

O VÃO-LUGAR: OCUPAÇÕES TRANSGRESSORAS DO FEMININO

Claudia Barbosa de Medeiros*

O vasto repertório de personagens femininas dos romances de Mia Couto reflete suas investidas em favor de observar as nuances das multiplicidades de sentidos e significações sobre ser mulher em Moçambique, ao longo de distintos tempos históricos. Multifacetadas e labirínticas, elas preservam uma posição instável entre a obediência e a transgressão, entre o controle e o excesso, o silenciamento e o estouro, em relação aos seus pares masculinos. Apesar das diversas roupagens que envolvem o feminino na literatura de Couto e as faces contraditórias de seus tipos ficcionais, suas obras romanescas denunciam os modos desiguais de presença e pertença social para mulheres e homens na diegese, tendo em vista o modelo machista de sociedade, predominante nos cenários das narrativas, que oferta privilégios ao ser masculino. Em *Mulheres de cinzas*, Couto descreve “as boas maneiras” do homem africano, no findar do século XIX, ao receber convidados distintos: “os mortos bebem primeiro. Em nome dos falecidos, vertemos sobre o chão as primeiras gotas. (...) Depois servem-se as mulheres, não por deferência, mas por desconfiança de a bebida poder ter sido envenenada. Só então se servem os homens e os convidados” (p. 196). Um enunciado que expressa a radicalidade da percepção falocêntrica de que o homem é grande beneficiário da vida e pode assegurar suas existências na desimportância da existência feminina.

A condição de subalternidade acarreta ao ser feminino miacoutiano um afastamento de seus referenciais de pertencimento a um tempo e a um espaço. Suas formas de expressão são vigiadas constantemente pelo olhar masculino e mediadas por um conjunto de interdições que submete as mulheres a uma esfera estrita de vinculações. Neste passo, estas mulheres romanescas são forçadamente lançadas para lugares marginais, de sombra e/ou de aprisionamento, a partir dos quais o homem passa a exercer mais facilmente seus domínios. O que está em jogo, fundamentalmente, é a despotencialização feminina a favor de sua manipulação pelo poder masculino.

A casa da família, muitas vezes, torna-se signo do enclausuramento feminino, o claustro mais comum, ambiente adequado para a intensificação da subalternidade da mulher, estabelecendo, assim, mais um degrau na edificação do não-lugar feminino – ou o seu lugar problemático. Citamos a enunciação de Mariamar, de *A confissão da leoa*, para examinar o contorno cênico desta desqualificação social/espacial:

* Doutora em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (UFRJ)

O silêncio se reinstalou no quarto. Eu e a mãe sentámo-nos no chão como se fosse o último lugar no mundo. Toquei o meu ombro num esboçado gesto de conforto. Ela desviou-se. Num instante, estava refeita a ordem do universo: nós, mulheres, no chão; o nosso pai passeando-se dentro e fora da cozinha a exibir a posse da casa inteira. (p. 26).

A cena sucede ao breve instante em que Mariamar enfrenta o pai, pela violência cometida contra sua mãe. Porém, ela logo volta à condição submissa de filha “enquanto Genito reganhava a autoridade que, por momentos, lhe havia escapado” (p. 25). Não há negociações a respeito desta “ordem do universo”. Para Mariamar e Hanifa o chão é o *locus* de pertença porque ele é a representação do “último lugar do mundo”. Em *Vinte e zinco*, a portuguesa Margarida e a moçambicana Jessumina também “sentaram-se ambas no chão que é o lugar de mulher sentar” (COUTO, 1999, p. 64). Mesmo no microambiente doméstico a mulher tem reduzido o seu espaço, enquanto ao homem pertence toda a casa. Neste sentido, a casa torna-se, na vivência feminina, um espaço de desertificação, de desintegração de suas potências e de desamparo de sua existência.

A pulverização dos lugares concernentes à mulher confirma a desmontagem da subjetividade das personagens femininas, numa tentativa de eclipse de sua vida interior. Dar-lhe o chão, por exemplo, como o (sub)local de pertencimento, na perspectiva do pátrio poder, está de acordo com um exercício severo de dominação, que pode fazer ainda mais grave: amarrar a mulher, “como se faz com os bichos” (COUTO, 2012, p. 17) – ameaça que Genito Mpepe proferiu tanto à esposa quanto à filha. Prender a filha é ainda uma forma de aprovação ao *status quo* e de obediência às instâncias de poder: “-Vai ficar em casa, pode ficar descansado, camarada chefe. Vou amarrá-la no quintal.” (*idem*, p. 58). Há, portanto, um esmagamento crescente dos territórios pertinentes ao feminino, traduzido nas palavras de Mariamar: “A minha nação já não é apenas a aldeia, nem sequer a minha casa: é este recanto solitário. O quintal onde estou confinada” (*idem*, p. 119).

Além do espaço privado do lar, podemos reconhecer nas personagens femininas dos romances de Couto um sentimento de despertencimento em relação ao espaço social. Nele também nota-se a indisponibilidade de um *locus* de fixação para a mulher, como nos mostra ainda o romance *A confissão da leoa*, no caso do *shitala*, espécie de praça acessível apenas para os homens e onde, normalmente, eles realizam suas reuniões mais tradicionais. A personagem Tandí, por atravessar um desses lugares proibidos às mulheres (o *mvera*, onde os rapazes realizam seus ritos de iniciação), foi violada sexualmente por todos os homens que ali estavam. Depois disso, “a moça foi conduzida ao posto de saúde local, mas o enfermeiro não aceitou tratar dela. Tinha medo de retaliação. As autoridades distritais receberam queixa, nada fizeram. Quem, em Kulumani, tem coragem de se erguer contra a tradição?” (*idem*, p. 148).

O rito de iniciação sexual de Dubula, de *Mulheres de cinzas*, se deu ainda na infância. Aos seis anos, ele é levado para a floresta e por semanas habita aquelas matas com o pequeno corpo camuflado de capim para não ser reconhecido pelos vivos nem

pelos mortos. A floresta é interdita às mulheres, ainda assim “todas as madrugadas a mãe levava-lhe comida, mas não entrava na mata onde os iniciados se concentravam. A desgraça eterna tombaria sobre a mulher que atravessasse aquele proibido território” (COUTO, 2015, p. 51).

Soberanas, as tradições autóctones parecem justificar a tal “desgraça eterna”, expressão da voz narrante de *Mulheres de Cinzas* sobre as consequências imputadas às mulheres que infringem às tradições. Tanto assim que a violação sexual de Tandi em *A confissão da leoa* não foi criminalizada, sequer investigada. Ao contrário, um estupro coletivo é naturalizado amparando-se na ideia de que, essencialmente, a violação mais grave não foi do corpo da mulher, mas dos preceitos da tradição. *O outro pé da sereia* também registra passagem corroborativa da floresta como um lugar de interdição às mulheres. É a voz masculina de Zero Madzero, o marido, que intercede aos antepassados para permitir a entrada de sua companheira no interior da mata. Uma permissão pacientemente esperada, na medida em que a mulher “se estava fazendo maior que o seu tamanho” (COUTO, 2006, p. 35).

No entanto, este lugar-comum da subalternidade é vulnerável e se mostra ameaçado, já que o nicho da invisibilidade não detém ininterruptamente as potencialidades femininas: desacomodado, o ser feminino engendra outras formas/espacos de estar que rompem com o lugar-padrão marginal. Os lugares de subalternidade – físicos ou simbólicos – impostos às mulheres do *corpus*, ainda que historicamente robustecido, são, com alguma frequência, ameaçados e subvertidos, mediante suas posturas transgressivas de resignificação do próprio lugar ocupado. Instituinto marcas significativas de valor e relevância aos lugares de margem, os seres femininos reconstróem referências e sentidos para o real. Reescreve-se, assim, o espaço ocupado: na perspectiva masculina, um lugar vazio de poder, desprestigiado socialmente, motivo pelo qual torna-se adequado para instalar as mulheres; na perspectiva feminina, um lugar-vão, ou seja, um espaço de abertura, onde as personagens femininas resignificam suas existências e narram seus mundos, sem a tutela tirânica dos homens.

O vão-lugar são fendas cênicas onde as personagens femininas realizam um espaço de devir. Nele, elas criam, mantêm e expandem relações de sociabilidade (sobretudo entre as próprias mulheres) e, ao mesmo tempo, questionam o mundo sob sua ótica particular. Ou seja, o vão-lugar é uma construção feminina para o feminino, a fim de resistir, enfrentar e desconstruir um lugar-comum masculinamente imposto que rejeita e inviabiliza a autonomia das mulheres. É a abertura que ameaça as formas fechadas de vida. Estas intervenções, ainda que provisórias, remetem ao empoderamento das mulheres dos romances em seu movimento de preenchimento de espaços, em detrimento das recusas que as cerceiam. Tal dinâmica conota as ações de resistência e enfrentamento que as mulheres moçambicanas, da época do colonialismo português aos dias atuais, realizam para alterar o quadro de exploração e submissão feminina e vencer desafios que ainda persistem, como violência doméstica, falta de acesso à educação, casamento prematuro, entre outros.

O vão: a vacuidade entre os pontos. O espaço que se abre, preenchido de vazio, de um vazio a ser preenchido. O vão e o ser: por um lado, o vazio pressupõe a presença da ausência, no sentido da carência; por outro, é o vazio o ponto propulsor do desejo, o que provoca a movência, a ânsia pela (ilusão de) completude (a “ansiedade que mora dentro de mim”, COUTO, 2012, p. 54). Se a discursividade feminina, tanto da palavra quanto do corpo, amarga o exercício (quase) constante de aprisionamento, as personagens investem nas veredas marginais dos espaços para exercerem suas capacidades discursivas e interpretativas do mundo. Da própria margem, então, o vão-lugar desponta, porque é a margem componente fundamental do gesto feminino transgressor e constituinte de um lugar de devir. A margem refuda a margem: a primeira, imposta pela dinâmica machista de exclusão do feminino; a segunda, uma reinvenção, lúdica e política, da primeira, ou seja, uma espécie de celebração da margem como lugar de poder, o êxito da dessocialização, seu aspecto favorável.

De uma margem para outra e da vacuidade para o vão quer se retomar o lugar de enunciação do sujeito feminino, num processo simbólico de desentranhamento de um corpo que sente, pensa e fala, convertendo-se, definitivamente, em presença. No espaço do vão, reacende o pulsar da vida feminina preciosa, desentorpecida, que propõe “sempre a ameaça da desordem erótica, a promessa de resgate da totalidade perdida, o silêncio hipnótico do deus” (BRANCO, 1987, p.14) e, por isso, os homens “têm medo das mulheres quando elas falam e mais medo ainda quando ficam caladas” (COUTO, 2015, p. 28). Ou ainda: “Os homens não gostam que as mulheres pensem em silêncio. Nascem-lhes nervosas suspeitas” (COUTO, 2006, p. 79). Por meio do sentir, pensar e falar, as mulheres acumpliciam-se, retomando a antiga vocação de “tricotar de silêncios de que apenas as mulheres são capazes” (COUTO, 2015, p. 25).

No espaço íntimo do lar da família Rodrigues Malunga, em *O outro pé da sereia*, há também um lugar à margem, um desvão, e é nele que Constança e Mwadia (re) encontram a direção de um viver que não prescinde do onírico e do imaginário ao operar com o real. A margem é o sótão, lugar em desnível, comumente reconhecido pela obscuridade, pelo pó do tempo petrificado e pelo acúmulo de objetos em desuso, mas que na casa de Constança diferencia-se desses valores. Lá estão guardados livros e velhos documentos que, descobertos por Mwadia, tornam-se a via de um outro mundo: “Agora, ela sabia: um livro é uma canoa. Esse era o barco que lhe faltava em Antigamente. Tivesse livros e ela faria a travessia para o outro lado do mundo, para o outro lado de si mesma” (COUTO, 2006, p. 238). Tudo naquele sótão ganha novas interpretações, inclusive ele próprio que, malgrado sua representação comum de espaço apertado e atravancado, passa a remeter, simbolicamente, à imagem ampla do mar, da água fluida singrada pela canoa/livros. Assim, de lugar à margem, o sótão – metáfora da imaginação criadora para Bachelard – vira um lugar entre margens, o vão da travessia, que alberga em suas bordas as dualidades do mundo e do feminino, mas cuja abertura ventila suas possibilidades de devir:

E foi assim que, mãe e filha, passaram a ocultar-se no bafiento sótão por termos tão compridos que só seriam suportáveis se, naquele obscuro nicho, elas estivessem criando um outro tempo, só delas as duas. Em voz alta, Mwadia lia trechos inteiros sobre a história de Vila Longe, lia relatórios de conta da administração colonial, lia cópias de despachos dos governadores, correspondência oficial e anotações de viagens. A mãe, por vezes, adormecia. Se a filha, contudo, interrompesse a leitura, ela despertava e, com voz arrastada, encorajava:

– *Prossiga. Por que é que parou?* (COUTO, 2006, p. 239).

O “bafiento sótão da casa” acolhe o gesto transgressor de mãe e filha e se configura o vão-lugar onde elas atuam sem interrupções. Ao contrário: “por que é que parou?” é a expressão que encoraja a continuidade das narrações, porque, afinal, a canoa precisa fluir em sua travessia “para o outro lado do mundo”, para o outro lado delas mesmas. Na geografia da casa, o sótão é o espaço marginal e nele as mulheres desfrutaram de uma liberdade proibida. Mwadia e Constança, ao tomarem conhecimento daqueles textos antigos, metaforizam a recuperação da sabedoria ancestral pela mulher e o sótão ganha ares de espaço propício à circulação das culturas. Imersas no universo das letras, Mwadia e a mãe fundam não só um veio/*locus* de ação: inauguram também um outro tempo, “só delas as duas” e articulam este tempo/espaço como ponto de fuga das interdições do padrao/marido Jesustino Rodrigues em relação às leituras que as duas desejavam fazer.

E “foram mais longe na sua transgressão” (COUTO, 2006, pp. 240-1), até que as risadas compartilhadas desconstruíssem a rigidez das identidades sociais das mulheres e permitissem a experiência lúdica de inventar femininos: “– *Sabe o que podemos inventar? (...) – Inventamos uma história para Rosie. Todas as histórias, até agora, são sempre para o Benjamin, sempre só para ele*” (COUTO, 2006, p. 241). Criativamente, elas se põem como coautoras de um universo desfocado do masculino e transladam-se de um lado para o outro como forças inapreensíveis das interdições:

Nos dias restantes, assim que soprasse a brisa da tarde, mãe e filha continuariam rumando, de cesto bojudo, para as sombras do cemitério. Quem passasse ao largo, escutava trechos de prosa, por vezes poemas rimados, lidos na voz pausada de uma jovem mulher. E acreditaria que as duas mulheres estivessem rezando. E, no fundo, não estaria longe da verdade (COUTO, 2006, p. 243).

As “sombras do cemitério”: um vão-lugar que afeta, simultaneamente, a noção de tempo e de espaço. A ação transgressora de Mwadia e sua mãe escolhe, enfim, como ambiência a casa dos mortos, o templo dos antepassados, evocando o entrelaçamento dos planos passado e presente, real e onírico, público e privado, poesia e prosa, planos não necessariamente antagônicos, mas literariamente justapostos. A expressão linguística “sombras do cemitério” é, por si, a metonímia da transgressão das mulheres, a representação pictórica da vida reinventada nos desvãos das “mortes” – o desentorpecimento da mulher.

Por meio da circulação oral destas narrativas, Couto não só sinaliza, no plano literário, a interrupção do silenciamento a que as mulheres foram impingidas ao longo dos anos, como também contrapõe os tipos de discursos: de um lado, o discurso arbi-

trário do padraço/marido, cuja linguagem é tecida com vociferações e marcas formais que explicitam sua natureza castradora (“Nesse mesmo dia, aos berros, Jesustino Rodrigues proibiu a mulher de ir ao sótão: – *Nem nunca mais, está ouvir?*”, COUTO, 2006, p. 240 e “A confirmar a reviravolta no seu carácter, ele bateu com o punho na mesa e proclamou: – *Eu proíbo! Ouviu bem, Dona Constança? Eu proíbo!*” *ibidem*); de outro lado, a ludicidade do discurso, seu traço plurissêmico e polifônico, que desperta o imaginário de quem o escuta e promove a interação entre narrador e ouvinte. Não à toa, mãe e filha se põem diante do narrado como se estivessem rezando, alegorizando, assim, a sacralidade do ato de contar histórias.

Outra personagem, cujo “marido lhe gritava com insistência as interdições: ler, ouvir rádio, cantar” (COUTO, 2007, pp. 74), é Virgínia, de *Terra sonâmbula*. De origem portuguesa, Virgínia é o ser cindido entre duas pátrias, que repousa sua (in) consciência no trânsito imagético de uma nação para outra, ambos territórios amados, mas inacessíveis à diafaneidade da existência da personagem. Moçambique, o afeto dorido: “Era por razão desse amor que ela queria partir. Porque a visão daquela terra, em tais desmandados maus tratos, era um espinho de sangrar seus todos corações” (COUTO, 2007, pp. 74-5). Portugal, o afeto expectado: “Ficava na janela olhando o país que inexistia, desenhado em geografia da saudade” (COUTO, 2007, p. 75). Neste hiato temporal (“quanto tempo demora o tempo!”, *ibidem*) e espacial, Virgínia evade-se (“Tanto esmolou a Deus um outro lugar que ela se foi fazendo remota”, *ibidem*) por entre as brechas luminosas da inconsciência, a tal ponto de fundar um outro tempo-espaço, híbrido e circular:

Sobre velhas fotografias, com um lápis, a velha portuguesa desenhava outras imagens. Às vezes, recor-tava-as com uma tesourinha e colava as figuras de umas fotos nas outras. Era como se movesse o passa-do dentro do presente:

– *Olha, vês? Este é meu tio. Foi quando ele veio cá visitar-nos.*

Um tal parente jamais estivera em África. Mas Farida nem ousava desmentir. As fotos recompostas traziam novas verdades a uma vida feita de mentiras. (*ibidem*)

Como Mwadia e sua mãe Constança, Virgínia refugia-se no mundo das letras para fundar seu espaço de devir, no entanto, em lugar da voz lírica, a modalidade linguística é o gênero epistolar. É Farida, a africana, quem assume, a pedido da portuguesa, o ato da escrita das missivas, “falseando autorias, fingindo o longe” (*ibidem*). O tom documental das cartas, imagetivamente construído, acaba por se opor ao teor literário dos poemas e prosas das personagens de *O outro pé da sereia*, ao mesmo tempo que, com a personalidade característica do gênero, nota-se uma intenção latente de se engendrar uma familiaridade entre as duas nações:

Foi o que passou a fazer, se entretendo a ser, de cada vez, um diferente familiar. Nunca pôde imaginar quanta bondade estava criando. Virgínia lia as cartas com aquele soluço que é o tropeço do choro. Farida escutava em tal embalo que se desconhecia autora da missiva. Ou era a velha que inventava, refazendo a irrealdade do escrito? (*ibidem*)

As cartas de Virgínia/Farida, em *Terra sonâmbula*, trocadas com presumíveis parentes portugueses, recriam com sua estrutura textual, metaforicamente, a unidade, a coerência e a organização ausentes na relação política entre Moçambique e Portugal. Sobretudo, a dinâmica das cartas remete ao desejo da(s) personagem(ns) por uma conexão dialógica entre as duas nações, feito utópico. Vemos que, apesar de obscurecida por uma personalidade feminina oprimida, Virgínia veste-se com as marcas simbólicas das veredas de comunicabilidade nas relações (de poder) entre os sujeitos/estados. Portanto, nos vãos das letras inventadas, irrealmente escritas, que iam e vinham num trânsito igualmente imaginado, Virgínia realoca-se na diegese romanésca.

Este padrão de evadir-se do real por intermédio de projeções imagéticas é reiterado pela personagem Imani, de *Mulheres de cinzas*. Para ela, as paisagens oníricas são o melhor lugar para assimilar as experiências de si: afinal, são os sonhos, lugar sagrado, o vão-lugar abstrato, que a fazem “perder tamanho e lugar” (COUTO, 2015, p. 224). O vão é o lugar que, neste caso, pressupõe a realidade da vida alicerçada no tecido vaporoso dos sonhos e é o que assegura, para Imani, o equilíbrio de si por meio do diálogo entre sua lucidez e seus devaneios:

Há, em Nkokolani, um provérbio que diz o seguinte: se quiseres conhecer um lugar fala com os ausentes; se quiseres conhecer uma pessoa escuta-lhes os sonhos. Pois esse era o único sonho de nossa mãe: voltar ao lugar onde fôramos felizes e vivêramos em paz. (...)

O devaneio que a mim me ocupa é bem diverso. Não há grito nem deambulo pela casa. Mas não há noite que não sonhe ser mãe. E hoje voltei a sonhar que estava grávida.

(...) Uma vez mais, sonhei que era mãe e um cheiro de recém-nascido impregnava toda a casa. (COUTO, 2015, pp. 18-9)

O vão-lugar na narrativa de Imani é a problemática da natureza insubstancial de sua existência, por isso sua forma se desenha com as linhas imateriais do onírico. Mesmo o conteúdo do sonho da personagem – a maternidade – é, por si, instável e inconcluso, porque os filhos nunca nascem, ao contrário, *voltam para trás*, “que é como se diz dos [filhos] desmanchados” (COUTO, 2015, p. 227): “o que aconteceu foi o reverso de um parto: o meu filho é que me expulsava a mim. (...) Pois o meu sonhado filho, essa criatura sem rosto e sem nome, desembaraçava-me, em violentos e doloridos espasmos” (COUTO, 2015, pp. 18-9). O filho sempre sonhado e nunca realizado é um espelhamento alegórico da condição de Imani, inicialmente batizada pela mãe de “Cinza” – porque “Quando se é cinza nada nos pode doer” (COUTO, 2015, p. 27) – cuja existência parece pulverizada entre a vida e a morte. Ou seja, Imani é aquela que, mesmo viva, parece permanentemente na iminência de “voltar para trás”, desmanchando-se feito pó residual de um passado:

A mãe que tratasse de mim. E foi o que ela fez, ao batizar-me de “Cinza”. Ninguém entendeu a razão daquele nome que, na verdade, durou pouco tempo. Depois de as minhas irmãs falecerem, levadas pelas grandes enchentes, passei a ser chamada de “a Viva”. Era assim que me referiam, como se o facto

de ter sobrevivido fosse a única marca que me distinguia. Os meus pais ordenaram aos meus irmãos que fossem ver onde estava a “Viva”. Não era um nome. Era um modo de não dizer que as outras filhas estavam mortas. (COUTO, 2015, p. 16)

Seu nome, Cinza, torna-se a representação metonímica da morte das irmãs e, neste sentido, alegoriza um passado ainda não sepultado. Esta insubstancialidade de Imani, então, remete a uma característica familiar, sobretudo do feminino, e aponta para um estado intrínseco de ausência naquelas mulheres. Vida e morte portam uma condição transversal de carência, de vazio e de lapso e disto decorre que nem a vida e nem a morte parecem se concluir em algum momento: “Pois eu não sentia a alma. Deixara de a sentir desde que soube que a minha avó morrera sem resto dela que a terra abraçasse. A minha mãe haveria de morrer do mesmo modo, e eu regressava ao meu nome inicial de Cinza: sem mãos, sem corpo, sem alma” (COUTO, 2015, p. 157). A avó morrera “fulminada por um relâmpago”, desvanecendo-se da vida “sem corpo, sem peso, sem réstia para sepultar” (COUTO, 2015, p. 27). Esta impalpabilidade é legada a Imani:

Tinha ventado durante a noite e o soalho estava pejado de manchas escuras. Seria, por certo, a fuligem das queimadas e passei uma vassoura pelo chão. Olhei as fagulhas, negras e retorcidas, como se nelas reconhecesse a mesma matéria de que eu era feita. Pólvora e cinza. E eu voltava ao meu nome original. (COUTO, 2015, p. 179)

Para Chikazi Makwakwa, a mãe, o nome original deveria dar-lhe imunidade contra as dores e os sofrimentos por que passam as mulheres dadas às explorações a que são submetidas em diversos contextos. No caso da mãe, sua referência mais próxima de violência estava nas agressões físicas do marido, Katine Nsambe, quando o homem bebia: “– *Já sabe como é: ele bebe, ele bate*” (COUTO, 2015, p. 25). O alcoolismo do pai de Imani sucede de um estado de inadequação daquele homem ao real, de desejo de evasão. Fuga e abstração. A retirada da vida: o que as mulheres realizam por intermédio da morte, Katine Nsambe o faz ao se entregar às bebidas. Diz Imani: “Na nossa família o álcool tinha antiquíssimas raízes: bebíamos para fugir de um lugar. E tornávamo-nos bêbados porque não sabíamos fugir de nós mesmos” (COUTO, 2015, p. 42). O pai, então, é o lado masculino que confirma uma alienação subjacente da vida por parte de seus ascendentes. Para Imani, o universo onírico equipara-se a estes pontos de evasão do real que carrega as agruras e as opressões, ou seja, o vão-lugar onde a jovem pode abrigar sua (vaporosa) presença. Em seus termos, “Os sonhos eram o meu fumo, a minha bebida” (COUTO, 2015, p. 224).

Na narrativa de Imani não é só a recorrência dos sonhos que esgarçam as bordas entre o dentro e o fora, o isto e o aquilo, expandindo o próprio conceito de realidade. Ao examinarmos a personagem, observamos que suas marcas descritivas situam-se num entrelugar, dotando-a, deste modo, de uma ambiguidade intrínseca: seu nome, aquilo que deveria lhe marcar uma identidade, remete ao desconhecido (“quem é?”),

seu corpo africano, embora porte uma pele preta, possui “alma quase branca” (COUTO, 2015, p. 310) e sua fala, dispondo de sofisticada retórica (não característica da população africana representada no romance), é recheada de “metafóricas alusões que povoam as falas destes negros” (*ibidem*). Neste contexto de esgarçamento das margens, a projeção imagética inconsciente, típica dos sonhos, torna-se também consciente, permitindo que, mesmo vigilante, Imani acesse este lugar-vão, onde é possível um espeelhamento dissonante de si. Referimo-nos a alteração de sentidos da personagem na cena em que ela assiste à apresentação da dança das marimbas:

Aquele compasso viril me arrancava do mundo e, embora a dança fosse exclusivamente executada por homens, no meu recatado lugar eu mantinha todo o corpo em movimento. E era como outra pessoa dançasse dentro de mim. Talvez essa pessoa fosse “a Viva”, talvez fosse “Cinza”, talvez fossem todas as que em mim viveram. Naquele momento eu ficava isenta de ter corpo, desobrigada de ter memória. Eu era feliz” (COUTO, 2015, pp. 89-90)

Não é apenas uma “outra” pessoa que dança dentro dela, mas sim, todas as pessoas que nela vivem ou repercutem, quer dizer, muitas “outras”: as pequenas irmãs mortas, a bisavó, a avó e a mãe espancadas, tia Rosi, grávida tantas vezes de filhos que nunca chegaram a nascer, as mulheres anônimas de sua aldeia, igualmente exploradas e submetidas. Assim, podemos dizer que esta citação simboliza o discurso não só de seu duplo, mas de seus múltiplos. Afetada pelo som das marimbas, Imani também se deixa possuir – como os dançarinos – por outras presenças invisíveis, “emergindo das profundezas” (*ibidem*). A desobrigação de ter corpo remete metaforicamente à recusa da imagem reificada do corpo feminino nas culturas moçambicanas, destacadamente nos interiores, enquanto não ter memória representa uma alegórica negação ao discurso das tradições patriarcais. Dá-se um esvaziamento do paradigma da corporeidade e dos conteúdos discursivos. Ao se albergar na mente desperta de Imani, o onírico simboliza a potência lúcida do feminino para operar transformações no real, reagindo contra os hábitos de opressão enraizados.

Arrancada do mundo pela dança, por aquilo que põe os corpos ludicamente em movimento, a personagem descai num rasgo escapadiço do tecido ficcional, num espaço à margem do cenário romanescos onde a epifania é possível: o vão-lugar. Sopro de vida fugaz no espaço livre da mente, ele é o deslocamento do destino comum, a curva que se opõe à reta. Ao dançar imageticamente, livre e sonhadora, ainda que permanecendo no seu “recatado lugar”, Imani – e talvez todas as demais mulheres por seu intermédio – era feliz, segundo sua própria definição. Cinzas renascidas.

Em contraponto com a protagonista de *Mulheres de cinzas*, a indiana Dia Kumari, personagem do romance *O outro pé da sereia*, é uma mulher “feita de chamas”: por ter saído incólume das labaredas que a purificariam pela vivez, estaria condenada a incendiar todos os homens que dela se aproximassem. Tem seus movimentos estreitados a partir do impedimento da expansão de sua potência erótica e, deste modo, as tradições culturais impelem Dia para o mesmo “recatado lugar” de Imani. No entanto,

refletindo a trajetória de Imani, este lugar de opressão é contornado e Dia Kumari encontra nas águas oceânicas e fronteiriças entre Moçambique e Índia o local de seu despertamento dos grilhões das interdições de sua cultura. É nas águas mornas do Índico que a personagem recompõe sua eroticidade: imersos na liquidez, ela e o escravo Nimi Nsundi “flutuaram como imensas medusas. Os súbitos amantes se enlaçaram e os seus corpos empreenderam a mais estranha dança. Ele se sentiu peixe-voador, ela se converteu em chama de água” (COUTO, 2006, p. 116), subvertendo, na fluidez daquele vão-lugar, o vaticínio das chamas. Uma vez mais, a alegoria da dança propõe a possibilidade de movência do ser feminino em resposta ao seu entorpecimento social. Ainda que efêmero, dizem-nos as narrativas de Imani e Dia Kumari, o vão-lugar é a espacialidade outra que surge para recriar a experiência da liberdade.

Em *A confissão da leoa*, há também uma referência à reabilitação de Eros por intermédio da apreensão do vão-lugar. Quando a voz narrante de Mariamar enuncia que não são os leões machos que atemorizam a aldeia, como todos pensam, “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” (COUTO, 2012, p. 55), ela revela alegoricamente a ascendência do vigor erótico, que se vincula às pretensões do ser feminino de recuperar a consciência refletida, o onírico e o sensível, tanto quanto uma ambiência sagrada da terra, todos devastados pelas condições do real, impostas pelo colonialismo e pelo poder masculino, assim como por ações neo-coloniais atuais:

Saciada a sede, a leoa espreguiça-se como se quisesse que um outro corpo lhe saísse do corpo. Depois, vai-se retirando lentamente, a cauda balançando como um pêndulo felpudo, cada passo uma carícia sobre a superfície da terra. Sorriu, com incontida vaidade. (COUTO, 2012, p. 55)

A leoa corporifica a potência do feminino, dando-lhe solidez e visibilidade. Por isso, a leoa não está só: há simbolicamente um conjunto de mulheres albergadas na sua força primitiva. Deste modo, em *A confissão da leoa*, a restauração alegórica do coletivo que faz do feminino, em “trânsito de existência”, um poder a ser temido:

A meia hora de caminho, em contraluz, a leoa surge na outra margem de um riacho seco. O animal não se dá por assustado, como se aguardasse esse encontro. Sem pré-aviso, lança-se ao ataque, e, num ápice, vence a distância que nos separa. Mais inesperado que a carga da leoa é o meu próprio grito:

– *Deus me ajude!*

Aquela desesperada invocação é o que me resta quando o gatilho da espingarda fica suspenso, à espera do crisar do meu dedo. Que maldição pesa sobre mim que, em vez de disparar, me ponho a encomendar a alma? (...)

Mas eis que, de repente, a leoa suspende a carga. Surpreende-a, quem sabe, não me ver correr, espavorido. Está frente a mim, com os seus olhos presos nos meus. Estranha-me. Não sou quem ela espera. No mesmo instante deixa de ser leoa. Quando se retira já transitou de existência. Já não é sequer criatura. (COUTO, 2012, p. 168)

A leoa aterroriza o caçador Arcanjo Baleiro. Paralisado, o homem não atira e, temendo a morte, suplica ajuda divina, como se reconhecesse a necessidade de um aliado tão soberano quanto à leoa, “sublime como uma deusa” (COUTO, 2012, p. 55). Porém, ela “suspende a carga” e não o devora, destencionando a narrativa. Arcanjo enuncia: “Estranha-me. Não sou eu quem ela espera”, parecendo compreender que não é ele quem ameaça a existência do feminino, visto que é “apenas” um caçador (“– Sou um caçador. Eu não mato, eu caço”, COUTO, 2012, 73). Por isso, “No mesmo instante deixa de ser leoa” e, assim, explica àquele homem que ele não era o alvo. Naquele trânsito de existência, então, por quem ela espera? Contra quem quer se lançar ao ataque? Ambigualmente selvagem e majestoso, o corpo da leoa torna-se um ícone de enfrentamento das estratégias de manipulação do poder masculino sobre a subjetividade e a fisicalidade da mulher e sua ferocidade revela-nos que o empoderamento feminino nem sempre se constitui uma ação pacífica.

O corpo felino é o metacorpo: a matéria alegórica que abriga o corpo feminino – seu vão-lugar. Como um condutor de significados, o corpo se declara polissêmico: humano e animal, selvagem e cósmico, o que adensa a pluralidade discursiva da própria escrita ficcional. Um vão-lugar que, pluralizando o feminino, recupera sua sacralidade ancestral: “Deus já foi mulher. (...) Mas resta, algures dentro de nós, memória dessa época longínqua” (COUTO, 2012, p. 13); “Que regressasse o tempo em que nós, mulheres, já fomos divindades” (COUTO, 2012, p. 185). E recompõe sua grandeza no tempo e no espaço:

“Antigamente, não havia senão noite. E Deus pastorava as estrelas no céu. (...) Com o Dia, os homens esqueceram-se dos tempos infinitos em que todas as estrelas brilhavam de igual felicidade. E esqueceram a lição da Noite que sempre tinha sido rainha sem nunca ter que reinar” (COUTO, 2012, p. 30).

Como uma experiência ética e política, o vigor erótico de Dia Kumari e da leoa inflama a ação narrativa e propulsiona o feminino a recompor-se como potência organizadora da vida, visto que se projeta em relações e atua em perspectiva. Nesta dinâmica, o erotismo é aquilo que está, ao mesmo tempo, dentro e fora do ser – no íntimo desejo de revigorar os vínculos vitais com a natureza e nos feitos insurgentes sobre as formas estabelecidas de vida (social). Ao afetar a realidade com seus corpos insinuantes, Dia e a leoa, metonicamente, põem o feminino em movimento, empoderam-no, disponibilizando-o para o diálogo e interação, ainda que atravessados por tensões e/ou confrontos, na medida em que “é o corpo dos indivíduos que se apresenta como território das lutas de poder, como lugar sobre o qual os dispositivos de poder têm agido e onde o sujeito se vê empurrado a negociar os seus limites” (CUNHA, 2002, pp. 158-9). Neste contexto do corpo como ambiência de negociação de poder, o corpo polissêmico da leoa afirma-se como vão-lugar, ou seja, o local ao qual não se pertence, mas pelo qual se coloca reiteradamente em relação.

O vão-lugar torna-se, portanto, um manancial inesgotável de poder nos territórios diegéticos, pois ele transpassa toda a matéria literária como um *locus* de enunciação, alegórico, múltiplo e circunstanciado, no qual o sujeito feminino se relaciona com o mundo a partir de uma condição recuperada de independência e autoridade. Por meio desses diversos vãos, compreende-se não o feminino, pois talvez ele seja inapreensível, mas seus discursos e suas formas de linguagem. Compreende-se não o feminino, mas a literariedade de seu poder, queremos dizer, sua plasticidade, sua polissemia, suas aberturas, “de intenção multilíngue, ligada a todo possível” (GLISSANT, 2011, p. 39), como o é a poética da Relação. Compreende-se, então, as escritas femininas de mundo, a partir da palavra subvertida e dos significados reelaborados: a intervenção do imaginário sobre o tempo e o espaço históricos. Deste modo, posta em batalha contra um “estado de coisas” que sempre se robustece, a expressão literária é a fenda originária, o vão-lugar primordial. Para Barthes:

(...) chamo discurso de poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe. Alguns esperam de nós, intelectuais, que nos agitemos a todo momento contra o Poder; mas nossa verdadeira guerra está alhures: ela é contra os poderes, e não é um combate fácil: pois, plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente re-germinar no novo estado de coisas. (BARTHES, 1992, pp. 11-12)

As obras romanescas de Mía Couto se colocam, assim, como um novo espaço, um outro corpo, território cultural não-sequelado, que integra as subjetividades femininas e as põe em relações de poder a fim de empreender tentativas de desarticulação das engrenagens da submissão. Por meio de uma galeria de personagens deslocadas, Couto narra, então, seus deslocamentos, figurando a ideia de relação como o rumo fundamental, a via para corrigir as distorções: “Sabemos que o Outro está em nós, que ele ressoa não só no nosso futuro mas também em grande parte das nossas concepções e no movimento de nossa sensibilidade” (GLISSANT, 2011, p. 34). Ao longo destes deslocamentos, o vão-lugar é a casa de espelhos onde, ao movimentar suas sensibilidades, as mulheres dos romances miacoutianos reconhecem o “Outro” que nelas sempre esteve: o feminino, expandido em sua liberdade.

Resumo: As narrativas de Mía Couto encenam mulheres em rota de colisão com o tempo atual, mulheres desvinculadas do espaço social, figuradas em algumas representações como seres deslocados, que vivem a experiência do não-lugar na cena social ou, então, de um lugar problemático. Este artigo discute as intervenções cênicas transgressoras promovidas pelos se-

res femininos miacoutianos no recorte romanesco, com as quais fundam o vão-lugar, um local de potencialização das relações femininas autônomas. Deste modo, o vão-lugar rasura os estreitamentos impostos ao feminino e ventila identidades assentes em locais de ruptura, espécies de fendas de estar, que reinserem o feminino no meio social em que vive.

Palavras-chave: Mia Couto, feminino, ficção, poder.

Abstract: *Mia Couto's narratives stage women in a collision course with the present time, women detached from the social space, figured in some representations as displaced beings, who live the experience of the non-place in the social scene or, therefore, from a problematic place. This, this article discusses the transgressive scenic actions promoted by the miacoutian feminine*

beings in the romantic clipping, with which it founds the gap-place, a place of empowerment of the autonomous feminine relations. In this way, the gap-place scratches out the narrowings imposed on the feminine and ventilates identities based on ruptured places, species of slits of being that reinsert the feminine in the social environment in which it lives.

Keywords: *Mia Couto, female, fiction, power*

REFERÊNCIAS

- COUTO, Mia Couto. *Vinte e zinco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- . *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- . *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- . *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- . *Mulheres de cinzas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Remberto Francisco Kuhnun, Antônio da Costa Leal, Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CUNHA, Eduardo Leal. “Um olhar sobre as modificações corporais”. In: PLASTINO, Carlos Alberto (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução de Manuela Mendonça. Porto Editora, 2011.