se como um recorte de vivências moçambicanas, ligadas a um protagonismo da mulher. Os termos de origem bantu são recorrentes nos textos, assim como a alusão referencial a cidades, locais, conceitos (pensamento animista), elementos da natureza (ervas e animais) e nomes (das personagens) típicos de Moçambique, o que sugere haver uma realidade moçambicana representada por Mia Couto. Além disso, conforme o texto literário permite, as “brincadeiras”, (neologismo utilizado por Mia Couto), são artefatos da linguagem poética, pelos quais é possível “traduzir sonhos”, “caos seminal” “perseguido por poetas e ficcionistas.” (COUTO, 2011, p. 12) e são constantemente utilizados para configurar as realidades moçambicanas nos contos. As personagens femininas agem sobre realidades conflituosas, revelando aspectos ligados à participação da mulher moçambicana na família, na sociedade, no casamento, no trabalho e na relação com temas como a loucura, a poligamia, a violência doméstica, a fuga, o abandono, entre outros.

Cinco contos são narrados por personagens masculinas, porém com uma ênfase no feminino: “Joãotónio, no enquanto”; “Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?”; “O caçador de ausências”; “Mulher de mim”; “O indiano dos ovos de ouro”.

Nove contos são narrados em primeira pessoa, por personagens femininas: “Lenda de Namarói”; “Ofélia e a eternidade”; “Dois corações, uma caligrafia”; “O cesto”; “A saia almarrotada”; “Meia culpa, meia própria culpa”; “A despedideira”; “Os olhos dos mortos”; “Na berma de nenhuma estrada”.

E há dezessete contos em que o narrador heterodiegético atua, porém em uma instância narrativa focada na mulher: “O perfume”; “Os olhos fechados do diabo do advogado”; “Saíde, o lata de água”, “A menina de futuro torcido”, “Amor à última vista”; “As cartas”; “Os amores de Alminha”; “Na terceira pessoa”; “A confissão de Tãobela”; “Na tal noite”; “Maria Pedra no cruzar dos caminhos”; “Rosalinda, a nenhuma”; “O pescador cego”; “Os negros olhos de Vivalma”; “A viagem da cozinheira lagrimosa”; “O baralho erótico”; “Entre a missa e as misses”.

Conforme exposto, percebemos uma predominância do foco narrativo em terceira pessoa, sendo os diálogos e a ênfase nas descrições das personagens femininas, tanto fisicamente quanto psicologicamente, predominantes nos três tipos de focalizações expostas, o que nos leva a empreender as análises dos contos pelo viés da construção das identidades femininas como processo de resistência à ideologia patriarcal.

Schneider menciona o problema enfrentado no campo da representação da mulher, por este estar “saturado pelo olhar masculino”, dando à mulher raras oportunidades “de se ver culturalmente através dos seus próprios olhos” (SCHNEIDER, 2000, p. 120). Desse modo, nossas análises preocupam-se com os elementos responsáveis por construir mulheres que vivenciam o machismo, estando essas personagens ambientadas em um espaço narrativo de resistência e ruptura de realidades possíveis.

Para lidar com as questões do símbolo, dialogamos com os estudos de Mircea Eliade, segundo o qual:

O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos, os mitos, não são criações irresponsáveis da psique; eles respondem a uma necessidade e preenchem uma função: pôr a nu as mais secretas modalidades do ser.” (ELIADE, 1979, p. 13)

Para o escritor romeno, os sonhos, mitos e símbolos são ferramentas para que o homem, preso ao contexto histórico, possa transpor os condicionamentos

sócio culturais rumo a uma ampliação de olhares. Esta pesquisa nos possibilita compreender as identidades femininas representadas nos contos como elementos condizentes com uma variedade infinita de papéis, alargando as imagens do feminino além de situações pré-definidas, superando, assim, o fluxo temporal-histórico e, principalmente, as dicotomias e binarismos próprios do sistema patriarcal, sendo a linguagem, “prioritariamente, o lugar da atualização das imagens e discursos sociais, pelos quais o leitor poderá construir o retrato da identidade de uma cultura definida, desconstruindo, em alguns momentos, o que lhe fora dado como estabelecido.” (HANCIAU, 2000, p. 112)

Os papéis sociais até então historicamente construídos estão, em sua maioria, de acordo com a tradicional superioridade dos homens em relação às mulheres, como afirma Bourdieu:

A dominação masculina encontra, assim, reunidas todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e de reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte [...]. (BOURDIEU, 2012, p. 45)

Essa oposição entre os gêneros é difundida pelas instituições como a família, a Igreja, o Estado, e dentre elas, a literatura, por ser ela também uma manifestação cultural e ideológica das estruturas de funcionamento da sociedade, como afirma Antônio Candido em sua obra **Literatura e sociedade** (1975) e em seus ensaios e artigos. Muitos textos literários, por serem parte de um arquivo cultural, acabam perpetuando esses posicionamentos patriarcais e machistas de certa forma e, por isso, apresentam personagens femininas de acordo com uma visão estereotipada: esposas, mães, submissas donas de casa, sujeitos sem participação ativa nas decisões, devendo sempre obediência ao marido, pai, avô, dentre outras figuras masculinas. Em contrapartida, há textos também que atuam no campo contraideológico, rompendo com a estereotipia da mulher, caso dos contos de Mia Couto aqui estudados, pelo fato de indicarem novos ângulos para pensarmos a mulher na sociedade patriarcal, apresentando pontos de vista que permitem uma visão mais apurada do sistema simbólico, no qual atuam as manipulações ideológicas da dominação masculina.

Outra questão estética que permeia os textos de Mia Couto são os arquétipos¹³, nos quais ele se baseia para promover a ruptura e o estabelecimento de novas figuras e papéis das mulheres.

De acordo com Carl Jung, o arquétipo é:

uma tendência a formar essas mesmas [representações variadas e não definidas e fixas, como muitos interpretam erroneamente] representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração original. [...] O arquétipo é, na realidade, uma tendência instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho e o das formigas para se organizarem em colônias. (JUNG, 2008, p. 83)

Nos contos de Mia Couto, identificamos uma exploração da figura feminina arquetípica, a *anima*: “personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem” (JUNG, 2008, p. 234), considerando-se os seus dois aspectos: o benévolo e o malévolos, sendo este o que mais parece perturbar as personagens masculinas dos contos analisados. Jung menciona que a *anima* manifesta-se muitas vezes nas figuras da sereia, da sacerdotisa e da feiticeira, sendo esta última bastante explorada nos contos estudados. A predominância do pensamento negativo sobre o feminino causou a morte de muitas mulheres ao longo da história, como vemos na Inquisição, no julgamento das bruxas de Salem e outros acontecimentos de aniquilação baseados na concepção da “feiticeira maléfica”.

Nos contos analisados, a mulher moçambicana é representada de acordo com uma variedade de estados, que exploram os aspectos femininos mais negativos. Um deles é a figura da Eva, “que representa o relacionamento puramente instintivo e biológico” (JUNG, 2008, p. 246), amalgamado ao corpo, à sensualidade da mulher a quem é atribuído o pecado original, responsável pela queda do homem. Trazemos um exemplo lúcido dessa forma de representação negativa sobre a mulher com Beauvoir, quando ela menciona que:

Legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa na terra.”, por meio de lendas como a de Eva e de Pandora. (BEAUVOIR, 1970, p. 16)

¹³ “Qualquer nova valorização de uma imagem arquetípica coroa e consome as antigas.” (ELIADE, 1979, p. 159). Para Eliade, a libertação dos condicionalismos de tempo e lugar ancoram-se na universalidade dos arquétipos. (ELIADE, 1979, p. 118)

Regina Navarro Lins menciona que o mito de Adão e Eva construiu uma imagem negativa da mulher e a ética cristã continua a se perpetuar no imaginário masculino atual, em que é considerada “respeitável” aquela que se restringe aos desejos, sendo a pecadora a que não segue os padrões impostos por uma sociedade guiada pela dominação masculina: “As mulheres, afinal, tão perigosas, tinham mesmo que ser governadas pelo marido. Mais que isso: dominadas, desvalorizadas, escravizadas.” (LINS, 2007, p. 56)

Os contos analisados têm uma complexidade no que diz respeito à representação feminina, com base em uma pluralidade de identidades, visto que a mulher miacoutiana não se configura em uma forma fixa, mas apresenta-se de maneira complexa como um mosaico com características e nuances que a complexificam como personagem social, rompendo com os padrões patriarcais que a castram e a anulam, defendendo, dessa maneira, possibilidades para uma estrutura social na qual diferentes vozes possam ser ouvidas e respeitadas.

CAPÍTULO II - NARRATIVA, IDEOLOGIA E RESISTÊNCIA

A realização deste trabalho exigiu o estudo do conceito de ideologia para relacioná-lo com a literatura de Mia Couto, em que a resistência ao patriarcalismo acontece, sem levantar bandeiras ideológicas a favor do feminismo, mas acima de tudo preocupada em desvelar possibilidades reformuladoras das identidades femininas.

Segundo Marilena Chauí, “a ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta)”, indicando aos membros da sociedade “o que devem pensar e como devem pensar” (CHAUÍ, 1980, p.43), assim como também orientam a maneira de sentir, de agir e de viver em sociedade. A ideologia é a interpretação imaginária que os homens fazem das relações estabelecidas em sua existência, sendo baseada na alienação e na inversão: “as ideias tendem a ser uma representação invertida do processo real, colocando como origem ou como causa aquilo que é efeito ou consequência, e vice-versa” (CHAUÍ, 1980, p. 25), dando uma ideia, à classe dominada, de que os fatos são como são e devem ser aceitos porque são legítimos, o que demonstra as contradições existentes nas relações sociais apagadas e ocultadas pela ideologia. Para a autora, a ideologia mascara as relações de poder e desigualdade entre as classes, sendo essencial para a manutenção da ordem na qual prevaleçam os interesses dos dominantes sobre os dominados, por meio de dissimulações e formas de representação, dentre as quais podemos citar o Estado, o Direito, a Religião, etc.

Desse modo, acreditamos que o caminho para resolver as contradições existentes entre as ideias e ilusões (a ideologia) e as práticas reais históricas (o que realmente é e não o que parece ser) é a instauração de um olhar crítico que possa fundamentar mudanças da *práxis* social e, conseqüentemente, das ideias. Comungamos da ideia de Alfredo Bosi, quando ele menciona que:

A falsa consciência pode manter-se sempre que o homem dominado introjeta as razões do dominador, confirmando, nesse caso, a observação de Marx segundo a qual a ideologia do oprimido reproduz a do opressor. Mas nem sempre e fatalmente é assim, desde que a consciência do homem dominado tenha subido a ponto de pôr em dúvida ou contestar a ordem que o rebaixa. Nesse quadro matizado, a mentalidade popular poderia ser ora decalque da ideologia dominante, ora o seu avesso e a sua desmistificação.

Em face dessa possibilidade de diversificação interna de cada período, teremos de desenhar um novo mapa de relações entre os significados forte e fraco do termo ideologia. Em que esfera ambos coexistem e interagem? (BOSI, 2010, p. 75)

Compreendemos por ideologia um conjunto de valores adquiridos e solidificados pela *práxis* social, o que se aproxima do conceito marxista, cujas formas de manipulação estão presentes no discurso e por meio dele podem ser desveladas, a favor da ideologia dominante (no caso deste trabalho, são as raízes do patriarcalismo), ou contra essa ideologia (pela divulgação de antivalores). Estendemos esse conceito ao que afirma Alfredo Bosi sobre a “saída do labirinto conceitual” das várias concepções de ideologia, acreditando que o melhor caminho para a compreensão do trabalho ideológico é da “aceitação de uma dialética vigente em cada formação social” (BOSI, 2010, p. 75), ou seja, consideramos as marcas culturais, os valores e antivalores possíveis de conviver no mesmo texto e as tensões propiciadas pela leitura dos mesmos, nos quais encontramos tanto o ideológico, como o contraideológico, assim como a representação de um aspecto cultural consonante ou dissonante em determinada sociedade.

A resistência ideológica proposta neste trabalho abarca o espaço textual como uma estrutura dialética configurado por relações extratextuais, intratextuais e intertextuais, por meio do diálogo muitas vezes conflituoso que estabelece com os referentes extradiegéticos. Entendemos por processo dialético na escrita a capacidade de conflitar valores que em um primeiro momento se excluem para assim construir uma vertente sólida e reformulada na qual os opostos e diferentes possam coexistir, por meio de um processo de relativização e complexidade do fazer crítico do escritor e do leitor. Para embasar essa linha de pensamento, mais uma vez mencionamos Alfredo Bosi:

Como na acidentada história das ideologias políticas, as criações artísticas de uma determinada época também comportam diferenças de ponto de vista, tom, motivos, imaginário e conotações. E será pertinente retomar, nesta altura, a ideia de forças *interdependentes em tensão* de que fala Mannheim ao desenvolver hipóteses inspiradas na sociologia do conhecimento. Constatando variáveis expressivas no interior de um mesmo e abrangente estilo de época, Goldmann e Argan levaram água para o moinho de um *culturalismo dialético*, capaz de reconhecer correntes de arte postas em tensão. (BOSI, 2010, p.119 grifo nosso)

Essa tensão acima mencionada possibilita a formação de novas correntes artísticas e de pensamento, trazendo novas formas de ver o mundo, o que faz parte do papel da literatura em geral, em especial a de Mia Couto. Seu trabalho aborda as diferenças e conflitos em variadas esferas: raciais, imperialistas, sexistas, ambientais, dentre outras. Nosso trabalho busca comprovar que Mia Couto instaura novas relações e formas de representação, revelando as contradições e as desigualdades entre homens e mulheres, assim como expõe os extremos a que a sociedade pode chegar em consequência do patriarcalismo e do machismo.

Bourdieu trata a temática da dominação masculina como algo incorporado tanto no princípio de realidade como também no da “representação da realidade” e, para fugirmos desse ciclo ideológico dominante, precisamos explorar as formas de classificação com as quais construímos o mundo, revelando a maneira como essas estruturas que apreendemos inconscientemente se fazem aleatoriamente no campo do simbólico. (BOURDIEU, 2012, p.8). A nosso ver, esse trabalho de desvelamento se realiza nos textos de Mia Couto, na medida em que atuam como práticas discursivas mantenedoras de uma variedade identitária que ultrapassa os binarismos, apresentando uma complexidade na representação das personagens femininas, distanciadas dos estereótipos. Essa postura do escritor vem ao encontro das reflexões de Abdala Junior sobre o engajamento da escrita (chamado por ele de engajamento dialético), que não se afina exclusivamente com a explicitação de temas sociais em resistência à ideologia dominante, mas também, e de igual importância, envolve estratégias discursivas e de criação literária as quais quebram paradigmas, apontando um novo olhar sobre determinados pontos materializados no texto, por meio de tensões, contradições, exageros que fundem a forma ao conteúdo narrado, imbricando, no plano diegético, campos ideológicos distintos, deslocando os estereótipos e rompendo os convencionalismos e tradicionalismos:

O engajamento efetivamente dialético não se conforma, como vimos, a sistemas fechados. Por sua natureza contraditória, o sistemático da apropriação dialética traz em si a sua negação e esta, nos escritores literariamente engajados, vem do impulso antissistemático de suas estratégias discursivas, onde constroem um imaginário político-literário com formas que tendem a, procurando deslocar o estático, o convencional, o estereotipado. (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 264)

Segundo Alfredo Bosi (2002, p.10), a literatura é capaz de confirmar a ideologia dissimulada em normas e condutas para o bem coletivo, e também pode arrebatá-la contra as “convenções dominantes de seu tempo”.¹⁴ Isso envolve a chamada “resistência da narrativa”, que pode acontecer em dois planos, no temático e no estrutural.

Os contos miacoutianos cumprem a função de texto literário, se pensarmos na conceituação de literatura desenvolvida por Eagleton, para quem cabe ao literário nos proporcionar modos de perceber aspectos da realidade escondidos pela ideologia. Essa ideia dialoga com as afirmações de Chauí sobre os costumes e a cultura, que tendem a “esconder dos homens o modo real como suas relações sociais foram produzidas e a origem das formas sociais de exploração [...]” (CHAUÍ, 1980, p. 8), validando a dominação e apagando as desigualdades e as diferenças. A desigualdade entre homens e mulheres é camuflada pela ideologia patriarcal, que se utiliza de alguns discursos, tais como: o religioso-cristão, em seu ideal de família com papéis sociais estabelecidos de forma a desvalorizar a participação feminina no campo do social e do político; o discurso fisiológico de fragilidade da mulher, dentre outros textos, cujo trabalho simbólico atua a favor do domínio masculino e do rebaixamento e desvalorização da mulher:

fundado na autoridade do Pai (chefe de família, chefe de secção, chefe de escola, chefe de hospital, chefe de Estado, etc.). É um poder que legitima a submissão das mulheres aos homens tanto pela afirmação da inferioridade feminina (fraqueza física e intelectual) quanto pela divisão de papéis sociais a partir de atividades sexuais (feminilidade como sinônimo de maternidade e domesticidade). (CHAUÍ, 1980, p. 43)

O conceito de ideologia é amplo e diversamente discutido, por isso não nos cabe aqui assumir um discurso defensor de determinada linha teórica sobre o assunto. Nosso interesse pauta-se no texto literário como forma de tensão ideológica, por meio do qual ocorrem rupturas de estereótipos e novas formas de representação da mulher moçambicana na sociedade patriarcal, pois seguimos a tendência metodológica, segundo a qual:

¹⁴ Bosi trabalha o conceito de resistência de acordo com a tensão entre o que ele chama de valores e antivalores: “Valores e antivalores não existem em abstrato, isto é, absolutamente. Tem todos, para cada um de nós, e de modo intenso para o artista, uma fisionomia. Os poetas os captam e os exprimem mediante imagens, figuras, timbres de vozes, gestos [...]” (BOSI, 2002, p. 120)

Ideologia e contraideologia, linguagens do poder e linguagens de liberdade coabitam nas atividades simbólicas que o marxismo reuniu sob o nome geral de supraestrutura. Só a análise de cada lance expressivo ou do processo intelectual na sua inteireza poderá qualificar a intencionalidade de suas forças componentes [...]

Camões quebra a reiterada apologia das navegações, ideologia nuclear de sua epopeia, quando empresta ao Velho do Restelo a voz que maldiz a cobiça e a vanglória daquele empreendimento, causa de desgraças para o povo português. (BOSI, 2010, p. 76)

Ou seja, ideologia e contraideologia convivem no mesmo processo simbólico, na mesma materialidade discursiva e, por isso, cabe ao escritor e ao leitor a função de confrontá-las pelo olhar crítico capaz de identificar as tensões ideológicas. Bourdieu afirma a necessidade de se trabalhar novas formas de organização e de ações coletivas, “simbólicas sobretudo”, capazes de abalar as instituições, estatais e jurídicas, que contribuem para “eternizar a subordinação” da mulher, desvelando assim a arbitrariedade cultural dos gêneros manifestada no campo do simbólico e tornando possível “apreender a dimensão propriamente simbólica da dominação masculina”. (BOURDIEU, 2012, p. 5-9)

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça (BOURDIEU, 2012, p. 18)

Para Abdala Junior (2017), o trabalho literário engajado “desideologiza” as construções legitimadas, apontando para atualizações de discursos hegemônicos, uma vez que exige do escritor um “dinamismo” para a apreensão de diferentes formas e visões, não se limitando a um viés teórico-crítico ou a uma determinada cultura. Para ele, a radicalidade de questionar os valores presentes só é possível quando aliada à radicalidade literária, em que o escritor é capaz de refletir sobre as suas estratégias discursivas e sua posição no processo de produção. Desse modo, o escritor considerado engajado é intempestivo e alocal, no sentido exposto por Giorgio Agamben (2009) quando menciona ser verdadeiramente contemporâneo aquele capaz de desprender-se de seu próprio tempo e lugar, para assim enxergar as adversidades ditas e aprimoradas no texto, a fim de libertá-lo das convenções presentes, sejam elas ideológicas, estruturais ou de qualquer outra natureza. Nesse sentido, a representação da

mulher moçambicana empreendida nos contos de Mia Couto ultrapassa os limites e padrões, considerando-se a interpretação do simbólico realizada pelo leitor e a profundidade de reflexões que os textos desencadeiam sobre outras realidades possíveis.

Terry Eagleton expõe um pensamento bem próximo ao de Agamben quando se baseia em Macherey, cuja afirmação é a de que a ficção trabalha no sentido de abrir caminhos de criticismo e distanciamento da ideologia dominante e opressora:

É dando à ideologia uma forma determinada, fixando-a em certos limites ficcionais, que a arte é capaz de se distanciar dela, revelando-nos, assim, os limites dessa ideologia. Ao fazer isto, afirma Macherey, a arte contribui para a nossa libertação da ilusão ideológica. (EAGLETON, 1978, p. 32)

Os contos de Mia Couto expressam as contradições presentes nas relações entre homens e mulheres, revelando as dissimulações ideológicas, tornando possível o questionamento sobre a estrutura social moçambicana pós-independência, na qual predomina a dominação masculina. Mia Couto empreende a resistência à ideologia patriarcal das duas formas apresentadas por Bosi, abordando a violência doméstica, a morte, a separação, as tensões ideológicas nas relações entre homens e mulheres, coadunadas à estrutura narrativa, cuja formulação ressalta as divergências entre os gêneros. Essa forma de tratamento ao ideológico é o que Abdala Junior menciona sobre a elaboração textual engajada, que se põe “contra” algo e envolve principalmente uma “atividade produtiva capaz de construir o novo”, apropriando estruturas extratextuais “sob mediação de um jogo artístico dialético”, “a estratégia do contra”. (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 266)

Os contos que analisamos são formas de resistência ideológica porque realizam um trabalho literário a favor da crítica histórica, ideológica e das relações sociais, apresentando identidades femininas constituídas pelo hibridismo cultural em Moçambique, indo além das representações criadas pelo imaginário ocidental, uma vez que são configuradas por um processo dialético, motivado por tensões de naturezas diversas, seja no conteúdo, na forma ou nas estratégias discursivas. Mia Couto demonstra, em sua escrita, a pluralidade de significações que permeiam a figuração da mulher, sendo esta repleta de

contradições, conflitos e pluralidade. Desse modo, Mia Couto atua diretamente no processo de elaboração de imaginários coletivos, alcançando, por meio de sua literatura, as identidades femininas que convivem com o silenciamento, as exclusões, a autoafirmação, a resistência e as possibilidades de reelaboração identitária. O engajamento literário, como afirma Abdala Junior, “solicita uma atitude reflexiva do leitor”, procurando “desautomatizar o senso comum literário numa perspectiva aberta, sem limites circunscritos” (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 50-266), tornando as contradições ideológicas matéria intratextual, elaborada com base em estratégias de ruptura da realidade e elaboração de novos valores.

Os contos de Mia Couto atuam como meios de questionamento das ideologias fixas e das fronteiras inabaláveis, demonstrando que é preciso haver uma abertura de interpretações e mudanças no que se refere à constituição da mulher moçambicana e, por que não, da mulher em geral, haja vista a possibilidade de identificação dos textos do autor com outras culturas.

De acordo com Alfredo Bosi (2002), o conceito de resistência é originalmente ético e não estético. Em geral, significa colocar a força de vontade do sujeito a serviço da resistência e em oposição a uma outra força exterior a ele. A arte¹⁵ não parte do desejo do sujeito, mas sim de potências do conhecimento, que Bosi enumera como: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória. Desse modo, embora os conceitos próprios da arte sejam de natureza diferente dos que cabem à esfera política e ética, eles se misturam a esta última, uma vez que o signo está relacionado com as pulsões, os desejos, os projetos políticos e as teorias, o que, segundo Bosi, é algo positivo porque essa interação “é a garantia da vitalidade mesma das esferas artística e teórica.” (BOSI, 2002, p. 119)

Assim sendo, a resistência na narrativa miacoutiana acontece de duas maneiras: 1. como tema (que pertence à esfera ética); 2. como processo inerente à escrita (parte que cabe à literatura, à esfera estética).

De acordo com Eagleton (2006, p. 52), a construção da noção moderna de estética não se desliga das formas ideológicas da sociedade de classes, incluindo as formas de subjetividade ali presentes, tradição essa que, segundo

¹⁵ De acordo com Bosi, a vontade é a “mola das ações livres e responsáveis que constituem as esferas ética e política”, enquanto às artes cabe um trabalho sobre as categorias do conhecimento, em especial a intuição, que se opõe ao conceito de razão difundido pelas teorias filosóficas, porque não tem a necessidade de “passar pelo teste de verificação da realidade, dita empírica e factual.” (BOSI, 2002, p. 119)

o autor, foi instaurada no advento da ascensão burguesa, período em que os conceitos estéticos passaram a desempenhar uma função intensa e central na constituição da ideologia dominante. (EAGLETON, 2006, p. 53). Segundo o teórico, a estética surgiu como um impulso material diante da tirania teórica. É um campo em que encontramos as forças coercitivas do poder ou ambos em oposição. Eagleton (2006, p. 82) afirma que o estético serve como forma de resistência ao poder quando dele se extirpa a função de reiterar o poder vigente.

No caso dos contos de Mia Couto, os valores machistas são contrastados aos antivalores, devido à perspectiva predominantemente valorativa do feminino, embora os textos sejam narrados ora sob o olhar do narrador heterodiegético, ora sobre um narrador autodiegético masculino, e também por narradoras femininas. Um ponto em comum entre os textos mais adiante analisados é o de deslocarem fatos referenciais em função do devir de novas estruturas, elaborações e configurações da mulher moçambicana em contextos patriarcais. Notamos um recorte dos enunciadores, pendendo à valorização do feminino, dos acontecimentos ligados à mulher e os efeitos dos mesmos nas narrativas. A voz enunciativa dos contos, seja ela de um eu masculino ou feminino, fica a serviço de movimentos dialéticos que giram em torno dos modos de se enxergar a mulher. O princípio de realidade rege o plano ético da desigualdade histórica entre homens e mulheres, estendendo-se no plano da representação, por meio da exploração dos acontecimentos sob um enfoque das personagens femininas. Há um trabalho de valorização da mulher moçambicana, retirando-a das margens e trazendo-a para o centro dos fatos, revelando suas angústias, denunciando as desigualdades entre os gêneros e as possibilidades de resistência (ética e estética) nos contextos patriarcais. Esse movimento de resistência acontece por um trabalho autêntico, em que os planos ético e estético estão amalgamados, com o objetivo de expressarem os valores e os antivalores como uma forma de denúncia das desigualdades entre homens e mulheres.

Como se verá mais adiante, há narradoras confusas, personagens femininas deslocadas, à procura de um *lócus* identitário diante de um contexto que as ordena à submissão. É o caso das mulheres dos contos “Ofélia e a eternidade”, “O perfume”, “A saia almarrotada”, dentre outros. Em alguns contos, a resistência acontece pela questão ética de uma mulher tão dominada pelos valores machistas que se torna incapaz de viver até mesmo em ausência do

marido. É o que se destaca em “O cesto”, “Rosalinda, a nenhuma”, “As cartas”, “Meia culpa, meia própria culpa”. Mia Couto também cria identidades femininas que resistem à pressão ideológica controladora, buscando novas formas de existência, mesmo que isso venha por meio da morte ou da fuga, o que acontece nos contos “Os olhos dos mortos”, “Na berma de nenhuma estrada”, etc. Nas coletâneas de contos miacoutianos, deparamo-nos com mulheres que se recusam a aceitar o domínio masculino e se erguem a seu modo, sofrendo as consequências sociais castradoras, sendo rotuladas de loucas, infiéis, promíscuas. É o que vemos em “Rosalinda, a nenhuma”, “Na tal noite”, dentre outros. Vemos ainda mulheres vítimas de violência e maus-tratos, abordados ao extremo da tensão poética, capaz de suscitar no leitor a revolta diante da situação vivida pelas personagens de “Carlota Gentina, não chegou de voar?”, “A menina de futuro torcido”, “Na terceira pessoa”, etc. Há contos em que a resistência se dá pelo destronamento do masculino autoritário, como temos em “Mulher de mim”, “O pescador cego”, “Lenda de Namarói”, “Dois corações, uma caligrafia”, dentre outros.

CAPÍTULO III

Neste capítulo, apresentamos as análises dos 31 contos de Mia Couto que compõem o *corpus* desta pesquisa, para ressaltarmos os aspectos de construção da figura da mulher moçambicana e de seus papéis e identidades pensadas pelo viés de um processo de representação dialético, que expõe as tensões da realidade desigual às quais o feminino está ligado, especialmente no que diz respeito à violência, aos maus-tratos, à submissão e a outros pontos problematizados pelo universo de ficção miacoutiano. Para o trabalho de análises, dividimos os textos em quatro categorias temáticas, conforme listadas abaixo:

3.1 Vazio e nulidade: “Os negros olhos de Vivalma”; “O cesto”; “A saia almarrotada”; “Meia culpa, meia própria culpa”; “A despedideira”; “Na tal noite”; “Rosalinda, a nenhuma”; “Amor à última vista”; “As cartas”; “Os amores de Alminha”; “O baralho erótico”; “A confissão de Tãobela”. (12 contos)

3.2 Vias possíveis menos desiguais: “Ofélia e a eternidade”; “O caçador de ausências”; “O indiano dos ovos de ouro”; “Lenda de Namarói”; “Dois corações, uma caligrafia”; “A viagem da cozinheira lagrimosa”; “O perfume”; “Maria Pedra no cruzar dos caminhos”. (8 contos)

3.3 Espectros do macho destronado: “O pescador cego”; “Saíde, o lata de água”; “Joãotónio, no enquanto”; “Entre a missa e as misses”; “Os olhos fechados do diabo do advogado”; “Mulher de mim”. (6 contos)

3.4 Morte como libertação: “Os olhos dos mortos”; “Na berma de nenhuma estrada”. “Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?”; “A menina de futuro torcido”; “Na terceira pessoa”. (5 contos)

A ordem dos temas, com base nos quais as análises estão organizadas, obedece a uma espécie de trajetória de resistência feminina, indo da identificação das situações que anulam e submetem a mulher (**Vazio e nulidade**), passando pela busca de caminhos possíveis para a construção das

identidades femininas em meio a realidades menos desiguais (**Vias possíveis menos desiguais**), uma vez que o poder patriarcal é diluído por reelaborações de papéis sociais de homens e mulheres, diversas das estereotípias (**Espectros do macho destronado**), tendo como ponto último a morte como libertação da coerção, como resistência contra a submissão das mulheres a um sistema de dominação masculina (**Morte como libertação**).

As narrativas em questão expõem linhas de pensamento ancoradas na construção histórica da figura feminina moçambicana e nas formas de minimizar as diferenças radicais e coercitivas presentes na sociedade patriarcal preconceituosa e excludente em relação à mulher. Assim como já apresentado neste trabalho, com base em Bosi e agora parafraseando Ponsoni (2016, p. 140-144), o texto literário é uma forma de incorporar e reconstruir, em sua materialidade linguístico-discursiva, as questões ideológicas, sendo manifestação artística por meio da qual é possível entender e criticar o contexto social. As análises aqui apresentadas são baseadas em teorias da literatura e na fortuna crítica sobre a obra de Mia Couto, estabelecendo um diálogo com áreas do saber como a Antropologia, Sociologia, Psicanálise, dentre outros estudos necessários para o cumprimento de nossa pesquisa, em um universo de mosaicos teóricos amplos, o que nos pareceu essencial à apreensão das narrativas, pois, como Mia Couto menciona: “O mundo necessita ser visto sob outra luz: a luz do luar, essa claridade que cai com respeito e delicadeza. Só o luar revela o lado feminino dos seres. Só a lua revela intimidade da nossa morada terrestre.” (COUTO, 2009c, p. 3). Sendo assim, o *corpus* requer um tratamento estético que dê conta da diversidade e, portanto, nosso trabalho de análise se pauta na premissa de que o diálogo interdisciplinar é um meio pelo qual podemos nos atentar para os aspectos presentes nos contos escolhidos, em acordo com o artigo de Rita Chaves sobre o estudo das literaturas africanas, para quem a “interdisciplinaridade pode ser um grande reforço para os estudos literários” (CHAVES, 2010, p.6), sobretudo das literaturas africanas, cujas peculiaridades nem sempre encontram ressonância no vasto aparato crítico construído com base em realidades ocidentais.

3.1 Vazio e nulidade

Esta seção é caracterizada por contos em que a urgência de mudança de papéis se configura pela representação escancarada da mulher submissa e da mulher-sombra, cuja existência tem sentido apenas quando centrada no masculino. As narrativas desta temática oscilam aos extremos da nulidade como forma de suscitar a reflexão do leitor diante das situações absurdas, porém verossímeis se pensarmos no feminino castrado, silenciado, tornado sombra e ser incompleto, socialmente construído sob a dominação masculina. A resistência dos textos aqui organizados se dá pelo absurdo retratado na condição de tantas mulheres e pelo olhar crítico lançado sobre a condição feminina nos contextos patriarcais.

3.1.1 Os negros olhos de Vivalma

O conto nos apresenta uma mulher que esmurra os próprios olhos, a fim de convencer as pessoas de que está a sofrer violência doméstica. A narrativa se inicia demarcando traços que atestam a submissão da maioria das mulheres:

Há mulheres que procuram um homem que lhes abra o mundo. Outras buscam um que as tire do mundo. A maior parte, porém, acaba se unindo a alguém que lhes tira o mundo. Este foi o destino de Vivalma, mulher entre as mulheres, cheia de desgraça, nem o Senhor punha oração nela. Mulher gorda, exibia seios em cacho, carnes de muito volume e herança. Tanta redondeza, aliás, suprimia a curva. Vivalma era esposa do latoeiro Xidakwa, homem zangado e com nervo florindo na pele. (COUTO, 2009c, p. 94)

Percebemos a forma como o homem é descrito, assim como em outros contos de Mia Couto, sempre com os nervos à flor da pele, carregando o estereótipo do sexo masculino dotado de agressividade e intolerância. Desse modo, a violência é vista como algo comum na vila, embora passe a causar uma revolta nos frequentadores do bazar onde Vivalma trabalha, o que os faz investigar a casa da mulher e descobrir, pelos relatos da vizinhança, que o marido a abandonou e ela mesma se machucou para fingir ainda ter um casamento: “As vizinhas diziam e comprovavam. Os tais derrames que Vivalma

exibia no rosto eram por ela mesma fabricados, sem infigência de mais ninguém.” (COUTO, 2009c, p. 95)

O conto relata o extremo da condição feminina subalterna, alienada na dependência do casamento e do marido, preferindo a violência física à ausência do esposo. Todos se penalizam ao ver a condição de Vivalma, mas notamos como há uma certa aceitação e um discurso que acaba por expressar a violência doméstica como algo naturalizado, embora contestado por meio da ironia na fala das colegas da protagonista, que a orientam para revezar os olhos na hora de sofrer os murros do marido. Essa “normalidade” preenche as falas das personagens e principalmente constrói um imaginário negativo do feminino, refletindo a imagem da mulher cabisbaixa, triste, anulada, violada:

Mas os hematombos no rosto da mulher, o sangue pisado lhe enchendo a quotidiana pálpebra dela, eram provas indesmentíveis. Todos punham a devida pena na vendedora. Tão batidinha, coitada. E ainda por cima, sempre no mesmo olho. As colegas lhe sugeriam:

- Você podia pedir a ele para variar-se: cada vez num lado, cada vez no outro.

Ela sorria, parecia isenta de pensamento. A gordura era sua única resposta. Ela sabia: mais se engorda, menos se sofre. (COUTO, 2009c, p. 94)

Além da violência física explícita no olho machucado por ela mesma, o conto demonstra um padrão de beleza ligado à magreza e que povoa os pensamentos da protagonista, cuja autopunição está no descuido com o corpo e na obesidade. A ausência de amor próprio e a forte ligação com a crença de que o casamento é a razão do viver feminino exemplificam as marcas da ideologia patriarcal no âmago feminino incapaz de desvencilhar-se dos padrões tradicionais que anulam e submetem a mulher ao rés-do-chão, conforme descrito no trecho:

Em silêncio, Vivalma ameahava suas razões. Não que houvesse segredo: para ela, aquela era a ordem do mundo, estavam-se cumprindo destinos. Nem ela nem ele teriam tempo para uma outra ocasião. O mundo dele era de outra razão, um confim. Ele lhe queria à razão de pontapés? Que fosse. Ela não tinha querer nem ser. E quem não tem vontade, não tem lamento. (COUTO, 2009c, p. 95)

A nova esposa de Xidakwa, ao saber do olho negro de Vivalma, acredita ser obra do próprio latoeiro e o deixa, o que causa grande revolta ao homem e o faz voltar para acertar contas com sua ex-mulher:

Os vizinhos se surpreenderam, depois, a ouvir os gritos dele, batendo em sua original esposa.
Manhãzinha seguinte, viram Vivalma sair de casa, canteirando pelo jardim, a encher as mãos de petalazitas brancas. Haveria quê nessas flores: alegria de quem se ilude vencer? [...] Dizem, finalmente, que sob o véu de seus enegrecidos olhos havia, nessa manhã, uns fiapos de satisfação. (COUTO, 2009c, p. 96)

Os motivos pela nova mulher de Xidakwa deixá-lo, ao pensar ser ele o autor das violências à ex-mulher, não estão explicitados na narrativa, mas há marcas no texto que possibilitam pensarmos na recusa da nova esposa em aceitar traições do companheiro, comprovadas pelos olhos roxos de Vivalma:

Sucedeu, por astúcia do acaso, o seguinte percalço: a nova mulher de Xidakwa ouviu dizer que Vivalma continuava a revalidar suas equimosas, olho da cor do chão. Se assim era, quem mais poderia ser o batedor senão o dito latoeiro? E a moça, mais nascida que a gorda vendedeira, contraverteu caminho e foi agasalhar outra felicidade. (COUTO, 2009c, p. 96)

Fica evidente a resistência do texto ao expor o assunto da violência contra a mulher de maneira irônica, distanciada o suficiente, no que diz respeito ao foco narrativo, o que permite ao leitor realizar uma leitura crítica sobre a questão. As palavras utilizadas no conto sugerem a alienação da mulher ao aceitar um casamento que a corrompe e rebaixa. Exemplos disso são as expressões: “tão batidinha, coitada”, “sorria, parecia isenta de pensamento”, “nem viva nem alma”, “a vida é dura de mais para aceitar carícia”, “ela não tinha querer nem ser”, “Vivalma teatrava, para que ninguém suspeitasse de seu abandono?”, “a água corre com saudade do que nunca teve.”

3.1.2 O cesto¹⁶

No conto “O cesto”, a morte do marido é aguardada pela protagonista como libertação de suas vontades diante das opressões de um casamento infeliz. O texto revela uma tensão vivida por uma mulher oprimida: “- Você, marido, enquanto vivo me impediu de viver. Não me vai fazer gastar mais vida, fazendo demorar, infinita, a despedida.” (COUTO, 2009, p. 22). Essa afirmação está presente nos pensamentos da personagem porque ela é incapaz de dizê-lo ao próprio marido, devido ao temor que o mesmo lhe provoca, fazendo-a viver em silêncio, mais propício a uma “alma” acostumada às correções masculinas, às ordens para abafar o riso, aos enxovalhos. Essa submissão da mulher a torna uma sombra, sem vida própria: “Onde eu vivo não é na sombra. É por detrás do sol, onde toda a luz há muito se pôs. Só tenho um caminho: a rua do hospital. Vivo só para um tempo: a visita. Minha única ocupação é o quotidiano cesto onde embalo os presentes para o meu adoecido esposo.” (COUTO, 2009, p. 22). A tristeza da protagonista vai além da situação do marido doente, mostrando-nos que a ela sempre foi negada a vida e a alegria, tornando urgente o resgate de si mesma: “A meu homem deram transfusão de sangue. Para mim, o que eu queria era transfusão de vida, o riso me entrando na veia até me engolir, cobra de sangue me conduzindo à loucura.” (COUTO, 2009, p. 22)

O anseio pela vida é acionado pelo contato da personagem com o espelho, elemento responsável pelo seu autoconhecimento. O objeto faz parte do cenário do conto e era mantido coberto, porque a protagonista tinha medo de se olhar e não se reconhecer: “Sei que, se me olhar, não reconhecerei os olhos que me olham.” (COUTO, 2009, p. 21). O espelho simboliza esse encontro da mulher consigo mesma e atua como um elemento de mudança da situação de subalternidade vivida pela protagonista: “O espelho devolve a minha antiquíssima vaidade de mulher, essa que nasceu antes de mim e a que eu nunca pude dar brilho.” (COUTO, 2009, p. 23).

¹⁶ Identificamos alguns pontos em comum entre as análises que apresentamos dos contos “O Cesto” e “Meia culpa, meia própria culpa” e uma tese realizada na PUC/RJ. As semelhanças se dão principalmente na forma de interpretação da relação das mulheres com alguns elementos do conto, por exemplo, o espelho como encontro consigo mesma e o despertar da feminilidade e a relação entre Maria Metade e seu marido, a outra metade. Ressaltamos que o contato com esse material foi realizado após a conclusão das análises que realizamos, por isso preocupamo-nos em fazer alusão a essas semelhanças aqui. O material apresenta-se como capítulo de uma tese disponível em plataforma eletrônica da PUC/RJ. Cap. 4- Que África escreve o escritor moçambicano Mia Couto. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1012045_2012_cap_4.pdf>

O resgate da autoestima por meio do espelho causa uma espécie de ruptura do laço da mulher com o marido que a maltratava, sendo esta ligação figurativizada pelo cesto levado todos os dias ao hospital. No momento em que essa mulher se olha no espelho e sente o desejo de que o marido morra “- Só peço um oxalá: que eu fique viúva o quanto antes!” (COUTO, 2009, p. 23), o cesto cai de suas mãos e uma nova realidade se inaugura na imaginação da personagem, realizando-se também externamente a ela, pela notícia de falecimento do homem. O silenciamento da mulher é rompido em frente ao espelho, onde, embora permeada pela culpa de desejar algo tão horrível, a morte do marido, ela consegue expressar-se: “Dessa feita, marido, não será você, mas serei eu o centro. A sua vida me apagou. A sua morte me fará nascer. Oxalá você morra, sim, e quanto antes.” (COUTO, 2009, p. 24)

O vestido preto promove uma ruptura momentânea da protagonista com a ideologia machista opressora, pois, se trajado, causa alegria e “imóvel dança”. Misturado ao espelho, participa do processo de liberação da vaidade feminina e o desejo de morte do marido para fazer renascer essa mulher há tanto submissa.

Esse momento de revelação das vontades oprimidas faz com que o cesto seja deixado para trás, ou seja, o laço com o marido opressor é desfeito de alguma forma e o estado de espírito da mulher renasce, trazendo o “céu” à sua casa pela primeira vez, dando-lhe a possibilidade de sentir o aroma dos franjipanís e a consciência de nunca ter sentido o prazer de amar um homem, fatos esses identificados pela liberação dos sentidos da mulher:

Ainda hesito perante o cesto. Nunca antes eu o vira assim, desvalido. Vitória é eu dar costas a esse inutilidade. Pela primeira vez, há céu sobre a minha casa. Na beirada do passeio, sinto o aroma dos franjipanís. Só agora reparo que nunca cheirei meu homem. Nem sequer meu nariz não amou nunca. Hoje descubro a rua, feminina. A rua, pela primeira vez, minha irmã. (COUTO, 2009, p. 24)

Essa vivência da protagonista, momento de singular tateamento e apreciação do mundo, é seguida da notícia da morte do marido: “Eu estava tão preparada, aquilo já tanto acontecera, que nem procurei amparo. Depois de tanta espera, eu já queria que sucedesse. Mais ainda depois de descobrir no espelho essa luz que, toda a vida, se sepultara em mim.” (COUTO, 2009, p. 24)

O desejo de liberdade há muito demonstrado na narrativa, desmorona, porque após a morte do marido, que supostamente libertaria a protagonista para iniciar a sua vida deixada para trás, a mulher se retrai novamente, sem desejo e sem liberdade de ser:

em lugar do queixo altivo, do passo estudado, eu me desalinho em pranto. Regresso a casa, passo desgrenhado, em solitário cortejo pela rua fúnebre [...]. Na sala, corrijo o espelho, tapando-o com lençóis, enquanto vou decepando às tiras o vestido escuro.” (COUTO, 2009, p. 24).

Negar ver a própria imagem refletida no espelho é, simbolicamente, negar a materialidade do próprio corpo e, por conseguinte, da própria vida, reiterando a convivência do oprimido com o opressor. Esse conto simboliza um feminino arraigado aos valores de dominação masculina, sendo a força da tradição maior do que o desejo de libertação, o qual fica apenas no plano do imaginário da personagem, pois, ao final, ela não consegue viver senão à sombra do marido. A morte do homem seria, como dito desde o início da narrativa, uma espécie de carta de alforria da mulher anulada pelos maus tratos e pela indiferença. Porém, o que se anuncia ao leitor é uma incapacidade da viúva de viver dentro dos valores igualitários e expressivos do seu desejo de liberdade. Ao queimar o vestido, ela destrói a possibilidade de resgate de seus desejos e isola-se na sua dor, com a qual esteve acostumada desde sempre. Embora ela dê as costas ao cesto, que simboliza o laço dela com o marido e com os padrões de submissão por ele impostos, e trave todo um diálogo com o espelho, principal aliado no resgate de sua dignidade, desejo e beleza, ela deixa cair tudo isso por terra quando, após a morte tão esperada do marido, ela se desautoriza a assumir a liberdade tão favorável ao momento, presa ao “padrão” de dominação masculina:

a situação da mulher é percebida sob um ângulo de subalternidade em relação ao homem, na maior parte das sociedades. Essa subalternidade da mulher, enquanto “sujeito” dependente do masculino, é entendida como advindo de uma interpretação “naturalista” e machista elaborada pelo homem e centrada sobre ele, precisamente porque detentor do poder político [...]. Cabia ao homem o direito à decisão, à palavra, ao conhecimento, condições nele reunidas que lhe garantiram a sua vocação “natural” ao poder [...] (FERREIRA, 2007, p. 52)

Isso posto, entendemos que a protagonista represente uma mulher tão arraigada à ideologia patriarcal, não sabendo viver de modo diferente do ensinado a ela desde criança (assim como não aprendeu a amar, também não aprendeu a viver), embora tenha a consciência de que sua situação de submissão não lhe traz felicidade. Parece-nos que o conto prenuncia uma espécie de resistência feminina ao domínio masculino, mas mantém essa reforma no plano imaginário da personagem, demonstrando a incapacidade de mudança na vida prática da protagonista. Não podemos deixar de mencionar que esse conto representa a mulher moçambicana e tantas outras mulheres que são submissas e desrespeitadas nas sociedades nas quais o homem é considerado superior e o único dotado de condições para opinar, assumir posições de poder e outras questões mais.

O texto de Mia Couto reitera o processo de naturalização das desigualdades entre os gêneros, mas, ao mesmo tempo, expõe um caminho de resistência ao poder exercido pela tradição patriarcal, demonstrando o cenário complexo de simbolizações, responsáveis por manter as práticas de dominação masculina.

3.1.3 Amor à última vista

Este conto retrata uma viúva, com dificuldades de viver por si só, pois “sempre fora mulher de sombra” (COUTO, 2015b, p. 82), metáfora essa utilizada também pela protagonista de “O cesto”. No entanto, diferentemente da personagem do conto mencionado, Faulhinha prefere a morte a ter que assumir a vida sem o marido: “Se nunca tomara pulso à vida como podia, agora, decidir pôr termo a si mesma? Não, ela nunca teria coragem para o derradeiro gesto.” (COUTO, 2015b, p. 82)

O papagaio é o elemento da casa que faz o esposo continuar vivo; inclusive o animal possui os olhos de Ananias, os mesmos olhares de surpresa e reprovação diante das ações de Faulhinha. Assim como o cesto é eliminado pela protagonista do conto “O cesto”, o papagaio é liberto da gaiola pela viúva, que quebra a promessa feita ao marido de que cuidaria do pássaro após a sua morte.

A revolta da personagem é verbalizada por meio do diálogo travado com o cadáver do marido, estranhamente ressuscitado para discutir com a esposa e impedi-la de morrer, já que ela inicia uma série de pedidos a Deus para levá-la, justificando tal partida como uma forma de continuar cuidando do marido: “É que, nesse outro lado, eu podia ajudar Ananias a se vestir, servir seu prato, remendar seus trapos” (COUTO, 2015b, p.83), o que reitera o rebaixamento da mulher duas vezes: a primeira durante o casamento com um homem que a manteve silenciada e anulada, e a segunda, pela morte do marido, justificando e ratificando a falta de funcionalidade da vida da viúva, que só é capaz de viver à sombra do homem, com funções de servi-lo, sendo o marido o objetivo de vida da esposa. A morte física parece ser o caminho para a resolução da angústia da personagem desprovida do desejo de vida na ausência do marido. A mulher, simbolicamente, já está morta desde o início do conto porque não encontra sentido em viver após a perda do marido. Ao mesmo tempo, sente-se revoltada e consciente das desigualdades das quais foi vítima durante o casamento, sendo a memória da infância a única capaz de incentivá-la à vida: “Não parecia mas ela tinha sido menina feliz, com infância farta. Era isso que a tinha salvado: o estar guarnecida de lembranças de um tempo que só há fora do Tempo. Casara para ser duas, acabara sendo nenhuma.” (COUTO, 2015b, p. 85)

A personagem culpa o marido pela sua infelicidade, por ele ter sido mulherengo, ameaçador, impositivo e feito dela uma “asa esquecida”, cuja “alma esquecera o perfume do voo. (COUTO, 2015b, p. 85). Faulhinha é uma mulher sem voz, silenciada pelo marido, infeliz com o casamento e consciente de sua limitação como ser humano, por ser mulher. Procura na morte o seu consolo, uma fuga da situação que a encarcerara há tempos. A morte é o escape e o caminho escolhido por uma mulher que não encontra forças em si mesma para ser quem ela poderia. A protagonista revolta-se com o machismo do marido, mas é incapaz de guiar sua própria vida na ausência do homem:

Quando ficou sozinha com o cadáver, Faulhinha chorou de verdade. Não por pena do falecido. Mas com desgosto de não ter sido ela a levada [...]. Que lhe restava, agora? Ser uma réstia, sobra do nada que fora a sua vida? Durante o casamento nunca fora feliz. Mas, ao menos, ela se nutria de ódio por seu esposo, supremo mulherengo, mestre das malandragens. (COUTO, 2015b, p. 81)

Regina Navarro Lins menciona o período da Idade Média como um marco nas designações da mulher submissa ao marido: “As mulheres não existiam por si próprias. Eram definidas pelo seu relacionamento com o homem.” (LINS, 2007, p. 43). O patriarcado em Moçambique criou um cenário de desvalorização feminina, oriunda do processo de colonização, como vemos no relato de Paulina Chiziane:

De acordo com a nossa tradição bantu, uma mulher deve ser tratada pelo nome dos seus antepassados. Vieram os portugueses e disseram que isso era atrasado. E os assimilados absorveram este pensamento religioso como valor. Hoje as mulheres moçambicanas exigem direitos de coisas que já tinham e perderam por receber um sistema sem analisar em profundidade as coisas. [...] Na Europa a mulher não era nada. O cristianismo deles chegou aqui e derrubou tudo, não reconhece a mulher como coisa nenhuma. (CHIZIANE, 2014, s.p)

Esse não-reconhecimento da mulher é evidente em Faulhinha, uma vez que ela é conivente com os valores conservadores ao abrir mão de si mesma e de sua vida independente da do marido. O estado de não-ser se manifesta pela personagem na ausência do companheiro, e o papagaio é um elemento de inquietação para ela, por ser ele parte de Ananias. Faulhinha abre a porta da gaiola e o pássaro espera para sair, não voa de imediato, pois antes lança um “derradeiro olhar” para a mulher, derramada pelo chão, desfalecida.

A não-vida interna se materializa na morte concreta da personagem, empreendida após um pedido a Deus, sendo a súplica da mulher também ouvida pelo marido morto:

O morto escutava, alarmado, as palavras de sua esposa. Falasse Faulhinha tão lindo: ele nem sabia. Antes, ela sempre se apagara em silêncio. E agora, escutando a rendeeda oração, Ananias a desconhecia. Por exemplo, suas estas palavras:
- Eu quero entrar no chão antes que acabe a terra. (COUTO, 2015b, p.85)

O traço animista, comum também em outros contos aqui analisados, caracteriza o diálogo de Faulhinha com o cadáver do marido e autoriza a conversa da personagem com “Deus”, que atende o pedido de levá-la, uma vez que a morte da mulher acontece, sem causas evidentes, de forma natural, no momento em que ela se deita sobre o chão e, de repente, fica sem vida. As falas

da protagonista refletem o peso do casamento; o mundo e toda a razão de ser da mulher, habituada a submeter-se às vontades e exigências de Ananias, perdem sentido após a morte do homem. O conto demonstra o papel da mulher no casamento e a sua existência como “mulher de sombra, no quieto subúrbio do seu viver.” (COUTO, 2015b, p. 82), obliterando as perspectivas patriarcais pela sobreposição do olhar crítico sobre a situação da personagem, suas falas e queixas, assim como sua fraqueza e inabilidade em manter-se viva após a falta do marido. Todo o conto reflete a ideologia dominante do homem machista, violento, autoritário e da mulher invisível. A invisibilidade de Faulhinha atinge o seu desaparecimento total pelo derramamento do corpo ao chão, seguido do voo do papagaio, que acontece após a morte da mulher, estando ele amalgamado à personagem como representação de sua própria alma em liberdade:

Faulhinha se derramou, abraçada pelo chão. O pássaro ainda esperou um tempo mais. Paciente, como se esperasse que o chão se convertesse em terra. [...] Depois, sacudiu as asas enquanto lançava um derradeiro olhar sobre a mulher. Se Faulhinha ainda ali estivesse teria reconhecido, com estranheza, aqueles olhos. Só então o pássaro voou, adentrando-se no seu primeiro céu. (COUTO, 2015b, p. 86)

Não satisfeita com a situação da viuvez, Faulhinha, cujo nome pode expressar a falha em viver e em estabelecer-se como ser humano independente do marido, prefere morrer a estar sem o companheiro. O conto é resistência ideológica contra os valores dominantes patriarcais; é a falha feminina em si, por retratar a inabilidade da mulher em libertar-se dos cárceres ideológicos aos quais está submetida no contexto que a transforma em nada, como simples causa e efeito do marido. A narrativa expressa a fraqueza de Faulhinha como efeito das construções simbólicas baseadas na dominação masculina e promove uma reflexão sobre a nulidade da mulher moçambicana, reduzida ao papel de esposa e sombra do marido.

3.1.4 Rosalinda, a nenhuma

O conto “Rosalinda, a nenhuma” apresenta-nos a imagem de uma mulher “desentretida” por conta de sua viuvez. Conforme vemos no trecho a seguir, a

obesidade e a falta de energia em relação à vida configuram uma mulher que vivia em função do marido:

Já fora esbelta, dessas mulheres que explicam o amor. Magreza sucedida em seus tempos. Pois que, desde que enviuvou, ela se desentretou, esquecida de ser. Rosalinda, agora, se cansava de tanta hora: mascava *mulala*, enrolando a saliva-laranja. As mulheres gordas não zangam com a vida: fazem lembrar os bois que nunca esperam tragédias. (COUTO, 2013, p. 51 grifo nosso)¹⁷

A figura do marido influencia diretamente na forma como Rosalinda reage ao mundo e, se antes era bonita, esbelta e detinha o padrão de beleza valorizado pelo contexto machista, reiterando o estereótipo da mulher-corpo-sensual, no tempo presente é obesa, desanimada e descuidada de si mesma, em consequência da falta do marido: “Rosalinda era mulher retaguardada, fornecida de assento. Senhora de muita polpa, carnes aquém e além roupa. Sofria de tanto volume que se sentava no próprio peso, superlativa.” (COUTO, 2013, p. 51).

A atmosfera de tédio e angústia está ligada à ação repetida da personagem, que vai ao cemitério visitar o túmulo do companheiro diariamente. O seguinte excerto demonstra bem essa inatividade e mesmice que compõem a vida da mulher em busca de um sentido para a sua existência após a morte do marido: “De passo miúdo, Rosalinda rumava entre as moradias subterreais, vacilando como se magoasse em sua própria sombra. Já no lugar, ela em si se joelhava, vencendo as pernas. E ali se deixava, na companhia sozinha do defunto.” (COUTO, 2013, p. 51)

A protagonista assume ter saudades de tempos tristes em que era vítima das violências do marido: “Mas quem explicava aquela saudade do sofrimento, o doce sabor de amargas lembranças? – Tu me amarraste a vida, me fornecestes de porrada.” (COUTO, 2013, p. 52). Jacinto, o marido falecido, era infiel, fato que acaba sendo perdoado pela viúva, cujas memórias são ressignificadas pela morte.

Rosalinda representa uma mulher submissa, que não sabe o que fazer sem o marido por perto. Está encarcerada ideologicamente na tradição machista expressa no conto, divulgando uma ideia segundo a qual as mulheres são

¹⁷ Mulala é um tipo de raiz comum em Moçambique. É utilizada para a limpeza dos dentes.

sombras dos homens, devendo-lhes respeito e eterna gratidão, mesmo se forem vítimas de maus tratos:

Morto sem cura, amor sem remédio. Afinal, quanto a viuvez tem de orfandade? Quanto se despe a existência, deixando a pessoa de umbigo na mão? [...]
O triste consolo nela se confirmava: a morte de Jacinto não era mais que o matrimônio que sempre cismara. As outras, rivais, se esvoaram, gajas e momentâneas. (COUTO, 2013, p. 54)

Desse modo, a melancolia, a inércia e o desânimo de Rosalinda são diluídos pelas visitas à lápide do marido, uma vez que essa mulher se vê agora exclusiva daquele que fora outrora infiel. Para evitar a visita das amantes, Rosalinda troca o nome da lápide pelo do túmulo vizinho, sendo esta a principal vingança da esposa traída:

- Em vida me enganaram. Agora, é o meu troco.
Rosalinda, a esposa póstuma, se vingava. E foi por tempos, o ajuste. Então, um dia, ela pensou: antes, eu sempre desconsigui. Sempre fui nada. Mas agora eu sinto meus poderes. (COUTO, 2013, p. 57)

Essa forma que Rosalinda encontra para provar seu poder feminino foi interpretada pelas pessoas como loucura, sendo as suas gargalhadas e ousadia consideradas marcas de seu desatino perante os olhos daqueles que a levaram à escuridão da exclusão social no sanatório. Interessante notar que a loucura está historicamente atrelada à figura feminina, frequentemente instaurada como histerica, emocionalmente frágil, desatinada. Schneider aborda a temática como uma forma de representação naturalizada sobre a mulher:

O desequilíbrio mental tem sido historicamente apresentado como um fator quase “natural” ou como parte da “essência feminina” dentro da cultura ocidental. Desde a Idade Média e sua caça às bruxas, passando por Freud e outros psicólogos e psiquiatras tradicionais, pode-se perceber que o vínculo entre o sujeito feminino e a loucura é facilmente levantado. (SCHNEIDER, 2000, p. 121)

A revolta de Rosalinda pelas traições do marido e a liberação das dores que a oprimiram durante todo o tempo de casada é desautorizada pela sociedade machista que a encarcera, silenciando a voz que poderia surgir contra o contexto patriarcal dominante. Em nenhum momento do conto, a loucura de

Rosalinda é questionável, mas sim assumida como certa, já que a expressão das emoções em público não é cabível a uma mulher, ainda mais uma viúva, cujo luto e tristeza são esperados. Desse modo, o destino de Rosalinda segue rumo ao hospital psiquiátrico, onde a personagem assume a costumeira nulidade: “E levaram a gorda mulher, aquela que foi viúva antes de ter sido esposa. Levaram-lhe para um lugar sombrio onde ela se converteu em ausência. Rosada, por fim, se promoveu a nenhuma.” (COUTO, 2013, p. 57). Visto que o processo de automutilação após a morte do marido não ocorreu com Rosalinda, mutilaram-na por considerá-la um perigo social.

Vemos como esse conto estabelece um diálogo com a obra de Foucault intitulada **História da loucura na idade clássica** (1978), pois o diferente, aquele que vai contra as ordens, ameaçando a constância das coisas, dos modos de ser e sentir o mundo ao redor, é temido, afastado do convívio e desautorizado para a vida em sociedade. Assim como o século XVIII banuiu e aproximou da loucura quaisquer atos considerados fora dos padrões das organizações sociais burguesas, Rosalinda representa o século XXI, que ainda utiliza os mesmos recursos para anular e banir o que ameaça a considerada ordem social patriarcal à qual se torna insuportável a voz e a gargalhada de uma mulher perante a morte do marido.

Esse conto se debruça sobre a loucura e a representa de forma caricatural, procurando fazer dela crítica e reflexão sobre a condição da mulher na sociedade moçambicana influenciada pelo patriarcalismo, sendo a ausência do marido motivo para uma marginalização ainda maior do feminino.

No caso de Rosalinda, o luto e a forma de encará-lo abalam a ordem social porque suas gargalhadas estavam incomodando e ameaçando a manutenção do padrão e, por isso concluímos que foi anulada duas vezes: a primeira em seu casamento, como mulher submissa e vítima de maus-tratos, e a segunda como indivíduo enclausurado na loucura que os outros lhe atribuíram, como vemos no seguinte trecho:

Seus risos, inacreditados, ainda uns tempos estremeceram os mudos cantos do cemitério. Mas depois, os outros, cumpridores de seriedades, temeram suas desordens. A viúva desconhecia os métodos da tristeza, suas gargalhadas incomodavam o sagrado repouso das almas. (COUTO, 2013, p. 57)

Vejam como a seriedade está ligada à tristeza, à ideia de retidão e luto, e a gargalhada ligada à loucura, à falta de juízo e à inabilidade de Rosalinda de sentir a devida tristeza pela morte do companheiro. Esse conto é todo ele expressão da anulação pela qual a mulher pode passar, incluindo não só a sua relação com o casamento em uma sociedade machista, mas à constante fiscalização pelos olhos das autoridades sociais, uma vez que a vigilância e a punição são elementos a sustentar qualquer prática autoritária. Esse conto lança uma crítica aos rótulos e práticas tradicionais, às obviedades e ao encarceramento do indivíduo diferente dos padrões.

A gargalhada faz de Rosalinda um ser anormal perante a sociedade punitiva e corretiva. À mulher resta a correção, a punição porque não é respeitada como ser humano igual ao homem, mas como um objeto, cujo valor é adquirido sob os domínios masculinos, pois, como afirma Schneider, “a mulher deve definir-se em função da presença e da identidade masculina, caso queira ser considerada mentalmente saudável.” (SCHNEIDER, 2000, p. 123)

A mudança de foco - do louco ou da loucura - para aquele que o identifica e determina, proporciona ao leitor enxergar a loucura por outro ângulo e assim entender como os discursos são produzidos, como são revestidos de verdade e poder que melhor sustentam o aparente *status* natural de convicções fixas e desgastadas por um tradicionalismo vazio. A resistência deste conto está justamente na exposição escancarada e exagerada das manipulações e punições às quais o feminino é muitas vezes submetido. Ao ler este conto, o leitor depara-se com o exagero da internação de Rosalinda, a loucura como criação social e como técnica de manipulação ideológica, empreendendo a ilusão de normalidade do encarceramento da mulher sob a ideologia machista, pois é sabido que “a avaliação que a sociedade faz de qualquer atitude depende do *status* do indivíduo que a executou.” (SCHNEIDER, 2000, p. 125)

3.1.5 Meia culpa, meia própria culpa

O conto “Meia culpa, meia própria culpa” é narrado em forma de confissão da protagonista, que diz ter meia culpa pela morte do marido. Maria Metade representa a mulher não-realizada, aquém do que poderia ser: “Nunca quis. Nem

muito, nem parte. Nunca fui eu, nem dona, nem senhora. Sempre fiquei entre o meio e a metade. Nunca passei de meios caminhos, meios desejos, meia saudade. Daí o meu nome: Maria Metade.” (COUTO, 2009, p. 39).

Além de termos uma narradora que não se sustenta em seus sentimentos e desejos, também nos deparamos com uma voz paternalista em busca, no masculino, da complementação feminina incapaz de ser sozinha, porque é antes de tudo uma “ausência” guiada pela figura masculina. A protagonista figura a mulher como um ser sempre pela metade, enquanto o homem é representado com um ser completo, uma “pessoa acabada”, conforme exemplificamos com o trecho: “Fosse eu invocada por voz de macho. Fosse eu retirada da ausência por desejo de alguém. Me tivesse calhado, ao menos, um homem completo, pessoa acabada.” (COUTO, 2009, p. 39)

Embora o homem desejado por Maria Metade seja idealizado como um ser completo, ela se casa com um atípico marido, um desses incompletos que a faz lamentar-se durante toda a sua narração: “E se metade fosse, não seria só a cara, mas todo ele, um semimacho. Para ambos sermos casal, necessitaríamos, enfim, de sermos quatro.” (COUTO, 2009, p. 39)

O homem representado neste conto constrói um olhar para o leitor sobre um homem-metade, o qual não completa Maria Metade de forma alguma, sendo fonte de total lamentação da narradora. Há um fato curioso na descrição que Maria faz do marido, ressaltando o número 6 como algarismo íntimo amalgamado a todas as áreas da vida do homem, inclusive no nome:

Desde nascença ele nunca ascendeu a pessoa. Em vez de nome lhe puseram um número. O algarismo dizia toda a sua vida: despegava às seis, retornava às seis. Seis irmãos, todos falecidos. Seis empregos, todos perdidos. E acrescento um segredo: seis amantes, todas actuais. (COUTO, 2009, p. 39)

Assim como o marido, a protagonista também é metade, e isso se complementa pela fabulação criada por Maria Metade como uma forma de suprir as deficiências daqueles que ela denomina “menores de existência”. A confissão dela dirige-se a um ouvinte, chamado de “escritor”: “O senhor que é escritor não se ponha já a compor. Escreva conforme, no respeito do que confesso. E tal e qual” (COUTO, 2009, p. 40). A narradora pede ao interlocutor que não fabule em cima de seus relatos e assume ser a história “enganosa”, ato esse que ela

considera exclusivo dos “pequenos”. Ao final do conto, ela pede ao escritor para ajudá-la a inventar uma mentira capaz de acusá-la plenamente pelo crime contra o marido, já que a dela parece não convencer nem a ela, nem ao leitor.

Desse modo, Maria Metade compreende a mentira como a única saída para a sua miséria:

Pois, conforme lhe antedisse: a verdade não confio a ninguém. Verdade é luxo de rico. A nós, menores de existência, resta-nos a mentira. Sou pequena, a minha força vem da mentira. A minha força é uma mentira. Não é verdade, senhor escritor? (COUTO, 2009, p. 40).

A narradora tece aqui um comentário sobre o próprio processo de escrever e de fabular, colocando a escrita como principal arma nas mãos dos fracos e pobres, daqueles por quem Deus esqueceu de olhar: “Afim, Deus me trata como meu marido: um nunca me olha, o Outro nunca me vê. Nem um nem outro me ascenderam a essa luz que felicita outras mulheres. Sequer um filho eu tive.” (COUTO, 2009, p. 40). Notamos como Deus aqui é o Deus-temido, masculino, rebaixando a mulher, um ser-metade da costela de Adão, que consegue viver do e pelo homem. Desse modo, Maria Metade não é inteira porque nem sequer encontrou um marido que pudesse fazê-la sentir-se plena, ou seja, a responsabilidade dada ao homem é de completar aquilo que falta no ser metade, inferior, o incompleto feminino. No entanto, esse conto mostra uma mulher insatisfeita com a sua condição e um homem incapaz de cobri-la com sua “inteireza” por ser ele também uma grande metade. Ironicamente, Mia Couto lança-nos ao questionamento do ser humano em si, quebrando a supremacia do masculino e promovendo, por que não, uma equiparação dos gêneros a partir do ponto em que nivela os seres humanos, com suas angústias e sofrimentos.

A atmosfera de melancolia invade os relatos da narradora, cuja tristeza está principalmente na incapacidade de voltar a sonhar. Isso fica expresso no momento em que Maria Metade relembra a sua cidade natal, na época de infância quando ela ainda sonhava. É essa lembrança trazida para “adoçar” a vida miserável da protagonista: “Nessa parecência, o meu lugar foi falecendo. Nessa morte foi levada minha lembrança de mim.” (COUTO, 2009, p. 42). A única lembrança que ainda ampara Maria Metade é a “migalha de um tempo” em que ela ainda sonhava, sendo esse passado rememorado e reelaborado como

forma de construir uma autoimagem capaz de completá-la. As lembranças se mesclam com o presente do relato confessional da protagonista:

Afinal, não fui eu que lhe tirei a vida. A vida, a bem dizer, já não estava nele. O que sucedeu, sim, foi ele tombar sobre o punhal, tropeçado em sua bebedeira [...].
 Não o matei. E disso tenho pena. Porque esse assassinato me faria sentir inteira. Por agora, prossigo metade, meio culpada, meio desculpada.
 Por isso lhe peço, doutor escritor. Me ajude numa mentira que me dê autoria de culpa. Uma inteira culpa, uma inteira razão de ser condenada. (COUTO, 2009, p. 43)

A fala da personagem e a necessidade da escrita como recriação de uma realidade mais aprazível acaba por promover uma reflexão metalinguística sobre o próprio fazer literário, cuja função é apontar aquilo que falta, enfocando o valor do texto como refacção e criação do mundo e de si mesmo como sujeito:

Na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 104)

Ao escritor Maria pede ajuda para “mentir” principalmente sobre si mesma, de modo que ela possa ser reelaborada de acordo com os seus sonhos e desejos não realizados. Maria Metade passa a ser inteira pela fabulação, pelo ofício do fingidor cujas palavras são a principal arma em busca de uma realidade em que as dores possam ser extintas e os desejos realizados. A mulher envolve-se em uma espécie de devaneio, misturando sonho e realidade, sobrepondo duas imagens, a do Cine Olympia, local onde lançava os seus sonhos quando adolescente na cidade natal, e a do presente, em que a confissão do crime exige do escritor acompanhar Maria para a refabulação de sua própria vida, o que a faria menos infeliz, pois, como ela diz: “Por maior que seja a pena, não haverá castigo maior que a vida que já cumpri.” (COUTO, 2009, p. 43). O crime, portanto, não parece ser o grande conflito de Maria Metade, mas sim a sua incompletude como mulher e como pessoa. A viagem pela imaginação da narradora fecha o conto, lançando-a junto com o escritor a uma sala do Cine Olympia, vendo a sua vida projetada na tela como um filme para completar aquilo que mais lhe faltou. Ou seja, o ponto crucial deste conto é a incompletude da mulher e a sua

constante capacidade de sonhar e recriar. O projetor do cinema é a metáfora do inconsciente de Maria Metade, a qual “espreita essa luz que vem de trás”, ou seja, de seus desejos mais íntimos, para expô-la à sua vida miserável, melancólica e incompleta. Esse conto, de apenas cinco páginas, contém um existencialismo que, embora em pequena dose, é o suficiente para criar uma tensão especial no conto de cinco páginas. A imagem da mulher nele representada é semelhante à de outros contos de Mia Couto, principalmente os da coletânea **O fio das missangas**, que contém protagonistas caracterizadas pela anulação, incompletude e não-realização. Essa infelicidade está frequentemente ligada à imagem do marido, mormente representado como um ser superior à esposa. O que esse conto faz é ultrapassar a questão das diferenças entre os gêneros, lançando um forte questionamento da narradora sobre a condição de sonhar diante da miséria em todos os sentidos, subvertendo a ordem de homem-dominador e mulher-dominada por meio de uma protagonista que mata o marido, libertando-se do infeliz casamento, da anulação que o companheiro lhe causava e indo rumo à reelaboração de suas próprias angústias e sonhos. A resistência é reiterada pelo sonho e pela refabulação como técnicas de oposição a realidades que oprimem o feminino, cuja expressividade não acontece no mundo real, necessitando, assim, do fazer artístico como possibilidade de igualdade entre os gêneros. Essa prática literária compreende o papel da imaginação e da criação abordados por Leyla Perrone-Moisés, segunda a qual a exteriorização da imaginação é um modo de “compensar o que falta no mundo”, envolvendo o que a autora chama de “reconstrução do mundo pelas palavras”. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 104).

3.1.6 A despedideira

“A despedideira” é narrado por uma voz feminina, cujas palavras derramam-se por amor a um homem:

No entanto, algo nele aparentava distância. O fumo escapava entre os seus dedos. Não levava o cigarro à boca. Em seu parado gesto, o tabaco a si mesmo se consumia. Ele gostava assim: a inteira cinza tombando intacta no chão. Pois eu tombei igualzinha àquela cinza.

Desabei inteira sob o corpo dele. Depois, me desfiz em poeira, toda estrelada no chão. As mãos dele: o vento espalhando cinzas. Eu. (COUTO, 2009, p. 52)

Notamos que a entrega dessa mulher se dá tanto de forma corpórea, pela relação sexual, como também pela ligação afetiva. O sentimento dela por ele a deixa em desvantagem porque a faz cinza, “cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida [...] nulidade ligada à vida humana” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 247) durante e depois de o casamento acabar.

O conto todo é uma confissão da narradora, que se sente uma cinza, um ninguém, “cinza de um cigarro nunca fumado”, como tantas outras mulheres dos contos e romances de Mia Couto. A metáfora da cinza é utilizada para indicar a personalidade feminina reduzida a pó, manipulada pelo vento e consumida pela brasa inútil, posto ser fogo que destrói e aniquila, no caso deste conto, pelos dedos do homem que mais tarde anuncia a separação. O fim se dá sob o pôr-do-sol, natureza a reiterar a invalidez de um relacionamento desgastado: “O único intruso era o tempo, que nossa rotina deixara crescer e pesar (COUTO, 2009, p. 52).

A narradora apresenta a natureza externa por meio de figurações ligadas à subjetividade de uma mulher inundada de dor, solidão e desamparo, em meio a comparações entre o tempo e os animais que o representam:

São três os bichos que o tempo tem: manhã, tarde e noite. A noite é quem tem asas. Mas são asas de avestruz. Porque a noite as usa fechadas, ao serviço de nada. A tarde é a felina criatura. Espreguiçando, mandriosa, inventadora de sombras. A manhã, essa, é um caracol, em adolescente espiral. Sobe pelos muros, desenrodilha-se vagarosa. E tomba, no desamparo do meio-dia. (COUTO, 2009, p. 53)

Percebemos como a natureza é explorada para configurar os sentimentos da personagem, por meio de comparações, metáforas e processos metonímicos, conforme exemplificamos com a própria narradora, mulher aquosa: “Que minha alma é feita de água. Não posso me debruçar tanto. Senão me entono e ainda morro vazia, sem gota.”. (COUTO, 2009, p. 53)

A lágrima, a qual desce dos olhos da protagonista, surte a vida e a motivação para ela continuar revivendo o amor perdido, utilizando a simbologia

da água como fonte de existência humana, origem e meio pelo qual os desejos e os sentimentos flutuam (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 21). Partindo de suas lembranças, desencadeadas pela revisitação do mesmo pátio em que o marido a chamou para anunciar a partida, a mulher, cujo nome não é apresentado, constitui-se de cinza, água e lágrima, um ninguém, como ela mesma afirma, expressando o desejo de total anulação como se, assim, ela pudesse suspender também a dor: “Ambiciono, sim, ser o múltiplo de nada. Ninguém no plural. Ninguéns.” (COUTO, 2009, p. 54). Com base nos elementos da natureza, a narradora se compara com a lua, porque seu “brilho é por luz de outro. A luz desse amante, luz dançando na água.” (COUTO, 2009, p. 53)

O conto é a confissão subjetiva de uma mulher que se sente desvalida pela partida do marido e pelo rompimento do casamento. A eterna despedida que ela empreende, indo ao pátio onde aconteceu a separação, é revivida como um modo de tornar o amor eterno. Desse modo, a narradora mergulha em lembranças como forma de reviver aquilo que perdeu ou que nunca teve, ou seja, toda a sua existência só tem sentido quando atrelada ao amor fugaz, razão de existência da protagonista. Assim como outras personagens miacoutianas: Maria Metade, Nurima, Glória, Mariazinha, entre outras, a mulher deste conto representa-se incompleta, partindo do imaginário patriarcal:

Há mulheres que querem que o seu homem seja o Sol. O meu quero o nuvem. Há mulheres que falam na voz do seu homem. O meu que seja calado e eu, nele, guarde meus silêncios. Para que ele seja a minha voz quando Deus me pedir contas. (COUTO, 2009, p. 51)

Além de estabelecer uma relação de dependência da protagonista que busca a absolvição na figura de um Deus masculino, o conto constrói personagens por meio de relações analógicas com a natureza e seus elementos, o que podemos chamar de uma “construção natural de personalidades”, desvelando as relações de poder em jogo no casamento tradicional.

Na atmosfera da narrativa concentram-se marcas de uma dominação masculina sobre o feminino, quando a narradora reflete sobre a ausência do marido e a sua dependência dele: “E, vez em quando, seja mulher, tanto quanto eu. [...] Mas ainda mais quero que ele me saiba vestir. Como se eu mesma me vestisse e ele fosse a mão da minha vaidade.” No entanto, no mesmo conto

também há marcas de uma mulher que se lança em um campo de liberdades não autenticadas pelo discurso patriarcal: “No resto, quero que tenha medo e me deixe ser mulher, mesmo que nem sempre sua. Que ele seja homem em breves doses.” (COUTO, 2009, p. 51).

Ou seja, o desejo dessa mulher é de haver uma relação entre ela e o marido de natureza diferente dos binarismos: homem não-sentimental x mulher-sensível, homem-rude x mulher-delicada, entre outras significações permanentes em uma sociedade machista. Os tempos verbais no presente e no futuro mesclam-se com os trechos no passado, cedendo espaço narrativo para a rememoração. Notamos que o uso do presente e do futuro corroboram a figuração de uma mulher mais forte, ousada e destemida, lançando sobre o futuro as expectativas para uma realidade diferente da vivida.

A mulher exprime a sua dor depois de lidar com as suas rememorações e afirma ser “múltiplo de nada”. A resistência do conto está na forma como apresenta as falas da personagem, demonstrando as variações de interpretação da mulher sobre a realidade machista e o desejo por uma realidade diferente. Desse modo, a insignificância da personagem sem o marido é um sentimento a revezar-se com a expectativa da enunciadora por melhores atitudes masculinas: “E, vez em quando, seja mulher tanto quanto eu.” (COUTO, 2009, p. 51), sendo este um trabalho narrativo de resistência e tensão ideológica.

3.1.7 Os amores de Alminha

A ameaça da morte por questão de honra tem se tornado uma das maneiras pelas quais os pais e irmãos controlam as filhas ou irmãs que resistem aos alegados costumes do lar ancestral (APPIAH, 2010, p. 127)

Maria Alminha protagoniza a vida de adolescente descobrindo a sexualidade. A moça começa a faltar às aulas para viver o seu primeiro amor, figurado por um cisne “assim branco, no meio de tanto sujo deste mundo” (COUTO, 2015b, p. 142), nas palavras escritas em seu diário de confissões. Os pais descobrem o motivo das mudanças de Alminha após vasculharem as suas coisas e lerem o caderno, cujas linhas causam um impacto negativo

principalmente no pai, que exige a expulsão da filha de casa e lança a culpa das atitudes da moça ao sexo feminino em geral, visto por ele como inferior ao masculino: “Aquilo era doença de mulherido. Antes tivessem tido rapazes. Que esses são tratáveis, espécie da mesma espécie [...]” (COUTO, 2015b, p. 142)

A violência contra a mulher é retratada no conto, pela negação do pai em relação à sexualidade da filha, vista como algo sujo quando praticado pelas mulheres, o que demonstra ser essa uma concepção intimamente ligada ao conservadorismo e ao reacionismo do pai de Alminha. Ele promove a morte metafórica da filha a partir do momento em que a anula, expulsando-a de casa e cortando qualquer laço de parentesco, isentando-se de quaisquer obrigações para a subsistência da moça.

- Hoje vi-o a nadar e me apeteceu atirar para a água, me banhar nua com ele.

- Nua? Viu, mulher, como isso vem da sua parte? Porque você a mim nunca me viu nu nem muito menos a banhar-me em aquáticas companhias. Isso é mania de mulherido.

[...]

A moça andava por aí, rapazeando-se com este e aquele?

- Nunca pensei ser tristemunha de tanta vergonha.

Antes de lhe descer mais pensamento, o pai já tomara decisão: expulsá-la de casa. (COUTO, 2015b, p.143)

Segundo Bachelard (1997), a função sexual da água é de evocar a nudez natural, que conserva uma espécie de inocência, um desejo inerente ao ser. No caso deste conto, a sexualidade feminina é suja, maculada pelo olhar machista, coercitivo e negador dos desejos da mulher, o que gera um mundo obscuro, assim como o lago contemplado por Alminha. A personagem liga-se ao belo cisne, figura da “nudez permitida”, “do desejo” (BACHELARD, 1997, p. 37-39), que a faz contrapor os dois mundos: 1. Castrador das crenças e valores machistas; 2. Libertário do interior e desejos femininos.

Pelo viés psicanalítico e simbólico, o cisne é hermafrodita, representando o feminino “na contemplação das águas luminosas” (BACHELARD, 1997 p. 38), e o masculino, na ação, com atos e características que se assemelham a ele, por exemplo o bico e o pescoço, os quais podem ser tomados como falos.

De acordo com o **Dicionário de símbolos**, “o cisne encarna, as mais das vezes, a luz masculina, solar e fecundadora.” [...] “torna-se, na realidade, o símbolo do primeiro desejo que é o desejo sexual.”

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 258). A mãe de Alminha chega a vê-la depois de um tempo no banco do jardim público olhando o lago. A água suja do lago é um reflexo do mundo sombrio e ignorante que rodeia Alminha. É por meio da água que a protagonista vivencia o prazer amoroso e sexual, de forma onírica, em consonância à experiência do contemplador com a água, temática abordada por Bachelard: “A água, por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas. Duplica também o sonhador, não simplesmente como uma vã imagem, mas envolvendo-o numa experiência onírica.” (BACHELARD, 1997, p. 51)

Alminha é a ínfima parte feminina a vivenciar o prazer amoroso, mesmo diante de replicadas “águas já fétidas de nem tratadas” (COUTO, 2015b, p. 144), de onde é possível ver surgir o cisne branco, diferente do cisne elegante e altivo dos mitos que vemos costumeiramente, indicando-nos que não só das aparências as conclusões devem ser construídas. O cisne não mordisca as “migalhas” de Alminha, como um homem-sexo, em “modos de bicho”, mas demonstra o amor, o encontro entre ambos, como exemplificado no trecho que se segue:

A ave caminhava, deselegante, parecendo coxear das ambas poucas pernas. O bicho veio direito e direto ao banco de Alminha. Ali se postou, volteando seu longo pescoço em redor da moça. Ela se deixava acarinhar e de dentro de seu saco retirou umas quantas migalhas que espalhou no chão. A ave não debicou logo, em modos de bicho. Antes, deitou a cabeça no colo de Alminha e ali se deixou, fazendo do tempo um infinito. (COUTO, 2015b, p. 144)

A mãe fica deslumbrada e reconhece ver ali “amor que ela nunca saboreara em sua inteira vida.” (COUTO, 2015b, p. 144). A questão da sexualidade e do feminino são aparatos para uma reflexão mais alargada sobre a mulher moçambicana, as relações entre os gêneros e como a ideologia patriarcal tenta esconder a sexualidade como se fosse algo sujo ou impuro, do qual apenas os homens podem desfrutar, cabendo às mulheres a sujeição ao sexo apenas para procriação. Para o pai de Alminha, a nudez feminina na água é um crime e uma desonra à família, sendo que é pela água que vemos vários mitos representarem a sensualidade feminina, caso das ninfas, das sereias, também interpretadas desfavoravelmente por representarem sedução, engodo e até lascívia. Desse modo, Alminha é expulsa de casa por sentir desejo, por olhar para seu corpo, para si mesma e por isso é uma reformulação do feminino,

por continuar sua trajetória amorosa, por meio da certa ruptura que acaba por praticar contra as crenças aniquiladoras e patriarcais oriundas em grande parte da influência do Cristianismo em Moçambique. Como afirma a psicanalista Regina Navarro Lins, o Velho Testamento determinou a mulher como inferior ao homem, iniciando essa construção figurativa na história de Adão e Eva, a partir da representação da mulher como alguém fraca, capaz de cair em tentação, o espírito ligado ao desejo e ao pecado, sendo o marco para fazer de “todas as mulheres o bode expiatório dali por diante.” (LINS, 2007, p. 51). O mito de Adão e Eva “modelou e aterrorizou a vida sexual e moral das gerações seguintes de homens e mulheres tementes a Deus e ainda hoje controla a vida de milhões de cristãos.” (LINS, 2007, p. 53).

Esse conto representa e cria realidades que se afastam da visão fechada e estereotipada da mulher e do corpo, assim como traz a ideia da sexualidade e do desejo femininos por um viés mais igualitário, considerando-os algo natural, verdadeiro e de direito. O olhar feminino aqui rompe o olhar masculino preconceituoso com relação à mulher e sua liberdade com o corpo.

3.1.8 O baralho erótico

O conto se inicia com a cômica designação do casamento como um “maltrimónio”, um mal em que duas pessoas se “subtraem”. Para exemplificar, apresenta a convivência de Fula Fulano e Dona Nadinha, cujos nomes prenunciam a qualidade do homem e da mulher moçambicanos, o homem um misto de branco e negro, marginalizado, pobre, e a mulher, anulada e submissa às condições que a silenciam, demonstrando o estado de apatia total feminina no sistema patriarcal, conforme notamos: “A mulher era muda durante o dia. Mesmo que pretendesse não lhe saía palavra. Só de noite ela falava. No resto se arredava, imóvel de fazer inveja às plantas” (COUTO, 2009c, p.85)

A mulher vive em sonhos das imagens e representações das revistas que lê constantemente. Coleciona retratos, postais, recortes, como forma de superar a realidade hostil e violenta com o marido: “Eu lhe bato não é desamor, é só porque você é uma criança, entende Nadinha? Está ouvir, Nadinha? Ela não entendia, parvinha que era, olho pregado nas fotos.” (COUTO, 2009c, p. 85)

Fula Fulano vive embriagado e nas jogatinas; Nadinha se revolta ao olhar as figuras de mulheres nuas nas cartas do baralho do marido, mas recebe represália: “Fula Fulano nem avisou: assentou logo uns tantos e quantos sopapos na mulher. Como que ela caiu, ficou.” (COUTO, 2009c, p.85). A mulher desata em choro, enquanto o sangue não para de jorrar, estando ambos sangue e choro ligados: “Os líquidos eram rios que caminhavam junto. Logo o marido percebe: ela só deixaria de sangrar se parasse de chorar.” (COUTO, 2009c, p.86)

Apiedado pela condição que causou à esposa, Fula Fulano lhe promete não jogar mais e ficar em casa às noites para fazer companhia à mulher. A primeira noite da promessa do marido se desenrola de forma bastante uníssona, com o homem a folhear as coleções de fotos da mulher, a rir-se da “ingenuidade” da esposa: “De quando em enquanto, soltava risadas, se esmilhofrava da mulher” (COUTO, 2009c, p.86)

A tentativa de conversa entre os dois gera novamente a violência do homem contra a mulher e o rompimento da promessa de ficar em casa, sem jogar e sem beber:

- Não quer falar-me, mulher?

Ela respondeu, em vago tom, estranhas palavras. Que sim, mas ela queria era conversar com a mulher que estava dentro dele. Assim que falou, apanhou logo uma chapada.

- E nem pense em chorar! Pois que, da última vez, com essa porcaria de sangue e ranhos você quase me estragava o baralho das gajas descascadas!

E foi um relampejamento. Rápido, o homem deitou a promessa para as traseiras. O prometido não é de vidro? E, logo-logo, se fez à rua para recuperar o quanto da noite já perdera. (COUTO, 2009c, p.86)

Fula Fulano é surpreendido no jogo de cartas, quando uma carta é motivo de risos:

-Eu quero ver essa carta [...]

Saltando sobre o tampo, Fulano arranca a carta. Seu juízo deu o salto mortal, todo despenhado naquela visão. Quem era a gaja? Nadinha! Sim, Nadinha, sua esposa, toda cascadinha, como o mundo lhe recebeu. Fula Fulano desejou o buraco final. (COUTO, 2009c, p. 87)

Por ser a carta a representação de Nadinha nua, o homem é atacado pela fúria, que o leva de volta à casa para acertar contas com a esposa. O texto

descreve a situação mantendo a expectativa de que um novo ato de violência física ocorrerá entre o casal, no entanto, vemos uma atitude inversamente violenta, dessa vez, pelo unir de corpos na tensão sexual criada primeiramente no imaginário do homem ao sentir o desejo de posse do corpo da esposa:

Saiu, de espuma e raiva. Foi direto a casa, mãos nos bolsos com tais fúrias que estrilhaçava o baralho. Chegou a casa, demorou-se um momento na porta. Sacou da carta onde a Nadinha se descamava em carnes. Lhe subiu uma fervura, sangue adentro, irrompeu pela casa e se dirigiu, certo, para o leito onde a mulher dormia. E desatou a beijá-la com paixão que nunca tanto dele emergira. (COUTO, 2009c, p. 87)

A fúria e o sangue quente do homem são aspectos de seu desejo pela mulher e a violência se transfigura no ato sexual. O conto demonstra o poder da imagem e da representação, por meio da mudança nos modos de figurativizar a esposa para o marido, que passa a vê-la como mulher desejável e não mais como alguém ingênua e submissa. A mágica que emerge do baralho figura Nadinha como mulher desejável, em corpo exposto a todos os homens na mesa, sendo esse jogo representativo guiado pelo próprio baralho, objeto de poder do qual emerge a força passional do desejo, da posse, do erotismo como aliados no processo de resistência feminina aos limites impostos pelo casamento, pela sociedade patriarcal que a rebaixa, tornando-a propriedade do marido e objeto de desrespeito e traições. Podemos pensar no baralho como uma metáfora da escrita literária, capaz de simbolizar realidades possíveis e menos desiguais para a mulher moçambicana.

3.1.9 Na tal noite

O conto “Na tal noite” delinea a imagem de um casal que se esconde por trás da aparência de bom casamento, mas, na realidade, pratica a infidelidade, tão contrária aos dogmas judaico-cristãos. Mariazinha, ironicamente com nome de santa (porém no diminutivo), trai o marido Sidónio com o vizinho. No entanto, isso nos é revelado apenas no final do conto, uma vez que em todo o percurso de imagens vemos uma mulher que espera atentamente pela visita do marido, presente apenas no dia 25 de dezembro. O esposo é distante, tem uma amante

e filhos fora do casamento, o que é de conhecimento da esposa, como vemos: “-Mas você pode trazer os seus outros... os irmãos dos seus filhos. E pode trazer a... ela, também. Eu não me importo, Sidónio.” (COUTO, 2009, p. 49).

Sidónio chega com ar solene em sua viatura no dia de Natal na cidade de Quissimusse (Moçambique). Mariazinha o espera toda preparada para a “anual visita” do “episódico esposo”: “Ei-lo agora, em aparatosa aparição, santificado seja ele e mais a sua vaidosa viatura.” (COUTO, 2009, p. 45). Os filhos do casal receiam que um desencontro aconteça, como de costume:

Os filhos rabeiam o olho na mãe, irreconhecendo-a: vestido cheiroso, penteado de cabeleireiro, unhas de manicure. E receiam que, uma vez mais, seja mais desencontro que encontro. Havia sido assim desde o princípio: a noite sem núpcias, o esposo cadente, com juramento sem prazo de viabilidade.

Os miúdos já sabiam: o pai trabalhava longe em país muitíssimo estrangeiro, a distância que só lhe dava conveniência visitar a família na noite de vinte e cinco. Cada ano, o pai chegava com seus carros sempre novos. O remoto controlo acionado, num blip-blip mágico e, da bagageira, como em atrelado de trenó, saltavam os presentes, alegria aos molhos. (COUTO, 2009, p. 46)

Percebemos como as imagens de homem, de mulher e de casamento estão ligadas à ideia do matrimônio para toda a vida, de acordo com os conceitos de família, filhos e lar criados pelo cristianismo. Sidónio é um marido-visitante, que vai à casa dos filhos apenas no Natal. Além de não enviar uma quantia de dinheiro suficiente para a manutenção da família, ele ainda se mantém distante, cumprindo apenas suas funções de marido aparentemente. Esbanja sempre carro novo a cada ano, além de correntes de ouro, que diz serem falsificadas, e com isso tenta justificar a falta de recursos em que deixa a mulher e os filhos: “- Ah, a mesada, já há dez meses que você não... – Tenho prioridades, Mariazinha.” (COUTO, 2009, p. 48)

Os excertos mencionados comprovam a falta de participação de Sidónio na família, e a preocupação em aparentar ser pai e marido, conforme regras estabelecidas socialmente. O casamento é um peso que ele tenta carregar, mas a condição insatisfeita o faz optar pela subversão dos valores cristãos, tentando livrar-se das obrigações com a esposa e os filhos. A família é simbolizada pelo presépio que decora a sala de Mariazinha: “Sobre o armário um improvisado presépio. Só as palhinhas do menino nascente são genuínas. O resto é invenção desenrascada, tampinha de coca-cola, arames e restos de lixo.” (COUTO, 2009,

p. 46). Assim como a família de Mariazinha, o presépio é algo pela metade, improvisado e principalmente inventado pelos participantes, que se esforçam para manter uma aparência de casamento feliz, embora a estrutura criada pelas personagens seja frágil, assim como o presépio, em que o menino Jesus desaba do berço. O abandono do marido é recompensado pela proximidade do vizinho, que fornece alguns elementos para a casa, assumindo o papel de amante e amenizando a solidão de Mariazinha.

O momento em que essa traição é colocada em pauta pelo marido “- Mariazinha, você me está ser fiel?”, o “Cristo desaba do berço” no presépio (COUTO, 2009, p. 47-48), Mariazinha em prantos olha pela janela e vê o carro luxuoso do marido. O fato de ser recusada por ele a faz pensar no carro como uma compensação para a solidão e o desencontro no matrimônio: “Como se o automóvel fosse propriedade sua e ela, alguma vez, viesse a espampanar suas larguezas nos estofos.” (COUTO, 2009, p. 48). A tristeza e o encarceramento vividos pela protagonista suscitam uma reflexão crítica sobre o egoísmo de Sidónio e a dependência da mulher. O carro, as unhas pintadas e o vestido corroboram a tensão de Mariazinha, que encolhe as unhas quando Sidónio as olha, tentando justificar o fato de embelezar-se, como se isso fosse um ato de desrespeito ao homem ausente. Notamos o tom machista na narrativa, com o uso da palavra “ vaidade”, julgando a mulher negativamente por cuidar do próprio corpo, como se fosse algo proibido, ruim, fato comprovado pelas palavras do marido castrador, cujas “prioridades” o impedem de mandar a “mesada” da família:

Olha as mãos dela, nota o verniz. Mariazinha se esgateia, às pressas recolhendo aquela vaidade.
 - Pinteí hoje de manhã, pedi à vizinha uma tintinha emprestada.
 - Sou capaz de ter que rever essa mesada.
 - Ah, a mesada, já há dez meses que você não...
 - Tenho prioridades, Mariazinha. (COUTO, 2009, p. 48)

Mariazinha assume um papel de mulher submissa, que se enfeita e cozinha para esperar o marido, enquanto Sidónio é o macho que manda na casa, na esposa, aquele que tudo pode, sempre composto em ar imperial, como expressamos a seguir: “Sidónio dá entrada na sala em pose de governante. A

esposa segue-o, diminuta, protocolar. O homem engrossa as vistas pela sala” (COUTO, 2009, p. 46)

Seguindo esse comportamento prepotente, o marido de Mariazinha ainda a culpa de estar recebendo ajuda do vizinho para colocar comida em casa, desconfiando de uma traição: “O tom é irônico, magoado, suspeito. O vizinho Alves estava-se avizinhandando de mais? – Mariazinha, você me está a ser fiel?” (COUTO, 2009, p. 47). A reação de Mariazinha é chorar, magoar-se enquanto ele a manda calar-se “- Cale-se, mulher. Não diga nada” (COUTO, 2009, p. 47)

A atmosfera entre o casal é de extremo conflito e insatisfação, desencontro, mágoa. O machismo predomina na imagem do marido que, além de não ajudar financeiramente durante um bom tempo, ainda esbraveja por haver um outro homem na vida de Mariazinha, uma oponência que atinge principal e exclusivamente o ego masculino de Sidónio. Desse modo, ele se recusa a comer o doce que foi feito com o açúcar doado pelo vizinho e vai-se embora, deixando à esposa a não-promessa de voltar no próximo ano, apresentando, assim, um discurso enganador de dificuldade financeira e excesso de trabalho: “- Não sei, mulher, não sei, você sabe, a coisa não está fácil...” (COUTO, 2009, p. 49)

Quando esperamos que Mariazinha vá amaldiçoar esse marido tão desposado de suas obrigações matrimoniais em todos os sentidos esperados e estabelecidos pelas regras de convívio e respeito cabíveis ao casamento, ela insiste em manter uma imagem do esposo que seja compatível com esse ideal social de família tradicional, representado pelo presépio da sala. Desse modo, a fala da personagem expressa a alienação feminina diante do casamento e da estrutura patriarcal: “- Aquele é um homem bom que ainda há nesse mundo.” (COUTO, 2009, p. 49).

No entanto, a tristeza pela partida do marido e a submissão de Mariazinha são suspensas pela aparição do vizinho, que desencadeia uma transferência da atenção da mulher, estando ela agora à sombra de outro homem: - Veja, mãe, está chegar o vizinho, o senhor Alves. Mariazinha, apressadamente, compõe o vestido e sorriso, e murmura: - Já sabem, meninos: ao sinal combinado, vocês desaparecem das vistas!” (COUTO, 2009, p. 49)

Este conto representa a mulher que procura no casamento um alicerce para si mesma dentro de um ideal de família definido por uma ideologia

tradicional bastante enraizada na cultura ocidental. O conflito permanente da protagonista se dá em relação ao não-cumprimento desse ideal, embora ela tente adequar-se a essa ideologia a todo tempo, tendo na submissão e no sofrimento a principal linha condutora. O rompimento destes tradicionalismos ligados ao matrimônio se dá de maneira velada, de forma que a aparência da família feliz ainda se mantém, abafando os relacionamentos extraconjugais, a infelicidade e a anulação de Mariazinha, principalmente. No entanto, essa mulher encontra um modo de vivenciar os seus desejos por meio do vizinho.

Não podemos dizer que Mariazinha resiste a ideologia alguma, mas apenas mantém uma aparência de família imposta pela ideologia cristã. Ambos, Sidónio e Mariazinha, sabem que o casamento não deu certo, mas continuam a manter uma imagem exigida pelos rigores sociais, embora rompam com a fidelidade, parte do juramento matrimonial no catolicismo e outras religiões cristãs.

O texto também ressalta a incapacidade de libertação do ser humano com relação aos conceitos estabelecidos socialmente, sendo o casamento uma das instituições responsáveis por divulgar e manter a dominação masculina, como vemos nos estudos de Bourdieu sobre as “estruturas de dominação”, as quais advêm de um “trabalho incessante de reprodução” da ideologia dominante, tendo como agentes principais os homens e as instituições. (BOURDIEU, 2012, p. 46). Desse modo, o casal mantém a imagem do bom casamento, seguindo um caminho no qual a hipocrisia predomina. Ao mesmo tempo, a narrativa abre possibilidades de pensar as relações entre gêneros de maneira menos dicotômica, por meio da crítica ao casamento e a revelação das infrações que o casal comete em relação aos valores impostos socialmente.

3.1.10 A saia almarrotada

A personagem de “A saia almarrotada” não tem nome. Cresceu sob o olhar pudico constante, controlador e centrado na figura do tio e do pai, não tendo qualquer apoio por parte da mãe, absorta em completo silêncio, subjugada pelos homens da casa:

Minha mãe nunca soletrou meu nome. Ela se calou no meu primeiro choro, tragada pelo silêncio. Única menina entre a filharada, fui cuidada por meu pai e meu tio. Eles me quiseram casta e guardada. Para tratar deles, segundo a inclinação das suas idades. (COUTO, 2009, p. 30)

A essa personagem o prazer não é permitido, frente ao exagero com o qual o pai e o tio a anulam, limitando-a e forçando-a a exercer o papel que cabe a ela como a única filha: cuidar dos homens da casa. Percebemos a ausência de desejo nessa personagem quando ela diz estar “desolada das vontades” (COUTO, 2009, p. 30). A voz do pai e do tio representam a autoridade máxima e, segundo a protagonista, a imagem masculina dos dois sobrepõe-se à existência dela, principalmente a do pai que, mesmo após morto, ainda dita as regras de pudor e de vergonha à filha:

Chega-me ainda a voz de meu velho pai como se ele estivesse vivo. Era essa voz que fazia Deus existir. Que me ordenava que ficasse feia, desviçosa a vida inteira. Eu acreditava que nada era mais antigo que meu pai. Sempre ceguei em obediência, enxotando tentações que pipirilampejavam a minha meninice. (COUTO, 2009, p. 31-32)

A autoridade paterna cria uma tensão no plano ideológico da protagonista, que se compara com as outras moças de mesma idade e se sente anulada, totalmente desprovida de felicidade, delegando a uma outra vida a possibilidade de vir a ser, sendo a atmosfera no relato da personagem de intensa apatia e insatisfação:

Belezas eram para as mulheres de fora. Elas desencobriam as pernas para maravilhações. Eu tinha joelhos era para descansar as mãos. [...]. Estava tão habituada a não ter motivo, que me enrolei no velho sofá. Olhei a janela e esperei que, como uma doença, a noite passasse. No dia seguinte, as outras chegariam e me falariam do baile, das lembranças cheias de riso matreiro. E nem inveja sentiria. Mais que o dia seguinte, eu esperava pela vida seguinte. (COUTO, 2009, p. 29)

O objeto desencadeador do conflito interior dessa protagonista, carente de vida, amor, festas e vigiada pelos olhos julgadores do pai, é a “saia de rodar”, metáfora da alegria, do desejo feminino de liberdade para dar viço ao próprio corpo, sendo, por isso, elemento ameaçador aos olhos do pai autoritário, cuja presença anula a filha para fazê-la atuar com servidão aos homens da casa. Notamos como a essa personagem são podadas quaisquer possibilidades de desejo, de escolha, de prazer e de vida: “A mim, quando me deram a saia de

rodar, eu me tranquei em casa. [...]. Nasci para cozinha, pano e pranto. Ensinaaram-me tanta vergonha em sentir prazer, que acabei sentindo prazer em ter vergonha.” (COUTO, 2009, p. 29). Nesse trecho notamos como o cerceamento do conto está intimamente ligado à impossibilidade de a mulher dispor do corpo com autonomia.

A protagonista expõe seus conflitos internos e direciona o olhar do leitor a esses questionamentos sobre o prazer comum e natural de todo ser humano que intenta a busca de amor:

Só a lágrima me desnudava, só ela me enfeitava. Na lágrima flutuava a carícia desse homem que viria. Esse aprincesado me iria surpreender. E me iria amar em plena tristeza. Esse homem me daria, por fim, um nome. Para o meu apetite de nascer, tudo seria pouco, nesse momento. (COUTO, 2009, p. 31)

Percebemos o olhar adolescente, romântico e esperançoso dessa personagem em conflituoso desejo de vida contra a obediência aos valores impostos pelo pai. Notamos que tanto a mãe, quanto a filha são completamente silenciadas e oprimidas na família majoritariamente composta por homens. Esse desejo romântico da protagonista é, como vemos no texto, uma falta de autonomia da mulher e a aceitação do construto cultural de inferioridade feminina. Esse imaginário do “príncipe encantado” esvai-se frente à impossibilidade de vivenciar o amor, à frustração e ao desencanto evidenciados nos relatos da mulher sobre a sua “meninice”. A memória da personagem retoma o passado com mágoa e desencadeia sentimentos atordoados pelo fantasma paterno. A protagonista reitera a violência sofrida por não poder exercer a sua feminilidade e realizar os seus desejos. O conto contém descrições das marcas do tempo no corpo da personagem, do desejo oprimido, das anulações e opressões, impossibilitando-a de pensar-se no passado de outra forma que não permeada por rancor:

Eu envelhecendo, a ruga em briga com a gordura. As meninas saltavam idades e destinavam as ancas para as danças. O meu rabo nunca foi louvado por olhar de macho. Minhas nádegas enviuvavam de assento em assento, em acento circunflexo. (COUTO, 2009, p. 31)

A protagonista narra essas memórias com mágoa, sendo a maior delas a ordem do pai para queimar o vestido que ganhara do tio: “-Vá lá fora e pegue

fogo nesse vestido!” (COUTO, 2009, p. 32). A resistência da personagem contra a ordem paterna se realiza quando ela enterra o vestido e lança fogo a si mesma, girando em chamas. O episódio da mocidade paira sobre a velhice da protagonista, que ainda ouve a voz autoritária do pai e fica à espera de uma espécie de “permissão” para poder, enfim, existir: “E pergunto: posso agora, meu pai, agora que eu já tenho mais ruga que pregas tem esse vestido, posso agora me embelezar de vaidades?” (COUTO, 2009, p. 32)

A saia “almarrotada” equipara-se à própria vida da personagem, fechada e anulada, incapaz de desvencilhar-se da voz patriarcal soando em sua mente constantemente, em tom punitivo, mesmo após a morte do pai. A castração da protagonista eterniza-se por meio da voz interna que consome todos os desejos dela, deixando-a em eterno exílio de si mesma. As ordens paternas arraigadas na mente da mulher pesam, coagindo-a a queimar o vestido enterrado em sua meninice:

Fico à espera de sua autorização, enquanto vou ao pátio desenterrar o vestido do baile que não houve. E visto-me com ele, me resplandeço ante o espelho, rodopio para enfunar a roupa. Uma diáfana música me embala pelos corredores da casa.

Agora, estou sentada, olhando a saia rodada, a saia amarfanhosa, almarrotada. E parece que me sento sobre a minha própria vida.

O calor faz parar o mundo. E me faz encalhar no eterno sofá da sala enquanto a minha mão vai alisando o vestido em vagarosa despedida. Em gesto arrastado como se o meu braço atravessasse outra vez a mesa da família. E me solto do vestido. Atravesso o quintal em direção à fogueira. Algum homem me visse, a lágrima tombando com o vestido sobre as chamas: meu coração, depois de tudo, ainda teimava? (COUTO, 2009, p. 32)

Mesmo com lágrimas nos olhos, em repleta dor, essa mulher cede à ideologia que a constituiu desde a infância e da qual não consegue desvencilhar-se, expressando claramente a violência simbólica mencionada nos estudos de Bourdieu: “A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física” (BOURDIEU, 2012, p. 50). Notamos a presença do pai ainda muito forte no imaginário da protagonista, fazendo com que os desejos femininos e o desejo de vida sejam totalmente anulados pela tradição patriarcal, tornando-a eternamente submissa às ordens masculinas, fadada a cumprir as funções sociais que lhe foram dadas, como cuidadora dos homens da casa, cozinheira, arrumadeira,

retratando o terceiro estágio arquetípico de Jung (2008): da figura feminina devotada ao masculino e com ausência de sensualidade. Notamos que esse estágio da *anima* não é ameaçador para o masculino, mas sem dúvida representa a nulidade do feminino, sendo o sofrimento da protagonista advindo da percepção clara da disparidade na distribuição de poder e da ausência de meios para resistir.

A infelicidade é algo inevitável para a protagonista, porque ela vive um conflito entre aquilo que lhe foi passado como valores desde a infância e os desejos que permeiam todo ser humano, mas negados à mulher pelo tradicionalismo patriarcal representado no conto.

Este texto de Mia Couto apresenta uma visão do sofrimento da mulher moçambicana, oferecendo-nos marcas textuais dos valores animistas africanos, expressos por meio do prefácio no início do conto e pela relação da mulher com o rio:

O estar morto é uma mentira.
O morto apenas não sabe parecer vivo.
Quando eu morrer, quero ficar morta.
(Confissão da mulher incendiada)

[...]

A meu tio, certa vez, ousei inquirir: quando secar o rio estarei onde? E ele me respondeu: o rio vive dentro de si, o barco é que secará.
(COUTO, 2009, p. 29-31)

O conto promove resistência como processo de escrita, gerando um desconforto diante da extrema anulação pela qual passa a mulher, demonstrando ser preciso pensar de modo diferente do apresentado. A tensão entre os desejos da protagonista e o que ela é forçada a aceitar escancara a necessidade de ampliação da significação da mulher moçambicana, a favor do rompimento dos estereótipos de reificação do feminino. O texto analisado enfoca as angústias da personagem que reconhece a desigualdade na distribuição do poder entre homens e mulheres, mas não dispõe de ferramentas eficazes para a desconstrução dessa realidade, deixando marcado no texto o sentimento de fracasso e de urgência para um redirecionamento social.

3.1.11 As cartas

O casamento é o cerne condutor de Nurima, que, “sozinhandando-se” à espera do marido transferido para uma outra cidade, escreve cartas a outras mulheres para promover amantes ao homem no novo local de trabalho, na província do Tete (Moçambique). O conto expõe o olhar da mulher moçambicana que vê no marido a razão principal de sua vida, como vemos nas palavras: “A espera é uma tecedura, a gente cria presenças com materiais de ausência. Os dedos de Nurima desinventavam dias, em desconto de saudades. A esposa: habituada, não habitada.” (COUTO, 2015b, p. 91)

O silêncio interior da esposa se quebra pela visita inesperada de uma parente, Florlinda, preocupada em comunicar o assédio feminino que foi promovido pelas cartas misteriosas entregues às mulheres de Mutarara:

Essas cartas relatavam sobre Marcelo, o solitário marido.
[...] pedia-se nesses escritos que as mulheres, as mais belas de Mutarara, amassem o dito Marcelo. Pedia-se que o tratassem nas palmas e nas mãos, que lhe adocicassem a vida e lhe entornassem as mais melosas ternuras. Nurima enxugou a garganta mas não exibiu gesto nem desgosto. (COUTO, 2015b, p. 91-92)

Florlinda revela o conteúdo das cartas a Nurima, que “enxuga a garganta”, aparentando o desconforto que a fará declarar a verdade na segunda visita da parente:

- Eu lhe explico. Fui eu que escrevi essas cartas.
[...]
- Você? E porquê fez isso?
- Porque o meu Marcelo é um homem bom. Tão bom, tão doce que não merece castigo de ausência.
- E se ele escorregar com alguma dessas inavergonhadas?
- Se isso acontecer ele irá descobrir, no final, que nenhuma mulher lhe ama tanto como eu. (COUTO, 2015b, p. 93)

Florlinda a princípio choca-se com a informação, mas dela tira a coragem para confessar ter sido ela a primeira mulher a receber a carta e a dormir com Marcelo. Diante da confissão, Nurima não reage como normalmente uma mulher traída o faria: “Nurima, maternamente, lhe cola o dedo sobre os lábios. [de Florlinda]. Um mando de silêncio, para que a outra não prossiga. Mas tudo desempenhado com carinho como se não restasse senão oculta gratidão”. (COU

TO, 2015b, p. 93-94). Esse silenciamento ordenado pelas mãos de Nurima na face de Florlinda representa a aceitação da dominação patriarcal como cerne condutor das crenças e atitudes femininas. Nurima angaria amantes para o marido, por acreditar se esse o tratamento cabível de uma esposa com o companheiro, de acordo com uma configuração simbólica a manter a força patriarcal no comando dos pensamentos e atos sociais. As personagens femininas deste conto parecem viver em função do masculino, tendo como preocupações as relações que cada uma tem com Marcelo. Como no conto “O espelho” e tantos outros aqui analisados, a esposa conforma-se em manter-se à sombra do marido, relegando os próprios anseios, incluindo a vontade de vida, que se resume pelo e sob o masculino. O conto demonstra a realidade a ser contestada e alterada por reações ideológicas possíveis às futuras mulheres. Representa um condicionamento da mulher moçambicana em repetir padrões construídos pela visão patriarcal. Delata o enclausuramento ideológico de Nurima, presa a valores que a submetem e a rebaixam diante do sexo oposto.

A protagonista é o estereótipo da mulher constituída como objeto simbólico pela dominação masculina que, conforme Bourdieu afirma quando trata do feminino no contexto patriarcal: “Delas se espera que sejam ‘femininas’, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas.” (BOURDIEU, 2012, p. 82).

A resistência empreendida neste conto se dá no plano ideológico, expondo uma realidade que aprisiona a mulher. O texto utiliza o exagero e a caricatura como ferramentas para enfatizar a submissão e a anulação extremas de Nurima, tendo como efeito uma possibilidade de interpretação antimachista. A personagem promove aquilo que Antônio Cândido (2007, p. 58) chama de “adesão afetiva”, por meio da identificação da personagem com a realidade vivenciada por tantas mulheres moçambicanas no contexto patriarcal que perdura no pós-independência, surtindo, assim, um caminho de reflexão sobre o feminino anulado. Esse ponto atua resistentemente na narrativa, a expor uma linha de força contrária aos valores patriarcais, pelo modo como as ações das personagens estão expostas, de forma crítica, pelo olhar do narrador heterodiegético, a orientar o pensamento do leitor e a suscitar reflexões que extrapolam a ideologia dominante, para se pensar em papéis diferentes para o feminino anulado.

3.1.12 A confissão de Tãobela

Temendo golpes baixos e traições, os homens lançaram mão de variadas estratégias: manter as mulheres confinadas em casa sem contato com outros homens, cinto de castidade e até a extirpação do clitóris para limitar as pulsões eróticas. (LINS, 2007, p. 42)

Tãobela é aprisionada pelo marido no sentido físico (porque ele a leva para morar no alto de uma montanha para afastá-la de qualquer outro homem) e também no sentido psicológico (sendo ela proibida de cantar, de demonstrar alegria), conforme vemos no trecho abaixo:

O marido a levava, faz anos. Ciúme de tudo, suspeita de todos. Lá no topo da montanha, onde não vivia alma, a mulher não teria com quem se meter. Não que Tãobela oferecesse motivo para desconfiança. Mas ela fazia jus a seu nome: a pura beleza a sustentava. [...]
 Levada para essa solidão, a moça perderia contato com a mesmo que mínima humanidade. [...]
 Ali, então, ela cantava. Com devoção de crença. Cantar a fazia leve, o canto lhe desossava a alma. [...]
 - Está proibida de cantar!
 - Porquê, marido, porquê você não permite nem meu coração?
 (COUTO, 2015b, p. 186)

O canto representa uma ameaça ao marido ciumento, que teme o poder da entonação estranha da voz ao cantar, como se fosse algo mágico, capaz de invocar amores. Tãobela é totalmente submissa ao marido e fica proibida de descer a montanha por anos, embora tente argumentar contra a dominação: “- Marido, olhe o tempo, estou ficando velha. Já nem carrego beleza nenhuma. Me deixe descer a montanha.” (COUTO, 2015b, p. 187).

Há sempre a proibição por parte do marido sobre a esposa, tendo ele sobre ela total controle e posse como a um objeto. O homem não permite sequer traços de qualquer contentamento ou satisfação em Tãobela, o que acontece inevitavelmente quando ele retorna ao alto da montanha após uma ausência cujo motivo o conto não relata.

Quando regressou viu que ela estava feliz, remoçada como água depois do cacimbo. [...]
 O marido desconfiou: de onde vinha tanto contentamento? O coração dela há muito se resignara, carta sem remetente. Mas agora os olhos da mulher pareciam acendidos de paixão. A angústia o sufocou: sem dúvida, havia em Tãobela o laço de um olhar. (COUTO, 2015b, p. 187)

O marido resolve tirar satisfação com a esposa e esta se coloca pela primeira vez de forma libertadora: “- Você, Natan, você nunca me quis pessoa.” (COUTO, 2015b, p. 188). A fala da mulher é acompanhada pela narração que expressa o tom coercitivo, ressaltando a submissão que dela é esperada:

Foi o que disse. Não se desculpou, não invocou razões. Ela não queria se atenuar. Ao contrário, dali de onde estava sentada olhou o burro e, segurando na garupa do quadrúpede, falou ao marido. Ninguém nunca soube o que ela disse. Mas sabe-se que aquelas palavras fizeram desabar o coração do moço no alçapão do nada. Natan faleceu, fulminado por aquela revelação. (COUTO, 2015b, p. 188)

A mulher desce a montanha e chega à vila de Espungabera (Moçambique), onde é interrogada: “- Seu marido, o Natan, lhe soltou?” (COUTO, 2015b, p. 185). Depois de tanto tempo calada e impedida de expressar-se, desata-se em choro, encostando-se no burro, “em simetria de bicheza”. “O animal devolveu, em seus olhos felpudos, a doçura de nada entender.” (COUTO, 2015b, p. 185). Percebemos que a mudez da mulher, assim como da personagem Salima (do conto “O pescador cego”), incapacita-a de expressar os motivos que levaram seu marido à morte, sendo esse silenciamento o resquício da submissão de Tãobela à dominação masculina. A narrativa se inicia contando a chegada da mulher na vila e depois, pelo recurso da analepse, relata o que aconteceu no alto da montanha entre o casal, mas sem oferecer detalhes suficientes para revelar o motivo da morte súbita de Natan e a autolibertação da mulher até então anulada.

Tãobela é punida por ser bonita e é encarcerada como objeto do marido, cuja insegurança e machismo o tornam tirano e opressor. Sempre afundada em silêncio, a mulher resolve falar e enfrentar Natan em nível de igualdade, sem pedir desculpas ou recuar. Esse ato demonstra o poder feminino de libertar-se daquilo que mais costuma oprimir a realidade das mulheres: o marido e o casamento baseado na supremacia masculina, detentora de total posse e poder sobre o feminino. A resistência se dá pela elaboração estética de um problema ético, envolvendo o que Bourdieu menciona sobre a submissão feminina, a qual “parece encontrar sua tradução natural no fato de se inclinar, abaixar-se, curvar-se, de se submeter” (BOURDIEU, 2012, p. 38)

Este conto expõe a história de Tãobela em três momentos: 1. A narração da mulher chegando à vila sobre o burro; 2. A narração ulterior (flashback), relatando alguns episódios e diálogos entre o casal no alto da montanha; 3. A retomada da narração presente, dando continuidade à viagem da protagonista para além da vila.

O texto aqui analisado tem alguns pontos obscuros, não revelando todas as informações que esclareceriam as causas e consequências da insubmissão e reação de Tãobela, o que abre espaço para a reflexão do leitor sobre essa questão ética da dominação masculina e suas variantes possíveis de acordo com as diversas realidades nas quais acontece. O conto permite interpretações variadas sobre os pontos não revelados e, por deixar alguns pontos obscuros, promove um enfoque ainda maior nas ações da personagem. Podemos dizer que a narrativa utiliza esses pontos em segredo para aguçar a curiosidade sobre o fato narrado, dando ênfase ao ato de retirada feminina diante da opressão, não se preocupando, portanto, em informar o leitor sobre as causas e os acontecimentos anteriores e posteriores à mudança de Tãobela e, ao mesmo tempo, sugere uma participação do leitor para o preenchimento das lacunas, o que tende a tornar o texto mais abrangente e universal porque aplicável a uma multiplicidade de realidades. O conto representa a dominação masculina agindo sobre a mentalidade e o corpo da mulher, mesmo após a morte do marido, e também atua como forma de resistência ao trazer uma personagem que ousa desbravar as possibilidades de ser, embora ainda esteja submetida às coerções da ideologia dominante. A liberdade feminina retratada ainda se mostra frágil, com muitas arestas a aparar, pois, a personagem silenciada, cabisbaixa e retraída requer muitas mudanças para equiparar-se a uma realidade mais igualitária. O caminho trilhado pela mulher é aberto a infinitas vivências, efeito corroborado pelo final aberto do conto, lançando, portanto, a esperança da construção de uma realidade mais aprazível para Tãobela.

3.2 Vias possíveis menos desiguais

A resistência narrativa funciona, nesta categoria temática, por meio do conflito entre a submissão feminina e a reflexão crítica para a busca de vias

possíveis menos desiguais. As pulsões internas e os desejos das personagens se aliam a ações que as levam a buscar outros caminhos para combater a anulação e a submissão da mulher. Os contos expressam diferentes olhares, desconstruindo o cenário de dominação masculina rumo a uma organização de situações diferentes das padronizações construídas pelo sistema patriarcal, o que causa um estranhamento do olhar acostumado às convenções tradicionalmente instauradas, estabelecendo, assim, uma contraideologia.

3.2.1 Ofélia e a eternidade

No conto “Ofélia e a eternidade” há uma caracterização do feminino com base na tensão dialética entre a mulher anulada e a mulher autossuficiente. Há nele uma sacralização da figura feminina, representada por Ofélia, a única mulher do universo, observada pelo narrador, a quem fogem as palavras, como percebemos no seguinte trecho: “Ofélia era ainda a única mulher no mundo. Eu a via passar na rua, afastava os cortinados e o universo ganhava súbita explicação. [...] Meus olhos a tornavam sagrada. E não havia palavra.” (COUTO, 2015b, p.17)

No início do conto, a imagem feminina é representada pelo viés do sagrado, que, de tão elevado, não pode ser constituído por palavra alguma. No entanto, a fala é responsável por eternizar Ofélia, como um elemento mágico. O aspecto aquoso da lágrima é um espelho duplicador no qual a vida se eterniza, sendo uma abordagem bastante presente também nos poemas miacoutianos da coletânea **Vagas e lumes** (2014), em que as águas do mar e do rio representam a vida eterna, a transfiguração do ser à fluidez das águas que nunca se esvaem. Da água surgem inúmeras metáforas, contudo a personagem deste conto a relaciona com o renascimento dos filhos: “-Me trouxe um mar?” (COUTO, 2015b, p. 19). De acordo com Bachelard, a água é “o sangue da Terra, a vida da Terra, é a água que vai arrastar toda a paisagem para seu próprio destino” (BACHELARD, 1997, p. 69). O desejo de Ofélia se realiza ao fim do conto: “- Obrigada por este mar!” (COUTO, 2015b, p. 20) e é ocasionado por ela mesma, no processo de alteridade entre os duplos opostos contidos em seu íntimo: o feminino e o masculino. O mar é metaforicamente representado pela linguagem

em sua capacidade ritualística e mítica de retomar o tempo sagrado, trazendo os filhos de volta para a Ofélia, por meio do poder mágico da fala, concretizadora do instante desejado.

Ofélia busca sua completude e submete essa tarefa ao seu duplo masculino, visto como autêntico profetizador, já que ao feminino esse poder é subtraído. O conto simula esse duplo de Ofélia pela presença de um narrador-personagem com quem ela conversa e a quem confere a autoridade de fazê-la ser, fator de questionamento sobre a existência feminina atrelada ao masculino, como menciona Schneider:

O que não é masculino (ou seja, o feminino) existe apenas em relação a ele, devendo assumir posições marginais, o status do Outro. Os mais diversos estudos feministas já discutiram detalhadamente as razões e efeitos para a vida das mulheres do fato de, via de regra, serem objeto da representação masculina, e não sujeitos do processo representativo. (SCHNEIDER, 2000, p. 120)

No caso deste conto, há uma ruptura com essa tradição patriarcal porque Ofélia é a autora de sua representação, conforme notamos em suas palavras: “Porque sou Ofélia, eu mesmo que desfolho esta estória. Sim, sou a mulher a quem, certa vez, na ponta dos dedos, foi oferecido o mar.” (COUTO, 2015b, p. 20). A técnica da reescrita, que Barthes (1972, p. 49) chamou de “rewriting”¹⁸, é útil para a comprovação de que Ofélia é a narradora do conto e simula um narrador-personagem, uma figura masculina para legitimar a sua narrativa. Esse trabalho no foco narrativo representa o desmembramento de uma mulher exilada de si mesma à procura de autenticar o seu discurso pela simulação de uma figura masculina, historicamente mais respeitada do que a mulher e com a autoridade para relançar o tempo sagrado do surgimento da vida. Esse homem simulado é um mecanismo utiliza por Ofélia para constituir-se, caso contrário ela é sombra, vazia, assim como o eu-lírico do poema “Mulher insone (4)”: “Vê o que fizeste de mim: / sou tão sombra / que não me distingo do chão, / esse chão feito apenas / para de mim te afastares.” (COUTO, 2014, p. 66)

É a partir da lágrima descendo do suposto rosto masculino que a personagem traz o mar para si, por meio da relação metafórica da lágrima com

¹⁸ Compreende reescrever o texto narrado em terceira pessoa, ajustando todos os verbos na primeira pessoa, para comprovarmos que o conto tem como único narrador a personagem Ofélia.

o mar, a vida e a libertação de Ofélia em relação à melancolia e à morte existencial ocasionada pela perda dos filhos e, conseqüentemente, do sentido de ser. Como no caso da coletânea **Vagas e lumes** (2014, p. 20), a lágrima também tem uma dimensão metonímica: “uma semente do oceano”, ou seja, a partir do momento em que Ofélia tem a lágrima nas pontas dos dedos, ela recebe um oceano, uma semente de vida já existente nela, como algo antigo e já dado na constituição não apenas da mulher mas de qualquer ser humano, promovendo uma espécie de equiparação dos gêneros, como expressa o uso do pronome “nós” no seguinte trecho: “Antiga, / em nós, / apenas a voz do mar” (COUTO, 2015b, p. 20). Esse ritual da lágrima é a forma de encontro com o lado feminino, aquoso: “Nada em nós / é mais antigo que o mar. / Eis porque nascemos num pranto: / - a lágrima / é uma semente de oceano.” (COUTO, 2014, p. 20).

A Ofélia deste conto assemelha-se à Ofélia-ninfa com a qual Hamlet sonha, porque ambas mantêm uma relação da própria existência com o choro. Este texto de Mia Couto retoma a história de Ofélia, negando-a e construindo um outro final para a lendária personagem hamletiana, elaborando um feminino existente por si só, por conter em seu interior todas as possibilidades de reelaborar a dor, transformando-a em força para existir como mulher. Portanto, o renascimento de Ofélia pela água salgada que flui das lágrimas opõe-se, em uma relação de contigüidade, à Ofélia de Hamlet cuja vida é perdida nas águas.

O poder simbólico do mar, que carrega em si o arquétipo do nascimento, da gestação e da criação do homem (ELIADE, 1979, p. 147), acaba por sucumbir aos próprios medos de Ofélia e a sua falta de autoaceitação ao viver uma tensão entre a sua figura como mulher, buscando autoafirmar-se, e a sua *persona* masculina, simulada como narrador, que resiste à sacralização do feminino por não considerá-lo digno de estima: “Aquelas palavras me pareciam uma heresia, coisa demasiado excessiva.” (COUTO, 2015b, p. 18). Essa tensão divide Ofélia em duas partes e a sua luta está em equilibrar a culpa de um lado e a falta, de outro: “O momento pedia-me um idioma que não há. Eu me faltava. Ela me olhou como se eu fosse quem tivesse demorado. Como se eu fosse o culpado.” (COUTO, 2015b, p. 19)

Outro elemento explorado no processo de significação desse conto é o tempo, mencionado já na primeira página: “Quem amamos nasce antes de haver

o tempo.”; “Passou o tempo e Ofélia era ainda a única mulher no mundo.”; “Passou o tempo mas a cintura dela se conservava menininha”; “Único culpado dessa pequena morte: o tempo, esse animal que defeca memórias”. Nas próximas partes do conto, o tempo é metaforizado pela história, odiada por Ofélia: “- Nunca, mas nunca me conte histórias”, “- Odeio história - rematou ela”, “- História é contra a eternidade.” (COUTO, 2015b, p. 19). Vemos surgir aqui uma consciência que busca o retorno ao tempo sagrado, original, aquele mencionado por Mircea Eliade (1972), momento esse capaz de libertar o ser e as formas dos condicionalismos de tempo e de lugar, o que torna Ofélia, no caso deste conto, de alguma forma, liberta da criação cultural de hierarquização dos gêneros. A afirmação do antropólogo citado sobre o tempo envolve a questão do ciclo histórico, com começo, meio e fim, do qual Ofélia busca libertar-se como forma de atingir o “Ser Absoluto”. Desse modo, quando a personagem espera de uma voz masculina a afirmação de sua eternidade, ela ratifica os modelos patriarcais, mas, quando revela, ao fim do conto, ter sido a sua parte masculina que agiu, apresenta a sua parte masculina como contígua à feminina, libertando-se, assim, de qualquer limitação estereotípica relacionada à representação da mulher. Como Mircea Eliade afirma “basta tomar consciência da realidade ontológica do Tempo e realizar os ritmos do Grande Tempo cósmico, para se libertar da Ilusão” (ELIADE, 1979, p. 89). Para ele, a libertação do ser começa no momento em que ele se coloca independente do tempo cíclico, do mundo histórico, porque são ilusórios e duram em um espaço de instante dentro do grande Tempo cósmico no qual tudo é eterno e todos os acontecimentos e seres voltam ao seu estado original, absoluto e ontológico.

O tempo é bastante referenciado nas obras de Mia Couto, assumindo significados ligados à vida, à morte e ao encontro dos personagens com um universo animista bastante particular, como vemos em: “Mais do que magma e rocha, / a Terra é feita de Tempo, um corpo nosso que nasceu antes de nós. / A Terra é o joelho do boi, a anca do rio, a cabeceira do oceano.” (COUTO, 2014, p. 19). É o caso de alguns contos como “Nas águas do tempo”, “A morte, o tempo e o velho”, “A despedideira”, “O bebedor de tempo”, dentre outros, e os romances **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** (2003), **O último voo do flamingo** (2005), **A varanda do Frangipani** (2007), dentre outros, em que o tempo é divisor entre dois mundos, o mundo dos vivos e o dos mortos, sendo

nesta margem o lugar das eternidades: “ – Neste lugar, não há pedacitos. Todo o tempo, a partir daqui, são eternidades.” (COUTO, 2012, p. 12)

No caso deste conto, o tempo é visto como um vilão contra a eternidade, metáfora da vida absoluta. A narrativa apresenta duas imagens da mulher: uma que se curva perante a necessidade de uma aprovação masculina, sentindo-se mal por não ser amada por um homem, e uma outra que aponta uma pequena resistência à ideia da mulher submissa ao homem, por assumir a sua própria eternidade/vida diante de qualquer marca traumática do tempo e exalar uma autossuficiência, inclusive para simular uma existência masculina na narrativa e reelaborar a lenda da Ofélia hamletiana. Ofélia é a autora de sua própria história, nega qualquer História ou quaisquer outras narrativas, porque é única e, por isso, essencialmente eterna. Diferentemente da personagem hamletiana, a Ofélia de Mia Couto não se afoga nas águas de sua existência, além de ser a autora de uma via possível para o feminino. A personagem desautoriza a própria História e busca a completude em seu interior, brincando com as noções de eternidade e de ilusão histórica. No entanto, algo se mantém constante no conto, a necessidade da busca de Ofélia pela construção de sua autonomia.

3.2.2 Dois corações, uma caligrafia

No conto “Dois corações, uma caligrafia”, Adriano recebe uma carta escrita por duas irmãs: Zuleila, a sua esposa, e Esmeraldinha, a sua amante e cunhada. O conto, em lugar de expressar a rivalidade entre as duas mulheres, constrói um olhar feminino por meio do ressentimento, reconfigurando a relação homem – mulher, de modo que esta última não fique em situação de rebaixamento. As irmãs exigem que Adriano assuma as duas como esposas e mais Palmira, outra amante além de Esmeraldinha. As mulheres deste conto se recusam a ocupar a posição subordinada no cenário poligâmico criado por Adriano e inscrevem novos sentidos à realidade feminina, literalmente escrita pelas mãos femininas. O processo metalinguístico do qual se utiliza o conto é significativo e figura o papel central da mulher, compondo as páginas pelo olhar feminista, reativo e desconstrutor de práticas desigualitárias.

O tom enunciativo dessas mulheres é de deboche, como vemos no trecho abaixo:

Quem escreve aqui é sua mulher, Zuleila. Se admirou? Pois, sou eu própria. Sim, você deve estar a perguntar: escrever como, se ela nem nunca pisou na escola? Como pode ela ser, agora, tão dona das caligrafias? Estou-me a rir da sua cara. Minha mulher, afinal? Sim, eu própria, Zuleila, sua esposa.

Venho lhe dizer o seguinte: que eu sei tudo, marido. Sei que vocês, tu e Esmeraldinha, se frequentam um no outro. Não se envergonha, seu sonhador de meia-cueca? Fazer isso com a exata minha irmã, trocando amores com Esmeraldinha, ainda tão menininha? (COUTO, 2015b, p. 109)

O discurso de Zuleila é interrompido por uma segunda voz na carta, a de Esmeraldinha, a mão a escrever o texto, como vemos: “Se admire ainda mais, marido: sou eu, Esmeraldinha, que estou escrever! É verdade. Tua mulher, minha irmã Zuleila, nos descobriu. É ela que me está ditar esta minha carta dela.” (COUTO, 2015b, p. 109)

Por meio dos relatos ditados por Zuleila, Esmeraldinha identifica que Adriano fazia exatamente as mesmas brincadeiras e os mesmos agrados para as duas, sendo essa realidade contrária à promessa de exclusividade do amante: “Agora, meu grande belzeburro, agora sou eu que interrompo: afinal, você também punha essa brincadeira na mana Zuleila? Você prometia que essa graça era só para mim, só.” (COUTO, 2015b, p. 110)

Zuleila reclama o tempo todo de ter sido a única a trabalhar para sustentar a casa e o marido, enquanto Esmeraldinha se ressentia pelas mentiras contadas pelo amante em relação a carinhos que a fizeram acreditar serem exclusivos dela: “Ali nas mesmas madeiras já se tinha derramado com minha irmã. Filho de uma quinhentas, você a mim me disse que tinha sido única eu, ali no meio dos troncos toda dona e rainha.” (COUTO, 2015b, p. 111)

O tom ressentido se intensifica quando a amante Palmira é descrita pelas duas irmãs:

Deus me perdoe mas essa mulher eu só lhe imagino é sabe como? Cagando. É. Cagando, toda desnadegada como um porco. Ela nem precisa comprimir esforços. Aquilo sai só com o peso dela. Afinal, pergunto – como vocês os dois faziam-se amor? (COUTO, 2015b, p. 112)

Ambas se unem para realizar uma espécie de vingança, envolvendo a divisão de todos os pertences de Adriano, como forma de sustentar e uni-las contra as mentiras do homem:

Agora, somos já as duas escrevendo, nosso coração está usando a mesma mão. Somos uma só mulher, uma só raiva. [...]. Seu relógio que me deste, sabe o que fizemos? Dividimos, usamos cada uma em cada dia! Seus óculos escuros, que me deixaste para eu puxar o lustro, andam nos olhos de nós ambas. E melhor ainda: sua casa de duas divisões? Partilhamos, somos as coproprietárias (COUTO, 2015b, p. 113)

As duas ainda mencionam o automóvel, que será utilizado para levá-las a passeio junto com a outra amante, Palmira, a qual também será chamada a usufruir dos bens materiais de Adriano. Essa espécie de vingança lembra bastante a do romance de Paulina Chiziane, **Niketche** (2004), em que Rami, esposa oficial de Tony, faz o marido dividir todos os bens materiais com as suas amantes, transformando-as todas em esposas. No final do romance, Tony fica prostrado, inibido, incapaz de lutar contra a força provinda da união feminina contra ele, o que o destrona e o impossibilita de continuar exercendo o poder de dominação sobre as mulheres. Assim como há, no romance citado, uma desconstrução da pompa masculina, por meio da justiça empreendida pelas mulheres contra a infidelidade do homem, no conto de Mia Couto, vemos esse movimento feminino de exigência dos direitos dados às esposas como forma de desbancar a suntuosidade de Adriano: “Nenhuma de nós quer metade. Agora, arranje maneira de se reduplicar e aparecer inteiro para cada uma de nós. Para que cada uma de nós lhe possa esfregar esse seu focinho de um lado e do outro.” (COUTO, 2015b, p. 113).

A resistência à ideologia patriarcal é realizada neste conto por meio da união entre as mulheres como forma de exigir os direitos legais a serem dispendidos a elas no casamento, opondo-se à visão machista comum no imaginário das mulheres, que, segundo Elene Pedroso (2015, p. 65), manifesta-se na ação de “sofrerem juntas” pela traição do homem e não de “lutarem juntas” contra essa realidade. Desse modo, pelo fato de juntarem as forças contra o masculino traidor, as mulheres deste conto resistem ao padrão esperado delas no contexto patriarcal, alavancando possibilidades de reelaborar os papéis femininos. Portanto, a principal mensagem do conto é a de que: se Adriano quer

ser um polígamo, que assuma como esposas todas as mulheres com quem manteve relação extraconjugal, dando-lhes os bens materiais cabíveis. De acordo com Nietzsche (2009), as relações entre comunidades, pessoas em geral, são mantidas de acordo com um princípio básico de “ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtêm reparação” (NIETZSCHE, 2009, p. 24). As mulheres no conto são as “ressentidas”, enganadas pela traição de Adriano, submetidas aos padrões sociais patriarcais, mas que encontram na divisão dos bens de Adriano uma forma de castigo pelos danos sofridos. Nietzsche (2009) menciona o castigo como algo presente na relação entre devedores e credores, sendo manifestado de diversas formas, como uma “espécie de compensação pelas vantagens que o criminoso até então desfrutou” (NIETZSCHE, 2009, p. 60). Em vez de chorarem e aceitarem a situação passivamente, as mulheres do texto analisado resistem à ideologia que as rebaixa, lançando mão de vinganças para minimizarem o tom de ressentimento. O conto assume um espaço de reflexão sobre a natureza da relação entre os gêneros em uma sociedade patriarcal e, a partir de personagens femininas de fortes características, sugere diferentes posicionamentos da mulher moçambicana diante da poligamia.

3.2.3 Lenda de Namarói

“Lenda de Namarói” é narrado por uma voz feminina, que se propõe a contar uma versão da origem do mundo, do homem e da mulher, tendo a permissão dos antepassados para isso, como se fosse uma espécie de profetisa:

Vou contar a versão do mundo, razão de brotarmos homens e mulheres. Aproveitei a doença para receber esta sabedoria: o que vou contar me foi passado em sonho pelos antepassados. Não fosse isso nunca eu poderia falar. Sou mulher, preciso autorização para ter palavra. Estou contando coisas que nunca soube. Por minha boca falam, no calor da febre, os que nos fazem existir e nos dão e retiram nossos nomes. (COUTO, 2012, p. 115)

Notamos como a voz feminina atesta a sua fala por meio da autorização dos antepassados, para falar e atuar como mediadora de uma manifestação

divina. Esse conto dialoga com a afirmação de Paulina Chiziane sobre as rainhas e chefes de sociedades matriarcais: “Para a comunidade, ela [a rainha] é a pessoa que estabelece pontes entre os antepassados (mortos) e os vivos. O poder da liderança feminina tradicional existe nessas regiões. E é único.” (CHIZIANE, 2007, n.p.)

A personagem tem o poder de fala, para relatar a origem da humanidade, o que nos permite estabelecer um diálogo com a crença mencionada por Regina Lins em relação à mulher nas sociedades pré-históricas: “Acreditava-se que a fecundidade da mulher influenciava a fertilidade dos campos [...]. A mulher, assim como a Deusa, tornava-se poderosa no imaginário da época.” (2007, p.23)

O conto, desse modo, é uma construção mítica sobre o surgimento do ser humano, dividido entre dois gêneros, o feminino e o masculino, sendo o primeiro, ao contrário do texto bíblico e em consonância com os conhecimentos do período neolítico, a fonte geradora do segundo:

No princípio, todos éramos mulheres. Os homens não haviam. E assim foi até aparecer um grupo de mulheres que não sabia como parir. Elas engravidavam mas não devolviam ao mundo a semente que consigo traziam. Aconteceu então o seguinte: as restantes mulheres pegaram nessas inférteis e as engoliram, todas e inteiras [...] Esses seres que estavam dentro dos ventres ressurgiram mas sendo outros, nunca antes vistos. Tinham nascido os primeiros homens. (COUTO, 2012, p. 115-116)

O conto apresenta a mulher como geradora da vida, metaforizada pelo fogo: “- As mulheres têm uma parte vermelha: é dela que sai o fogo” (COUTO, 2012, p. 116). De acordo com o **Dicionário de símbolos** (2016), o fogo simboliza o espírito gerador, a sabedoria divina, o mensageiro entre o mundo dos vivos e o dos mortos e também sugere as paixões e o ato sexual (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 442). Essas duas significações principais do fogo, a divina e a carnal, estão presentes no conto analisado, pois nele as mulheres detêm o conhecimento, a elas Deus confiou os mistérios da origem do mundo, como elas, por si só, podem gerar a vida, independentemente do homem.

Este conto também apresenta pontos de encontro com a lenda narrada sobre o “princípio de tudo” no romance **O alegre canto da perdiz**, de Paulina Chiziane:

No princípio de tudo. Homens e mulheres viviam em mundos separados pelos montes Namuli. As mulheres usavam tecnologias avançadas, até tinham barcos de pesca. Dominavam os mistérios da natureza e tudo... [...] Eram poderosas. Dominavam o fogo e a trovoadas. Tinham já descoberto o fogo. Os homens ainda eram selvagens, comiam carne crua e alimentavam-se de raízes. Eram canibais e infelizes. Um dia, um homem jovem tentou atravessar o rio Licungo, para saber o que havia. Ia afogar-se quando aparece a linda jovem, sua salvadora, que meteu o homem no barco. [...] O homem olhou para o corpo dela, completamente aberto, um antúrio vermelho com rebordos de barro. Ali residia o templo maravilhoso, onde se escondiam todos os mistérios da criação [...]. Os homens invadiram o nosso mundo [...], roubaram-nos o fogo e o milho, e colocaram-nos num lugar de submissão. Enganaram-nos com aquela linguagem de amor e de paixão, mas usurparam o poder que era nosso. (CHIZIANE, 2008, p. 13)

O texto de Chiziane narra a submissão à qual a mulher ficou fadada por meio da relação desigual e da supremacia masculina, em desrespeito ao feminino. O texto da moçambicana utiliza essa história para apresentar a personagem Maria das Dores, que fica nua à beira do rio Licungo, causando todos os tipos de antipatias e comentários dos habitantes da vila. Essa personagem representa caminhos para revisitarmos o feminino, assim como o faz a narrativa de Mia Couto, com algumas diferenças para explicar o princípio do mundo. Ambos os textos expressam o teor de competitividade entre homens e mulheres e a energia patriarcal, buscando enfatizar o poder feminino e a necessidade de igualdade entre os gêneros.

Segundo a narradora de Mia Couto, os homens, porque conscientes de suas diferenças, adquiriram comportamentos de disputa contra as mulheres, o que os levou a partir para o outro lado de um regato, alargado gradativamente, até transformar-se em rio divisor dos sexos. Essa separação foi quebrada pelos homens que resolveram atravessar o rio em busca do fogo visto de longe na aldeia feminina. O fogo tem, como dito anteriormente, além de seu significado denotativo, a ligação com a metáfora da vida e do conhecimento, atribuindo à mulher, “a arte da semente e da colheita” (COUTO, 2012, p. 116)

O chefe da aldeia masculina, em busca de obtenção desses conhecimentos ancestrais, confiados exclusivamente às mulheres, pede aos homens a ele subordinados que atravessem o rio em busca do fogo. No entanto, durante a travessia de volta, o fogo se apaga nas águas do rio. O chefe, desiludido, resolve, por si só, atravessar o rio. Do outro lado, é recebido por uma

mulher virgem, como todas as outras da aldeia, visto que a gravidez dessas primeiras mulheres acontecia independente da relação sexual com os homens:

Era de noite, a mulher chamou o muene e fez com que se deitasse sobre a terra. E ela se cobriu nele, corpo em lençol de outro corpo. Nenhum homem nunca havia dormido com aquelas da outra margem. A mulher, no fim, lhe beijou os olhos e neles ficou um sabor de gota. Era uma lágrima de sangue, ferida da terra. A lágrima chorava, clamando que se costurassem as duas margens em que sua carne se havia aberto. A mão dele se ensonou sobre o suave abismo dela. (COUTO, 2012, p. 117)

Esse ato sexual muda toda a realidade e faz com que o rio, já alargado pela partida dos homens ao outro lado, volte a ser apenas um fio de água, incapaz de separar as aldeias femininas das masculinas, transformado em vida e pela vida, aparecendo em sonho para o homem:

Anichado no colo da mulher, o homem desfiou o seguinte sonho: que ele era o último homem. E que daquele cruzar de corpos que experimentara aquela noite ele se ferira, seu corpo se abrira, veia escancarada. Ele vê o sangue se espalhar no rio e desmaia. Quando recupera vê que a inteira água do rio se convertera em sangue. Segue o curso do rio e repara como o vermelho se vai espessando, líquido em coágulo, coágulo em massa. Uma figura humana se vai formando. Aos poucos, nasce uma mulher. (COUTO, 2012, p. 117)

Além de uma explicação de como a vida surge biologicamente, esse conto apresenta o imaginário da circuncisão como símbolo de um novo nascimento para o homem: “E os homens se sentiram consolados: podiam, ao menos, dar um segundo parto. E assim se iludiram ter poderes iguais aos das mulheres: geravam tanto quanto elas. Engano deles: só as mulheres cortavam o laço de uma vida em outra vida.” (COUTO, 2012, p.118).

O conto demonstra a disputa existente entre os sexos e sobrepõe a mulher ao homem, como a única capaz de gerar a vida, a quem o masculino recorre para buscar a fonte do fogo. Nas sociedades pré-históricas, os homens acreditavam que a vida das crianças começava nas águas, nas pedras, nas árvores e grutas, antes de elas serem introduzidas no ventre da mãe humana. O conto manifesta a concepção animista de uma tribo matriarcal, em que o feminino é respeitado como fonte de vida e elemento sagrado, porque detentor das permissões dos antepassados. O texto explica, de forma mítica, o surgimento da humanidade, utilizando-se de um pensamento animista, valorativo

da mulher e da cultura moçambicana ancestral, retomada das antigas sociedades. Prova disso parece ser a observação contida após o título do conto, na qual há a tensão entre a figura da tribo, representada pelo régulo (rei tribal), e a figura jesuítica do padre colonizador: “Inspirado no relato da mulher do régulo de Namarói, Zambézia, recolhido pelo padre Elia Ciscato” (COUTO, 2012, p. 115).

As sociedades matriarcais focalizam o poder feminino, conforme entrevista com a escritora moçambicana Paulina Chiziane:

É uma situação absolutamente atual. Aqui na Zambézia (e daqui para o norte do país) temos cidades marcadamente matriarcais. As mulheres têm voz mais ativa, têm um lugar social e têm algum poder [...]

O sistema matriarcal. A partir da Zambézia, caminhando para o Norte, todas as regiões são matriarcais. A linhagem é pela via feminina. Quando há um casamento é o homem que se desloca para a família da mulher e lá fica, constrói a família e a casa. Quando os filhos nascem ganham o sobrenome da mãe e quando o casamento se dissolve é o homem que parte. As decisões desta região matriarcal não pertencem especificamente à mulher, mas ao irmão dela, ao tio dela. Assim, claro, decidem a favor da mulher. (CHIZIANE, 2007, n.p.)

A questão da resistência ideológica empreendida pelo conto de Mia Couto está construída evidentemente na inversão do olhar que promove. O foco passa a ser a mulher como líder social, a matriarca a quem todos recorrem para compreender a organização da vida. A mulher é valorizada como fonte geradora, que detém permissão da palavra e do saber do mundo, como uma retomada de valores deixados para trás e substituídos por concepções da mulher como mercadoria, submissa e propriedade masculina.

3.2.4 O caçador de ausências

Esse conto é um dos poucos da coletânea **O fio das missangas** (2009) em que a narração e a construção da figura da mulher são tecidas pela voz enunciativa de um homem. A fuga da mulher infeliz com o casamento integra-se a uma concepção animista do mundo, que explica a sua transformação em leopardo, mantendo os olhos como marca identitária notada pelo amante,

narrador da trama, no momento em que este se depara com a protagonista na floresta. Essa nova forma de apresentação de Florinhal é-nos revelada ao final do conto, cuja resolução está no reencontro dos amantes, libertos do marido de Florinha e das convenções exigidas pelo casamento. Segundo Lourenço Rosário, “os senas acreditam, por exemplo, que quando um homem se torna muito importante ou então transgredir certas obrigações, não morre, mas transforma-se num animal.” (ROSÁRIO, 1989, p. 30). No caso de Florinha, é a transgressão do casamento que está ligada à transfiguração da mulher em animal.

O narrador nutre uma paixão pela esposa do “compadre Vasco Além-Disso Vasco” e sente saudades da amante, como vemos no trecho que se segue: “Ah, Florinha! Quanta lembrança me encostava essa mulher! Eu tivera um caso com ela, faz tempo. Mas tinha sido mais um ocaso que um caso.” (COUTO, 2009, p. 117). Ele se aproveita de uma dívida para ir à nova moradia do casal. Porém, ao procurar por Florinha em “lonjuras do além”, lugar para onde o marido a levou, o narrador fica sabendo que a mulher fugiu para a floresta e nunca mais deu sinal: “Ainda lhe seguiram o rasto até à curva do rio. Depois, subitamente, nenhuma pegada, nenhum vestígio, nenhuma gota.” (COUTO, 2009, p. 118)

A Vasco, o marido, restou uma profunda tristeza pela fuga da esposa. O narrador, insatisfeito por não encontrar a amante, embrenha-se no mato para procurá-la, mas é vítima de uma emboscada armada por um bandido que o estava seguindo desde a vila. Acaba salvo do tiro, o qual seria disparado pelo bandido em uma de suas pernas, pelo rugido de um leopardo, que açoitou o perigo: “E eis que um leopardo se subitou entre os ramos das árvores.” (COUTO, 2009, p. 119). Descobrimos, juntamente com o narrador, ser Florinha o leopardo:

Focinhando em meu rosto estava o leopardo. Minha alma caiu de joelhos, me entreguei a meu próprio fim. O felino achegou-se e estacou a rasar-me o corpo. Olhei seus olhos e estremei até às lágrimas: ali estavam, serenos e espantosos, os olhos de quem eu nunca me curara de ter amado.

- Florinha!

E mesmo debaixo de tontura entreguei meu rosto, meu pescoço ao afago. Tanto que não senti nem dente, nem sangue. Os outros dizem que foi milagre o bicho não consumir em mim sua matadora vocação. Só eu guardo meus secretos motivos. (COUTO, 2009, p. 120)

A transfiguração em leopardo liberta Florinha da situação hostil e do domínio do marido. A representação pelo viés animista, que torna possível a mulher transfigurar-se em animal, caracteriza também as personagens femininas no romance de Mia Couto **A confissão da leoa** (2012), e pode ser vista como uma forma de resistência da mulher infeliz no casamento.

Essa técnica de representação atuante neste conto dialoga com o modo de ver moçambicano, de acordo com entrevista concedida por Mia Couto: “No saber rural, de Moçambique, não é ficção aceitar-se que um homem se converte em bicho. O fluir de identidades entre pessoas, bichos e árvores faz parte do imaginário rural.” (COUTO, 2007, p.1)

A representação animista da realidade atua contra o machismo, do qual se serve Florinha para infringir as ordens do casamento e do marido, ao mesmo tempo em que expressa a natureza feminina anulada pela sociedade.

O animismo, sistema de crenças nos espíritos e energias em toda a natureza, funciona neste conto, pois, como técnica de resistência da mulher para livrar-se da opressão machista e da violência à qual muitas estão fadadas nas sociedades como a representada no texto. A realidade em questão amplia as possibilidades de representação das identidades femininas, na contramão do reducionismo atribuído ao papel feminino, comumente ligado ao lar, ao casamento, à submissão, à apatia.

O animismo considera a força espiritual e vital ou, como o próprio termo sugere, a *anima*, ou seja, a alma que todo ser possui, seja ele humano, animal, vegetal, mineral ou até mesmo um objeto considerado inanimado pela visão racionalista.

O estudo de Parrinder (1954) nos auxilia na compreensão do animismo como uma forma de ver a realidade, pois, segundo ele, é a base das religiões em geral. O escritor angolano Pepetela mencionou o termo “realismo animista” pela primeira vez em seu romance **Lueji** (2015), para enfatizar a crença em amuletos, objetos mágicos, no poder dos rios, das árvores, na eterna influência dos ancestrais na vida dos que ficaram. Essas características especialmente projetam um modo de ver que se afasta da visão cartesiana. Ao sobrepor as histórias de Lu com as de Lueji, sua ancestral, e ao estabelecer o poder do amuleto contra o espírito inimigo do clã das duas personagens, Pepetela valoriza o animismo como uma forma de realidade comumente renegada pelo ocidente.

A não-adequação de Lu ao modelo clássico europeu e a criação de um balé aos moldes africanos, com o uso dos instrumentos e das músicas africanas explicita os universos possíveis nos contextos não-ocidentais. Esse modo de ser está também expresso nos contos de Mia Couto, sendo “O caçador de ausências” espaço onde a temática do animismo se vincula à representação da mulher, permitindo à Florinha a infração das ordens sociais impostas pelo casamento e a subversão do sistema patriarcal.

De acordo com Willerslev (2015, p. 19), a visão animista deve ser considerada como um modo de “alterar nossas próprias maneiras de pensar”, e não deve ser exotizado ou excluído por ser diferente do pensamento cartesiano. Em um de seus ensaios, Mia Couto (2011) menciona que a visão Ocidental é constituída com base no racionalismo empírico, como fonte de compreensão do mundo. No entanto, o escritor afirma ser preciso abrir-se para compreender os outros modos de enxergar os fatos da realidade, buscando outras formas de pensamento diversas da lógica ocidental, pois apresentam um outro modo de explicar e enxergar a vida: “o segredo é estar disponível para que outras lógicas nos habitem” (COUTO, 2011, p. 101).

Com base no exposto, definimos o animismo não como uma prática primitiva, mas sim como uma forma específica de enxergar o mundo, com base no que Mia Couto menciona em entrevista concedida a Doris Wieser:

Em Moçambique há uma religiosidade, nem é bem uma religião, que às vezes é chamada de animista. A relação com os antepassados é fundamental. Quase todos os moçambicanos, 90 por cento dos moçambicanos têm essa religião. Depois, são católicos ou protestantes mas ao mesmo tempo. Eles têm essa habilidade de fazer essa permuta, essa fusão, têm habilidade de fazer o resto porque a religião é o mais íntimo, o chão da alma das pessoas. (COUTO, 2014, p. 216)

Baseamo-nos na ideia de que, nas literaturas africanas, a natureza animista predomina como uma forma, dentre outras, de moldar uma realidade cultural e artística, conforme as palavras de Tábita Wittmann sugerem:

Nas literaturas africanas a natureza dos acontecimentos está calcada nas crenças religiosas animistas, nos antepassados e em poderes que existem na natureza, no sobrenatural. Escritores e críticos das literaturas africanas têm proposto a expressão ‘realismo animista’,

como adjetivo adequado a uma formulação teórica para essa realidade cultural e artística. (WITTMANN, 2012, p. 33).

A pesquisadora também reitera que o animismo é uma forma de religiosidade não ligada diretamente a uma doutrina teológica e está próximo de um imaginário social que compõe as práticas culturais. (WITTMANN, 2012, p. 60). Na África, é comum entre os *Yorubás*, por exemplo, o culto aos orixás e a realização de rituais, sacrifícios, oferendas, com base na utilização dos quatro elementos da natureza: água, ar, terra e fogo. Esses rituais têm como eixo condutor uma visão animista, considerando o poder de ação das forças ocultas na vida do homem e a força advinda da manipulação de energias em rituais para a obtenção de uma melhor colheita, por exemplo, ou para receber a orientação dos ancestrais sobre algum problema vivenciado pelos descendentes.

Em 1871, Edward Tylor (apud PARRINDER, 1954, p. 20) afirmou ser o animismo a raiz de todo conhecimento religioso, asserção essa que prova ser o animismo um modo de pensar não exclusivo em África, embora esteja fortemente presente e manifesto na África. Na costa oeste do continente, há a palavra *nyama*, cujo significado é energia, força vital, e é utilizada para referir-se à essência vital dos animais, do homem e de Deus. A cultura Bantu acredita que todos os seres contêm uma força, em graus hierárquicos, indo do homem para os outros animais e os reinos vegetal e mineral. Em resumo, muitos africanos acreditam nos ancestrais, na influência deles sobre a vida dos seus descendentes, e também nos poderes mágicos e divinos dos rios, oceanos, céu, sol e outros elementos naturais ou objetos que o pensamento racional considera como inanimados, conforme afirma Garuba:

o animismo é muitas vezes visto como a crença em objetos, como pedras, árvores ou rios pela simples razão de que deuses e espíritos animistas são localizados e incorporados em objetos: os objetos são a manifestação material e física dos deuses e espíritos.” (GARUBA, 2012, p. 239)

Garuba (2012) acredita que, por meio do realismo animista, ocorre um reencantamento do mundo racional e científico, apropriado e transformado pelos aspectos místico mágico da realidade.

No conto analisado, o animismo é uma “técnica” de fuga da mulher contra as opressões a que está fadada socialmente, com o seu papel atrelado ao

casamento e à submissão ao marido, fato que a leva à transformação em animal. Transfigurar-se em leopardo parece ser a única forma encontrada por Florinha para livrar-se da violência e do comportamento dominador do marido, realidade essa à qual muitas mulheres estão fadadas nas sociedades como a representada no conto.

Fugir do casamento é inadmissível, fazendo o marido colocar um batalhão à procura da esposa. No entanto, de nada serve essa força humana contra a natureza felina, em defesa da mulher anulada, a qual, coadunada à natureza, encontra formas de proteção e de realização impossíveis antes à protagonista pelas convenções sociais. A presente análise nos possibilita identificar os traços animistas utilizados na construção da mulher moçambicana, como um caminho de resistência ideológica ao convencionalismo que oprime e rejeita a expressão do feminino.

3.2.5 O indiano dos ovos de ouro

O título do conto de Mia Couto precede o tom cômico criado pela analogia entre os ovos e os testículos do protagonista Abdalah: “Sabia-se que era ele, o próprio, pelo tilintar que saía do cuecão dele. Diziam que o gajo tinha ouro dentro dos tomates.” (COUTO, 2009c, p. 80). O tom de chacota do narrador enfatiza e desclassifica a masculinidade outrora entronada na figura do “monhé” (mestiço de negro com indiano). De uma personalidade gananciosa e machista, Abdalah foi capaz de espancar Sarifa, sua namorada, justificando seu ato violento pela acusação da mulher como ladra. Sarifa é descrita como “estranha, fechada em duas paredes” e a ela se atribui a “origem da desformidade do indiano.” (COUTO, 2009c, p. 80). Sarifa recebe a culpa pelo insucesso de Abdalah no ato sexual, ideia essa sustentada por um discurso machista, reiterativo da mulher como ameaçadora e autora de desordens. Essa caracterização é complementada pela descrição física que o narrador tece com um ar de superioridade masculina:

Me endereço a casa da moça. Continua solteira, é uma dor ver tal beleza sem prova nem proveito. Acompanho seus magros gestos, servindo o chá com que me anfitriou. Em certas mulheres, nos encanta

a concha, noutras o mar. Sarifa se tinha desmulherado, ela retirara o gosto do gesto. Agora, nem concha, nem mar. (COUTO, 2009c, p. 81)

Com uma postura de negação à igualdade entre homens e mulheres, o narrador pede a Sarifa para contar a verdadeira história de Abdalah. No entanto, na primeira visita isso não acontece, uma vez que a moça silencia sobre o assunto. O narrador fica atordoado pela curiosidade e pela figura enigmática de Sarifa, a qual o deixa sem palavras quando lhe pergunta se alguma vez amou uma mulher: “Não me saiu nenhuma voz. Eu vinha ali despachar pergunta. Posto perante o espelho de uma interrogação me sentia como o lagarto que acha que os outros bichos é que são animais.” (COUTO, 2009c, p. 81). A pergunta equilibra as disparidades até então percebidas em relação à caracterização de Sarifa nas primeiras partes do conto. O diálogo ressalta o poder de fala e de persuasão da mulher, desbancando a sobreposição masculina costumeira do confiante narrador, que vai embora, mas não se contenta com a falta de resposta, retornando posteriormente a uma segunda visita à moça, momento no qual notamos como já se apresenta menos inquisidor e machista. Após reconhecer que Sarifa é inteligente, conforme sublinhamos no excerto abaixo, o narrador apresenta um novo olhar sobre o feminino e, devido à astúcia de Sarifa, ocorre uma transformação da atitude vazia do homem - que considera a mulher apenas com base em acepções sobre o corpo e a presença ou ausência de sensualidade - para uma relação mais respeitosa com o feminino:

Sentado, frente a uma cerveja deixo entrar em mim a voz: preciso é de mulher. Necessito de um acontecimento de nascência, uma lucinação. Careço de um lugar para esperar, sem tempo, sem mim. *Devia haver um feminino para ombro. Porque ombra era o nome único que merecia o encosto daquela mulher.* (COUTO, 2009c, p. 82, grifo nosso)

Diante do presente e atento narrador, Safira revela que Abdalah tinha um estranho hábito de sentir prazer sexual apenas quando colocava dinheiro na cama, debaixo dos lençóis. Um dia, as coisas não funcionaram bem como o esperado e o orgulho de macho lançou a culpa sobre a mulher, acusada de ter trocado as notas por falsas, pois, para Abdalah, só podia ser essa a causa de sua impotência, como vemos no relato de Sarifa ao narrador-personagem:

O homem só fazia amor, depois de espalhar por debaixo dos lençóis uma matilha de notas. [...]. Com a desvalorização da moeda o ardor dele variava. Às vezes, demorava a ser homem, másculo e maiúsculo. Uma noite, porém, não conseguiu. Começou-se a enervar. Levantou os lençóis, inspeccionou as notas. Lhe nasceu, então, a lancinante suspeita: as notas eram falsas [...]

Sarifa, foi você?

[...]

O indiano bateu, rebateu. Sarifa ficou estendida. Vaziando sangue. (COUTO, 2009c, p. 82)

Banzé, um velho feiticeiro, tio de Sarifa, recolhe a sobrinha do chão e lança uma maldição sobre Abdalah, transformando os testículos do homem em ouro, “pesados sobre o baixo ventre”, o que o torna incapaz de estar novamente com uma mulher sequer: “O ouro lhe entrou nos ditos, a mulher lhe saiu dos devaneios.” (COUTO, 2009c, p. 83). “O comprimento, a grossura e a rigidez do pênis, assim como o desempenho sexual, são causas de constante preocupação e, não raro, sofrimento para o homem atual.” (LINS, 2007, p. 36). Essa possibilidade de castrar o excessivo culto ao falo mencionado por Lins é a punição encontrada por Banzé para defender sua sobrinha, prática que expressa a solidariedade comum africana entre pessoas do mesmo clã.

À linguagem popular do conto, dotada de uma oralidade bastante característica de Mia Couto, é somada a perspectiva animista que torna possível a transformação dos testículos em ouro. Banzé utiliza poderes sobrenaturais para fazer justiça contra a violência sofrida pela sobrinha, aniquilando a sexualidade do indiano, objeto da maior preocupação masculina, anulando possibilidades de ele agir com a superioridade usual. Com isso, Banzé se alinha a uma concepção de valorização e respeito à figura feminina, ideologia essa presente na “Carta de Kurukan Fuga”, citada neste trabalho (cf. capítulo 1).

O conto é simples, curto e, em uma primeira leitura, burlesco. Despertou nossa atenção pelo fato de atuar como resistência à dominação masculina, apresentando uma história ocorrida na cidade de Muchatazina (Moçambique), sob uma perspectiva menos desigual para a mulher moçambicana vítima de preconceitos que a rebaixam.

O animismo, visão de mundo conjugada aos fenômenos sobrenaturais, é utilizado como defesa, para rebater os maus-tratos de Abdalah contra Sarifa:

O desafio era o seguinte: tio Banzé iria visitar os próximos sonhos do indiano, nas dez seguintes noites. Caso dinheiro somasse mais que mulher então uma maldição recairia sobre Abdalah.

- De Abdalah te transformo em abdalado!

Não chegou a haver dez noites. Na sétima já o indiano sofria de um peso extra no baixo do ventre. (COUTO, 2009c, p. 83)

A feitiçaria, prática comumente atribuída às mulheres, pelo viés ocidental, desde a Idade Média na Europa, neste conto está ligada a um homem, fato que amplia e desconstrói a concepção ocidental do fetichismo em África ligado exclusivamente e predominantemente a mulheres¹⁹, como as palavras de Parrinder (1954) confirmam:

Women are the most prone to suspicion of witchcraft. In some parts of Africa all witches are believed to be female, and in others the most dangerous are. The male role is to combat witchcraft, and keep women in subjection.²⁰ (PARRINDER, 1954, p. 131).

A justiça diante da violência contra Sarifa se faz por intermédio do tio Banzé e de seus poderes sobrenaturais que atacam e anulam a masculinidade do sobrinho. O fato de um homem da família defender Sarifa com base em uma prática ancestral confirma a permanência dos valores africanos animistas em Moçambique, os quais resistem após o processo de cristianização pelo qual o país passou. Além disso, para o universo machista, Sarifa ter relações sexuais sem estar casada seria motivo de desonra, se considerarmos a abordagem que Appiah faz sobre a mulher e o sexo: “se uma jovem faz sexo antes do casamento, não só sua honra, mas a honra de toda a família fica manchada.” (APPIAH, 2010, p. 110). No conto, o fato de Sarifa ter relações com o primo sem estar casada não se apresenta como um problema de honra para o tio, que passa a interferir no relacionamento de Sarifa com a magia por incomodar-se com a violência sofrida pela sobrinha.

¹⁹ A mulher-feiticeira é considerada ameaçadora, manipuladora e temida contra a ordem social dominada pelo masculino. Essa ideia é herança Ocidental, com o episódio da caça às bruxas e que se manteve ao longo da história, também com a posterior figura da Eva pecadora, cuja aliança com o diabo foi responsável pela decadência do homem. A figura da bruxa em Mia Couto está construída sobre algumas nuances históricas já construídas sobre a relação da mulher com a cura pelas ervas, o poder da sedução, a capacidade de voar, de transformar-se em animais, etc. Destacamos a feitiçaria e o animismo nos romances: **Venenos de Deus, remédios do Diabo** (2008), **Varanda do Frangipani** (2007), **O último voo do flamingo** (2005) e diversos contos, incluindo os aqui analisados, em que à mulher são atribuídos poderes sobrenaturais e comportamentos que a tornam próxima às imagens da feiticeira de Jung, para quem a feiticeira está ligada a uma projeção da *anima* masculina. Há outros textos de Mia Couto que abordam o assunto. Ressaltamos que apresentamos um recorte da vasta produção do escritor moçambicano.

²⁰ As mulheres são mais sujeitas à suspeita de praticar bruxaria. Em algumas partes da África, acredita-se que todas as bruxas são mulheres, e muitos as consideram as mais perigosas, sendo que o papel do homem é combater a bruxaria e manter a mulher em submissão a ele. (Tradução nossa)

A resistência à ideologia machista se dá também a partir do destronamento do ideal de masculinidade, deslocando o imaginário que pertence ao campo do masculino, entendido dentro de padrões da virilidade, brutalidade, violência, desumanidade, para apresentar uma construção diferente dos gêneros. Sarifa é mais astuta que o narrador e o desbanca, rejeitando os pré-conceitos do homem machista ao vê-la pela primeira vez. Abdalah, por sua vez, é vencido pela prática religiosa dos antepassados, recebendo uma lição que ultrapassa o pensamento machista, o qual considera a mulher inferior ao homem. Neste conto, o animismo, que antropólogos como Tylor e Frazer (apud WILLERSLEV, 2015, p. 21) consideram uma visão primitiva, prova ser, na verdade, uma maneira bastante característica de ver a vida, de acordo com as afirmações de estudos antropológicos mais atuais, conforme transcrevemos abaixo:

Animists are people who encounter other persons, only some of whom are human, as cultural beings. Their various engagements with what might otherwise be considered the environment or nature constitutes a complex of cultural relationships with a large and diverse community. Such worldviews and lifeways proffer exciting possibilities for underpinning relationships with the other-than-human world that contrast dramatically with what is now normal or natural in modernity. (HARVEY, 2005, p.83)²¹

Mia Couto ilustra a visão animista quando menciona a relação dos africanos com a morte, que não leva os entes para longe, mas os mantém sempre entre os vivos, sendo capazes de influenciar os eventos externos e as ocorrências familiares:

É preciso que compreendam: nós não temos competência para arrumarmos os mortos no lugar do eterno. Os nossos defuntos desconhecem a sua condição definitiva: desobedientes, invadem-nos o quotidiano, imiscuem-se do território onde a vida deveria ditar sua exclusiva lei. A mais séria consequência desta promiscuidade é que a própria morte, assim desrespeitada pelos seus inquilinos, perde o fascínio da ausência total.

²¹ Os animistas são pessoas que consideram outros seres, apenas alguns dos quais são humanos, como seres culturais. Suas relações com o que de algum modo pode ser considerado ambiente ou natureza constitui uma relação cultural complexa com uma grande e diversa comunidade. Tais visões de mundo e estilos de vida promovem possibilidades de sustentar as relações com aqueles seres que não são humanos, o que contrasta dramaticamente com a visão moderna do mundo, considerada normal ou natural. (Tradução nossa)

A morte deixa de ser a mais incurável e absoluta diferença entre os seres. (COUTO, 2013, p. 49)

Enquanto que, para grande parte da cultura ocidental, a morte é a aniquilação absoluta, para a concepção de mundo animista ela é apenas um modo de estar, pois o espírito é eterno e está sempre presente. Além disso, o animismo compreende a vida espiritual como energia presente em todo e qualquer ser da natureza: os rios, as árvores, as casas, os animais, as pedras, sendo todos esses entes e lugares considerados moradas dos espíritos. No caso deste conto, esses elementos culturais animistas auxiliam na construção de uma atmosfera reativa frente ao machismo, como forma de rebater os maus-tratos sofridos pelas mulheres de um Moçambique pós-independência. Sarifa encarna a mulher que se faz ouvir e respeitar, fazendo os atributos físicos ficarem em segundo plano perante os olhos do narrador.

Por sua inteligência, perspicácia e capacidade de persuasão empreendida em seu diálogo com o narrador-personagem, que chega a ela a princípio querendo tratá-la como inferior, Sarifa desconstrói a imagem da mulher africana reduzida a corpo, sensualidade e luxúria. Embora todos os pré-julgamentos feitos pelo homem no início do texto demonstrem os valores atribuídos ao corpo feminino, à sensualidade, à jovialidade como características ausentes na personagem, a segurança e a inteligência de Sarifa desarticulam a visão tradicionalmente machista do narrador, que acaba por encantar-se pela mulher com base em atributos intelectuais. O conto demonstra haver formas de se enxergar a mulher além dos atributos físicos, representando um feminino moçambicano diferente dos estereótipos.

3.2.6 A viagem da cozinheira lagrimosa

O amor presente em “A viagem da cozinheira lagrimosa” ocorre entre os diferentes Antunes Correia e Correia, o sargento português, e a cozinheira negra Felizminha. As lágrimas da triste e frustrada mulher são responsáveis por salgar os pratos que servem tão bem às metades de Correia, vítima da explosão de uma mina. A personagem expressa a dor e o vazio no pós-guerra: “o sargento era tão apático, tão sem meximento [...]. Falava com impulso de apenas meia-

boca. Evitava conversas, tão doloroso era ouvir-se. Não apertava a mão a ninguém para não sentir nesse aperto o vazio de si mesmo.” (COUTO, 2009c, p. 10). Essa apatia diminui durante o contato do homem com Felizminha, cujos pratos são capazes de suscitar “tão delicados sabores”, que “escorregavam diretamente do coração”.

O trecho seguinte demonstra essa diferença social entre os dois personagens do conto: “Felizminha era a empregada do sargento. Trabalhava para ele desde a sua chegada ao bairro militar. Nos vapores da cozinha a negra Felizminha arregaçava os olhos. Enxugava a lágrima, sempre tarde.” (COUTO, 2009c, p. 10). As diferenças que normalmente afastariam o militar português da empregada negra parecem diluir-se no conto em questão por revestirem-se de um amor velado, revelado aos poucos por gestos de carinho entre ambas as personagens: ela, servil e doadora de lágrimas, cuidadora do sargento desde sua convalescença; ele, em insubstituível carinho pela cozinheira, embora seja racista, fato denotado por um determinado trecho do conto:

Ela desenvolveu-se: o português que convidasse uma senhora, dessas para lhe acompanhar. O sargento ainda tinha idade combinando bem com corpo. Até há essas da vida, baratinhas, mulheres muito descartáveis.

- Mas essas são pretas e eu com pretas...

- Arranje uma branca, também há aí dessas de comprar. Estou-lhe a insistir, patrão. O senhor entrou na vida por caminho de mulher. Chame outra mulher para entrar de novo. (COUTO, 2009c, p.12-13)

O fato de Correia e Correia não querer negras passa a ser incoerente quando ele escolhe Felizminha como companheira. Segundo o professor e pesquisador Alberto Oliveira Pinto:

A principal aspiração do homem português é regressar um dia à sua terra natal e constituir família com uma mulher sua compatriota, só não o fazendo aqueles que, por motivos de ordem financeira, se veem disso impedidos. Os que o conseguem não hesitam, nestes casos, em abandonar companheiras negras de longa data, assim como os filhos mulatos. (PINTO, 2007, p. 38)

O português do conto aqui analisado tateia o universo sentimental entre ele e a cozinheira negra, tomando consciência das desigualdades e superando-as pela assunção do amor pela mulher que lhe serve o prato todos os dias,

impactando a pequena comunidade cuja preocupação está em assegurar a separação entre negros e brancos, colonos e colonizados.

Correia simula possíveis encontros jamais marcados, pedindo mais um lugar à mesa, até que toma a coragem de pedir a Felizminha para ocupar a cadeira vazia. O encontro amoroso se dá de forma sutil entre duas personalidades desorientadas no contexto pós-colonial, no qual ainda predominam o preconceito e as desigualdades, conforme definido pelo narrador: “O destino não lhe encomendou mais: apenas esse encontro de duas meias vidas.” (COUTO, 2009c, p. 11)

Correia surpreende os olhares a sair com Felizminha de mãos dadas rumo à terra dos coqueiros, um lugar sonhado pela mulher. O português se une a alguém de classe social inferior e de raça negra, sendo a negação e a insegurança sentimentos permanentes a serem enfrentados tanto pela cozinheira, como pelo português e, em extensão maior, pela vizinhança, que representa a sociedade africana, à qual Felizminha “cabisbaixa-se”: “Saíram de casa e Felizminha cabisbaixou-se ante o olhar da vizinhança. Então o sargento, perante o público, deu-lhe a mão.” (COUTO, 2009c, p.14). Tal trecho corresponde ao desfecho do conto, materializando a relação de amor entre diferentes raças e classes sociais, assim como a ruptura de limites, dando sustentação para uma realidade em que as mulheres negras venham a assumir posições mais igualitárias.

A tristeza de Felizminha se converte em alegria quando essa mulher está ao lado de um “marido” que a aceita como ela é, transpondo os preconceitos e barreiras sociais, raciais, de gênero. A ascensão da cozinheira negra inverte a figura feminina negra sensual, porque Felizminha é caracterizada no conto com os adjetivos “gorda”, “velha” e “negra”, ou seja, o texto constrói a imagem da mulher moçambicana fora dos padrões estereotipados sexualizantes, priorizando o amor como fator agregador entre as pessoas, independentemente de cor, raça e classe social. Esse conto é uma manifestação estética de resistência à ideologia colonialista, patriarcal e desigualitária, sendo a sua contraideologia a defesa do amor entre Correia e Felizminha, mesmo que nele possa ser encontrada a permanente tensão ideológica configurada entre o desejo do casal em estar junto e os paradigmas sociais que condenam tal tipo de união. O conto apresenta um movimento, uma construção capaz de suscitar

o olhar do leitor direções opostas ao preconceito entre raça, gênero e classe social.

3.2.7 Maria Pedra no cruzar dos caminhos

O nome Maria Pedra reitera o comportamento da protagonista, que corre para a encosta, “no cruzar dos caminhos”, lugar onde pode chorar à vontade e libertar-se das anulações sofridas na casa paterna.

Essa personagem suscita especulações da aldeia sobre uma possível prostituição, boatos esses rebatidos pela fala da mãe: “Mas a mãe assegurou: ela tinha chegado virgem. Ela mesma confirmara, espreitando-lhe as partes, abaixo dos pelos públicos.” (COUTO, 2009, p. 86)

O conto explora o valor da virgindade para uma família predominantemente patriarcal, embora o pai de Maria Pedra esteja destituído de sua autoridade pelo problema físico que o ata a uma cadeira de rodas e o faz manter-se constantemente embriagado:

- Para ela há muito que já é tarde.
Era o pai, em murmúrio, num canto da sala. Inválido, o homem vivia entre o vaziar de garrafa e o desarrolhar de outra garrafa. [...] O marido bateu com ambas mãos nos braços da cadeira de rodas. Agredia o seu próprio destino:
- Você devia era arranjar-me uma garrafa de rodas!
E voltou a apagar-se, escuro no recanto escuro. (COUTO, 2009, p. 87)

Esse patriarca sente-se inferior por não apresentar a disposição física do ideal masculino tradicional. A invalidez do homem preso à cadeira de rodas torna impossível o exercício da autoridade sobre a família, restando-lhe, em vista da desobediência da filha e da traição da esposa, apenas a constante embriaguez. Este conto também narra a tentativa de Maria Pedra de buscar um novo espaço em que valham as suas próprias regras. Sua mãe, grávida em consequência de adultério, pede à filha que assuma a culpa. Essa revelação acontece apenas no final do conto, quando a mãe vai buscar Maria Pedra na encosta e as duas têm um embate de corpos, seguido do sangramento do ventre da mãe, e o nascimento de um filho:

Foi quando se descortinou, por entre o emaranhado das roupas, o corpo de um menino, recém-nado. E o choro inaugural de um novo habitante. A mãe ficou anichando o recém-recente no ofegante ventre. As duas deitadas, lado a lado, alongaram um silêncio.

- Esse filho é seu, Maria Pedra!

- Sossegue, mãe. Eu digo que é meu. (COUTO, 2009, p. 88)

Esse texto fala da urgência de repensar a relação do corpo na representação de homens e mulheres, conforme orienta Durval Albuquerque Júnior quando afirma ser a construção dos gêneros fundada em ideias estereotipadas do homem como o macho forte, que não chora, exhibe músculos e não demonstra emoção alguma:

Nenhuma delicadeza, corpo rústico, rude, quase em estado de natureza, recendendo a suor e testosterona, viril, másculo. Corpo onde se ressaltam pelos, músculos, que transpareçam força e potência [...] Um macho que se preze é agressivo na vida e com as pessoas, caracteriza-se pela vontade de poder, de domínio, exige subordinados e subordinações, notadamente das mulheres. Um macho não deixa transparecer publicamente suas emoções e, acima de tudo, não chora, não demonstra franquezas, vacilações, incertezas. Um macho tem opiniões firmes e incontestáveis, tem uma só palavra, não aceita ser contrariado ou contestado, notadamente por mulheres. Um macho não adoce, não tem fragilidades nem físicas, nem emocionais. (ALBUQUERQUE JR., 2010, p.23)

Conforme o exposto, comparamos essa construção do homem com o pai de Maria Pedra e confirmamos que há uma desconstrução dessa figura histórica de homem inabalável e incontestável, por ser o pai da protagonista o oposto desse ideal de macho, o que nos leva a refletir sobre a formulação contraideológica de resistência mencionada por Bosi. Por outro lado, ainda há uma atmosfera machista no texto porque o “homem da casa” exerce um certo poder, retratado no fato de Maria Pedra e a mãe apresentarem uma preocupação em esconder a verdade sobre o recém-nascido. As personagens carregam o arquétipo negativo da *anima*, promovendo a imagem feminina manipuladora e enganadora.

O patriarca não é deposto, digamos assim, porque uma certa autoridade dele subsiste no imaginário das duas mulheres, expressa pela atitude de esconderem a verdadeira mãe da criança. Há três personagens que se unem para “driblar” a fúria do pai instalado na cadeira de rodas: o vizinho, a mãe e Maria Pedra. O vizinho faz companhia ao inválido homem enquanto a mãe vai à busca da filha na encosta. Maria Pedra não representa uma mulher equilibrada,

mas uma “descabeçada”, “desmiolada”, considerada louca pelas pessoas da vila, que dizem serem as suas idas para a encosta resultados de um “acesso”.

Neste conto, há uma representação da loucura feminina ligada a atos não conjugados com as regras sociais permitidas e também uma desconstrução do homem como autoridade máxima na casa, ligando a essa reelaboração uma figuração do corpo masculino doente e limitado pela cadeira de rodas, sondado por emoções exacerbadas que causam o alcoolismo. Ou seja, a noção de autoridade está intimamente ligada ao corpo e uma vez que o homem da casa não tem se apresenta “ másculo” e “viril”, sua autoridade é enfraquecida em seu imaginário, embora subsista no inconsciente das mulheres, influenciando as práticas sociais na vila. Essa construção da imagem do homem como detentor do poder na família não é um ato intelectual consciente, mas podemos dizer, com base em Bourdieu, que é resultante de “um poder, inscrito duradouramente no corpo dos dominados sob forma de esquemas de percepção e de disposições (a admirar, respeitar, amar etc.) que o tornam sensível a certas manifestações simbólicas do poder.” (BOURDIEU, 2012, p. 53), fato esse que vemos representado pelas mulheres do conto, cujos imaginários e corpos estão intimamente submetidos à estrutura de poder patriarcal.

O conto caminha para a reelaboração das figuras masculina e feminina, principalmente indicando que é preciso libertar-se dos conceitos machistas, os quais ainda mantêm o corpo “sensível, sedutor, erótico, macio, móvel, insinuante” da mulher como motivo da queda do homem (ALBUQUERQUE JR., 2010, p. 26). Concordamos com Bourdieu quando ele afirma que:

Tudo, na gênese do *habitus* feminino e nas condições sociais de sua realização, concorre para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros. (BOURDIEU, 2012, p. 79)

Aprofundando essa questão, pensamos que o conto em questão inicia uma forma de representação do masculino diferente da usual, no entanto ainda o liga a algumas caracterizações estereotipadas, como o masculino racional, sensato em contraposição com o feminino desmiolado e corpóreo. Essas dicotomias são reavivadas na narrativa analisada, como forma de resistência, surtindo reflexões sobre a realidade machista.

De acordo com Appiah, os códigos de honra fazem exigências distintas a homens e mulheres e as pessoas que pertencem a um mesmo mundo ideológico acabam aceitando-as. (APPIAH, 2010, p. 135). As mulheres deste conto agem no sentido de mascarar a infração cometida pela mãe de Maria Pedra, ao mesmo tempo em que a limitação física destitui o marido, criando um conflito para o sistema ideológico afigurado no imaginário das personagens.

Não há como negar que existem marcas de um masculino cuja honra está em detrimento e em relação direta com o feminino, a quem é dada a culpa pela embriaguez do patriarca da casa, confirmando, assim, o discurso machista, o qual estabelece a mulher como corpo, ser insensato e incapaz de assumir responsabilidades. Por isso, o texto expõe as tensões entre os gêneros, sendo ponto de crítica sobre a representação dos corpos, demonstrando que é necessário repensar os papéis sociais. A resistência narrativa acontece pela tensão resultante da simbolização de identidades femininas que aceitam as regras sociais parcialmente, manipulando formas de infringir esse sistema e, por isso, abalando o universo ideológico dominante. Esse conto apresenta personagens que ampliam as relações da mulher moçambicana na família, promovendo uma resistência ao machismo, por meio da exploração de uma atmosfera em que os papéis de homens e mulheres são abalados, abrindo caminhos para se pensar nas alteridades e na superação dos limites sociais.

3.2.8 O perfume

O conto “O perfume” narra a história de uma mulher abandonada pelo marido. Os nomes das duas personagens chamam a atenção para o plano temático do conto, pois Justino, oriundo de “justo”, é o marido que liberta a mulher do casamento, e Glória caracteriza o estado da esposa ao ser liberta das amarras do homem autoritário.

A separação acontece em um baile da cidade. Antes de saírem de casa, a protagonista surpreende-se com o comportamento às avessas do companheiro, pois ele fica cortês, incentiva-a a passar batom, perfumar-se, vestir-se de modo sensual, questões essas antes inadmissíveis por ele. “O marido, parecia ter ensaiado brincadeira. Que lhe acontecera? O homem sempre

dela se ciuvara, quase ela nem podia assomar à janela, quanto mais.” (COUTO, 2012, p. 31).

Além das permissões e incentivos de Justino sobre a aparência física de Glória, ele também a faz dançar com outro homem na festa, renunciando a sua partida e o processo de desvinculação empreendido pelo homem, que busca “ensinar” a mulher a viver por si mesma, já que sua intenção é deixá-la. Uma das frases que corroboram esse desapego do marido de Glória é: “Vá, Glorinha, se divirta!” (COUTO, 2012, p. 33). Desse modo, o nome da personagem integra a significação da narrativa, pois Glória é uma mulher a quem é dada a possibilidade de divertir-se, a ela é dada a glória da liberdade, condição inatingível durante todo o casamento:

Lembrou as palavras de sua mãe: mulher preta livre é a que sabe o que fazer com o seu próprio cabelo. Mas eu, mãe: primeiro, sou mulata. Segundo, nunca soube o que é isso de liberdade. E riu-se: livre? Era palavra que parecia de outra língua. Só de a soletrar sentia vergonha, o mesmo embaraço que experimentava em vestir a roupa que o marido lhe trouxera. (COUTO, 2012, p. 32)

O conto revela a falta de liberdade da mulher no casamento, vivendo à sombra do marido e assujeitada a um modo de vida que a impede de pensar diferente, por ter a tradição patriarcal muito arraigada em si. A nova realidade desestabiliza a protagonista, que se vê incapaz de viver a própria vida, por estar acostumada a ser sombra. Essa característica a impede de saborear o instante do baile e é potencializada pela preocupação e surpresa da mulher diante do comportamento diferente do marido:

Chegaram. Glória parecia não dar conta da realidade. Se deixou no assento da velha carrinha. Justino cavalheirou, mão pronta, gesto presto abrindo portas. O baile estava concorrido, cheio pelas costuras. A música transpirava pelo salão, em tonturas de casais. Os dois se sentaram numa mesa. Os olhos de Glória não exerciam. Apenas sombreavam pela mesa, pré-colegiais. (COUTO, 2012, p. 33)

Glória é a representação da mulher anulada, que vive apenas em função de Justino: ela se maquia a mando do marido, passa perfume porque ele assim o quer, embora estranhe bastante a mudança do parceiro sempre tão ciumento: “Ela se assombrou. Virou costas e entrou na casa de banho, embasbocada. Que doença súbita dera nele?” (COUTO, 2012, p. 32).

É no momento do baile que Glória percebe as reais intenções do marido: “Então, entendeu: o marido estava a oferecê-la ao mundo. O baile, aquele convite, eram uma despedida. Seu peito confirmou a suspeita quando viu o marido se levantar e aprontar a saída.” (COUTO, 2012, p. 34).

Embora Glória tente abordar o homem e impedi-lo de deixá-la, ele desconversa e continua simulando uma normalidade no seu ato de saída: “- Um amigo me chamou, lá fora. Já volto.” (COUTO, 2012, p. 34). No entanto, Justino desaparece entre a neblina. Glória volta sozinha para casa, em cuja escadaria de entrada adormece. No dia seguinte, levanta-se e adentra a casa na esperança de ver o homem arrependido e é nesse instante que corta os pés no caco do frasco de perfume lançado ao chão por ela na noite anterior. Esse mesmo vidro - estilhaçado por Glória, devido à mudança de comportamento do marido e à revolta pelo líquido do frasco ter secado após tantos anos guardado e sem uso (por causa do ciúmes de Justino) - é agora o elemento que a faz deixar as marcas de sangue no assoalho da sala, simbolizando a ruptura dessa mulher com o marido e a sua abertura para o mundo, cenzarizando o renascimento de uma mulher capaz de ser feliz: “Ainda hoje restam, no soalho da sala, indeléveis pegadas de quando Glória estreou o sangue de sua felicidade.” (COUTO, 2012, p. 35)

De acordo com Chevalier e Gheerbrant, o sangue “é universalmente considerado o veículo da vida [...] No antigo Camboja, o derramamento de sangue [...] proporcionava a fertilidade, a abundância e a felicidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 800). Pode também representar as raízes familiares, a perda da virgindade, a luta, a morte, o nascimento e outros. No caso deste conto, o sangue metaforiza a marca de Glória no chão, sendo o parto dessa mulher para o mundo, ocasionado pela quebra do vidro de perfume, símbolo do casamento com Justino. Ou seja, o rompimento da relação machista e anuladora possibilita o renascimento da protagonista ao mundo. O sangue, portanto, é a marca permanente no chão da casa, representando a conquista da felicidade de Glória pelo corte com quaisquer vínculos machistas. Diferentemente de outros tantos contos de Mia Couto, “O perfume” demonstra que é possível ser mulher, ter uma vida feliz sem ter de se apoiar em uma figura masculina ou sem ter de morrer para libertar-se dos maus-tratos a que o feminino

fica submetido. Esse é um dos poucos contos miacoutianos em que à mulher é dada uma chance de felicidade fora do casamento.

3.3 Espectros do macho destronado

Os textos categorizados nesta seção temática apresentam uma ruptura dos papéis tradicionais em que o homem suplanta o feminino, quebrando, assim, o estereótipo da mulher submissa e injustiçada. Os contos aqui organizados são reformulações possíveis e ações de resistência sobre as relações entre homens e mulheres, demonstrando realidades diferentes na sociedade patriarcal.

3.3.1 Mulher de mim

O provérbio moçambicano no início do conto “Mulher de mim” marca o cerne temático da narrativa por meio da afirmação de que o homem é o machado e a mulher, a enxada. O texto retrata a relação entre os gêneros como algo de igual teor e importância, já que ambos, machado e enxada, atuam de forma análoga na vida, respeitando-se suas diferentes naturezas. De acordo com Chatagnier (2015, p. 145), a prática feminista atual confere espaço ao outro marginalizado, para que acessemos os fatos sob outras perspectivas normalmente desconsideradas, a fim de minimizar os preconceitos e ceder lugar para a convivência entre os diferentes de modo a aceitar e respeitar o outro pela prática da alteridade e da empatia. Essa lógica penetra a história do narrador-personagem que caminha rumo ao afloramento de seu lado feminino. O nome do protagonista não nos é oferecido pela narrativa, sendo ele um “eu” seccionado, em busca de conciliação com suas duas metades:

Naquela noite, as horas me percorriam, insones ponteiros. Eu queria só me esquecer-me. Assim deitado, não sofria outra carência que não fosse, talvez, a morte. Não aquela, arrebatante e definitiva. A outra: a morte-estação, inverno subvertido por guerrilheiras florações [...] Nesse enquanto, ela entrou. Era uma mulher de olhos lisos que humedeciam o quarto. Vagueou por ali, parecia não acreditar em sua própria presença. Seus dedos passeavam pelos móveis, em distraído afeto. Quem sabe ela sonambulasse, aquela realidade lhe fosse muito

fictícia? Eu queria avisar-lhe que estava enganada, que aquele não era seu competente endereço. (COUTO, 2013, p. 127)

O choro do narrador desencadeia a presença de um lado feminino brotado dele por uma espécie de rito erótico, como citamos: “Nem me guiei: já as minhas carícias se desenrolavam em seu colo. Ela se deitou, imitando a terra em estado de gestação. Seu corpo se me entreabria. Mais fôssemos, no seguinte, e chegaríamos a vias de facto” (COUTO, 2013, p. 128)

Essa mulher que insiste em coabitar o eu masculino é vista como uma intrusa, a quem ele deve resistir para manter a honra de carregar o rótulo da sociedade patriarcal da qual descende: “Se resistires, merecerás o nome da gente guerreira, o povo de quem descendes.” (COUTO, 2013, p. 128)

O direcionamento temático do conto coloca-se a serviço da valorização do feminino contido dentro de cada um de nós, como parte fundamental de qualquer ser humano. Várias culturas constroem a ideia do equilíbrio entre os lados feminino e masculino como forma de equilíbrio e satisfação. É o caso do Yin e Yang dos chineses, da *anima* e do *animus*, de Carl Jung, dentre outros.

No texto de Mia Couto aqui analisado, vemos que a junção dos opostos se dá de maneira um tanto diferente porque supõe uma convivência do masculino com o feminino. A dominação masculina é quebrada por um trabalho simbólico cuja construção onírica invade o quarto do narrador, compondo a atmosfera poética, se considerarmos os devaneios um tipo de manifestação da íntima condição da alma. Conforme Bachelard (1997) afirma, ao homem é possível ser pleno quando ele se coloca no campo da sobre-humanidade, ou seja, quando adere aos seus devaneios, os quais expressam a realidade do eu e materializam-se em experiências materiais, ideia essa reiterada no conto: “sabendo da verdade que só ela em delírio se revela.” (COUTO, 2013, p. 129)

Neste sentido, temos a manifestação mais íntima do narrador quando ele adere à sua parte feminina, manifestada em forma de sonhos e desejos profundos:

Porém. Por artes da intrusa, eu desaparecia, intermitente, da existência. Me irrealizava. E quando me apelava, rumo à razão, nem sequer eu chegava a meu cérebro, o austero juiz. Por causa a voz dessa mulher: lembrava o murmurinho das fontes, a sedução do regresso a dantes quando não havia antes. Ela me queria meninar,

conduzir-me às primitivas dormências. Avemente, se ninhou em meu peito. (COUTO, 2013, p. 128)

Essa mulher se manifesta como parte do narrador, conforme ele mesmo afirma: “Dos mortos ainda vamos recebendo recados, afeiçoamo-nos a suas familiares sombras. Mas o que não suspeitamos é quando a nossa alma se compõe desses outros, transvisíveis.” (COUTO, 2013, p. 130). Há uma tentativa de justificar o fato de ter cedido espaço para a manifestação do feminino na personagem: “Minha tristeza era outra: vinha de ter tocado aquela mulher [...]. Que infração eu cometera se o desejo despontara apenas na flor dos dedos?” (COUTO, 2013, p. 131)

O homem sente medo por esse encontro, no entanto esse receio se quebra diante da completude do ser em harmonia com as duas partes:

- Tranquila-te, eu não te venho buscar. [...]
 - Não percebes? Eu venho procurar lugar em ti. [...]
 Sem eu ser ela, eu me incompletava, feito só na arrogância das metades. Nela eu encontrava não mulher que fosse minha mas a mulher de mim, essa que, em diante, me acenderia em cada lua.
 - Me deixa nascer em ti. (COUTO, 2013, p. 133)

A união do narrador com a sua parte feminina encerra o conto de maneira onírica e poética, revelando a completude do homem quando aceita a sua parte feminina, quebrando a resistência inicial do homem:

Fechei os olhos, em vagaroso apagar de mim. E assim deitado, todo eu, escutei meus passos que se afastavam. Não seguiam em solitária marcha mas junto de outros de feminino deslize, fossem horas que, nessa noite, me percorreram como insones ponteiros. (COUTO, 2013, p. 133)

Bourdieu (2012, p. 36) fala sobre a negação do feminino nos ritos de passagem para a puberdade, momento em que se busca o rompimento com os laços maternos para o menino tornar-se homem. Essa realidade patriarcal é desfeita de algum modo no conto em questão por fazer conviver duas partes sem que haja extinção de qualquer uma delas.

3.3.2 O pescador cego

“Vivemos longe de nós, em distante fingimento”
(COUTO, 2013, p. 97)

A epígrafe do conto antecipa a escuridão em que Maneca Mazembe vive duplamente: primeiramente pela cegueira física e, em um segundo plano, pela visão estreita que o mantém arraigado a preconceitos machistas, impedindo-o de aceitar a ajuda da esposa nas atividades da pesca. Maneca cega a si mesmo em alto mar, diante de uma fome extrema, fazendo os olhos de isca para tentar fisgar algo. O trecho abaixo mostra o intento do pescador para a retirada do olho direito:

E sempre é assim: o juízo emagrece mais rápido que o corpo. Foi nessa magreza que cresceu a decisão de Maneca. Puxou da faca e segurou o gesto com firmeza. Tirou o esquerdo. Deixou o outro para os restantes serviços. E espetou o olho no anzol. Era já órgão estranho, desencovado. (COUTO, 2013, p. 98)

A crueldade da personagem para consigo mesma advém do medo de falhar na manutenção do lar, pois ao homem cabe levar comida para casa, enquanto que à esposa cabem os serviços menos importantes, porque, segundo o pescador machista, a mulher exala o despreparo: “Salima, que sabia ela? Magrita, sua delicadeza era a dos caniços, submissos, mesmo à suave brisa.” (COUTO, 2013, p. 99).

Notamos que Maneca não dá créditos à participação de sua esposa nas decisões da casa, cuja responsabilidade é dada exclusivamente a ele, de quem surge novamente a ideia de arrancar o olho, dessa vez o esquerdo, para saciar novo período de fome. A volta de Mazembe à terra causou horrores, como vemos com o seguinte trecho:

Havia choros, estremunhos. Todos lhe queriam ver, ninguém lhe queria olhar. Sua chegada espalhava alegrias, seu aspecto semeava horrores. Mazembe regressara despido daquilo que mais nos constitui: os olhos, janelas onde nossa alma se acende. (COUTO, 2013, p. 99)

A falta dos dois olhos impossibilitou o pescador de voltar ao mar, o que surtiu na esposa Salima a ideia de pescar, ato totalmente rechaçado pelo marido

para quem à mulher não é permitido jamais assumir atividades próprias do “macho da casa”, como vemos nos pensamentos do homem: “Mazembe se tempestou: que ela nunca mais repetisse a ideia. Era cego mas não perdera o seu macho estatuto.” (COUTO, 2013, p. 100)

O pescador passa, a partir dessa posição submissa que a cegueira lhe impõe, a evitar qualquer aproximação ou cuidado da esposa, pois, para ele, era “a mais dolorosa rebaixeza” aceitar os amparos de Salima. A situação extrema da fome atinge fundo a estrutura da família, levando ao pronunciamento seguro de Salima de que iria pescar, causando novamente horror ao espírito machista do marido:

Nunca! Onde se viu uma mulher pescando, dando ordem a barco? Que diriam os outros pescadores?
 - Nem que seja eu te marrar no meu pé, Salima: tu não vais no mar.
 [...] – Tu, Salima, não experimenta comigo.
 E, virando-se para o barco, determinou:
 - Agora vais ser casa. (COUTO, 2013, p. 101)

A humilhação de Maneca diante dos outros pescadores está intimamente ligada à imagem de uma esposa independente, que assume as atividades propriamente vistas como masculinas, ou seja, o fato de Salima mencionar o interesse em atuar nas pescarias tradicionalmente incumbidas outrora ao marido causa extremo desconforto em Mazemba, levando-o a morar no próprio barco, onde se afunda em tristeza. Salima, absurdamente submissa, oferece-se como objeto de pancada para aliviar o azedume do marido:

- Maneca, você há muito tempo não me bate as porradas.
 Quem sabe, adiantou ela, se aquele azedo dele seria devido da abstinência. Talvez ele precisasse sentir as lágrimas dela, exclusivo proprietário das suas sofrências.
 - Mazembe, você pode bater. Eu ajudo: fico quietinha, sem desviar para nenhum lado. (COUTO, 2013, p. 102)

Essa atitude da personagem expressa a submissão feminina e a questão principal presente em outros textos de Mia Couto, que é a representação de um feminino moçambicano, sob a égide da dominação masculina. Esse conto demonstra o conflito gerado pela perda que Mazembe tem do seu império, proporcionada pela retirada dos olhos, e a resistência em aceitar a ajuda da esposa até mesmo para alimentar-se. O barco representa a essência, a vida, os

valores de Mazembe, conforme o provérbio enunciado na abertura do conto: “o barco de cada um está em seu próprio peito. (provérbio macúá)” (COUTO, 2013, p. 95), além de metaforizar a mudança ocorrida no interior de Maneca, como ele transforma alguns conceitos sobre a esposa, não mais vista como submissa a ele, mas como parceira.

Em consequência da insanidade do marido, que atíça fogo ao próprio barco e recusa-se a conversar com a família, Salima vai embora com os filhos, deixando o pescador só. A partir da metade da narrativa, uma atmosfera animista envolve o texto, lançando ao leitor os presságios de Maneca pelo que fez ao barco, cujo fogo “voara demasiado alto, incomodando os espíritos”, “O pescador corria no vazio, à procura de abrigo. O granizo, implacável, lhe castigava. Maneca desconhecia explicação. Nunca ele se cruzara com tais fenómenos. A terra subiu para o céu, pensou.” (COUTO, 2013, p. 103)

Em meio a esse atordoamento de Maneca, surge uma mão que o toca, uma silhueta de mulher, cuja identidade não é revelada, causando conforto e gosto ao homem cego: “- Você, quem és, lhe peço: nunca use sua voz. Eu não quero ouvir nunca sua palavra.” (COUTO, 2013, p. 104)

Maneca deixa-se tratar pela anônima mulher e lhe pede que permaneça muda. O protagonista suspeita ser essa mulher a própria Salima, e por isso mesmo, a fim de manter seu orgulho masculino, prefere o silenciamento da esposa. O conto apresenta o conflito de Maneca resolvido, já que ele acaba por redimir-se ao fazer um barco para a companheira “baixar os mandos”, sem preocupar-se com ele, “na beira-água, dedicado aos despojos do mar.”

A visão de Maneca curva-se diante da cegueira, abrindo-lhe outras formas de enxergar as coisas moralmente, incluindo dentre elas a aceitação da esposa na atividade de pescaria, exclusiva dos homens pela fala inicial da personagem, mas que acaba sendo também um afazer de Salima, a quem são dados os remos do barco feito pelo próprio marido, avalizando, no final do conto, a autonomia feminina para atividades outrora vistas como apenas masculinas. Inicialmente, Maneca coaduna-se ao aspecto negativo da cegueira, caracterizada pela incapacidade de enxergar além das convenções e aparências. Já a cegueira física transforma a personagem, que adquire uma visão inspirada, capaz de conhecer uma realidade mais profunda, além da convencionalidade social.

Esse conto mune-se do simbolismo construído pela cegueira para elaborar uma resistência ao valor tradicional patriarcal. Se o plano de conteúdo expressa uma condição de liberdade parcial de Salima, a quem é permitido pescar desde que ela se mantenha em silêncio para não ferir o orgulho do marido, o plano de expressão põe às claras a conquista virtuosa da mulher que sai ao mar, enquanto o marido fica a fingir que procura os olhos na praia: “- Faz conta ando a procurar esses meus olhos que perdi.” (COUTO, 2013, p. 105)

O conflito familiar gerado pela fome exige a participação da mulher na obtenção do alimento, indo de encontro com a autoridade masculina, destronada. O homem tenta manter seu orgulho pelo silenciamento da mulher, pois, se a Salima foi necessário assumir as atividades de pesca, o que custou a aceitar, insuportável se torna a voz e a expressão da mulher, a quem ele silencia, desse modo, acarretando o exercício de dominação masculina.

O fingimento mencionado no provérbio macúa que abre o conto se expressa de duas maneiras: 1. no silenciamento da mulher, que finge não ser Salima e se cala para não lembrar o marido da invalidez para a pesca; 2. no ato de Maneca, que finge procurar os olhos na praia para que as pessoas não o vejam ali desvalido enquanto a mulher assume as atividades que antes eram suas. O conto, portanto, suscita uma reflexão sobre os papéis da mulher e as consequências de uma nova ordenação frente a um novo posicionamento ideológico mais igualitário.

3.3.3 Entre a missa e as misses

Eulália é a personagem em fase de puberdade que começa a chamar a atenção de todos e a preocupar os pais, o que exige da mãe preces em pedido de proteção da pureza da filha: “Deus protegesse a pureza de sua menina, tão cobiçada pelos olhos malandros da rapaziada.” (COUTO, 1991, p. 87)

A narrativa contém descrições do corpo da menina a transformar-se em mulher, explicitando os perigos dessas mudanças. É o que notamos no uso do vocabulário que mistura as partes físicas animalizadas (ancas) e personificam o corpo como um ente com vontade própria, o desejo (os seios espertos que conversam com a blusa): “o corpo da menina actualizava os formatos. As ancas

arriscavam nova e perigosa redondura. Os seios, bem espertos, pareciam em conversa constante com a blusa.” (COUTO, 1991, p. 87)

Essa concepção do corpo feminino como um fator a ser escondido para a proteção da mulher tem sua origem na ideologia patriarcal que abastece o imaginário feminino de cargas negativas como um sensualismo do corpo a ser usado como um objeto pelo homem. A mulher é vista como submissa e dona de casa, enquanto o homem ocupa a esfera pública, produtiva e de prestígio. Manuela Borges (2007) menciona que a autoridade familiar como atributo masculino é um fator que muito influenciou nas práticas desrespeitosas e discriminatórias em relação à mulher. No caso deste conto, vemos que Eulália corrompe esse sistema baseado na autoridade paterna e destrona o homem de seu poder de controlar as mulheres da casa. O homem vê a filha desfilando por acaso, quando vai ao desfile escondido (fruto de uma mentira contada à esposa que o aguarda em casa) e depara-se com a própria filha nas passarelas, sendo obrigado a engolir os comentários do chefe que, conforme as marcas narrativas indicam, saiu com Eulália. A resistência à experiência sexual está ligada historicamente à figura feminina, a qual, de acordo com Appiah, é a parte de quem a sociedade patriarcal exige “a obrigação de recusar” as investidas masculinas consideradas naturais e de “direito” do masculino. (APPIAH, 2010, p. 113). Desse modo, Eulália quebra a autoridade paterna ao relacionar-se sexualmente sem estar casada, libertando-se, de alguma forma, do ato de dominação masculina.

A vida de Eulália, chamada de Lalinha pelos familiares, é aparentemente dividida entre a escola e a missa na cidade de Maputo. No entanto, a vida secreta da modelo é descoberta e rodeada dos comentários machistas e preconceituosos do diretor:

<Não é que eu concorde>, dizia o diretor saltitando sobre os buracos do passeio. <Essas mulheres mostrando os talentos do corpo é como se fossem feira de gado>, filosofava o chefe.

- Nem sei como é que a nossa mulher ainda não reagiu.

- A nossa mulher?

- Sim, a mulher moçambicana, a mulher emancipada. Está a perceber?

[...] tudo isto é uma vergonha, um atentado contra a dignidade feminina, mas a gente tem que estar presente para poder criticar, está a perceber? (COUTO, 1991, p. 88)

A hipocrisia na fala do homem representa o imaginário machista, uma vez que o vocabulário utilizado para caracterizar as modelos é deselegante e ofensivo: “- Essa sem rabo não é uma concorrente: é uma com o cu rente!” (COUTO, 1991, p. 88). Essa passagem do conto exemplifica o que Beauvoir comenta sobre “o macho versus a fêmea” e a forma como ambos os termos se diferem nas sociedades machistas, sendo que o homem chamado de “macho” tem razão para orgulhar-se, enquanto a adjetivação “fêmea” contém um significado bastante pejorativo para a mulher, corroborando a sua reificação, a redução do feminino a corpo e sexo, e a sua relação subalterna ao homem:

Na boca do homem o epíteto “fêmea” soa como um insulto; no entanto, ele não se envergonha de sua animalidade, sente-se, ao contrário, orgulhoso se dele dizem: “É um macho!” O termo “fêmea” é pejorativo, não porque enraíze a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo. E se esse sexo parece ao homem desprezível e inimigo, mesmo nos bichos inocentes, é evidentemente por causa da inquieta hostilidade que a mulher suscita no homem; entretanto, ele quer encontrar na biologia uma justificação desse sentimento. (BEAUVOIR, 1970, p. 25)

O pai de Eulália começa a incomodar-se com a situação e arrepende-se por estar ali e por ter contado uma mentira à esposa. Pensa em regressar à casa, porém depara-se com a imagem de sua filha desfilando, “requebrando as medidas ao sabor dos aplausos.” (COUTO, 1991, p. 88)

O narrador ironiza o pai de Eulália com o adjetivo “pobre” incluído no trecho que se segue: “O pobre pai, em estado de calamidade, empenhou-se em disfarçar: o director não podia notar seu sobressalto” (COUTO, 1991, p. 89), de modo que ele tenta manter a ilusão de honra masculina, pois sabemos, baseando-nos no estudo de Appiah sobre a honra, que “emoções como a vergonha (e o orgulho) ganham mais força quando outras pessoas estão olhando.” (APPIAH, 2010, p. 27)

Surpreendentemente, o diretor não reconhece Lalinha como sendo a filha do homem que está ao seu lado, e a narrativa oferece marcas do diálogo entre os dois homens, comprovando ter havido uma relação íntima entre o diretor e Lalinha:

- Mas, senhor director: não me diga que conhece aquela menina?
- Se conheço? O problema é esse mesmo. Conheço aquela miúda até de mais...

- A Lalinha?
 - O quê? Não me diga que você também...
 - [...]
 - Vou ter uma grande conversa com aquela menina.
 - Desculpe, senhor director: quem vai falar com ela sou eu.
 - Está bem, homem. Se calhar até você a conhece há mais tempo que eu.
 - Com certeza absolutíssima!
- Já no regresso a casa, o director arrumou um sorriso malandro e, numa cotovelada cúmplice, atirou:
- Você também me saiu um bom malandro. Francamente, não esperava isso de si. Eu, ainda vá lá. Mas você, com essa idade, quase podia ser o pai dela. (COUTO, 1991, p. 89)

O conto encerra-se com a perplexidade e o sentimento de nulidade e completa humilhação do pai da moça, cujo sentimento é relatado pelo narrador: “cansado de ser gente.”

A narrativa sugere o rebaixamento da mulher pela forma como ela lida com o corpo, partindo do discurso patriarcal e das relações de poder por ele produzidas, em que a representação do feminino é fixada em um sistema que a baliza como corpo sexualizado, sob a tutela e o olhar masculino, o qual detém total poder de julgamento e de uso. Eulália expressa ao menos duas facetas: dela por si mesma que desfila nas passarelas e dela como submissa às expectativas sociais figuradas pelo microuniverso familiar: “- Não tenha pressa em namoricos, minha filha. Depois do curso tem todo o tempo.” (COUTO, 1991, p. 87). O fato de Eulália desfilar não traz o respeito por parte nem dos homens e nem das outras mulheres em apologia do sistema patriarcal tradicional. O termo “mulher emancipada” é mencionado no texto pela voz do director como forma de combate e oposição à degradação feminina promovida pelas “modelos”, que, na realidade, são vistas pela personagem de forma bastante negativa por exporem o corpo.

Neste conto, o corpo assume papel principal na caracterização feminina e é posto como o principal fator de rebaixamento do feminino, diante do sistema de dominação construído simbolicamente, que propõe o uso da mulher como um objeto, conforme Bourdieu menciona em seus estudos sobre a dominação masculina:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser é um ser-percebido [...], tem por efeito colocá-las 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. (BOURDIEU, 2012, p. 82)

O conto em questão nos abre caminhos para relativizar essas questões do feminino, supondo que a mulher pode ter sensualidade sem ter de ser invalidada ou rebaixada como objeto. O conto como representação de um dado universo social denuncia tematicamente a fraude do sistema patriarcal, por este almejar impor, e realmente fazê-lo por meio do sistema de dominação ideológico, à mulher a maneira como deve agir, sendo que ao feminino é destituído o poder e o direito de uso do próprio corpo como bem lhe aprouver.

Lalinhá é a mulher que estuda, mas também é Eulália, aquela que se expressa pelo corpo sensual e feminino. A duplicidade do nome da personagem expressa a subversão de papéis da mulher, com duas identidades, sendo uma delas culturalmente aceitável, e a outra totalmente rechaçada e motivo de humilhação e vergonha para a família.

A liberdade sexual da mulher é vista no conto como algo bem próximo da prostituição; assim sendo, porque foi publicada primeiramente no jornal, essa crônica-conto reproduz uma ideologia machista como forma de divulgação dos limites e das crenças a serem transpostos considerando-se alguns aspectos da personagem e relativizando o papel da mulher na sociedade moçambicana, fazendo-nos superar a visão dualista da mulher intuitiva e isenta de razão, como se esta última fosse característica exclusivamente masculina: “a causa da mulher é antes desacreditada por essas doutrinas [saint-simoniana]²² que em lugar de a assimilar ao homem a opõem a ele, reconhecendo-lhe a intuição, o sentimento, mas não a razão.” (BEAUVOIR, 1970, p. 146)

Acreditamos haver, no conto analisado, um diálogo forte com o feminismo²³, entendido como processo de uma menor desigualdade entre os gêneros, considerando-se as diferenças entre homens e mulheres, mas incluindo a ideia de complementação e o respeito entre os gêneros, com base

²² Para Saint-Simon, o projeto de “Associação Universal” contém em si a ideia de suprimir todo e qualquer tipo de escravidão, do operário e da mulher, garantindo, assim, o desenvolvimento da humanidade. (apud BEAUVOIR, 1970, p. 146)

²³ Consideramos o feminismo sob a perspectiva anunciada por Aurora da Fonseca Ferreira (2007, p. 59) em seu artigo “A contribuição da mulher na formação do saber e do conhecimento”. Para ela, o feminismo visto como a supressão do valor masculino e como “guerra de sexos” encontra poucos adeptos. Devemos pensar o feminismo como a valorização do feminino em sua relação de convivência igualitária com o masculino, respeitando-se as naturezas e particularidades de cada sistema biológico. O feminismo atual não é um movimento agressivo, de aniquilação de qualquer uma das partes, mas, antes de qualquer questão, tem um objetivo de equilíbrio e cessão dos mesmos direitos sociais a ambos os sexos.

em direitos iguais na sociedade, o que expõe os desafios da condição feminina. Outra questão sugerida pelo próprio título, é o uso da palavra “misses”, como fator a reiterar a pluralidade de papéis e identidades possíveis à mulher, o que minimiza o peso do estereótipo da mulher submissa ao pai e ao marido.

3.3.4 Joãotônio, no enquanto

Este conto é narrado por uma voz masculina, pertencente a Joãotônio. O início do texto alia a força da masculinidade da personagem à submissão da mulher e seu tratamento como um objeto:

Por enquanto, sou Joãotônio. Lhe digo e desdigo, mano: com mulheres me ponho em modos de ser tropa. [...] Outrodizendo: eu quero adivinhar é os gemidos delas, esse resvalar de asas na frente do abismo, o arrepió da alma perdendo morada. [...] É a mesma vontade do general, mano. É o gosto de antecipar a rendição do adversário. É o desejo de antescutar como elas se podem requebrar, vencidas e abandonadas. (COUTO, 2012, p. 99)

O tom machista nas palavras de Joãotônio se desfaz pela restante reflexão que ele trava em seguida com o interlocutor, também masculino, simulando um discurso entre homens:

Às vezes, penso: no fundo, eu tenho medo de mulher. E você não tem? Tem, bem que eu sei. As ideias delas nascem num lugar que está fora do pensamento. Daí vem nosso medo: nós não deciframos o entendimento das mulheres. Suas superioridades nos medonham, mano. Por isso, as concebemos em tratos de batalha, versadas adversárias. (COUTO, 2012, p. 99-100)

O narrador propõe-se a contar um caso íntimo vivenciado com sua esposa Maria Zeitona, e que foi motivo de tremenda tristeza e vergonha; por isso, pede ao seu interlocutor, ao qual se refere como “mano”, para guardar segredo, pois, como ele diz: “o que vou escrever é motivo das vergonhas” (COUTO, 2012, p. 100). O relato se inicia com a frigidez de Maria Zeitona, questão essa “insolúvel”, nas palavras do marido. Notamos como Joãotônio se sente proprietário da esposa, mandando-a para resolver esse “problema” com uma “prostituta”:

No final das campanhas, lhe dei um penúltimato: ou ela se açucarava ou eu tomava as medidas inconvenientes. E foi o que não se sucedeu. Então, mano, me decidi: entregaria Zeitona a uma prostituta. Sim, Zeitoninha faria um estágio com uma dessas profissionais de roça e destroca. Assim ela aprenderia a enrodilhar lençóis. (COUTO, 2012, p. 101)

Quando Maria Zeitona volta para casa, apresenta mudanças, compondo-se em jeitos de homem:

Caramba, mano, até ponho vergonha nesta confissão: Zeitoninha vinha com jeitos de homem! [...] ela é que me empurrava a deitar, acredite, ela é que me desapertava, me ia roubando os ares. Eu ficava para ali sem nenhuma iniciativa, executado e mandado como se fosse repariga iniciada. [...] O problema, mano, é o seguinte: eu até gosto! Me custa admitir, tanto que hesito em escrever. Mas a verdade é que me agrada esta nova condição, sendo-me dada a passiva idade, o lugar de baixo, a vergonha e o receio. [...]

Eu não sei qual pensamento hei-de escolher. [...] nos amores sexuais não há macho nem fêmea. Os dois amantes se fundem num único e bipartido ser. Não haveria, portanto, razões para meu rebaixamento. Está-me a seguir, meu irmão? (COUTO, 2012, p. 102-103)

A inversão de papéis se coaduna à incerteza e à confusão do eu-masculino em busca de compreender as possibilidades de equiparação entre os gêneros, principalmente no que se refere à relação sexual. Bourdieu afirma que a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação masculina porque:

está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (BOURDIEU, 2012, p. 31)

Este conto caracteriza uma mulher reificada, tornada posse e corpo a usufruto do marido. No entanto, a mudança dos comportamentos da esposa modifica o pensamento de Joãotónio, o qual se abre a novas perspectivas sobre os papéis dos homens e das mulheres, assumindo que essas posições deveriam ser tratadas de forma mais igualitária. Joãotónio confessa gostar de sentir-se “feminino”, nos “braços viris” de sua esposa, considerando-se as oposições

simplistas do homem ativo e da mulher passiva, sexualmente simbolizados dessa forma pelo imaginário de dominação masculina.

A reforma identitária do narrador revela-se ao longo da narrativa, que nos apresenta as mudanças de mentalidade da personagem masculina, em um cenário marcado pela correlação de Joãotônio à sua parte feminina Joanantônia, elemento desconstrutor do machismo.

A partir da assunção de um posicionamento masculino de aceitação do lado feminino, expresso pelo enredo e as falas da personagem, questões essas corroboradas pelas intimidades verbalizadas por Joãotônio ao amigo, o texto cria um percurso de resistência ao contexto patriarcal, rumo a novas identificações e comportamentos, à inversão de olhares e à troca de papéis considerando-se as trocas simbólicas efetuadas no campo da dominação masculina.

3.3.5 Os olhos fechados do diabo do advogado

O conto trabalha duas personagens, invertendo os papéis comumente atribuídos aos gêneros. O diálogo entre a mulher e o seu advogado demarca o posicionamento mais igualitário do feminino, exemplificado pelo trecho em que as disfunções sexuais do marido são verbalizadas pela esposa, causando uma reação de desconforto no advogado. O conto permite à mulher um questionamento sobre a falta de prazer sexual como determinante para a separação do casal, como vemos:

A resposta está à vista nos seus olhos, doutor. Mas esse meu marido é uma alma pernada. Se o visse: altivo, empertigado. Mas só da gola para cima. Porque, nos pisos inferiores, da cintura para...

- Desculpe, minha senhora. Mas esses detalhes...

- Detalhes? Mas esses detalhes que fazem filhos! O senhor me desculpe mas o senhor nasceu foi de um detalhe, doutor... Intimidade não me deixa intimidada. [...] Ele antes me subia, sem escorregar nas minhas lágrimas. Só agora é que não visita meu corpo. E sabe por quê? Sabe por que ele ficou assim? Foi por ele me beijar com olhos fechados. (COUTO, 2012, p. 106)

Paulina Chiziane fala sobre a liberdade sexual da mulher nas sociedades patriarcais e contrapõe essa realidade à falta de preparo dos homens em aceitar uma relação mais igualitária: “Os homens não estão preparados. Uma mulher

macua, quando não está satisfeita na cama, ela reage. E a comunidade à volta dá-lhe razão porque ela tem direito ao amor e ao sexo.” (CHIZIANE, 2014, n.p.)

O advogado sente-se incomodado pela fala da mulher e preocupa-se em cumprir as funções cabíveis ao seu papel. Para ele, um homem beijar de olhos fechados significa perigo, uma vez que pode perder-se e não conseguir regressar ao seu destino. A protagonista começa a perguntar sobre o choro, a dor e instiga o advogado a chorar com ela, abrindo, assim, uma possibilidade que o contexto patriarcal dificilmente permitiria, por sua construção simbólica do choro como fraqueza, portanto, incompatível com a “natureza” masculina.

No conto, a mulher se senta no colo do advogado e tece comentários sobre as tristezas do ser humano e da importância de colocá-las para fora; ou seja, o momento do diálogo extingue as diferenças entre os gêneros, cedendo lugar ao cenário que extrapola as emoções em sua qualidade inerente à espécie humana. Ao mesmo tempo, o conto descreve a importância de se desconsiderar o choro como vergonha, conforme a fala da personagem reverbera:

- Eu lhe vou dar aulas de choro. Não faça essa cara. Homem chora, sim. Só que tem uma própria maneira de fazer. Vou-lhe ensinar os procedimentos do choro.

- Mas eu, minha senhora, com a franqueza...

- Com a franqueza, com a fraqueza. Me escute, aprenda. Não há que ter vergonha.

[...]

E foi aquele quadro que viu, em abismada surpresa, a secretária do doutor, ao abrir a porta do consultório. O jurista e sua cliente, em braços mútuos, ambos em derramados prantos. Por que choravam dessa inundada maneira, a secretária não entendeu. O mais a chocou foi ver como o doutor consumava seus beijos: de olhos fechados, mais fechados que a porta que ela empurrou para se separar do espanto. (COUTO, 2012, p. 108-109)

Percebemos a resistência narrativa pela ênfase dada ao choro como superação das tristezas inerentes a qualquer ser humano, ultrapassando a categorização desigual de gêneros, e pela reformulação de papéis e performances das personagens no contexto patriarcal. O texto de Mia Couto neutraliza as diferenças entre homens e mulheres, fazendo-se levantar as aflições como principal marca do íntimo humano: “A dor o que é? A dor é uma estrada: você anda por ela, no adiante da sua lonjura, para chegar a um outro lado. Esse lado é uma parte de nós que não conhecemos. Eu, por exemplo, já viajei muito dentro de mim...” (COUTO, 2012, p. 107)

O início do conto cenariza o advogado distraído com as pernas da mulher, que “cruzavam e contracruzavam”, representando o pensamento masculino preocupado apenas com “a demasiada carne” feminina. Vemos, no transcorrer do texto, que a imagem feminina ultrapassa a sensualidade do corpo admirado pelo advogado e se aprofunda em busca de respostas para as dores “da alma”, levando o homem a uma situação de nivelamento para com a mulher, obtido pela ênfase na condição humana de melancolia e existencialismo, o que quebra os limites entre os gêneros e faz com que feminino e masculino se complementem, como seres em busca de suas questões internas. O que liga, pois, o advogado à mulher é a busca existencial, deixando a sensualidade e a sexualidade como partes e complementos de todo ser humano.

3.3.6 Saíde, o Lata de Água

O conto retrata, assim como “Os negros olhos de Vivalma”, a violência do marido com a esposa como algo naturalizado no casamento em uma relação de submissão da mulher aos maus-tratos e ordens do homem. Assim como Vivalma simula sofrer violência do marido, batendo em si mesma para ninguém descobrir a separação do casal e a saída de casa do homem para viver com outra mulher, Saíde também trama algumas performances com gritos e xingamentos para a vizinhança acreditar que ainda vive com a mulher, mantendo o orgulho do homem abandonado por Júlia. Saíde afunda-se na constante embriaguez para lidar com a separação, o que é narrado de forma bastante poética no início do conto:

Tarde de madeira e zinco. Com telhados pendurados, a cacimba a raspar-lhes. Molhadas, as pálpebras da tarde parecem soltar morcegos.

No bairro de caniço a paisagem é beijada só pela morte. Saíde regressa a casa, tropeçando pragas. É rasteirado pela cerveja, toda a tarde entornada no seu desespero. (COUTO, 2013b, p. 87)

As descrições da personagem Júlia, esposa de Saíde, expressam o machismo que originou o apelido “Lata de Água” ao homem, por ele ter se casado com uma mulher “muito usada”:

Quando souberam que andava com ela, condenaram-no. Ela estava muito usada. Devia escolher uma intacta, para ser estreada com seu corpo. Ele não quis ouvir. Foi então que passaram a chamá-lo de Lata de Água. Em toda a parte, alcunha substituiu o nome. A água aceita a forma de qualquer coisa, não tem a própria personalidade. (COUTO, 2013b, p. 88)

Notamos o preconceito sobre a mulher com liberdade sexual e como isso afeta e rotula o corpo feminino, dividindo-o em categorias de objeto: “para casar” e “desfrutável”, fato que dialoga com a forma explicitada pela psicanalista Regina Navarro Lins sobre a mulher e a sexualidade: “A origem da má natureza feminina seria uma sensualidade desenfreada, impossível de ser satisfeita por um só homem.” (LINS, 2007, p. 57).

O drama de Saíde começa quando ele não pode gerar um filho em Júlia e isso o faz pedir à esposa para fazer com outrem, para ter a prova social de sua “hombridade”:

Um homem pode ter barba, não-barba. Agora filhos tem que tirar: é um documento exigido pelos respeitos.
[...]
- Não estou a falar de culpa. Já estudei o problema, a solução já descobri: abastece-se lá fora, mulher.
- Não estou perceber.
- Estou-te dizer: dorme com outro. Eu não vou zangar. Só quero um filho, mais nada. (COUTO, 2013b, p. 88-89)

Depois que Júlia engravida de outro, Saíde começa a questioná-la sobre a identidade do pai biológico, algo que foge do acordo feito anteriormente com a mulher. Ela se recusa a dizer, mas o ódio de Saíde começa a expressar-se pela criança e por Júlia, que começa a espancar de raiva: “Ciumava dos cuidados que a mulher dedicava ao pequeno rival. O futuro atrapalhava-o como um caminho escuro. Mais e mais vezes batia na mulher, cada vez mais passeava nas bebidas” (COUTO, 2013b, p. 90)

Isso faz com que Júlia vá embora de casa, mas, para Saíde, isso seria mais um motivo de humilhação e por isso continuava a simular a violência contra a mulher, pois como Lins afirma sobre o contexto patriarcal, a esposa passa a ser propriedade do marido, que, por exercício considerado de direito no imaginário machista, pode puni-la severamente ou até matá-la (LINS, 2007, p. 33), fato que torna coerente a situação descrita no conto:

Puxou do cinto e usou-o com tanta vontade que o balanço o fez cair sobre a mesa. Pratos e copos caíram, rasgando outra vez o silêncio da noite.

De repente, sentiu um barulho na porta. Quando olhou esse alguém já tinha entrado. Era Severino, o chefe do quarteirão.

- Que queres, Severino?

- Calma, Saíde. Para que tudo isso?

[...]

- Por que é que você sempre faz isto? Já viu bater assim numa mulher?

[...]

- Eu não estou a bater em ninguém.

[...]

- Não há ninguém nesta casa. Só sou eu sozinho.

Severino olhou em volta, desconfiado. Não havia, realmente, ninguém.

[...]

- Eu faço isto não sei porquê. É para vocês pensarem que ela ainda está. Ninguém pode saber que fui abandonado. (COUTO, 2013b, p. 91-92)

O chefe do quarteirão sai da casa e dá a notícia de que Júlia passa bem e que todos podem voltar para as suas casas. Há o questionamento de um vizinho: “- Mas Severino... Afinal, como é?” (COUTO, 2013b, p. 92) e ele responde atrapalhado: “- Eh pá, você já sabe como são essas nossas mulheres. (COUTO, 2013b, p. 92)

Notamos o uso do pronome possessivo “nossas” para referir-se às mulheres da cidade de Maputo, como posse dos homens e instituir a imagem feminina moçambicana como culpada pela violência doméstica sofrida. O texto em questão nos abre possibilidades de questionamento dessa visão machista, que protege o orgulho masculino pautado em crenças de que o homem é sempre superior e jamais pode uma mulher abandoná-lo ou desrespeitá-lo de forma alguma. O conto representa, no entanto, diante da realidade patriarcal hostil, o movimento de Júlia para libertar-se do casamento que a rebaixa à condição de objeto. Por isso, o texto constrói a resistência da mulher contra a violência sofrida no casamento, demonstrando as figuras masculinas de Saíde e de Severino como cúmplices da dominação masculina.

Ao escancarar essas questões que envolvem a insegurança e o orgulho masculinos como fonte da violência contra a mulher, o conto atua no sentido de desmascarar a realidade e colocar à mostra uma parte do que gera a desigualdade entre os gêneros.

3.4 Morte como libertação

Esta seção contém textos que trabalham a morte da mulher ou do marido como forma de libertação feminina contra os maus-tratos. A morte é comumente interpretada como uma forma de aniquilação absoluta, principalmente para as culturas ocidentais. No entanto, no que se refere às mulheres dos contos aqui apresentados, a morte torna-se uma questão política de resistência à dominação masculina, um meio de ultrapassar as situações miseráveis, principalmente o casamento infeliz e o sistema patriarcal coercitivo. As mulheres representadas nesta seção temática são primordialmente ausentes de vida e da vida por não poderem exercer suas vontades, estando fortemente ligadas à dominação masculina. Sendo assim, esse feminino convive com a dor e a anulação, buscando na morte e no exílio a possibilidade de libertar-se da organização social que o rebaixa. Há uma inversão da vontade de vida, que é inerente a qualquer ser humano, para uma vontade de morte. Essas mulheres representadas nos contos de Mia Couto não instauram um movimento de luta pela vida e por isso a atmosfera de melancolia, solidão e tristeza é frequente, sendo esses sentimentos vivenciados, muitas vezes, no silêncio das personagens. Ou seja, a mulher é um “não-ser” que vê na morte de si mesma ou do marido uma forma de “vir a ser” tudo aquilo que não consegue no sistema que a abafa e anula. Todo o exposto vai na contramão da ideologia racionalista, que vê a morte como o fim, um estado em que o ser se torna o “não-ser” (SCHOPENHAUER, 2000). Ao contrário dessa visão, a representação do feminino em Mia Couto dialoga com a morte como uma possibilidade de ser. Enquanto Schopenhauer defende a ideia da morte como único fim e que o ser não deve se preocupar com ela, mas sim com o agora, a morte é algo que povoa os pensamentos das personagens femininas de Mia Couto como um presente esperado e desejado como libertação de uma vida de expiação.

3.4.1 Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?

“A violência contra as mulheres é um problema que permeia todo o planeta.” (APPIAH, 2010, p. 131)

O texto de Mia Couto que aqui apresentamos é um espaço frutífero de contracultura e resistência, haja vista a urgência de mudança da atmosfera violenta. A resistência ideológica surge do tratamento estético, literário, envolvendo situações-limite e absurdas na relação entre o casal do conto analisado. O processo de representação demonstra os traços identitários e ideológicos de uma mulher morta pelo marido com um balde de água fervendo, por levantar suspeitas que poderiam de alguma forma destacá-la em questão de inteligência e poder frente ao companheiro. De acordo com Bosi, os valores e antivalores expressos na literatura são captados pelos poetas e exprimem-se por meio de imagens, figuras, gestos (BOSI, 2002, p. 120), o que nos possibilita pensar a resistência do conto em questão contra os maus-tratos sofridos pelas mulheres no ambiente doméstico.

O conto “Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?” é dividido em quatro seções e relata o assassinato de Carlota pelas mãos de seu marido e as cartas por ele escritas para o advogado que irá defendê-lo. A primeira seção, intitulada “Senhor doutor, lhe começo”, inicia o relato do narrador, recortado em uma multiplicidade de “eus”, cuja confusão mental é corroborada pelas construções “eu somos”, “nós sou”:

Eu somos tristes. Não me engano, digo bem. Ou talvez: nós sou triste? Porque dentro de mim, não sou sozinho. Sou muitos. E esses todos disputam minha única vida. Vamos tendo nossas mortes [...]
A minha mulher matei, dizem. Na vida real, matei uma que não existia. Era um pássaro. Soltei-lhe quando vi que ela não tinha voz, morria sem queixar. Que bicho saiu dela, mudo, através do intervalo do corpo? (COUTO, 2013b, p.75)

A segunda parte do texto descreve a morte de Carlota Gentina. O narrador matou a esposa, na tentativa de atestar se ela era uma feiticeira, uma *nóii*, conforme descrito na carta. Segundo Pedroso, “as mulheres mais inteligentes, que se destacavam de alguma maneira, ameaçando a supremacia masculina vigente imposta [...], eram consideradas bruxas e acabavam queimadas vivas.” (PEDROSO, 2015, p. 62). Esse fato está representado no

conto analisado, sendo Carlota Gentina uma ameaça contra a supremacia masculina. Ao longo da narração, Carlota é figurada pelo marido como uma mulher-feiticeira, de comportamento ameaçador; no entanto, a estrutura da narrativa apresenta outros elementos além do narrador os quais escancaram os medos do eu-masculino em relação à manutenção da supremacia sobre a mulher. A personagem que narra tem uma ideia da esposa como propriedade, autorizando-se, assim, a puni-la com o balde de água fervendo, desconsiderando qualquer traço de humanidade em si e no outro.

A desconfiança do marido se iniciou devido a um relato feito pelo cunhado Bartolomeu sobre um episódio doméstico em que queimou a esposa por acidente com a brasa da lenha soprada por acaso:

O grito que ela deu, nunca ninguém ouviu. Não era som de gente, era grito de animal. Voz de hiena, com certeza. Bartolomeu saltou no susto: estou casado com quem, afinal? Uma nóii? Essas mulheres que à noite se transformam em animais e circulam no serviço da feitiçaria? (COUTO, 2013b, p. 77)

O diálogo entre o protagonista e o cunhado Bartolomeu reforça o imaginário dos encantos e poderes femininos tidos como uma ameaça à supremacia masculina: “a ideia me prendia os pensamentos. E se eu, sem saber, vivia com uma mulher-animal?” (COUTO, 2013b, p. 78). O relato de Bartolomeu é uma reformulação empreendida por ele para mascarar o fato de ter sido “abandonado” pela esposa, pois a liberdade feminina de romper o casamento é inadmissível para o ego masculino do homem. Conseqüentemente, ele ressignifica os fatos para o cunhado, figurando a mulher como um bicho, que saiu da casa a “rastejar de dor”, gritando como uma “hiena”. A fabulação impede a masculinidade de ser destronada, uma vez que Bartolomeu prefere acusar a mulher de feitiçaria a assumir o fato de a esposa ter saído de casa. O tom fabuloso da estória é construído pelas descrições subjetivadas, atuando como eufemismos do crime praticado: “surpreender-lhe com um sofrimento”, “reguei o corpo dela com fervuras”, “chorando sem soltar barulhos”. Ao mesmo tempo, há dúvidas instauradas com o uso das palavras “se”, “ou”, “mas”, “duvidava”, marcas textuais a comprovarem outras perspectivas possíveis para analisar o assassinato de Carlota, além do olhar do narrador-autor do crime:

Se essa mulher, fadaputa, me enganou, fui eu que animei. Só havia uma maneira de provar se Carlota Gentina, minha mulher, era ou não uma nóii. Era surpreender-lhe com um sofrimento, uma dor funda. Olhei em volta e vi a panela com água a ferver. Levantei e reguei o corpo dela com fervuras. Esperei o grito mas não veio. Não veio, mesmo. Ficou assim, muda, chorando sem soltar barulho. Era um silêncio enroscado, ali na esteira. [...] Enquanto media a morte de Carlota eu me duvidava: que doença era aquela sem inchaço nem gemidos? [...] Conclusão que tirei dos pensamentos: Carlota Gentina era um pássaro, desses que perdem voz nos contraventos. (COUTO, 2013b, p.78-79)

O aspecto negativo da *anima*, conceito junguiano já aqui apresentado, está ligado a algumas figuras, dentre elas a feiticeira, que é o caso deste conto. De acordo com Carl Jung, “A anima [...] é muitas vezes personificada por uma feiticeira ou por uma sacerdotisa – mulheres ligadas às forças das trevas e ao mundo dos espíritos.” (JUNG, 2008, p. 235). O narrador liga a imagem da mulher feiticeira à realidade animista africana, servindo-se dessa justificativa para tentar livrar-se da culpa. Embora ele tente amenizar o peso do crime, por meio da dissimulação inventada sobre Carlota, a narrativa desautoriza o discurso narrado, apresentando aspectos que levam ao questionamento da veracidade dos fatos, incluindo a posterior confissão do protagonista na última carta.

Na terceira seção do conto, intitulada “Sonhos da alma acordaram-me do corpo”, o tempo narrativo volta para o presente, em que o marido está em uma cela escrevendo fatos para a defesa do caso. Nesta terceira parte, a crença animista empreendida pelo narrador expressa-se no relato de forma mais veemente, na tentativa de rebaixamento de Carlota Gentina a “bicho”, como forma de justificar e amenizar o ato criminoso:

O senhor me pediu para confessar verdades. Está certo, matei-lhe. Foi crime? Talvez, se dizem. Mas eu adoeço nessa suspeita [...]. A morte não afasta-me essa Carlota. Agora, já sei: os mortos nascem todos no mesmo dia. Só os vivos têm datas separadas. Carlota voou? Daquela vez que lhe entornei água foi na mulher ou no pássaro? Quem pode saber? O senhor pode? [...]

Os que choravam no enterro estavam cegos. Eu ria. É verdade, ria. Porque dentro do caixão que choravam não havia nada. Ela fugira, salva nas asas. [...] Muito-muito era um silêncio na forma de bicho. (COUTO, 2013b, p. 81)

A quarta seção, “Vou aprender a ser árvore” é a última carta do protagonista, na qual ele apresenta algumas outras informações, assumindo o

crime e revelando os verdadeiros motivos por trás das relações dele e do cunhado Bartolomeu com as respectivas esposas:

Já não preciso defesa, doutor. Não quero. Afinal de contas, sou culpado.[...]

Nesta carta última o senhor me vê assim, desistido. Porquê estou assim? Porque o Bartolomeu me visitou hoje e me contou tudo como se passou. No enfim, compreendi o meu engano. Bartolomeu me concluiu: afinal a sua mulher minha cunhada, não era uma nóii. Isso ele confirmou umas tantas noites. [...]

Então, pensei. Se a irmã da minha mulher não era nóii, a minha mulher também não era. (COUTO, 2013b, p. 82-84)

O protagonista divaga sobre a sua condição, alega as diferenças entre o mundo do advogado, racionalista, e o mundo africano, animista. Afirmar que em seu mundo ele seria julgado de forma correta, de acordo com os valores de seu povo:

Sou filho do meu mundo. Quero ser julgado por outras leis, devidas da minha tradição. O meu erro não foi matar Carlota. Foi entregar a minha vida a este seu mundo que não encosta com o meu. Lá, no meu lugar, me conhecem. Lá podem decidir das minhas bondades. Aqui, ninguém. [...] Desculpa, senhor doutor: justiça só pode ser feita onde eu pertenço. Só eles sabem que, afinal, eu não conhecia que Carlota Gentina não tinha asas para voar. (COUTO, 2013b, p. 84)

O traço animista configura uma espécie de poder à mulher, ligando-a à feitiçaria. É o caso também de um romance de Mia Couto, **Mulheres de cinzas** (2015), em que Chikazi consegue livrar-se de um estupro ao fingir, por meio de um truque, ser uma feiticeira, figura bastante temida e respeitada em grande parte da África, embora essa tendência tenha se enfraquecido após os processos de colonização. A personagem suplica para que não lhe façam mal por estar grávida de 20 anos. Ela corta o pulso da mão direita com a espinha dorsal do peixe que carregava por entre a roupa. Surge o filho-peixe, que assusta a todos: “O relato deste episódio perturbou as hostes dos inimigos. Diz-se que muitos soldados desertaram, receosos do poder da feiticeira que paria peixes.” (COUTO, 2015, p. 23).

No conto analisado, o acusado menciona os valores imperialistas como predominantes na relação entre homens e mulheres no pós-independência:

Assim, mesmo brancos somos pretos. Digo-lhe, com respeito. Preto o senhor também. Defeito da raça dos homens, esta nossa de todos. Nossa voz, cega e rota, já não manda. Ordens só damos nos fracos: mulheres e crianças. Mesmo esses começam a demorar nas obediências. O poder de um pequeno é fazer os outros mais pequenos, pisar os outros como ele próprio é pisado pelos maiores. (COUTO, 2013b, p. 83)

O texto retrata o machismo, demonstrando a submissão da mulher ao masculino inseguro, que tenta justificar sua violência contra a esposa com base na dissimulação possível ao seu papel de narrador, no entanto, o texto revela um plano de significação ligado ao poder imperialista que se mantém no contexto pós-independência por meio das práticas de submissão e violência contra a mulher moçambicana, sendo um ponto importante da luta feminina atualmente, como confirmamos em Edward Said:

Mas devemos também concentrar-nos no argumento intelectual e cultural no âmbito da resistência nacionalista segundo o qual, uma vez adquirida a independência, novas e imaginativas reconcepções da sociedade e da cultura eram necessárias para se evitar as velhas ortodoxias e injustiças. Neste ponto, o movimento das mulheres é central [...] as práticas masculinas injustas tais como concubinato, poligamia, atadura dos pés, sati e a escravização na prática tornaram-se o ponto focal da resistência das mulheres. (SAID, 2011, p. 338).

O narrador empreende uma inversão ideológica, dissimulada e mascarada, para acusar a esposa de feitiçaria e justificar o assassinato que empreendeu. Porém, suas cartas entregam os verdadeiros motivos que o levaram a matar Carlota: o marido tenta, portanto, justificar a sua ação violenta, que é, na verdade, fruto de um pensamento tradicionalmente machista, sendo a vergonha e a perda da honra masculina os principais motivos do assassinato.

A resistência está na temática da violência contra a mulher e na estrutura do conto, o qual trabalha com o foco narrativo centrado na figura masculina agressora, revelando a sua insanidade e desequilíbrio. Além disso, o fato de o protagonista contar os fatos por meio de cartas sugere um tom intimista e suscita um desvelamento ainda maior da intimidade, das inseguranças e dos equívocos do homem, o que reitera as principais causas da desigualdade entre os gêneros, desvelando o trabalho contraideológico empreendido no conto.

Por meio da análise exposta, concluímos que o conto em questão instaura novas relações e formas de representação da mulher, revelando as

contradições, injustiças e desigualdades contra Carlota Gentina, que representa as mulheres moçambicanas expostas aos extremos da violência. Segundo Eagleton (1978), a literatura mune-se de recursos capazes de nos revelar ideias, valores e sentimentos, muitas vezes transcendendo os limites ideológicos de determinada época, “proporcionando-nos a percepção das realidades que a ideologia esconde” (EAGLETON, 1978, p.31)

O texto de Mia Couto impinge a ideia de que é preciso mudar a realidade histórica patriarcal e que as relações atuais são extremamente desiguais. A morte injusta e silenciosa de Carlota Gentina toma corpo e voz por meio da narrativa, demonstrando o absurdo a que o machismo pode chegar. O escritor moçambicano empreende a resistência contra a ideologia patriarcal das duas formas apresentadas por Bosi (2002), pela forma e pelo tema. Aborda a violência doméstica, a morte e as tensões nas relações entre homens e mulheres, de modo a coadunar essas temáticas à forma narrativa, cujos elementos atuam na construção dialética, questionadora e reveladora das complexidades do universo feminino moçambicano.

As simulações travadas pelo narrador não são eficazes frente ao processo de resistência presente no texto, que desvela as inseguranças, o orgulho ferido daquele acostumado a assumir papel superior no contexto machista e que prefere matar a esposa a vê-la liberta do controle masculino. O homem representado neste conto é incapaz de lidar com o poder feminino e busca na violência a única forma de permanecer em posição favorável, mantendo o feminino explorado, castrado e anulado, pois, como Simone de Beauvoir afirma, “ninguém é mais arrogante em relação às mulheres, mais agressivo ou desdenhoso do que o homem que duvida de sua virilidade.” (BEAUVOIR, 1970, p. 19). Appiah aborda a questão da virilidade como algo ligado à defesa da honra masculina tradicionalmente realizada pela brutalidade e pela violência contra a esposa e os filhos nas sociedades patriarcais. (APPIAH, 2010, p. 110)

A vergonha masculina e a preocupação com a reputação ultrapassam o limite da ética que dita zelarmos pela vida do outro e justifica o homicídio, visto sob a perspectiva do narrador-personagem. No entanto, a estrutura do texto orienta para a ridicularização do homem, desvelando os reais motivos que o levaram a assassinar a esposa e conduzindo-o para um julgamento real, externo

à ideologia dominante. A naturalização da violência contra a mulher beira os extremos do absurdo e cede lugar ao efeito de resistência a essa prática considerada “viril” e “masculina”.

3.4.2 Os olhos dos mortos

As situações de violência, do marido contra a mulher e da mulher que encontra no assassinato uma forma de defender-se dos maus-tratos, são retratadas em “Os olhos dos mortos”. Destacamos neste texto de Mia Couto a violência sofrida pela protagonista, habitualmente espancada:

Venâncio ficou furioso quando descobriu, em estilhaços, a emoldurada fotografia na nossa sala. Era um retrato antigo, parecia estar ali mesmo antes de haver parede. [...]
 Ao ver a moldura quebrada e os vidros ainda espalhados pelo chão, Venâncio me golpeou com inusitada força, pontapés cruzaram o escuro do quarto entre gritos meus:
 - Na barriga não, na barriga não!
 Depois, quando ele amainou, interrompi-lhe o choro e me soaram serenas e doces as palavras:
 - Vê o sangue, Venâncio? Eu estava grávida...
 [...] Meu filho, esse primeiro que haveria de nascer, estava morto dentro de mim. As minhas mãos, ingênuas, ainda amparavam o ventre como se ele continuasse lá, enroscado grão de futuro. (COUTO, 2009, p. 70-71)

O filho que a narradora-personagem pensava haver dentro de seu ventre foi depois negado após exame no “posto de socorro” e a dor que a aflige é tamanha por dois grandes motivos: as surras constantes do marido e a infertilidade, a qual não lhe permite cumprir o papel de mãe, presente no imaginário de dominação masculina, conforme afirma Bourdieu, para quem o princípio de divisão do trabalho sexual está na produção masculina e na reprodução e passividade femininas (BOURDIEU, 2012, p. 27-28).

O fato de a mulher ir ao hospital após ficar gravemente ferida pelos maus-tratos do marido é visto como uma afronta ao macho da casa, que a espera para vingar-se pela exposição, pois a protagonista mesma afirma ser a sua reação “uma ofensa sem perdão”, expondo as feridas além do “escuro íntimo do lar”, lugar onde “a mulher deve cicatrizar”. A delação atua como resistência da protagonista contra a violência, sendo um antivalor, ou seja, um conceito

reformulado, com base no discurso cristão: “Mas, desta vez, eu ousara fazer de Cristo, exibir a cruz e a chaga pelas vistas alheias.” (COUTO, 2009, p.71-72).

A mulher representada neste conto é como as outras tantas personagens da coletânea **O fio das missangas** (2009), as quais esperam realizar o sonho de um casamento feliz - “Para que ele, mais uma vez, casasse comigo. E o mundo se abrisse, casa, cama e sonho.” (COUTO, 2009, p. 69-70). No entanto, a protagonista encontra o oposto do almejado, pois a violência empreendida pelo marido desfaz qualquer possibilidade de realização do amor sonhado, estabelecendo uma realidade hostil e agressiva, de acordo com a qual ao homem cabe agredir e à mulher é relegada a vida:

Eu era culpada por suas culpas. Com o tempo, já não me custavam as dores. Somos feitos assim de espaçadas costelas, entremeados de vãos e entrâncias para que o coração seja exposto e ferível. Venâncio estava na violência como quem não sai do seu idioma. Eu estava no pranto como quem sustenta a sua própria raiz. Chorando sem direito a soluço; rindo sem acesso a gargalhada. O cão se habitua a comer sobras. Como eu me habituei a restos de vida. (COUTO, 2009, p. 70)

O sentimento de culpa da mulher é reiterado por uma ideologia machista que ela mesma aceita e carrega para si, confrontando os sonhos de felicidade e desejos com o de culpa e ausência: “E eu, durante anos, tive vergonha da alegria. Estar-se contente, ainda vá. Que isso é passageiro. Mas ser-se alegre é excessivo como pecado mortalício.” (COUTO, 2009, p. 69). A ausência dessa mulher é como aquela na vida de tantas personagens tratadas neste trabalho, e a resistência narrativa está em retratar uma narradora ousada a ponto de ir ao hospital, o que conseqüentemente revelará as violências sofridas dentro de casa, causando também novas agressões do marido.

Como afirma Albuquerque Jr. (2010, p. 30), o homem tem dificuldade de aceitar uma mulher não reificada, utilizando a violência como forma de se relacionar com esse outro que o interpela, o nega e o “desrespeita” dentro da perspectiva machista que o coloca em grau superior à mulher.

A personagem-narradora se demora na varanda, com medo da reação de Venâncio; entra em casa e se depara com o olhar dele na fotografia, motivo do espancamento anterior; colhe um pedaço do vidro quebrado do portarretrato,

deita-se ao lado do marido adormecido e mata-o ao mesmo tempo em que reelabora o discurso cristão:

Deito-me a seu lado e revejo a minha vida. Se errei, foi Deus que pecou em mim. Eu semeei, sim, mas para decepar. [...].
Lição que aprendi: a Vida é tão cheia de luz, que olhar é demasiado e ver é pouco. É por isso que fecham os olhos aos mortos. E é o que faço ao meu marido. Lhe fecho os olhos, agora que o seu sangue se espalha, avermelhando os lençóis. (COUTO, 2009, p. 72)

Ou seja, a protagonista desconstrói o caráter punitivo do discurso cristão para cometer um pecado contra os mandamentos de Deus, eximindo-se da culpa: “Desculpe-me, Cristo: esplendoroso é o que sucede, não o que se espera.” (COUTO, 2009, p. 69). Ressaltamos um trecho bíblico em que a submissão da mulher ao homem fica explícita e que representa a base para o conflito da personagem: “Esposa, obedeça ao seu marido, como você obedece ao Senhor. Pois o marido tem autoridade sobre a esposa, assim como Cristo tem autoridade sobre a Igreja.” (BÍBLIA, Efésios, 5:22-23). A esposa deste conto revolta-se pela violência sofrida, pensando além das estruturas ideológicas bíblicas, para o cumprimento do que julga justo na defesa de sua integridade.

O conto estrutura-se na anacronia, misturando a ordem de apresentação dos acontecimentos, iniciando-se com o sentimento da narradora assim que acaba de matar o marido, porém suspendendo-o para um flashback aos dias anteriores ao crime. Após a morte de Venâncio, o sentimento da mulher é de liberdade, felicidade e alívio: “Estou tão feliz que nem rio. Deito-me com desleixo, bastando-me: eu e eu. [...] Durante tempos, só tive piedade de mim. Hoje não, eu me desmesuro, pronta a crianceiras e desatinos. Minha alegria, assim tanta, só pode ser errada.” (COUTO, 2009, p. 69).

A atitude dessa mulher é de confronto entre a ideologia que a submete aos valores difundidos pelo Cristianismo em Moçambique e a realidade violenta vivida dentro de casa, o que a faz cortar o pescoço do marido como forma de libertar-se. Ao mesmo tempo em que ela pensa nos ensinamentos religiosos, retomando a semântica do discurso cristão, ela o reformula para validar uma outra forma de ver as coisas, estabelecendo um *lócus* não mais de submissa e anulada, mas de um sujeito agente contra o sistema: ou seja, ela semeou sim, mas não bons frutos, cultivou a infelicidade que a fez matar o marido, sendo que

ela não se culpa por isso, mas sim a Deus, por tê-la criado (COUTO, 2009, p. 72), ou seja, aquela identidade do início do conto, a qual carrega o sentimento de culpa por excelência, é a mesma que se absolve dos pecados, autorizando-se a assassinar o marido violento, autoritário e machista.

O conto expressa a violência da qual a mulher é vítima constante, expondo as “chagas” do casamento infeliz e apresentando uma nova perspectiva para a protagonista. A narrativa de uma mulher que assassina o marido e desvalida o discurso cristão é uma resistência à anulação, aos maus-tratos e ao sofrimento ao qual o feminino esteve fadado a aceitar durante anos.

Neste conto, o feminino vence a opressão por meio do extermínio do marido e pela reflexão contraideológica travada pela personagem em relação ao discurso bíblico, posicionando-se contra a dominação patriarcal.

3.4.3 Na berma de nenhuma estrada

A infelicidade e o vazio existencial criam a atmosfera que leva a protagonista do conto “Na berma de nenhuma estrada” ao suicídio. O conto, cujo título é o mesmo da coletânea em que está publicado, trata o tema da morte como uma viagem para solucionar o vazio existencial da protagonista. Ela narra a sua realidade externa, apresentando aspectos como o batom, a maquiagem, a roupa e outros artifícios que reiteram o esvaziamento da mulher na casa do tio e na vila tradicionalmente patriarcal. Temos aqui uma personagem, como outras mulheres miacoutianas, cujos nomes não são apresentados, além de ser órfã e habitante de uma vila distante. As palavras da personagem indicam a dependência feminina de ser “carregada” por alguém e o relato construído de sua memória nos faz perceber uma característica comum às mulheres que encontram sentido apenas quando vivem à sombra do marido:

Meu pai foi-se, escoado na estrada. Nesta mesma estrada onde eu me alinho, mais minhas monotonias. Foi nas minas, não voltou. Minha mãe ficou tão pasmada no regresso dele, que ela nunca saiu daqueles aguardos. Os vizinhos até inventaram um fingimento: fazia-se de conta que chegavam lembranças, encomendadas que eles mesmos improvisavam.

- Seu marido lhe trouxe isto, Dona Constança. (COUTO, 2015b, p. 127)

A imagem das mulheres deste conto demonstra total dependência do masculino e um desconforto que as leva à loucura e à morte por não vivenciarem exatamente o ideal pregado pela sociedade patriarcal, fato que podemos relacionar com o nome “Constança”, pertencente à mãe da protagonista, submissa e vítima dos boatos da vila, por conta do abandono do marido. Esse passado que invade a consciência da narradora lhe impõe formas ideológicas que a posicionam sempre dependente de uma presença masculina, porque acostumada com os exemplos dados pela mãe. O rebaixamento da mulher é substituído pelo suicídio, como forma de lidar com a vergonha por ser solteira, sozinha e infeliz. Considerando-se incapaz de ser alguém e por não ter contemplado os valores exigidos pela sociedade machista, a protagonista caminha rumo a um questionamento que a leva à morte:

Estou aqui no sopé da estrada, à espera que alguém me leve. Um qualquer, tanto faz. [...] Porque dentro de mim há qualquer coisa de falecida, a secreta desistência de mim – nunca ninguém me vai carregar [...].

Os outros são outros, juntos é que somos gente. (COUTO, 2015b, p. 125-126)

A falta de sentido e de motivação para a vida está diretamente ligada à falta de alguém com quem se relacione amorosamente: “No entanto, não tenho ninguém em quem deitar amor.” (COUTO, 2015b, p. 127). A falta desse amor incomoda a personagem a ponto de suicidar-se: “Quero uma estrada para meu coração. De ida sem volta. Só para o além.” (COUTO, 2015b, p. 128). A completa desesperança e solidão jorram das palavras que compõem o conto, como vemos em: “Mas não é meu corpo que ofereço. O que entrego é minha vida” (COUTO, 2015b, p. 126). A mulher resolve a sua angústia tomando o chá das três noites: “E ele me pede que volte, aquilo pode matar. Mas eu já passei o último poste, me entranhei lá, onde a estrada foi mastigada no escuro.” (COUTO, 2015b, p. 129)

Essa morte é figurada pelo encontro da personagem com um motorista, cuja fala se assemelha à do pai: “Respondia como sempre falava: há de se ver.” (COUTO, 2015b, p. 127) e que a chama de “menina”, modo como o pai se dirigia a ela: “-Então lhe chamo de menina que é o melhor nome que eu sei.” (COUTO,

2015b, p. 129). Matando a si mesma, a protagonista consegue libertar-se de uma vida sem sentido, caminhando por uma estrada escura, rumo a “lugar nenhum”. Um carro passa para acolhê-la, o que a faz sentir-se, pela “primeiríssima vez”, feliz:

E eu, menina por primeiríssima vez, entro no carro e fecho a porta, com cuidado, temendo despertar ruído. Já sentada e sem olhar para nenhum lado ainda ousei:

- E vamos onde?

- Há de se ver. (COUTO, 2015b, p. 129)

Esse conto trabalha a questão da partida, simbolizada pela morte, como forma de oposição a um cerceamento insuportável que estabelece à mulher a obrigatoriedade de um marido, para ela ser alguém. A escuridão social na qual vive a narradora, por não ter o papel que caberia a ela como mulher, a faz preferir morrer:

Riem-se. Dizem sou louca. Por pouca sorte, não sou. Quando somos loucos a vida nunca nos faz mal. Eu sou é de outra vida, não venho de ninguém, nem vou para nenhum Deus.

Lembro tudo isto hoje e me parece despedida, agora que escurece diante de tudo e é noite fora e dentro de mim. (COUTO, 2015b, p. 128)

Essa narrativa retrata as limitações de um modelo social que destina à mulher um posicionamento inferior e dependente do masculino. A morte e a aniquilação da narradora demonstram a falta de sentido das sociedades patriarcais e, principalmente, a escuridão a que o ser humano chega quando preso a padrões sociais os quais aprisionam os gêneros em dicotomias alienantes nas quais predomina a desigualdade.

A narradora desapega-se da vida terrena e realiza o seu desejo de morte como um meio de ultrapassar a situação miserável da mulher no sistema coercitivo. As mulheres miacoutianas são primordialmente ausentes de vida e da vida por não poderem exercer seus desejos, estando fortemente ligadas à vontade masculina que impera sobre elas. O feminino representado neste conto simboliza a dor e a desesperança, buscando na morte a possibilidade de despovoar as margens. Há, portanto, uma inversão da pulsão de vida, que é inerente a qualquer ser humano, para a realização de uma pulsão de morte. A narradora deste conto não exala vida, sendo a atmosfera de melancolia, solidão e tristeza predominante. Ou seja, essa mulher é um “não-ser”, vendo na morte

de si mesma uma forma de “vir a ser” tudo aquilo que não consegue no sistema que a oprime e anula.

Todo o exposto vai na contramão da ideologia racionalista, que vê a morte como o fim, um estado em que o ser se torna o “não-ser”, tomando emprestado o termo de Schopenhauer (2000). Ao contrário da visão schopenhaueriana, a representação do feminino em Mia Couto dialoga com a morte como uma possibilidade de ser. Enquanto Schopenhauer defende a ideia da morte como único fim e que o ser não deve preocupar-se com ela, mas sim com o agora e o aqui, a morte é algo que povoa os pensamentos da narradora como um fim esperado e desejado como libertação de uma sociedade castradora.

3.4.4 Na terceira pessoa

No conto “Na terceira pessoa”, há uma protagonista que resgata a si mesma após a morte do marido: “Que a ela sempre lhe couberam enganar. Quem não errou, desta vez, foi sua viuvez. E assim, carente de esposo, nunca ela foi tanto pessoa. E essa pessoa ninguém mais a rouba de si” (COUTO, 2015b, p. 178)

Este conto retrata uma mulher, Dona Salima, que está cansada das saídas do marido durante as noites. Embora ela se revolte, ameaçando-o: “-Um dia lhe faço ver a estrela” (COUTO, 2015b, p. 175), ela sempre o aceita de volta, no “cansaço das mulheres todas de todos os tempos”, pois o contexto patriarcal criado no conto naturaliza o papel afônico e passivo de Salima, representando a realidade expressa por Schneider em estudo sobre o feminino: “seria parte da vida de uma mulher casada e com filhos suportar a constante ausência e eventual traição do marido.” (SCHNEIDER, 2000, p. 127). A mulher é figurada de forma bastante desrespeitosa, sofrendo violência física e moral, tendo sua subjetividade anulada e ignorada. O medo da personagem é reiterado pela forma como ela manipula a linguagem (com o uso da terceira pessoa), minimizando, assim, os efeitos do confronto, os quais geram certamente a punição física do marido contra ela: “- Nem o senhor sabe o que esse homem me desvale... / - Lhe deixe, Salima, nem merece dedicação de tristeza...” (COUTO, 2015b, p.175). Salima fala dos atos do marido como se ele estivesse na pele de uma terceira

pessoa, enquanto ele ouve as reclamações da esposa e a aconselha como se estivessem falando de outrem, sempre reforçando que a mulher nada faça a respeito e se conforme. Essa estratégia de construção do diálogo dilui o peso do embate entre o casal, demonstrando a submissão de Salima e o descaso do homem com a esposa.

A atmosfera tensa impera no conto, representando uma mulher que expõe seu sofrimento ao marido e não é ouvida, deixando-se manipular pelas carícias na cama:

Salima, a par e laço, amolecia sua fúria enquanto confessava as raivas que sentia pelo desatinado respectivo. O homem se entregava e lhe desenhava umas quantas carícias nas flores da pele. Os dois corpos se igualavam, água e chuva. Se uniam os dois lados da noite. Depois dos amores, ela vinha à janela e espreitava o escuro.
- Sabe? Assim, vista pelas coisas, até já lhe perdoei. (COUTO, 2015b, p. 176)

O perdão da esposa se dá continuamente depois do encontro carnal com o marido, o qual tem total consciência da desigualdade entre os dois, mantendo o sorriso no canto de boca, rebaixando a mulher, rotulada por ele de louca. O trecho abaixo expressa o jogo do “macho vitorioso”, direcionando o discurso a outros da mesma estirpe. O uso do termo “nossas inconfessadas sujeiras” cria uma cumplicidade entre homens, difundindo um comportamento-padrão masculino baseado no descaso e desrespeito aos sentimentos femininos:

O sorriso na esquina de sua boca confirmava: não é homem verdadeiro quem não sabe usar a lágrima de mulher como trapo em que enxugamos nossas inconfessadas sujeiras. Assim pensava ele, macho vitorioso naquele jogo de a si mesmo se estranhar. A mulher estava desgastada no miolo, tirasse ele o devido proveito dessa loucura. (COUTO, 2015b, p. 176)

O ponto extremo de desespero da mulher a faz munir-se de uma catana (uma espécie de faca), para lançar contra o marido, desistindo disso após uma conversa entre os dois. A interpretação que o homem faz da situação é de que a esposa “nem louca sabe ser”, o que expressa mais uma vez o desprezo pela mulher.

No entanto, essa certeza do marido na incompetência da esposa em relação a tudo, inclusive à loucura, desconstrói-se a partir do momento em que

a narrativa expõe a mudança repentina da protagonista, que toma coragem e utiliza a “veloz catana”, levando o marido à morte. Salima torna-se uma mulher “incumbida de nova alegria” (COUTO, 2015b, 178) após matar o marido. Matar o esposo é uma forma de superação de um casamento infeliz e de uma relação machista, não-igualitária. Parece ser a única saída para essa mulher, que desvelou os sentimentos ao extremo e não foi ouvida e respeitada, encontrando no assassinato a única forma de resolver a humilhação sofrida com o marido. A violência é um traço muito comum nos contos de Mia Couto e povoa as relações conjugais, primeiramente, dos homens contra as mulheres, e também atua como via de libertação feminina diante de situações extremas. Neste conto, a violência é forma de resistência à insensata desigualdade entre homens e mulheres, levada ao extremo de um diálogo inconstante, vago e fragmentado, com a transposição do ouvinte para a terceira pessoa do discurso, como forma de alienar ainda mais o conteúdo do diálogo, minimizando o tom de cobrança entre a obediente esposa e o marido dominador e sádico. A violência praticada por Salima choca, desconstrói a anulação da mulher pelo homem e expõe ao leitor caminhos para repensar a mulher moçambicana, frente a possibilidades de ser respeitada. Paulina Chiziane retrata o cenário macua em entrevista: “a mulher vai à guerra, vai buscar um homem, enquanto que no patriarcado a mulher tem de esperar que apareça um qualquer.” (CHIZIANE, 2014, n.p), fazendo-nos perceber, comparando com os contos analisados até aqui, o quanto desse universo feminino moçambicano deve ser repensado.

3.4.5 A menina de futuro torcido

Em “A menina de futuro torcido”, é retratado o extremo da submissão feminina aos interesses paternos, tendo como consequência o sacrifício e a morte da menina Filomeninha, única filha dentre os doze filhos homens de Joseldo Bastante. A menina é exposta a maus-tratos para que sua coluna possa curvar-se como a de um famoso contorcionista recém-chegado à cidade, o qual “ganhou dinheiro até encher caixas, malas e panelas.” (COUTO, 2013b, p. 127)

A representação da mulher está ligada ao sofrimento, tanto que ela, Filomeninha no diminutivo, foi escolhida para o sacrifício e deformação de seu próprio corpo, sendo totalmente resignada às ordens paternas: “- A partir desse momento, vais treinar curvar-te, levar a cabeça até no chão e vice-versa.” (COUTO, 2013b, p. 128). Essa ordem paterna exemplifica o que Nietzsche (2009, p.52) menciona sobre a relação entre devedores e credores e de que como os primeiros devem subordinar-se a certos abusos para que a ordem estabelecida entre ambos seja mantida, sendo o credor o responsável por manter uma “certa” proteção do devedor a cujo domínio está submetido. Bourdieu (2012) afirma que a dominação masculina acontece no campo das trocas simbólicas, afetando sentimentos, comportamentos e o “mais íntimo dos corpos” (BOURDIEU, 2012, p. 51), em que vemos a figura da mulher atrelada ao abaixar-se, inclinar-se, resignar-se, silenciar-se, dentre outros aspectos simbólicos manifestados na materialidade corpórea. Podemos relacionar Filomeninha como submissa ao pai, a quem deve a obediência para continuar merecendo a “proteção” paterna, estando envolvida sob os véus familiares estreitos dominadores que a oprimem, silenciam e deformam.

O destino da menina, a qual foi obrigada a dormir em um enorme bidão de gasolina todas as noites, tece a narrativa para o extremo da crueldade e desumanização do feminino. O corpo da moça não pertence a ela, tanto que quando ela se queixa das dores e pede para que o pai a deixe dormir na esteira, recebe a seguinte resposta:

- Você não pode querer a riqueza sem os sacrifícios [...]
- Pai, estou a sentir muitas dores cá dentro [...]
- Nada, filhinha. Quando você for rica hás de dormir até de colchão. [...]
- Os tempos passaram, Joseldo sempre esperando que o empresário passasse pela vila. [...]
- Enquanto isso, Filomena piorava. Quase não andava. Começou a sofrer de vômitos [...]
- Se o empresário chegar não pode-lhe encontrar da maneira como assim. Você deve ser contorcionista e não vomitista. (COUTO, 2013b, p. 129)

O corpo de Filomena, outrora chamada Filomeninha, deteriora-se e seu futuro é interrompido pela forte imposição paterna machista em um contexto cujos valores são materialistas e capitalistas. A menina se torna mulher forçadamente (momento que passa a ser designada Filomena sem o diminutivo),

quando o pai lhe ordena usar o vestido da mãe para ir à cidade apresentar-se ao empresário. As medidas não condizem com o corpo de menina, mas a imposição paterna autoritária força a degradação da filha que poderia, um dia talvez, tornar-se mulher. Notamos como o corpo de Filomena, seu bem-estar e a sua saúde não são objeto de preocupação de Joseldo Bastante. A crueldade do pai chega ao limite quando a filha treme no caminho à cidade e ele lhe cede o casaco a contragosto após questioná-la daquele frio todo em um dia tão quente. O homem passa por cima de todos os direitos de sua filha, sendo o principal deles a vida, que se esvai por culpa da ignorância, da ganância e da extrema crueldade de Joseldo, ironicamente chamado de Bastante, ou seja, excessivo, cruel em abundância, ganancioso, materialista, desumano e inescrupuloso, como notamos no trecho que se segue:

- Agora veja se para de tremer que ainda me descose o casaco todo [...]
 O mecânico arrastava a filha, tropeçando nela.
 – Filomena, fica direita. Não de dizer que lhe levo até no hospital.
 O empresário recebeu-os só no fim do dia. [...]
 - Não me interessa.
 [...]
 - Já disse, não quero. Essa menina está é doente.
 - A única coisa que me interessa agora são esses tipos com dentes de aço. (COUTO, 2013b, p. 130-131)

A afirmação do empresário sobre a moça estar doente não é suficiente para acalmar os ânimos inescrupulosos do pai que decide mexer nos dentes da filha, para transformá-los na atração que interessa ao empresário conforme presente no diálogo exposto. Ele só percebe a filha morta sentada no assento do passageiro quando a sacode para informar a brilhante ideia que teve: “-É verdade, Filomena: você tem dentes fortes! [...] E como não tivesse resposta, abanou o braço da criança. Foi então que o corpo de Filomeninha tombou, torcido e sem peso, no colo de seu pai.” (COUTO, 2013b, p. 132)

A desumanização é o principal eixo deste conto e atua no processo de representação da mulher na sociedade moçambicana, sacrificada e desvalorizada em prol do masculino. A narrativa expõe o excesso de crueldade contra o feminino, tratado como objeto, ignorado, destruído, pois o pai não hesita em escolher a filha para sacrificar-se em prol dos homens da casa. É notória a

falta de amor e de respeito às mulheres, aliada à extrema cegueira do homem diante do capitalismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de nosso estudo, comprovamos haver conflitos e tensões, elementos atuantes na construção da resistência ideológica nos contos miacoutianos. Os antivalores divulgados nos textos analisados contrapõem-se ao patriarcalismo e às práticas que comumente rebaixam, excluem e rechaçam a mulher na sociedade moçambicana. Moçambique tem uma diversidade de línguas, culturas, um hibridismo entre as práticas matrilineares e patrilineares oriundas da interação entre os povos que influenciaram na história do país. Nos contos de Mia Couto, há referências a lugares em Moçambique, tais como Muchatazina, Mutarara, Espungabera, Maputo, Quissimusse, assim como a utilização de provérbios moçambicanos e o uso de vocabulário e nomes africanos, como: mulala, xipefo, nóii, Nurima, Mazembe, dentre outros. Como consequência do processo de hibridação, há também nomes de origem portuguesa, indiana e palavras características de um discurso imperialista, como por exemplo: “pôr-se em modos de ser tropa” (no conto “Joãotónio no enquanto”). Há nos contos analisados a questão mencionada por Mia Couto em seu ensaio: “o meu país é um território de muitas nações. O idioma português é uma língua de uma dessas nações – um território cultural inventado por negros urbanizados, mestiços, indianos e brancos.” (COUTO, 2011, p. 177)

A figura feminina é enfatizada em todos os textos escolhidos para este estudo, sendo todos eles voltados para a temática da desigualdade ou não entre os gêneros e a marginalização ou não do feminino, submetido a situações diversas. Os textos revelam identidades femininas atreladas a um universo ficcional facilitador da igualdade, resistência e desconstrução dos tradicionalismos que reiteram a submissão da mulher.

O que todas as narrativas estudadas revelam é o poder da escrita, tendo como perspectiva o olhar feminino, a expor possibilidades para romper com os paradigmas patriarcais. O pressuposto de que toda narrativa tem sua contranarrativa se comprova neste trabalho, por este demonstrar muitas histórias nas quais há um trabalho textual contra a condição subalterna da mulher. Por meio da escrita, a voz feminina escapa do confinamento que a sociedade, historicamente, tem-lhe imposto pelo padrão do casamento

arranjado ou não, da violência familiar, da discriminação contra as viúvas e solteiras e a anulação em vários outros sentidos. As narrativas são testemunhas e tradutoras do universo feminino em Moçambique, tornando-se veículo de ruptura dos limites que confinam a figura feminina nas margens, realidade ficcional cabível a outros femininos presentes em outras culturas, o que demonstra a universalidade das coletâneas.

As histórias de Mia Couto constroem-se por meio de uma perspectiva crítica e reflexiva como um caminho para mudanças porque, em vez de reafirmarem a mulher na condição de submissão e sofrimento, elas despertam outras possibilidades de atuação feminina nos universos representados. A resistência temática é explorada na expressão do texto, que se utiliza do foco narrativo e dos percursos textuais para desbancar o discurso machista, abrindo possibilidades para a reformulação do olhar sobre o feminino.

Há uma trama ideológica nos contos a denunciar o rebaixamento das mulheres moçambicanas, sugerindo a elas realidades diferentes, seja pela saída de casa, pela vingança contra a traição e a violência praticadas pelos homens, ou pela assunção de papéis mais participativos e críticos diante da realidade que as rodeiam. As narrativas analisadas partem do sistema ideológico patriarcal, pendendo para a denúncia e/ou reformulação do mesmo, pelo trabalho textual focado na estruturação de realidades de valorização e respeito ao feminino.

Os contos suscitam reflexões ácidas desse nó ideológico instaurado dialeticamente, por meio de dois pilares que coabitam os textos: a submissão e a coação feminina denunciada em suas múltiplas formas e a reação e resistência da mulher rumo à elaboração de novas realidades mais igualitárias. As instâncias ideológicas dos textos se referem ao modo como a mulher é reificada e rebaixada na sociedade, deixando transparecer a urgência de mudanças no comportamento, as crenças e hábitos ligados ao casamento, ao posicionamento no casamento e na sociedade. Este trabalho comprova a materialidade narrativa miacoutiana como espaço de resistência ideológica, com base em um processo dialético contraideológico, na denúncia da situação da mulher na sociedade moçambicana. A estética de resistência presente nos contos possibilita a construção de um arquivo cultural sobre as complexidades das relações entre os gêneros, principalmente como parte de um processo de trocas simbólicas, envolvendo a representação de diferentes identidades femininas, desvelando,

assim, caminhos de oposição e sustentação de novos saberes sobre o país em questão. A mulher moçambicana é representada como um mosaico de identidades e papéis, desmitificando o exotismo e os estereótipos a ela ligados pelo imaginário ocidental.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política**. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. Máquina de fazer machos: gênero e práticas culturais, desafio para o encontro das diferenças. In: MACHADO, Charliton José dos Santos; SANTIAGO, Idalina Maria Freitas Lima; NUNES, Maria Lúcia da Silva (Org.). **Gêneros e práticas culturais**: desafios históricos e saberes interdisciplinares. Campina Grande: EDUEPB, 2010. p. 23-34

APPIAH, Kwame Anthony. **O código de honra**: como ocorrem as revoluções morais. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Barral, G. (2011). Vozes da loucura, ecos na literatura. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 12. Brasília, mar. / abr. 2001, p. 13-38.

BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 4 ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BÍBLIA. Carta de Paulo aos Efésios. Português. 5:22-23. In: **Bíblia sagrada**: nova tradução na linguagem de hoje. São Paulo: Paulinas, 2005. p.1348-1353.

BONI, Tanella Suzanne. Conclusion. In: _____. **Que vivent les femmes d'Afrique?** Clamecy, Paris: Karthala Editions, 2011. p. 147-156.

BORGES, Manuela. Educação e gênero: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. (Org.). **A mulher em África:** vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2007. p.73-88.

BOSI, Alfredo. **Ideologia e contraideologia:** temas e variações. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Literatura e resistência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Trad. Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

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

CABRAL, Amílcar Lopes. **A arma da teoria:** unidade e luta. Lisboa: Seara Nova, 1976.

CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. A literatura e a formação do homem. In: **Remate de Males.** Campinas, SP: UNICAMP, p. 81-90, 1999. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/issue/view/200/showToc>>. Acesso em: nov. 2016.

_____. **Literatura e sociedade.** 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARVALHO, Ruy Duarte de. Tempo de ouvir o 'outro' enquanto o "outro" existe, antes que haja só o *outro*... ou pré-manifesto neo-animista. In: _____. **O que não ficou por dizer**. Luanda/Lisboa: Chá de Caxinde, 2011.

CHATAGNIER, Juliane Camila. Gênero e subversão: um olhar sobre as representações femininas em *The secret life of bees*. In: NIGRO, Cláudia MariaCeneviva; CHATAGNIER, J. C. (Org.). **Literatura e gênero**. São Paulo: Cultura; São José do Rio Preto: HN, 2015. p.143-170.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. Revisor José Andrade. Edição original 1980. Digitalização em 2004. Disponível em: <<http://www.febac.edu.br/site/images/biblioteca/livros/O%20que%20e%20Ideologia%20-%20Marilena%20Chaui.pdf>>. Acesso em 20 nov. 2017.

CHAVES, Rita. A pesquisa em torno das literaturas africanas de língua portuguesa: pontos para um balanço. In: **Revista Crioula**, n.7, p.1-12, mai 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/55236>>. Acesso em 02 fev. 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 29. ed. Trad. de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

CHIZIANE, Paulina. **O alegre canto da perdiz**. Alfragide: Editorial Caminho, 2008.

_____. Uma mulher moçambicana. Entrevista. In: **Alguma prosa**: reportagens e jornalismo literário. 29 nov. 2007. Disponível em: <http://algumaprosa.blogspot.com.br/2007/11/uma-mulher-moambicana.html>. Acesso em: 21 mar. 2017. [n.p.]

_____. Os anjos de Deus são brancos até hoje. Entrevistada por Doris Wieser. In: **Revista Buala**. 26 nov. 2014. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/os-anjos-de-deus-sao-brancos-ate-hoje-entrevista-a-paulina-chiziane>. Acesso em: 26 jan. 2019. [n.p.]

_____. **Niketche**: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COUTO, Mia. **Mulheres de cinzas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

_____. **Na berma de nenhuma estrada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.

_____. **Vagas e lumes**. Alfragide: Caminho, 2014.

_____. **Cada homem é uma raça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Vozes anoitecidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.

_____. **Estórias abensonhadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **A confissão da leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

_____. **E se Obama fosse africano?** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Pensatempos**. Lisboa: Caminho, 2009b.

_____. **Contos do nascer da terra**. Alfragide, Portugal: Caminho, 2009c.

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

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

_____. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Cronicando.** Lisboa: Caminho, 1991.

_____. O prazer quase sensual de contar histórias. Entrevistado por Cristina Zarur. *Jornal O Globo*. Caderno Prosa e Verso. 30 jun. 2007. Disponível em: <<https://flip2007.wordpress.com/2007/06/30/o-prazer-quase-sensual-de-contar-historiasentrevista-com-mia-couto/>>. Acesso em: 07 jul. 2015.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. In.: BOLAÑOS, Aimée; BENAVENTE, Lady Rojas (Org.). **Vozes negras das Américas: diálogos contemporâneos.** Rio Grande: FURG, 2011. p. 163-175

EAGLETON, Terry. **La estética como ideologia.** Presentación de Ramón del Castillo Santos y Germán Cano. Ferraz, Madrid: Editorial Trotta, 2006.

_____. **Marxismo e crítica literária.** Trad. António Sousa Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1978.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos.** Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. **Mito e realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERREIRA, Aurora da Fonseca. A Contribuição da mulher na formação do saber e do conhecimento. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. (Org.). **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente.** Lisboa: Colibri, 2007. p. 51-67

FONSECA, Ana Margarida. O lugar do outro: representações da identidade nas narrativas de Mia Couto e José Eduardo Agualusa. In: **Diacrítica: dossier de literatura comparada.** Universidade do Minho: Húmus, 2010. p. 237-264

FONSECA, Ana Margarida; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto**: espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Trad. Elisângela Tarouco. **Nonada**: Letras em Revista. v. 2, n. 19, p. 235-256. Porto Alegre, Uniritter, 2012. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/viewFile/610/396>>. Acesso em: 11 maio 2015.

GENETTE, Gerard. **Discurso da Narrativa**. Tradução de F.C. Martins. Lisboa: Vega, [s.d.].

HANCIAU, Núbia Jacques. Visions d'Anna, de Marie-Claire Blais: uma estética da marginalidade. In: PETERSON, Michel; NEIS, Ignacio Antônio. (Org.). **As armas do texto**: a literatura e a resistência da literatura. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p.96-118

HARVEY, Graham. Animism: a contemporary perspective. In: TAYLOR, Bron (Org.). **Encyclopedia of religion and nature**. London; New York: Continuum, 2005. p. 81-83

IGLÉSIAS, Olga. Na entrada do novo milénio em África: que perspectivas para a mulher moçambicana? In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. (Org.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2007. p. 135-154.

JUNG, Carl G et al. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LINS, Regina Navarro. **A cama na varanda**: arejando nossas ideias a respeito de amor e sexo. Rio de Janeiro: Best Seller, 2007.

MACEDO, José Rivair. Sundjata keita e a reinvenção das tradições orais mandingas da África ocidental. In: SOUZA, Fábio Feltrin de; MORTARI, Cláudia. **Estudos africanos**: questões e perspectivas. Tubarão: UFFS; Copiart, 2016. p. 145-178

MAIA, Maria Armandina. Orlanda Amarílis, os passos em volta do Ilhéu dos pássaros. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (Org.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p.269-281

MINISTÈRE DE LA CULTURE DU MALI. **La Charte de Kurukan Fuga**: Aux sources d'une pensée politique en Afrique. Paris: L'Harmattan, 2008

MUSSUNDZA, Tsumbe Maria. **Gule Wankulu**: ancestralidades e memórias. Recife: Titivillus, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PARRINDER, Geoffrey. **African traditional religion**. London: Hutchinson's University Library, 1954.

PEPETELA. **Lueji**: o nascimento de um império. São Paulo: Leya, 2015.

PEDROSO, Elene Wicher. A representação do sujeito feminino em María Concepción, de Katherine Anne Porter. In: NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva; CHATAGNIER, Juliane. (Org.). **Literatura e gênero**. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto, SP: HN, 2015. p. 53-77.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In:_____. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 100-110.

PINTO, Alberto Oliveira. O colonialismo e a coisificação da mulher no cancionário de Luanda, na tradição oral angolana e na literatura colonial portuguesa. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. (Org.). **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Colibri, 2007. p.35-49.

PONSONI, Samuel. Resistência e poder em uma narrativa brasileira: perspectivas de análises. p.133-152. In: BARONAS, Roberto Leiser; MESTI, Paula Camila; CARREON, Renata de Oliveira (Org.). **Análise do discurso: entorno da problemática do Ethos, do político e de discursos constituintes**. Campinas, SP: Pontes, 2016.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **A narrativa africana de expressão oral**. Luanda: Angolê, 1989.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In.: CANDIDO, Antonio [et.al.]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 9-50.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHNEIDER, Liane. A representação do feminino como política de resistência. In: PETERSON, Michel; NEIS, Ignacio Antônio. (Org.). **As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.p. 119-139.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

TAGLIACOZZI, Sara. Elle sera... Prophetisme artistique et creation feminine dans l'oeuvre de Werewere Liking. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. (Org.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p.331-349.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Estruturalismo e poética**. Trad. José Paulo Paes e Frederico Pessoa de Barros. São Paulo: Cultrix, 1973.

WILLERSLEV, Rane. A antropologia está levando o animismo a sério demais? In: **R@u Revista de Antropologia da UfsCar**, v. 7, n. 1, jan/jun., 2015. p. 17-36.

WITTMANN, Tábita. **O realismo animista presente nos contos africanos** (Angola, Moçambique e Cabo Verde). 2012. 171 f. Dissertação (Mestrado em Letras). UFRS, Porto Alegre: UFRS, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/66293>>. Acesso em: 10 jun. 2015.