



*Os modos de expressão do feminino em Mia Couto*<sup>650</sup>

*Modes of expression of feminine in Mia Couto*

*Cláudia Barbosa de Medeiros*

**Resumo:** Este artigo propõe investigar as estratégias narrativas de que o escritor moçambicano Mia Couto se utiliza para, literariamente, problematizar o feminino em *A confissão da leoa*. Nesta abordagem, examinaremos as representações simbólicas do feminino, em destaque as alegorias contidas na presença da leoa. Apesar da predominância do modelo patriarcal nos cenários ficcionalizados que impinge à mulher a condição de subalterna, empreenderemos uma análise sobre as intervenções cênicas transgressoras do ser feminino em busca de espaços de pertencimento.

**Palavras-chave:** feminino; transgressão; subalternidade.

**Abstract:** This article proposes to investigate the narrative strategies that the Mozambican writer Mia Couto uses to literally problematize the feminine in *A confissão da leoa*. In this approach, we will examine the symbolic representations of the feminine, highlighting the allegories contained in the presence of the lioness. Despite the predominance of the patriarchal model in the fictional scenarios that impinge on the woman the condition of subaltern, we will undertake an analysis on the transgressive scenic interventions of the feminine being in search of spaces of belonging.

**Keywords:** female; transgression; subordination.

---

<sup>650</sup> A pesquisa que serve de base para este artigo foi parcialmente financiada pela CAPES.

Em circulação nas obras romanescas de Mía Couto estão tipos variados do feminino que investem em tentativas de afirmar sua condição de ser e de estar no mundo, ação que antagoniza com a condição de subalternidade em relação aos seus pares masculinos. Multifacetadas e labirínticas, as mulheres da ficção de Couto preservam uma posição instável entre a obediência e a transgressão, entre o controle e o excesso, o silenciamento e o estouro. A tensão decorrente deste comportamento paradoxal das personagens acentua, em grande medida, o significado da experiência do feminino na obra do escritor moçambicano, visto que ela reflete, nas enunciações literárias, as problematizações de relações sociais constituídas a partir de um lugar marginal ocupado pelas mulheres.

No romance *A confissão da leoa* (2012), a cena que provavelmente enuncia o feminino de modo mais eloquente é aquela em que a protagonista Mariamar está parada em sua almadia num remanso do rio Lideia: lugar sagrado, “o ovo do tempo”, o ninho da água, abrigo e criação – a energia feminina da gestação da vida. Mariamar quer seguir, fugir para a estrada, salvar a si e ao homem por quem tem amor. Mas, naquela parte do rio, a fuga é interrompida por uma força enigmática: por que a canoa parou? – “Aquele sossego de paraíso deveria sossegar-me, mas não” (p. 54), narra ela. E, adiante, a cena explica sua inquietação. Há uma leoa na margem do rio e Mariamar, que fugia dos ataques dos leões (machos), é seduzida por ela. Ambas se contemplam e sedimentam um “religioso sentimento de harmonia” (*ibidem*). Não há medo; há reconhecimento e reencontro, a mulher e algo dela mesma que ela reconhece na imagem daquela leoa à beira-rio.

Debruçada sobre a margem, a leoa mata a sua sede, imponente e suave. Mariamar conclui: “Todos acreditam que são leões machos que ameaçam a aldeia. Não são. É esta leoa, delicada e feminina como uma dançarina, majestosa e sublime como uma deusa, é esta leoa que tanto terror tem espalhado em todas as vizinhanças” (p. 55). Porque esta leoa mostra aos homens a impotência que lhes atravessa, não fossem as armas que carregam, simbolicamente constituídas: as ações e os discursos intermitentes, subliminares ou estrepitosos, que robustecem os condicionamentos históricos da experiência masculina de dominação. Isto é, a leoa, corpo que contesta, sinaliza a natureza instável deste sistema de poder.

Ao fim, a partir de onde a leoa bebera a água, o rio vai se avermelhando e sangra como Mariamar, “o mesmo sangue que, sempre que sonhei dar à luz, escapou por entre as minhas coxas, esse mesmo sangue está fluindo na corrente” (p. 56). É o feminino que atinge seu aspecto simbólico mais representativo: o valor cultural da maternidade, neste caso, da quase maternidade, em que se é mãe de filhos perdidos. Neste sentido, Mariamar conota a mulher-mãe identificada com a própria África que – ainda – envia seus filhos-soldados para, nas guerras, se tornarem ausência. Se por um lado, podemos pensar que nas guerras referentes aos conflitos políticos – especificamente, o

romance em questão encena as consequências nefastas, no espaço africano, da guerra da independência de Moçambique –, por outro lado, há outras guerras cuja visibilidade social é quase nenhuma, silenciosas e predominantemente femininas:

- *Porque nós, mulheres, todas as manhãs continuamos a despertar para uma antiga e infundável guerra.*

Hanifa Assulua não tinha dúvidas sobre a condição das mulheres de Kulumani. Acordávamos de madrugada como sonolentos soldados e atravessávamos o dia como se a Vida fosse nossa inimiga. Regressávamos de noite sem que nada nem ninguém nos confortasse das batalhas que enfrentávamos (2012, p. 135).

A guerra que descreve Hanifa está nas entrelinhas das histórias das subjetividades das personagens couthianas femininas como o confronto permanente entre o ser e o não-ser, entre o estar e o desaparecer. Ou seja, a morte não é o que determina o fim da existência, mas é aquilo que costura e ratifica algumas experiências femininas. Pela morte se confere a presença da vida. Assim confirma a voz narrante de *Terra Sonâmbula* (2007) na apresentação de Farida: “Cumpria um castigo ditado pelos milénios: era filha-gêmea, tinha nascido de uma morte. Na crença de sua gente, nascimento de gêmeos é sinal de grande desgraça” (p. 70). A mesma tensão trágica guarda a existência de Mariamar em *A confissão da leoa*: “Confesso agora o que devia ter anunciado logo de início: eu nunca nasci. Ou melhor: nasci morta. Ainda hoje a minha mãe aguarda pelo meu choro natal” (2012, p. 233).

Com a sua coleção de filhos sonhados e, na mesma proporção, abortados, Mariamar torna-se a alegoria de todas as mulheres, inclusive daquelas cuja maternidade se expressa somente no corpo psíquico do sujeito, também exemplificada por Hanifa Assulua, mãe de Mariamar, ao dizer das “crianças [que] nascem e morrem dentro de nós” (2012, p. 186) ou aquelas que concebem e gestam o embrião da coletividade, como alerta Chikazi Makwakwa, mãe no romance *Mulheres de cinzas*: “fosse nos palcos de dança, fosse nos verdadeiros campos de batalha não se encontra um filho que seja apenas nosso. Todos os que tombaram são nossos filhos. As mães da minha terra trazem o luto de todas as guerras” (2015, p. 90).

Em diversas sociedades tradicionais moçambicanas, principalmente as do Sul, o valor da mulher está sobremodo vinculado à sua função procriadora, o que faz com que, por outro lado, a destituição desta potencialidade remeta a um processo de depreciação do ser feminino. A infertilidade de Mariamar, por exemplo, indica a sua morte social, embora sua aldeia esteja situada no Norte de Moçambique: “Uma mulher infértil, em Kulumani, é menos que uma coisa. É uma simples inexistência” (2012, p. 121), julgamento deferido pela ideologia machista dominante, mas que a personagem reitera, se autoidentificando como esta vida ausente de vida: “eu era uma coisa e seria enterrada como um objeto na poeira de Kulumani” (*ibidem*). Neste sentido, a atividade

materna é, para o pensamento tradicional que tange o enunciado romanesco, uma forma de representação da essencialidade e relevância do ser feminino.

O mérito da procriação, atributo exclusivo do universo das mulheres, ao longo do tempo, tornou-se dominante – e quase restritivo – na identidade feminina, fazendo com que outras qualificações fossem, pouco a pouco, tornadas de menor importância. Em muitos países africanos, este movimento de desqualificação da mulher foi, em larga escala, conduzido pela colonização europeia que, entre outras medidas, não permitiu às mulheres a ida às escolas e os cargos de liderança. Era preciso resguardá-las para sua função intransferível de “produzir produtores”, nas palavras de Joseph Ki-Zerbo (2006, p. 104), historiador burquinês, quando este se referiu ao processo de reificação das negras africanas pelas metrópoles colonizadoras.

Ser o símbolo da fertilidade, o espaço de geração de novas vidas, numa terra onde, mesmo depois das independências, as guerras internas continuaram a arruinar núcleos familiares, a destruir sonhos e a mutilar esperanças, constitui, de tal ordem, uma excelência moral e um valor pragmático, que outras virtudes vêm a ser secundárias. Em tempos bélicos, simbolicamente estéreis, tornar a fertilidade feminina um meio de sobrevivência com a perpetuação das descendências reposiciona a mulher, criativamente, no jogo relacional das sociedades soberanamente patriarcais, ainda que não desmonte a ordenação hierárquica constituída, que tem “o homem como a norma e a mulher como o desvio” (TORRES, 2010, p. 51).

Compreendemos, então, que, embora a maternidade se defina como uma potencialidade humana própria do universo feminino, sua fundamentação ideológica, em muitos casos, apoia-se no pilar do falocentrismo e corrobora com as estratégias político-discursivas de alienação e/ou exclusão da mulher. Na perspectiva de sociedades patriarcais, muitas vezes, ser mãe é se apropriar de um poder cuja atribuição é intensificar o poder do homem, na medida em que a fertilidade feminina possui correspondência direta com a virilidade masculina, espécie de potenciômetro da energia sexual do homem. Ser mãe representa a grande sorte, pois designa um modo de aceitação e aproximação do mundo masculino. Representa, no final das contas, a reinserção no mundo das relações sociais, articuladas, em níveis explícito ou implícito, por uma dinâmica androcêntrica.

Em seu relato crítico, registrado em *Eu mulher em Moçambique* (AFONSO, 1994), a escritora Paulina Chiziane descreve:

Na infância a rapariga brinca à mamã ou a cozinheira, imitando as tarefas da mãe. São momentos muito felizes, os mais felizes da vida da mulher tsonga. Mal vê a primeira menstruação é entregue ao marido por vezes velho, polígamo e desdentado. À mulher não são permitidos sonhos nem desejos. A única carreira que lhe é destinada é casar e ter filhos. (p. 14)

Seu discurso sinaliza o antagonismo de sensações que compõe o universo feminino em períodos distintos: da infância, com a prevalência do mundo onírico e da fertilização dos prazeres, à fase (precocemente) adulta, quando se instaura o fardo social inescapável de mãe e esposa virtuosas, que, em geral, pressupõe a esterilização da subjetividade em benefício da função social. A escritora chama atenção para a descrição da realidade da mulher tsonga, etnia do sul moçambicano, evidenciando a perda do prazer sexual feminino. Os termos com que Chiziane faz referência à tradição do casamento e da maternidade denunciam o caráter opressor deste costume, que aprisiona a mulher no lugar cultural de servidora doméstica, afastada de sua eroticidade vital.

Entretanto, para análise aprofundada deste conceito, sem incorrer em parcialidades precipitadoras e acríicas, recorreremos aos estudos feministas de Bibi Bakare-Yusuf, escritora nigeriana. Ela destaca que as culturas e sociedades dos países africanos compreendem inúmeras particularidades, não só definidas a partir de valores nacionais, mas também por configurações religiosas e tradições étnicas, estas, marcadas por extrema diversificação. A par disto, somos conduzidos a fazer uma leitura da maternidade nas sociedades africanas e suas significações políticas desprovida de quaisquer reducionismos ou generalizações. Se a maternidade é uma experiência comum à maioria das mulheres, o sistema patrilinear, ao contrário, não é premissa de todas as culturas africanas, embora consideremos a sua abrangência neste território.

Bakare-Yusuf reflete acerca da problemática de se ater a determinismos e essencialismos na tentativa de definição sobre quem é a mulher africana e quais são os traços fundamentais de sua identidade. Para isso, a feminista nigeriana toma como eixo discursivo o corpo feminino e os modos como ele negocia com as realidades ao redor, afetando e sendo afetado pelas dinâmicas sociais, históricas e culturais. Nas palavras da escritora, a maneira pela qual “cada mulher experiencia seu corpo poderá ser moldado pela situação específica e o valor que os lugares do mundo têm sobre esse corpo” (BAKARE-YUSUF, 2003, p. 6).

Apoiando seu discurso na teoria da fenomenologia existencial<sup>651</sup>, ela assegura que nenhuma análise crítica das identidades pode ser feita a partir de prescrições e/ou imposição de paradigmas, desconsiderando as especificidades de cada contexto, sob o risco de distorções:

---

<sup>651</sup> Concepção filosófica que relaciona a experiência humana às circunstâncias da existência e à intencionalidade do ser. Desvia-se, portanto, das abordagens que privilegiam as normatizações e destacam a natureza das coisas, ou seja, uma essência pré-determinada em detrimento das experiências. Filósofos como Edmund Husserl, Martin Heidegger, e Jean-Paul Sartre agregaram os valores da fenomenologia existencial em seus estudos. Bibi Bakare Yusuf destaca, ainda, os franceses Simone de Beauvoir e Maurice Merleau-Ponty pela incorporação dos princípios desta corrente filosófica em suas interpretações. Para a nigeriana, questões como as propostas por Beauvoir, “o que é ser mulher?” e “como tornar-se mulher?”, por exemplo, seguindo uma perspectiva fenomenológica existencial, não podem ser dissociadas do contexto histórico e cultural em que são feitas. Deste modo, embora o corpo feminino seja a base para uma experiência comum de ser mulher, “quando falamos sobre uma mulher africana, devemos entender que essa identidade é necessariamente ligada a configurações de gênero muito específicas, formas de acesso e controle sobre os meios de produção, participação na vida cívica e espiritual, direitos de herança, escolhas individuais e assim por diante, todos tendo lugar em determinados locais africanos” (BAKARE-YUSUF, 2003, p. 15).

A fenomenologia existencial, portanto, não começa com conclusões sobre as experiências e identidades das mulheres. Pelo contrário, ela está preocupada com o que cada cultura e contexto histórico fazem do corpo biológico, e o que este corpo faz da cultura e do contexto histórico, por sua vez. Uma descrição de inspiração fenomenológica começa com a pergunta: Qual é a experiência vivida de ter um tipo particular de corpo? Como é estar corporalmente afetado e moldar o tipo de experiência que podemos ter? Por que os corpos de homens e mulheres são usados para demarcar diferenças sociais? (*idem*, p.13)

Nesta perspectiva de prestigiar a experiência em detrimento da essência, Bakare-Yusuf discorre sobre o feminino para além da dominação androcêntrica e nos põe a conhecer os valores em torno da condição de ser mulher nas sociedades matrilineares e bilineares da África. Citando várias pensadoras africanas, sociólogas, antropólogas, feministas em geral, Yusuf desconstrói a perspectiva única do patriarcado nas sociedades do continente, ou seja, rompe com imaginário de que as experiências femininas (no caso específico da maternidade, por exemplo) estão a serviço de reproduzir o poder masculino. Lembra que para algumas pensadoras “a noção de ‘patriarcado’ é vista como um conceito importado e imposto” (*idem*, p. 5), posto que “equiparar diferença sexual com desigualdade sexual equivale a uma leitura errada das estruturas sociais africanas e da importância da organização do sexo dual” (*ibidem*).

A nigeriana destaca nomes como a africanista e antropóloga americana Niara Sudarkasa e as teóricas nigerianas Oyèrónké Oyèwùmí e Nkiru Nzegwu, cujas pesquisas asseveram que, predominantemente, a vida social em África, antes das colonizações europeias, era estruturada sob a liderança partilhada dos dois sexos. O poder encontrava-se disseminado nas atividades de homens e mulheres e, até os dias atuais, ambos os sexos são equivalentes em diversas comunidades africanas. Assim, o potencial reprodutivo do corpo biológico da mulher, em várias dessas sociedades, de forma alguma, desconceitua o seu valor social ou meramente está a serviço da perpetuação da dominação masculina.

Nesta perspectiva de equivalência de poder entre homens e mulheres, Bakare-Yusuf chama atenção para o fato de que as mulheres também instalaram/instalam mecanismos de dominação, fato menos comum, mas não menos relevante. Em suas palavras,

A dominação masculina pode exigir a diferença sexual, contudo, a diferença sexual não leva a si mesma para a dominação masculina. Por colapso, nesta distinção existe um perigo de ontologizar o poder masculino, assumindo que as relações humanas são inevitavelmente moldadas por relações de poder tirânicas. Além disso, equiparar a diferença sexual com a dominação masculina pode também obscurecer os modos em que ambos, homens e mulheres ajudam a reproduzir e manter instituições de gênero opressivas. (*idem*, pp 3-4)

Na origem dos estudos ocidentais sobre o feminismo, o cânone social sobre o qual

transitavam as pesquisas era a mulher branca, de classe média e integrante de sociedades europeias, ou seja, uma identidade que não pode ser compartilhada pelas mulheres das muitas Áfricas existentes. Disto decorre as incompatibilizações dos referenciais simbólicos, tendo em vista as discrepâncias culturais e suas respectivas especificidades. Assim, do mesmo modo que o dispositivo da maternidade está enredado numa teia complexa de valores, a conceituação de “feminino” o está, igualmente.

“Os femininos”: talvez pudéssemos encaminhar nossa reflexão escorada nesta pluralidade. Porque, além da natureza plurissêmica em torno da questão do feminino, há outra, menos filosófica e mais literária: a obra de Couto é uma transgressão de linearidades e propõe, impulsivamente, a fragmentação das perspectivas existenciais a tal ponto que o que resta é uma fina transparência por onde atravessam inúmeras consciências, possivelmente, contraditórias. Seus romances, conhecidos por encenarem uma dualidade de valores (infância/velhice, tradição/modernidade, oral/escrito, vida/morte, entre outros), arriscam-se a encenar vias fracionadas de compreensão de mundos, múltiplas estradas que se cortam e se desencontram, num diagrama complexo de simultaneidade de perspectivas. Esta pluralidade se reflete também quando o escritor compõe as expressões e impressões de suas personagens femininas.

Quem é a leoa de Mia Couto? Mariamar, sua irmã Silência, a mãe Hanifa, cada qual quer a posse desta identidade, em confissões que se multiplicam, ao contrário do que indica o título singularizado “A confissão da leoa”. Mariamar assume: “sou eu a vingativa leoa” (2012, p. 239); reconhece também Silência: “a leoa, minha esperada irmã” (2012, p. 59); e, por fim, é a mãe que resume: “*Eu sou a leoa que resta*” (2012, p. 251). Ser leoa é vivenciar a experiência coletiva da transgressão. Percebemos, então, que a leoa, não é somente um corpo em mutação, mas é também o corpo que produz transformações. Reacende o corpo de Mariamar e o faz pulsar: “Um tremor me sacode, o coração salta-me pela garganta quando, de pé sobre o fundo dançante da canoa, adivinho uma oculta presença na margem” (2012, p. 54). A leoa torna-se um corpo discursivo que contesta, que tenciona os paradigmas que restringem as experiências femininas e põe em abalo certas regras sociais existentes em Moçambique e em outros locais do mundo.

A leoa é a mulher migrada de fronteira: desumanizada pelo cotidiano que as sociedades, em geral, impingem (em destaque, as encenadas nos romances coutianos), o ser feminino, eroticamente, funde-se à natureza primordial, apropriando-se da virtualidade do animal. A leoa-mulher anula os “homens poderosos, guerreiros munidos de sofisticadas armas: todos se prostraram, escravos de medo, vencidos pela sua própria impotência” (2012, p. 55). Se o poder deles se garante em algo extrínseco – as armas – o dela deriva e se sustenta no próprio corpo polivalente, ao mesmo tempo delicado e terrífico, que protagoniza uma concepção reintegradora de mundos. Ritualisticamente,

reconcilia-se com sua própria natureza, “majestosa e sublime como uma deusa”, empoderando sua existência.

Entre Mariamar e a leoa há tantas similaridades subliminares que, no decorrer do tecido narrativo, se transformam num mote enigmático para o leitor, um jogo de descobertas plurissêmicas. Destacamos, neste trecho da nossa reflexão, o aspecto simbólico que o corpo adquire com a fusão do corpo animal da leoa com o corpo humano, pondo em relevo, não mais a forma física do ser, mas o conteúdo anímico, distintivamente feminino, que, a partir daquela associação, ganha proeminência nas cenas narrativas: “Como se há muito me esperasse, ergue a cabeça e crava-me fundo o seu inquisitivo olhar. Não há tensão no seu porte. Dir-se-ia que me reconhece. Mais do que isso: a leoa saúda-me, com respeito de irmã” (2012, p. 55).

Esse embaralhamento de corpos conota aspectos em ruína da dimensão antropomórfica do ser: a leoa é mulher<sup>652</sup> e vice-versa, conduzindo-nos a uma compreensão do feminino a partir de uma quebra de perspectiva de imagem necessariamente humana. Há como tônica, em *A confissão da leoa*, a ameaça da vida, o risco da desintegração das formas humanas, sobretudo a desintegração do corpo do sujeito feminino:

Na realidade, foi o escuro que me revelou o que sempre fui: uma leoa. É isso que sou: uma leoa em corpo de pessoa. A minha forma era de gente. Mas a minha vida seria uma lenta metamorfose: a perna convertendo-se em pata, a unha em garra, o cabelo em juba, o queixo em mandíbula. Essa transmutação demorou todo este tempo. (2012, p. 235)

Nas normatizações que definem papéis sociais de homens e mulheres, os homens aparecem como verdadeiros caçadores das identidades e subjetividades – formas mais sutis de existência – femininas, com seus aparatos de coerção, para que a mulher permaneça ocupando o lugar subterrâneo da pirâmide, nos interiores moçambicanos: “*uma mulher, aqui, não é ninguém...*” (2012, p. 178), avisa Hanifa a Arcanjo Baleiro. A leoa, então, é a marca da insubmissão, a corporificação da recusa daquilo que vem sendo, historicamente, atribuído à mulher pelos sistemas sociais falocêntricos. Ou, no mínimo, um meio de escapismo, o que torna a leoa uma alegoria da experiência feminina de dissimular a si mesma pela ação do desbloqueio da imaginação: “Uma vez mais, a leoa volta a demorar em mim o seu olhar (...) Qualquer coisa, que não conseguirei nunca descrever, subitamente me rouba discernimento e o grito me irrompe do peito: - *Mana! Minha irmã!*” (2012, p. 55-6); “a viagem conduziu-me a quem de mim estava apartada: a leoa, minha esperada irmã” (2012, p. 59); “E aqui deixo escrito com sangue de bicho e lágrima de mulher: fui eu [Mariamar] que matei essas mulheres, uma por uma. Sou eu a vingativa leoa” (2012, p. 239); “Com

<sup>652</sup> Não nos referimos ao sexo do animal, ou seja, ao fato de a leoa, obviamente, ser fêmea. O termo “mulher” destaca, na leoa, a presença de circunstâncias que se identificam com outras circunstâncias possíveis da mulher cotidiana. O grande jogo literário do romance é o desvendamento destas interseções, posto que elas não se dão facilmente a ver.



o respeito das coisas derradeiras, Hanifa Assulua sussurra: - *Eu sou a leoa que resta (...)*” (2012, p. 251).

O desembaraço do potencial inventivo das personagens femininas cria a polidentidade da leoa que, de modo emblemático, retoma a potência de ação do ser feminino. Retira-o da passividade, numa recusa das obras literárias em questão de uma interpretação vitimizada das mulheres das narrativas e as faz assumir autorias transgressoras. Deste modo, o “feminino” escapa de ser um estado, ou pelo menos não o é como algo fixo, detectável em situações, pessoas e coisas a partir de um pré-conceito. Ao contrário, o feminino investigado neste artigo mais se aproxima de uma perspectiva oscilante, de “mudança de estados”, na medida em que se põe a ver exatamente pela sua capacidade de múltiplas formas/faces de experiências da sua existência.

Podemos sugerir, então, o confronto entre os modos de ação do sujeito (feminino): de um lado, a paralisia de sua capacidade imaginativa, intimamente implicada com um estado de resignação diante das forças masculinas de dominação, que tenta, pois, definir uma condição letárgica da existência feminina na diegese romanesca – referimo-nos aos ecos discursivos em torno da subalternidade da mulher; de outro, o desbloqueio da sua imaginação como o abalo da ordem social, aquilo que sugere a “morte” iminente da racionalidade em vigor. Racionalidade entendida não como a potencialidade reflexiva do pensamento, mas, a razão arbitrária do pensamento androcêntrico. Dele é originária a hierarquização entre os gêneros, que vem a ser a célula central das tradições patrilineares.

Recortamos três cenas de *A confissão da leoa* em que esta cultura da imaginação desmedida é o modo de afecção por meio do qual o ser feminino se põe em ação, mente e corpo, para questionar e confrontar o poder falocrático. Nelas, o corpo de uma personagem é afetado pela presença invasiva do corpo animal, configurando o embaralhamento de corpos ou desfragmentação das formas. Nesses recortes, identificamos um tráfego de afetos<sup>653</sup>, no qual ambos os corpos, em simultaneidade, ao afetar o outro, intensifica neles a potência de existir, favorecendo um fluxo de mudança de estados, de passivo para ativo. Entendemos o afeto como aquela força que abala o ser e o faz pensar, pondo a si e ao seu entorno em questão. Por esta razão, compreendemos o afeto como força revolucionária.

Na primeira das cenas, o protagonismo da ação narrativa é de Hanifa Assulua, mãe de Mariamar:

---

<sup>653</sup> Para Spinoza, o teórico dos afetos, corpo e mente são estruturas harmônicas e consonantes, das quais são oriundos, respectivamente, as afecções e os afetos. O afeto é potência, representação mental da afecção sentida no corpo do sujeito, a partir das relações estabelecidas no mundo entre os seres, entre os seres e a natureza e entre os seres e os objetos. Nas definições de *Ética*, Spinoza explicita esta condição: “por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada” (SPINOZA, III, def. 3).

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

- *Não pare, Genito! Não pare!*

Foi então que senti o cheiro do suor. Ácido e intenso, como o dos bichos. Depois, escutou o ronco. A minha mãe ocorreu, então, que por cima dela não estava o seu homem, mas um bicho dos matos, sequioso de seu sangue. Durante o ato amoroso, Genito Mpepe se convertera numa fera que literalmente a devorava. Dissolvida na avidez do outro, ela permanecia paralisada, à mercê dos seus felinos apetites. (p. 21)

Nesta cena, a representação imagética do leão é edificada a partir do corpo erótico da mulher. Seu entusiasmo sexual é revelado, inicialmente, por meio de delicadas metáforas, como “carícias”, “galopando” e “dançando sobre o fogo”. A mulher comanda a ação a partir de uma pulsão desejante do ato sexual quase lírico. Aos poucos, a imaginação feminina acentua a presença masculina, reconhecendo seu homem, paradoxalmente, numa figura despossuída de humanidade: Genito é o bicho com cheiro ácido que a devora, é a fera ávida que quer seu sangue/morte, numa modalização da linguagem metafórica que assume um tom mais áspero.

A construção onírica do “ato amoroso” é carregada de tensão e Hanifa também se preenche de ambiguidade, como sugere o enunciado “Dissolvida na avidez do outro, ela permanecia paralisada, à mercê dos seus felinos apetites”: o “outro” que a devora é uma fera a serviço do seu potencial criativo, ou, de maneira oblíqua, é o seu próprio desejo o autor do ato. Um desejo que talvez devore as formas de amor e sexo fundadas na paralisia de um dos corpos, o que nos remete aos casos sem fim de violência sexual contra a mulher, ainda recorrentes em Moçambique.

Hanifa Assulua frui no contexto imagético do ato amoroso para afirmar o entorpecimento do corpo não como uma marca de servidão, mas como um gesto deliberado, ação do desejo, em consonância com a potência de agir da mente. Não à toa, o quadro narrativo se encerra com o anúncio da personagem: “Estou louca, pensou, enquanto fechava os olhos e inspirava fundo. Quando, porém, senti a garra rasgar-lhe o pescoço, Hanifa gritou a tais plenos pulmões que ela, por um instante, desconheceu se era de dor ou prazer” (*ibidem*). O que fosse, era originário do mundo interno de Hanifa, tanto assim, que o “pai acudiu, sem suspeitar do que se passava” (*ibidem*).

A segunda cena que destacamos é o encontro de Mariamar com o policial Maliqueto, em que, novamente, há menção ao ato sexual, desta vez, por meio da tentativa do abuso do corpo feminino. Mariamar e Maliqueto são personagens que se põem em lados contrários na configuração dos seus afetos. Numa leitura onomástica, esses avessos já se definem: enquanto a mulher sustenta em seu nome a ação nobre de “amar”, o homem carrega, não um verbo, não aquilo que se põe em ação, mas um advérbio, ou seja, o termo intruso que se interpõe na ação, modificando-a por meio de uma circunstância semântica negativa, “mal”. Ao interceptar a navegação de Mariamar pelo rio

Lideia, Maliqueto Próprio, “o solitário verdugo da aldeia” (p. 57), mostra-se como aquele que, de fato, quer determinar a ação:

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

Vai-se libertando da roupa, enquanto se aproxima, rastejante e baboso. Estranhamente, não o receio. Para meu próprio assombro, toda eriçada, avanço sobre Maliqueto, gritando, cuspiendo e arranhando. Entre temor e espanto, o polícia recua e constata, horrorizado, os fundos rasgões que lhe causei nos braços. (pp. 57-8)

Novamente o discurso literário insinua o metamorfismo da personagem e o vigor da fera – dessa vez, incorporada ao corpo feminino – pelos “fundos rasgões” causados no oponente. Diferente da cena anteriormente citada, a visibilidade do felino, neste caso, felina, não ocorre como resposta a manifestações eróticas, mas, ao contrário, para assegurar a não-violação do corpo pelo outro. Despossuída dos trejeitos humanos que a aprisionam numa versão apassivada de mulher, Mariamar tem aumentada a sua potência de agir, adquirindo uma disposição física selvagem que, naquele instante, a protege do abuso sexual.

Entretanto, esta reincorporação nunca assume um caráter libertador de opressões, indicando um destino triunfante do feminino, o que nos põe a compreender que esta agregação de corpos/seres, em *A confissão da leoa*, vem preencher, figurativamente, os questionamentos em torno dos espaços da mulher (considerando, inclusive, o espaço do seu corpo) e seu modo de atuação neles. Queremos dizer, transformar-se em leão/leoa conjuga-se à iniciativa de problematizar o lugar do feminino nas sociedades moçambicanas, assumir o *locus* desviante que, comumente, o ser feminino habita e, a partir dele, questionar as estruturas sociais sobre as quais as coletividades caminham. Ambas, a leoa e a mulher, projetam a experiência de seus corpos para fora do espaço marginal que deveriam ocupar, mas nada é fixo, nenhuma ação cênica organiza harmonicamente o lugar de uma, nem de outra, fazendo com que a tensão narrativa se estruture no corte intermitente dos territórios fundados.

Voltemos à cena de enfrentamento entre Mariamar e Maliqueto para exemplificar nosso argumento. Se, em posse de um corpo felino, Mariamar ataca o policial, repelindo sua tentativa de violação sexual, ao retornar do rio, ela é penalizada com o mesmo estratagema: a animalização do seu corpo, feita pelo pai, autoridade social, em compromisso com o chefe da polícia, autoridade militar. Ou seja, o que antes fora o seu remédio, volta-se, na continuidade da cena, como o seu veneno: “- *Vai ficar em casa, pode ficar descansado, camarada chefe. Vou amarrá-la no quintal.*” (*ibidem*). Como se fazem com os bichos domésticos.

O último trecho a que faremos alusão, para examinarmos o que as afecções decorrentes do embaralhamento de corpos revelam sobre as faces do feminino, expõe a consequência máxima do ato de subjugação da mulher: a falência do corpo, sua incapacidade de gerir movimentos/ações. Na cena, Mariamar adquire a consciência de ser domesticado, aprisionado fisicamente ao quintal da casa: “Contemplo as minhas pernas e penso como elas, agora, seriam dispensáveis” (2012, p. 119). Lembrança que evoca o tempo em que foi acometida por uma doença inexplicável durante a adolescência, quando, de fato, suas pernas tornaram-se meros enfeites, sem serventia. Em sua versão, “a metade inferior de mim deixou de ser minha” (2012, p. 121), após uma noite de intensos pesadelos, “com visões que não ousava lembrar” (2012, p. 120). É internada por quatro anos na Missão, onde readquire a habilidade de andar.

A paralisia das pernas de Mariamar é a metáfora que sugere a perda da capacidade de trânsito das mulheres, de migração e conquista de outros espaços, inclusive ao seu deslocamento de posição na estratificação social. Não à toa, a doença atinge Mariamar aos doze anos, na transição de seu corpo de menina para mulher, cerceando sua autonomia e pondo em restrição os lugares de circulação disponíveis aos seres femininos na maturidade. A perda dos movimentos das pernas ainda sinaliza a destituição de poderes que vem sendo impingido às mulheres nas sociedades africanas. O que vemos, então, é que constituir-se sujeito (feminino) é, destacadamente, operar contra uma vacuidade latente em torno do sentido de ser mulher, um esvaziamento orquestrado pelas tradições patrilineares, das quais decorre uma quase invisibilidade social.

Com a paralisia das pernas, uma vez mais, o corpo da leoa agrega-se ao corpo da mulher, preenchendo este “espaço vazio”. E é pela manifestação de gestos tipicamente selvagens que Mariamar recupera, no quadro cênico, sua potência de agir:

Meu pai estava certo: depois do entorpecimento dos membros eu passara a ser um estorvo. Mas ele desconhecia que algo mais grave que a paralisia estava sucedendo comigo. É verdade que os ataques de fome tinham abrandado. Em contrapartida passei a padecer de insólitos acessos. Sucedião ao fim da tarde, antes que nos viessem buscar para os esconderijos dos bosques. Silência, só ela, sabia do que sucedia dentro do nosso quarto. Nesses ataques, segundo testemunhava minha irmã, eu me distanciava de tudo o que era conhecido: andava de gatas, com destreza de quadrúpede, as unhas raspavam as paredes e os olhos revolviam-se sem pausa. Fomes e sedes faziam-me urrar e espumar. Para aplacar as minhas raivas, Silência espalhava pelo chão pratos com comida e tigelas com água. (2012, p. 122)

Essa afecção de corpos mobiliza também a potência de existir da personagem, na medida em que suas percepções mentais promovem afetos, tais como, raiva e insaciedade, recobrando seu vigor orgânico e sua subjetividade. A leoa é o corpo ambíguo que, domesticado, resiste à dominação. Entretanto, ao sair às ruas, o corpo feminino, novamente antropomórfico, permanece despossuído

de movimentos, rompendo com a dubiedade da forma corporal anterior. Nesta inércia, ganha de “presente” um caixão, para que, dentro dele, possa ser carregada de um lado a outro. Ela diz:

Sentada nesse andor, via as pessoas se imobilizarem para me dirigir respeitos que nunca ninguém antes me brindara. Embalada por aquela unânime veneração, declarei:

- *Mãe, eu quero viver para sempre num caixão.*

Toda aquela deferência acabou, porém, por me impedir de entender que tudo aquilo era, afinal, uma vaidade triste: era preciso deixar de existir para notarem a minha existência. (2012, p. 124)

Nota-se que a ambiguidade permanece formatando a personagem, não só quando atravessa o seu sentido de existir (“viver para sempre num caixão”), mas também ao integrar a expressão “vaidade triste”, expressão que produz na personagem uma melancolia ou o afeto passivo, a que se refere Spinoza, como aquilo que diminui no sujeito sua potência de agir: signo da morte, o caixão determina a paralisia definitiva do corpo, desempoderando o ser. Nesta perspectiva paradoxal, a personagem reage passivamente à ação do mundo externo sobre ela e torna o evento de “viver para sempre num caixão” uma possibilidade viável. Como se tivesse encontrado, enfim, um espaço onde edificar a existência.

Nos enunciados romanescos que destacamos acima, as afecções se dão entre corpos humanos e felinos, arriscando a coesão interior das personagens femininas. Mas, sob outra perspectiva, o que estas relações, regidas por afetos desbloqueadores da liberdade criadora do ser, a tal ponto de elas desconstruírem as corporeidades supostamente fixas, revelam é que uma sociedade que produz sua coesão interna através da produção de estados contínuos de opressão e morte simbólica de seus sujeitos (ou categoria de seus sujeitos) tende, assim, a estar submetida permanentemente ao medo, ao temor de uma revolta, de uma insubordinação. Porque sempre haverá as frestas de passagem do novo ou da transgressão. A não ser que esta relação de poder engendre um mecanismo de controle internalizado no sujeito dominado, ou seja, um dispositivo de autocontrole introjetado. Roberto Machado, no prefácio do livro *Microfísica do poder*, faz referência a este “olhar invisível (...) que deve impregnar quem é vigiado de tal modo que este adquira de si mesmo a visão de quem o olha” (MACHADO. *In*: FOUCAULT, 2012, p. 23).

A leoa, neste sentido, é o corpo insurgente que apela para outras formas de agir. É a forma feminina que escapa pela fresta. É o olhar que denuncia. É a ação ética que rompe com as expectativas e porta a força da não-conformação. Há uma interação visceral entre a leoa e a mulher. Ambas flexibilizam seus corpos-pensamentos e montam um jogo narrativo que podemos chamar de sobreposição de fabulações, isto é, da narrativa do autor se desdobra uma outra: a personagem de ficção (nos trechos citados acima, Mariamar e Hanifa) torna-se também autora e recria-se – ou às

demais personagens – sob a persona selvagem da leoa, adquirindo, por conseguinte, uma nova funcionalidade no interior da narrativa.

Esta sobreposição de fabulações é uma das estratégias discursivas do feminino, em que as personagens operam com uma diegese inacabada, com um “real” em construção, uma sociedade cuja ética dos afetos clama por outros possíveis. Aquilo em que as personagens se tornam com as novas incorporações produz um colapso nas normatividades sociais vigentes e é deste modo que as personagens femininas apelam por novas configurações que não estão na ordem do dia das sociedades falocráticas. O ser que não tem lugar opera criticamente em relação ao espaço circundante.

Ao sair das florestas e invadir o espaço urbano, a leoa encena a crise deste espaço, outro aspecto que põe em ameaça a vida/forma humana em *A confissão da leoa*. O espaço inexistente enquanto elemento-raiz no qual transcorre o crescimento do ser. Inexiste como território de acolhimento de vida. É a crise da terra-mãe. Deste modo, as corporeidades distendidas fazem circular afetos e afecções que exercem transformações nos espaços ficcionais delineados. Em consequência disto, o esfacelamento do espaço acaba por também corroborar com a urgência da formação de um novo horizonte e, com ele, a originação de novas formas humanas/faces femininas.

Em ensaio dedicado às questões da mulher moçambicana, a escritora Paulina Chiziane reflete: “Dentro de mim, qualquer coisa me faz pensar que a nossa sorte seria diferente se Deus fosse mulher” (1994, p. 13). A mitologia bantu – afirma – é mais uma que calca sua ideologia de opressão ao gênero feminino na encenação divina da criação da vida em que o homem, o primeiro ser criado, é hierarquicamente superior. As mulheres são amaldiçoadas pelo “sangue podre das suas menstruações, dos seus abortos, dos seus nado-mortos que infertiliza a terra, polui os rios, afasta as nuvens e causa epidemias, atrai inimigos e todas as catástrofes” (1994, p. 12). São seus ventres que geram os feiticeiros, os violadores da lei, as prostitutas. Ainda assim, elas simbolizam a fertilidade e a continuação da vida.

Para Simone de Beauvoir, as sociedades patriarcais dividiram inversamente para homens e mulheres as atribuições e importâncias em relação à vida humana. Para elas, a gestação. Para eles, a gestão. Queremos dizer, enquanto o corpo feminino, responsável pela concepção da vida, inicia e encerra as contribuições das mulheres, o pensamento masculino articula as prescrições e as interdições para os sujeitos ao longo de suas existências: “(...) a manutenção da vida tornou-se para o homem atividade e projeto, ao passo que na maternidade a mulher continua amarrada a seu corpo, como o animal” (1980, pp. 85-6). Os estudos feministas de Beauvoir, para Bakare-Yussuf, a par de um olhar mais ocidental para as mulheres, seguem atualizados e necessários, visto que debater sobre “as experiências das mulheres é mais relevante agora do que nunca, dadas as enormes mudanças

sociais e fluidez cultural que caracterizam as sociedades Africanas” (2003, p. 2).

Na cena que principiou este artigo, Mariamar ainda rememora suas experiências oníricas de quase dar à luz: em sonho recorrente, a personagem reverte sua infertilidade e gesta sua descendência, sem que, no entanto, ela se conclua. O quase filho converte-se no sangue que escapa por entre suas coxas. Porque, maior do que o sonho de Mariamar é a sombra melancólica de um tempo em que a morte sobreleva à vida, fazendo com que a maternidade seja apenas tentativas, o enfileiramento de muitos “quase”, o acúmulo de objetos perdidos ou inacabados, o desfazimento de novas faces oriundas da mulher-matriz.

Ser mãe, portanto, subordina-se, a princípio, a uma condição mais de desejo do que de realização efetiva, na medida em que, o exercício da maternidade está, intimamente, relacionado a um status de inconclusão. O corpo feminino, tal como o espaço e as formas humanas de que falamos anteriormente, também se apresenta em colapso, ele e o pequeno corpo-feto, rascunho falhado de nova vida. Vejamos outro quadro discursivo de Mariamar sobre o tema:

Se um dia tivesse uma filha chamar-lhe-ia assim: Espuma.

O nome que escolhi para este impossível filho está, afinal, certo. Porque a minha descendência se fará com a mesma matéria que se solta das ondas e esvoaça até não ser mais que ausência. Não terei nunca filhos, não haverá ninguém a quem eu possa dar nome.

E, no entanto, sempre que faz lua nova sou atacada por espasmos e, na solidão do meu leite, dou à luz. Dezenas de filhos, já tive dezenas de filhos, nenhuma mulher pariu tantas vezes. Nasceram bebês sem conta e todos se extinguiram no minuto seguinte como estrelas cadentes riscando os céus. Os meus impossíveis filhos desvaneceram-se, mas as dores verdadeiras desses imaginários partos perseguir-me-ão toda a vida. (2012, p. 192)

Tornemos novamente à citação que abre este capítulo: Mariamar no rio que sangra “o mesmo sangue que, sempre que sonhei dar à luz, escapou por entre as minhas coxas, esse mesmo sangue está fluindo na corrente” (2012, p. 56). O rio que metaforicamente sangra, avermelhado, após suas águas servirem de fonte para a leoa, conota o risco iminente, para o feminino, da vida ferida, ulcerada, vertida em sangue. Da vida interrompida. Numa perspectiva mais abrangente, a terra maculada pela morte de seus filhos nas guerras. A história manchada. O social ferido. Como as estrelas a que aludiu Mariamar neste último trecho citado, cadente também pode vir a ser o ventre grávido ou o filho parido, imediatamente desfeito; em analogia, o pequeno corpo é atingido por uma atmosfera “terrestre” inóspita, marcada por um permanente estado de guerra que torna o território, paradoxalmente, um espaço de vidas não vividas, um espaço, simultaneamente, de ocupação e de evasão do sujeito.

Filha da condicionante “se”, Espuma possui um vaporoso corpo, substância fluida, que tenta ser matéria, mas “esvoaça até não ser mais que ausência”. Em muitas personagens femininas dos romances coutianos, esta condição volatizante é herdada da própria mãe. Porque assim é o

corpo/ventre feminino: metonímia deste jogo contraditório do estar sem estar, da luta incessante de se fazer presença num mundo excessivamente masculinizado que fundamenta o discurso de Mariamar, citado acima: dos seus filhos desvanecidos, poeticamente mortos, nascem as dores verdadeiras e infinitas de partos imaginados.

De algum modo, podemos compreender que o “impossível filho” de Mariamar, sua esperada descendência, faz com que seu corpo (desejante) se transforme numa exigência deste impossível, este, representação do impróprio, não do inexistente. Se considerarmos que o impossível está profundamente vinculado a uma perspectiva temporal, visto que o que nos é possível hoje já nos foi impossível um dia, podemos pensar que, se na solidão do seu quarto Mariamar dá a luz – “nenhuma mulher pariu tantas vezes” – ainda que de filhos que desvanecem “no minuto seguinte como estrelas cadentes riscando o céu”, seus sucessivos partos apontam para formas concebidas a partir da transgressão, a partir da fresta por onde escapa o impensado. Seu ventre é o espaço transgressor em que o impróprio torna-se próprio e devido, é o espaço que gera novos horizontes. Assim, o corpo feminino transforma-se de elemento passivo que sofre as consequências negativas das sociedades patriarcais numa estrutura ativa, a força causal que recria a existência. Nada é inconcebível.

O irrestrito exercício da imaginação que a presença da leoa suscita no romance em questão sinaliza, de certa forma, a necessidade de transformação e reconfiguração das sociedades africanas, em consonância com as novas perspectivas de valores humanos que forcem passagem no mundo todo. Contudo, de maneira paradoxal, as personagens miacoutianas tendem a permanecer insularizadas neste sonho, literariamente encenado, de transformação. Portanto, o mundo feminino de Mia Couto tenta fundar um horizonte que ainda não se tem, mas é desejado, metaforicamente concebido e transgressoramente parido e cuidado, mesmo que ele se extinga no minuto seguinte “como estrelas cadentes riscando o céu”. Imagina uma sociedade que ainda não se realizou.

Concluimos nossa abordagem, com as palavras de Patricia McFadden, socióloga africana e feminista, acerca do tema: “tivemos muita experiência com dor, até mesmo hesitamos em escolher um amanhã diferente. Não temos nada a perder imaginando e criando um novo futuro, e temos todas as razões para querer algo diferente para a África no século XXI” (1997, p. 8).

### **Referências Bibliográficas**

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Tradução de Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

AFONSO, Ana Elisa de Santana. **Eu mulher em Moçambique**. Maputo: Editores Comissão Nacional para a UNESCO em Moçambique e Associação dos Escritores Moçambicanos. 1994.



- BAKARE-YUSUF, Bibi. “Além do determinismo: a fenomenologia da existência feminina africana”. Tradução para uso didático de Aline Matos da Rocha e Emival Ramos. *Feminist Africa, Issue 2*, 2003.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo** – 1. Fatos e Mitos. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CHIZIANE, Paulina. “Eu, mulher... Por uma nova visão de mundo”. In: AFONSO, Ana Elisa de Santana (Coord.). **Eu mulher em Moçambique**. Edições UNESCO e AEMO, 1994.
- COUTO, Mia Couto. **Vinte e zinco**. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. **E se Obama fosse africano?** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. **A confissão da leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Mulheres de cinzas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2012.
- KI-ZERBO, Joseph. **Para quando a África?** Entrevista com René Holenstein. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- MC FADDEN, Patricia. “The Challenges and Prospects for the African Women's Movement in the 21st Century”. In: *Women in Action, issue 1*, 1997. Disponível em <http://www.hartford-hwp.com/archives/30/152.html>
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. **A magia das letras africanas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Almeida, Marcos Feitosa, André Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- TORRES, Maximiliano. “Reflexões sobre gênero na narrativa de Paulina Chiziane: uma leitura do conto “As cicatrizes do amor”. Revista *Mulemba*, v.1, n. 2, pp. 50-61, 2010. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/download/4686/3445>.