



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES-PPGLA
MESTRADO EM LETRAS E ARTES

**O PROJETO ESTÉTICO DE MIA COUTO: MITO, TRADIÇÃO E
DIÁLOGO EM A *CONFISSÃO DA LEOA***

ILSON FERREIRA MARTINS

Manaus/AM

2017

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES-PPGLA
MESTRADO EM LETRAS E ARTES

ILSON FERREIRA MARTINS

**O PROJETO ESTÉTICO DE MIA COUTO: MITO, TRADIÇÃO E
DIÁLOGO EM A *CONFISSÃO DA LEOA***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientadora: Professora Doutora
Renata Beatriz Rolon.

Manaus/AM

2017

Catálogo na fonte
Elaboração: Ana Castelo CRB11ª -314

M378p Martins, Ison Ferreira

O projeto estético de Mia Couto: mito, tradição e diálogo em A confissão da Leoa./ Ison Ferreira Martins. – Manaus: UEA, 2017.
87fls. il.: 30cm.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientadora: Profª. Drª. Renata Beatriz Rolon

1.Mia Couto 2. A Confissão da Leoa 3.Tradição I. Orientadora: Profª. Drª. Renata Beatriz Rolon. II. Título.

CDU 821.111

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

TERMO DE APROVAÇÃO

ILSON FERREIRA MARTINS

**“O PROJETO ESTÉTICO DE MIA COUTO: MITO, TRADIÇÃO E
DIÁLOGO EM A *CONFISSÃO DA LEOA*”**

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, pela Comissão Julgadora abaixo identificada.

Manaus, 31 de julho de 2017.

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Profa. Dra. Renata Beatriz Brandespin Rolon

Profa. Dra. Marinei Almeida Lima

Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

AGRADECIMENTOS

A Deus, que sempre me dá forças quando as minhas já me faltam.

À Universidade do Estado do Amazonas, onde aprendi a produzir conhecimento.

À professora Doutora Renata Beatriz Rolon, por me conduzir no rio da literatura.

Aos professores do PPGLA/UEA, por tantos caminhos apontados.

Aos professores do curso de graduação, por me introduzirem no universo acadêmico.

À professora Elaine Andreatta, por despertar em mim o desejo de ir além...

Aos meus irmãos, pelo incentivo e ajuda de todas as horas.

À minha mãe, Maria Ferreira, pelo amor e dedicação em ensinar-me o bem.

A meu pai, André Martins, por me acompanhar nos caminhos da vida.

À minha tia, Maria Aparecida, por me acolher em seu lar e incentivar meus estudos.

À Bárbara Macedo, meu amor, pelo apoio e compreensão nas minhas ausências.

À minha sobrinha-filha, Kamily Christine, por tanto amor e carinho recíproco.

Ao amigo Nailson Campos, pela disposição em atender minhas solicitações.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1: O PROJETO ESTÉTICO DE MIA COUTO	11
1.1. Moçambique: formação e consolidação literárias	11
1.2. Considerações sobre o projeto estético de Mia Couto	15
1.2.1. Tudo começa na linguagem	17
1.2.2. O alicerce da memória	20
1.2.3. A presença do mito e da tradição	22
1.2.4. Diálogo literário: Mia Couto e Guimarães Rosa	28
CAPÍTULO 2: MITO E TRADIÇÃO NO ROMANCE A CONFISSÃO DA LEOA	30
2.1. Representações míticas: “Deus já foi mulher”	34
2.1.1. O tempo de Nungu ou do Sol-Homem	42
2.1.2. O ovo do tempo	49
2.2. Rituais míticos	52
2.3. As marcas da tradição	55
2.3.1. A presença da tradição oral	61
CAPÍTULO 3: DIÁLOGO: O RETORNO AO MITO EM A CONFISSÃO DA LEOA, DE MIA COUTO, E “MEU TIO O IAUARETÊ”, DE GUIMARÃES ROSA	65
3.1. A Mulher-Leoa e o Homem-Onça: um diálogo possível	67
CONCLUSÃO	82
REFERÊNCIAS	85

O PROJETO ESTÉTICO DE MIA COUTO: MITO, TRADIÇÃO E DIÁLOGO EM *A CONFISSÃO DA LEOA*

Ilson Ferreira Martins¹

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar elementos que consideramos fundamentais no projeto estético do escritor moçambicano Mia Couto, circunscrevendo-se as categorias de mito, tradição e diálogo, a partir do romance *A confissão da leoa* (2012), do mencionado autor. Nesse sentido, procuramos demonstrar que esse autor busca modos de dizer não só um, mas diversos mundos, por vezes, atribuindo ao literário a função de preencher lacunas do imaginário, que as palavras “comuns” não conseguem dizer. O resultado disso é uma composição narrativa que conjuga valores inerentes à memória ancestral e/ou às tradições culturais de Moçambique, numa espécie de diálogo desses valores com instâncias contemporâneas. Em *A confissão da leoa*, os discursos dos narradores são permeados por rememorações que permitem a emergência de vozes, tanto de outras personagens que compõem a trama, como de instâncias míticas e/ou valores da tradição, evocados de modo a promover reflexões sobre fatos, reais ou imaginários, perpassados no cotidiano da sociedade moçambicana. Nesse contexto, o autor tanto pode revisitar um passado remoto, ancestral, como também um passado mais recente, por vezes, desvelando realidades perturbadoras, entre as quais a condição subjugada da mulher frente ao homem, sendo esta uma situação mais saliente em comunidades rurais de Moçambique. Em suma, mito, tradição e diálogo surgem, no romance, como que a modular criações de mundos possíveis, ancorados no poder criativo da linguagem literária.

PALAVRAS-CHAVE: Mia Couto; Projeto estético; Mito; Tradição; Diálogo.

¹ Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

ABSTRACT

The present research aims to analyze elements that we consider fundamental in the aesthetic project of the Mozambican writer Mia Couto, circumscribing the categories of myth, tradition and dialogue, starting from the novel *The Confession of the Lioness* (2012), of the mentioned author. In this sense, we try to demonstrate that this author seeks ways of saying not only one but several worlds, sometimes attributing to the literary the function of filling gaps in the imaginary that the words "ordinary" can not say. The result of this is a narrative composition that combines values inherent to the ancestral memory and / or the cultural traditions of Mozambique, in a kind of dialogue of these values with contemporary instances. In *The Confession of the Lioness*, the discourses of the narrators are permeated by remembrances that allow the emergence of voices, both from other characters that compose the plot, and from mythical instances and / or values of tradition, evoked in order to promote reflections on facts, real or imagined, pervaded in the daily life of Mozambican society. In this context, the author can both revisit a remote past, ancestral past, as well as a more recent past, sometimes revealing disturbing realities, including the subjugated condition of women vis-a-vis man, which is a more salient situation in rural communities of Mozambique. In short, myth, tradition and dialogue appear in the novel as modulating creations of possible worlds, anchored in the creative power of literary language.

KEYWORDS: Mia Couto; Aesthetic project; Myth; Tradition; Dialogue.

INTRODUÇÃO

Pensar as literaturas africanas de língua (oficial) portuguesa a partir da diversidade e/ou pluralidade a elas inerentes é, sem dúvidas, um exercício necessário a qualquer pesquisador que se disponha a entender um pouco mais a respeito da escrita proveniente desses universos literários. Obviamente, essa diversidade abrange a diferença dos processos de formação e consolidação literárias nos países africanos alcançados pela colonização portuguesa, sendo este um fator comum entre eles. No caso de Moçambique, os processos coloniais respondem por uma parcela significativa da pluralidade cultural observada na sociedade moçambicana atual, dado que a colonização portuguesa escancarou o encontro de culturas diversas, a saber, a europeia com a africana; além do mais, em Moçambique, é marcante a presença de traços culturais advindos de culturas como as árabes, as asiáticas, as latino-americanas (etc.), tornando a sociedade moçambicana um verdadeiro mosaico cultural.

No que tange à literatura, as mestiçagens culturais afloram nas mais diversas produções, onde os autores parecem atuar como tradutores de múltiplas vozes, as quais se amalgamam e formam um todo inextricável, que é a obra literária. Assim, muitos autores da atual literatura moçambicana parecem empenhados na tarefa de criar mundos possíveis, ancorados na diversidade cultural manifestada por vozes que se entrelaçam na escrita literária e deixam ler, nos interstícios textuais, as marcas de uma pluralidade cultural predominante, em torno da qual se imbricam questões fundamentais da literatura moçambicana atual.

A fim de discutirmos algumas dessas questões, a presente pesquisa envereda por caminhos que levam à literatura produzida em Moçambique, mais especificamente à produção ficcional do escritor Mia Couto, um dos autores literários mais destacados na atualidade. Entre os vieses estéticos mais marcantes na produção ficcional desse autor encontram-se a relação entre oralidade e escrita, da qual é parte a recriação de mitos, lendas, provérbios, adivinhas, epígrafes, a força das tradições culturais, entre as quais a figura do *griot* africano, a memória como espaço de criação e estratégia narrativa, fatos históricos ocorridos em Moçambique (salientando-se a guerra colonial e a guerra civil), a reconfiguração do espaço e do tempo, a (re)invenção linguística, o diálogo entre tradição ancestral e contemporaneidade, o diálogo literário com outros escritores, a condição inferiorizada da mulher na sociedade moçambicana, entre outros.

Essa diversidade estético-temática da obra coutiana tem atraído cada vez mais pesquisadores, que adotando perspectivas de análise variadas, levaram/levam a um aumento considerável da fortuna crítica de Mia Couto no Brasil (também fora dele), sobretudo a partir

do ano 2000. Sem entrarmos no mérito da questão, detemo-nos ao fato de que a crítica tem produzido número significativo de trabalhos voltados à obra do autor em estudo, a condizer com o dinamismo e a complexidade de sua escrita ficcional. Sem dúvidas, as obras de Mia Couto deixam indícios a serem seguidos, na tentativa de compreender melhor fatores intrínsecos ao universo cultural africano/moçambicano, sobretudo no que tange à literatura.

É que uma vez inseridos no texto literário, fatores como mitos e tradições culturais, por exemplo, criam espaços de diálogos entre diferentes instâncias do conhecimento e sugerem novas perspectivas aos rumos de uma sociedade, no caso a moçambicana. Em se tratando de Mia Couto, convém salientar que suas produções transitam por diferentes gêneros (poemas, contos, crônicas, romances, textos críticos etc.), os quais revelam a grande versatilidade poética desse autor. Toda essa dinamicidade artística configura um projeto literário que põe em evidência traços culturais de África/Moçambique, dentre eles as disposições inerentes ao imaginário mítico e às tradições seculares.

Assim é que, neste trabalho, debruçamo-nos sobre o romance *A confissão da leoa* (2012), de Mia Couto, a fim de compreendermos melhor fatores tidos como fundamentais na configuração do projeto estético desse autor. Tendo-se de recorrer a recortes, elegemos mito, tradição e diálogo como eixos temáticos centrais, os quais figuram entre os elementos expressivos da cultura africana/moçambicana, tendo por isso presença marcante no romance supramencionado, alvo desta pesquisa, assim como em outras do mesmo autor. Com efeito, as leituras prévias de *A confissão da leoa* nos permitiram inferir que essa narrativa se inscreve num universo de representações ambivalentes, pois apresenta elementos situados entre o visível e o invisível, o cultural e o sobrenatural, o social e o mítico. Advieram daí as motivações que nos conduziram ao “solo fértil” do referido romance, no qual semearmos a inquietude desta pesquisa.

Nossa proposta de análise visa a um estudo acerca do substrato mítico inerente ao universo moçambicano, enfocando-se mitos que consubstanciam o corpo cultural de Moçambique e sua recriação na ficção de Mia Couto. Ressaltamos ser aquele país um mosaico cultural alicerçado em culturas como a banta, a árabe, a asiática, entre outras. Não menos plurais são as manifestações religiosas, tendo-se a presença da religião cristã, islâmica, crenças locais (como o culto a ancestrais, por exemplo) etc. Advém dessa pluralidade cultural uma confluência de vozes que ecoam no registro ficcional miacoutiano, tão afeiçoado à pluralidade e ao amálgama de mundos híbridos. Ademais, estenderemos nosso enfoque ao viés da tradição, sendo que isso nos remeterá aos mecanismos da memória (ou memórias), inclusive à memória ancestral, por ocasião da abordagem aos mitos.

Dessa forma, no primeiro capítulo deste trabalho, faremos uma abordagem sobre o processo de formação da literatura de Moçambique, desde seu despontamento até aos dias atuais, de onde seguiremos com a pesquisa acerca da obra de Mia Couto, um escritor contemporâneo. No segundo capítulo, abordaremos a recriação de mitos, em *A confissão da leoa*, a partir de estudos que abordam o mito de modo mais abrangente, entre os quais as obras de Mircea Eliade (2004; 1969), E.M. Mielietinski (1987), Marcos Frederico Krüger (2011), Joseph Campbell (1990), entre outros.

Com isso, buscamos relacionar as proposições desses estudiosos com os mitos e rituais míticos recriados no romance em estudo. Semelhantemente, abordaremos fatores ligados às tradições culturais moçambicanas, enfatizando-se a subjugação da mulher na sociedade moçambicana e a figura do *griot* africano. No caso da tradição, nossas abordagens apontam dois lados distintos: o da oralidade, enquanto uma tradição fortemente ligada às culturas africanas, e o da opressão masculina sobre a figura feminina, por vezes, exercida sob justificativa da tradição, a qual se torna um estigma a quem ouse desafiá-la.

Finalmente, no terceiro capítulo realizamos uma análise comparativa entre o romance *A confissão da leoa* (2012), de Mia Couto, e o conto “Meu tio o Iauaretê”, inserido no livro *Estas estórias* (2001)², sendo o conto e o livro da autoria de Guimarães Rosa. Seguindo-se a linha temática dos dois primeiros capítulos, esse comparativo também se norteia por mito e tradição, presentes nas duas produções citadas, os quais remetem aos substratos culturais de Moçambique e Brasil, países de origem de Mia Couto e Guimarães Rosa, respectivamente. Seja porque, as disposições míticas e as tradições culturais presente no romance miacoutiano e no conto rosiano sugerem diálogos entre os projetos estéticos dos dois escritores, revelando que tanto as obras do autor moçambicano, como as do brasileiro não se limitam a uma esfera regional de circulação e recepção, pois que se projetam e se tornam bens universais.

² Importante registrar que a obra foi publicada em 1969.

CAPÍTULO 1: O PROJETO ESTÉTICO DE MIA COUTO

1.1. Moçambique: formação e consolidação literárias

Nesta primeira parte de nossa pesquisa, enfocamos o período de formação da literatura em Moçambique, desde suas primeiras manifestações, passando ao seu desenvolvimento, e chegando à consolidação de um sistema literário, segundo concepção de Antonio Candido, onde iremos situar a produção literária de Mia Couto, um escritor contemporâneo. Assim sendo, enfatizamos que o período de formação da literatura moçambicana, sem dúvidas, é atravessado por uma série de acontecimentos, principiando-se com a circulação de textos em páginas de jornais periódicos, até à publicação de obras cujos autores são considerados os precursores da atual literatura moçambicana. Seja porque, muitos desses autores estão relacionados a mo(vi)mentos tidos como decisivos na história da literatura moçambicana que, aliás, integra o grupo das chamadas literaturas africanas de língua portuguesa.

Utilizando-se dos pressupostos de Antonio Candido, referente ao estudo da literatura brasileira (2012, p. 25), é necessário “compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de *decisivos* os momentos estudados”, a fim de se distinguir “*manifestações literárias*, de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase” (*ibid.*, grifo do autor). No caso da literatura moçambicana, esses denominadores assinalam períodos distintos, como as primeiras manifestações literárias, a formação e a consolidação do que Candido veio a denominar “sistema literário”. Para Candido (2012, p. 25), três elementos são fundamentais para o engajamento de um sistema literário: “a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor [...] que liga uns e outros”.

No estudo que ora empreendemos sobre a literatura produzida em Moçambique, levamos em conta, também, aspectos estéticos e/ou temáticos de produções anteriores à independência daquele país, decretada em 1975, assim como de produções posteriores a ela. Para além de outras distinções entre as duas categorias, seguimos os apontamentos de Petrov (2014 p. 7), quando assinala que obras pré-independência veiculavam “um discurso transparente e afirmativo”, onde predominavam ideias norteadas por aspirações de liberdade, denúncia e contestação contra os desmandos do poder colonial.

Por outro lado, somos conhecedores de que, “na literatura moçambicana atual, [...] encontra-se com frequência o empenho de poetas e romancistas em inventar mundos, entre os quais a memória é o campo mais fértil para essa inventividade” (MACEDO & MAQUÊA, 2007, p. 26). Com efeito, as diferenças entre tendências estéticas observadas em produções anteriores e posteriores à independência de Moçambique aludem a momentos distintos da história moçambicana, sobressaindo o contexto colonial que atravessa os percursos histórico-literários daquele e de outros países africanos. Segundo declara Rita Chaves (2005, p. 288), “de tal forma os esquemas coloniais penetraram na composição sociocultural do continente [africano] que se torna difícil elaborar qualquer análise, sobre qualquer [...] objeto, sem passar pela indagação da natureza e dos efeitos do colonialismo naquelas sociedades”. No tocante à literatura, Francisco Noa (2015, p. 79) observa que, “por terem nascido do contexto de dominação colonial, as literaturas africanas encerram, em si, um dilema estruturante, isto é, colocam em questionamento os fundamentos que concorrem para sua própria constituição”.

Convém ressaltar que, “desde o século XVIII circulavam na então colônia de Moçambique textos alicerçados não só em padrões estéticos predominantemente europeus, mas também escritos por autores de origem portuguesa” (NOA, 2008, p. 36). Ainda segundo Noa (2008), escritores e textos de origem africana só surgiram no início do século XX, sendo, portanto, considerados os precursores da literatura moçambicana. A este propósito, Macedo e Maquêa (2007, p. 12) elucidam que “as manifestações literárias dos países africanos estão extremamente vinculadas à imprensa, na medida em que os periódicos foram os primeiros veículos em que os textos produzidos pelos africanos ou europeus identificados à terra seriam estampados”. Através da imprensa, os escritores obtinham maior alcance de suas produções e divulgavam as tendências artísticas de então. Retrocedendo um pouco no percurso literário de Moçambique, enfatizamos a importância de jornais periódicos como *O Africano* (1908) e *O Brado Africano* (1918), ambos fundados pelo jornalista João Albasini e seu irmão, José Albasini. Nas páginas desses periódicos, mais precisamente no suplemento *O Brado Literário*, circularam produções literárias de diversos escritores, entre os quais Rui Nogar, Noémia de Sousa, José Craveirinha, Marcelino dos Santos, Virgílio de Lemos etc., conforme nos informam Noa (2008) e Macedo & Maquêa (2007).

A partir da década de 40 surge, então, uma geração de escritores que, tanto sistemática quanto conscientemente, busca firmar-se como literatura moçambicana. Para tanto, contavam com a colaboração de outro periódico, o *Itinerário* (1941-1955), que atuava na então Lourenço Marques. No *Itinerário* circularam produções literárias de tendências variadas e qualidade estética, temática e ideológica reconhecida. Especificamente na poesia,

os escritores mostravam-se cada vez mais preocupados com temáticas universais e com a situação sócio-política de Moçambique no contexto da dominação imposta pela colonização portuguesa.

Se por um lado, os textos mostravam-se vinculados num discurso engajado, de insatisfação e denúncia contra as injustiças do regime colonial, por outro, evidenciavam uma busca por valores estéticos e culturais próprios, de modo a se distanciar de modelos europeus instituídos na chamada “literatura colonial”, que entre outras questões, proclamava a legitimidade da colonização portuguesa em África. Dentre as produções que mais circularam no *Itinerário* encontram-se as de José Craveirinha, Noémia de Sousa, Fonseca Amaral, Orlando Mendes, Rui Knopfli, Virgílio Ferreira, Rui Nogar, Aníbal Aleluia etc. Conforme Noa (2008, p. 39), “esta geração será a grande responsável pela construção da imagem da moçambicanidade”, isto é, um conceito amplo e polêmico, tomado a partir da ideia de nacionalidade. Entre tantas tentativas de definição de tal conceito, Matusse (1998 apud LEITE, 2014, p. 23) considera que “é na conjugação de actos de um autor que elabora de modo peculiar sobre os modelos recebidos de forma a distanciar-se dos cânones europeus e de um leitor que reconhece esse distanciamento que se consuma a construção da imagem de moçambicanidade”.

Em outras palavras, os escritores envolvidos nesse processo utilizavam-se de estratégias que visavam a uma afirmação e construção de uma identidade literária própria, um modo de fazer literatura que ensejava o desejo latente ou, diríamos, “a necessidade de estabelecer uma nação” (MACEDO & MAQUÊA, 2007, p. 20). Não por acaso, o desenvolvimento da literatura em Moçambique (assim como em outros países africanos) acha-se diretamente relacionado com os processos revolucionários que levaram à independência do país. Situado entre a necessidade de afirmação e as tensões decorrentes de conflitos vários, o desenvolvimento da literatura moçambicana atravessa universos culturais distintos, a exemplo do que se observa em outros “Estados” instituídos a partir de processos coloniais.

É assim que despontam no horizonte literário de Moçambique as vozes de João Dias, autor de *Godido e Outros Contos* (1952), Luis Bernardo Honwana, com *Nós Matamos o Cão Tinhoso* (1964), seguramente, uma das obras mais significativas da literatura moçambicana, já que traz um perfil de “maturidade quer pela mestria da escrita, quer pela profundidade da representação do quotidiano dos africanos na sociedade colonial” (NOA, 2008, p. 40). Surgem ainda as vozes de Orlando Mendes, autor de *Portagem* (1966, tido como primeiro romance moçambicano), a poesia de José Craveirinha, com *Chigubo* (1964), Noémia de

Souza³, Rui Knopfli (*Reino Submarino*, 1962; *Máquina de Areia*, 1964; *Mangas Verdes com Sal*, 1969), entre outros. No que concerne a tendências estéticas desses textos e seguindo os estudos de Fátima Mendonça (1988), diríamos que “compromisso, acção e intervenção parecem ser as palavras de ordem que orientam esta literatura que, entre outras coisas, vem dizer que a arte não é monopólio de um grupo ou de uma classe” (apud NOA, 2008, p. 39).

Logo após a independência de Moçambique, em 1975, observa-se um grande fervor na produção literária moçambicana, sobretudo em face de um eufórico sentimento de afirmação de valores nacionais que, à altura, misturava-se a ideais revolucionários e subsidiava a ampla produção de textos literários, muito embora fossem de pouca relevância estética, como afirmam alguns estudiosos. Para Chabal (1994, p. 53), trata-se de “uma literatura que não é fundamentada no mundo cultural africano do estado-nação emergente, mas sim num mundo mais abstrato, político ou ideológico”. Ainda assim, por um lado os textos manifestavam certo teor nacionalista, em face da “urgência” de afirmação de valores culturais próprios. Por outro, deixavam-se mergulhar numa polémica de ordem bilateral: “os que defendiam uma literatura política e ideologicamente alinhada e aqueles que se batiam pelos insubordináveis universais estéticos” (NOA, 2008, p. 41), inclusive tendências vindas da literatura brasileira aportada em África, que se tornava cada vez mais atrativa por apontarem novas perspectivas estético-temáticas. Em torno dessas questões, os escritores empreendiam vários confrontos de ideias, os quais chegavam a conhecimento público, principalmente pelas páginas da revista *Tempo*⁴.

A fase mais produtiva dessa “literatura nacionalista revolucionária” (CHABAL, 1994, p. 52) estende-se até meados dos anos 80. Daí em diante a literatura moçambicana adentra a um período de revitalização, não só pelo número expressivo de autores, mas também pela qualidade e diversidade de suas produções. Entretanto, algumas contribuições foram decisivas para esse movimento de renovação literária. Por exemplo, em 1982, foi criada a Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), que não só passou a atuar como espaço de debate como também a promover escritores associados, com a edição de seus livros. Outra

³ Os poemas de Noémia de Sousa tiveram circulação predominantemente em jornais e revistas, tendo sido publicado apenas um livro com seus poemas, intitulado *Sangue Negro*, sob organização da Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), em 2001. Uma reedição do livro foi lançada em 2011, pela editora Marimbique, em Moçambique.

⁴ No período que vai desde a independência de Moçambique, em 1975, até meados da década de 80, jornais e revistas eram locais onde escritores travavam calorosos debates. De um lado, os que defendiam uma literatura alinhada aos ideais nacionalistas, de outro, os que não abriam mão de modelos estéticos universais. Entre esses veículos de comunicação, a revista *Tempo* – periódico de circulação semanal – era um dos principais palcos desses confrontos de ideias que, semanalmente, chegavam ao domínio público.

contribuição importante trazida pela AEMO diz respeito à criação da revista *Charrua* (1984), cujas páginas veicularam produções de reconhecida qualidade estética e, sem dúvida, situadas entre as obras mais significativas da jovem literatura de Moçambique.

Entram nesse esquadrão as vozes de Eduardo White, Ungulani Ba Ka Khosa, Suleiman Cassamo, Armando Artur, Marcelo Panguana, entre outros. As produções desses escritores acentuam uma escrita irreverente vincada numa profunda liberdade poética e diversidade temática. Exemplo disso temos em *Ualalapi* (1987), de Ungulani Ba Ka Khosa, quando o autor “moderniza a ficção moçambicana ao introduzir um género que se enraíza no romance histórico” (LEITE, 2014, p. 79). Assim, a obra configura-se de uma escrita arrojada e uma espécie de releitura de fontes históricas, de modo a criticar poderes instituídos e a propor a mitificação da história, pela reinvenção e/ou reformulação da “verdade” dos fatos. À luz dos anos 80, passando pela década 90 e chegando à atualidade, outros nomes importantes despontaram no cenário literário moçambicano. É o caso de Luis Carlos Patraquim, Nelson Saúte, Mia Couto, Aldino Muianga, Paulina Chiziane, Filimone Meigos (etc.), autores cujas obras representam não só a afirmação, mas também a consolidação da literatura de Moçambique.

Mediante evidências que comprovam a diversidade de autores e obras provenientes da literatura moçambicana, é possível constatar a presença do tripé assinalado por Antonio Candido, para a concepção de sistema literário, se entendemos que, em Moçambique, a produção literária já está organizada de modo a garantir os ciclos de produção, circulação e recepção. Tendo-se chegado à geração atual da literatura moçambicana, da qual participa o escritor Mia Couto, alvo de nossa pesquisa, passaremos a discutir sobre o projeto estético desse escritor, abordando questões que, a nosso ver, são fundamentais nas obras do autor.

1.2. Considerações sobre o projeto estético de Mia Couto

Nos últimos anos, a crítica literária tem produzido significativo número de produções que se dirigem à obra literária do escritor moçambicano Mia Couto (António Emílio Leite Couto), sem dúvidas, um dos escritores mais destacados na atualidade, tanto no âmbito das literaturas africanas de língua (oficial) portuguesa, como em outros universos literários. Descendente de imigrantes portugueses que foram a Moçambique na década de 1950, Mia Couto nasceu na cidade da Beira, em 05 de julho de 1955. Autor de expressiva produção literária e inserido no contexto da narrativa moçambicana da segunda metade do século XX, esse escritor “apresenta-se particularmente inovador pelo facto de evidenciar mudanças

significativas no modo de representação da realidade nacional [moçambicana]” (PETROV, 2014, p. 7), sendo esta uma questão crucial na demanda de estudos dirigidos à obra do autor.

Com uma escrita refinada e alta criatividade, Mia Couto transita entre diferentes gêneros e mostra grande versatilidade poética, corroborando com a afirmação de Rita Chaves e Tânia Macedo (2007, p. 50), segundo as quais “os escritores africanos migram de um gênero a outro, optando, a cada momento, por aquele que consideram mais adequado ao que têm a dizer”. Tanto é assim que Mia Couto inicia seu percurso de escritor literário com um volume de poemas, segundo o próprio autor declara: “[...] em 83, publiquei meu primeiro livro. Como uma espécie de contestação contra o domínio absoluto da poesia militante, panfletária” (COUTO, entrevista a CHABAL, 1994, p. 286-7), cujo teor político-revolucionário da escrita configura o discurso “transparente e afirmativo” que, segundo Petrov (2014), caracteriza produções anteriores à independência de Moçambique. Seja porque,

...pelo simples fato de as literaturas africanas terem surgido em situação de domínio colonial e na tentativa de procurarem afirmar um universo estético próprio e que incorpora e celebra tudo o que o Ocidente ignorou ou subestimou, acabaram, essas mesmas literaturas, por fazerem da escrita não só um ato cultural, mas também político (NOA, 2015, p. 15).

Nesse sentido, Mia Couto parece buscar modos de dizer não só um, mas diversos mundos, por vezes, atribuindo ao literário a função de preencher lacunas do imaginário, que as palavras “comuns” não conseguiriam dizer. Talvez porque “o mundo em que vivemos não é satisfatório [...] por isso tem-se a necessidade de construir ou reconstruir mundos através da linguagem” (ALMEIDA, 2011, p. 12). Seria como atribuir à linguagem a tarefa de penetrar num mundo invisível e intocável, ou ainda, dizer que a literatura é um terreno amplo e fértil onde sempre podemos plantar as inquietas sementes de nosso imaginário. A este propósito, convém observar os apontamentos de Francisco Noa (2015, p. 93), quando escreve:

A literatura, nos seus diferentes gêneros e formas recorre a, pelos menos, dois poderosos ingredientes para se instituir como espaço, por excelência, da representação do homem e de tudo o que lhe diz respeito: a linguagem e a imaginação. Se a linguagem, independentemente dos efeitos estéticos de que possa estar investida, interliga a literatura com o mundo, a imaginação, por seu lado, amplifica, muitas vezes de forma desmesurada e desconcertante, esse mesmo mundo, que é sempre um mundo possível, tornando-o mais apelativo, mais fantasioso, mas, ao mesmo tempo, mais real. Muitas vezes, dolorosamente real.

Nessa perspectiva, o projeto estético de Mia Couto é forjado de modo a contemplar as manifestações do pensamento africano/moçambicano, tão diversificadas quanto o são suas

representações no universo da ficção. O resultado disso é uma configuração narrativa na qual “elementos visíveis e invisíveis mesclam-se [...] trazendo, figuradamente, o imaginário mítico adormecido e disperso sob os destroços do tempo e da guerra” (SECCO, 2013, p. 48). Poder-se-ia dizer que Couto atua como uma espécie de tradutor de silêncios e sussurros, pois busca suas referências nas camadas mais profundas da experiência cultural de seu país (Moçambique), trazendo à tona tanto vozes, muitas vezes, soterradas no imaginário ancestral, ou, ainda, silenciadas em meio às atrocidades desencadeadas com o colonialismo europeu.

1.2.1. Tudo começa na linguagem

No projeto estético de Mia Couto, a questão da linguagem tem adquirido importância fundamental, estando entre os vieses mais abordados em estudos dirigidos à obra miacoutiana. Vale lembrar que a reinvenção linguística, a relação oralidade-escrita, a recriação de mitos, os (des)caminhos da história, o apoio na memória, o resgate de tradições, entre elas o papel do *griot*⁵, a relação espaço-tempo, os conflitos entre tradição e modernidade, o perfil da figura feminina, entre outros, encontram-se entre os vieses mais marcantes desse projeto estético. Todos esses elementos integram-se ao registro linguístico e formam um conjunto de representações que inscreve a escrita de Mia Couto numa dimensão de sentidos, cujas fronteiras tornam-se diluídas no decorrer da leitura. Para Francisco Noa (2015, p. 19),

...a dimensão, se não mesmo a grandeza cultural da língua natural, no caso presente temos em conta a língua portuguesa, como língua de comunicação, ou como língua literária, pode decorrer da carpintaria estética e das tensões morfossintáticas e fonéticas a que ela é submetida por autores que acabam por fazer da escrita um espetáculo em que a língua aparece ela própria como protagonista. E o hibridismo linguístico que as obras destes autores veiculam é clara e intencionalmente projeção do hibridismo cultural que caracteriza o seu espaço existencial.

No que tange a Mia Couto, o trabalho com e na língua fundamenta outras discussões, como é o caso da versatilidade poética do autor, pois que este parece migrar de um gênero literário a outro, ou ainda, realiza uma espécie de mescla de gêneros, inserindo elementos da poesia na prosa, desta na crônica, tornando fluidas as supostas fronteiras entre esses gêneros literários. Como o próprio autor declara:

A única coisa que eu posso dizer é que eu estou tentando criar... beleza, mostrar um pouco o que é a possibilidade de alguém fazer uma língua sua. De criar a partir da desarrumação daquilo que é o primeiro instrumento de criação, que seria a língua, a linguagem, e os modelos de uma narrativa. Por

⁵ Abordaremos a figura do *griot* de modo mais abrangente no segundo capítulo desta pesquisa.

exemplo, abolir esta fronteira entre poesia e prosa. Porque é que a coisa tem que estar arrumada, porque é que é preciso haver esta categorização de géneros literários...[...] (COUTO, entrevista a CHABAL, 1994, p. 289).

Conforme as palavras do escritor, a língua e a linguagem representam pontos cruciais para análises de sua obra. Partilhando da mesma visão, Ana Mafalda Leite (2014, p. 44) afirma que “a língua [...] é o primeiro elemento a ser trabalhado no universo ficcional de Mia Couto”, sendo a instância utilizada para resgatar o teor mítico das estórias trágicas do cotidiano, os traços culturais de oralidade tão afeiçoados à sociedade tradicional moçambicana. Daí porque as obras de Mia Couto evidenciam a engenhosidade dos processos linguísticos, que muitas vezes parecem alargar os níveis de significação e percepção humanos. Não obstante, “de forma indelével, da palavra à frase e da frase ao parágrafo, finalmente deste à narrativa, seguimos um processo criativo complexo, embora aparentemente ‘*natural*’” (LEITE, 2014, p. 44), mas que agrega, em si, significações várias.

Nesse sentido, podemos considerar que as literaturas africanas conjugam “elementos de ordem linguística, filosófica, estética, cultural e vivencial decorrentes da pertença dos escritores a um espaço físico e simbólico determinado” (NOA, 2015, p. 16), fatores determinantes em análises tal a que ora empreendemos, acerca do projeto estético de Mia Couto. Nas produções deste autor, a conjugação desses elementos produz sentidos variados, que transcendem do texto e alcançam dimensões inimagináveis, corroborando com a ideia do autor, de “fazer uma língua sua” (COUTO, entrevista a CHABAL, 1994, p. 289). Assim, seu fazer poético torna-se “singular”, ao mesmo tempo em que se configura de muitas vezes, as quais emergem do substrato cultural de um mundo híbrido e plural. Como bem acentua Fonseca (2015, p. 76), na narrativa de Mia Couto “é possível perceber o entrelaçamento de diferentes matrizes culturais como proposta de encenação de dados da realidade”, onde a tradição estética, assimilada ou importada, dilui-se na composição de valores estéticos eleitos por escritores africanos.

Vale ressaltar que a chegada do colonizador europeu à África causou grande impacto nas formas de comunicação do indivíduo africano, como podemos observar em “Eu e o outro – O invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”, de Manuel Rui (1985): “Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. [...] E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado, ouvido e visto”. A partir daí as estórias contadas junto a fogueiras passaram a compor também formas escritas, numa espécie de fusão da palavra com a letra, isto é, da oralidade com a escrita.

Alguns aspectos das literaturas africanas, especificamente obras e escritores da literatura de Moçambique, podem ser melhor compreendidos em trabalhos como *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*, de Terezinha Taborda Moreira. Neste trabalho, fruto de sua tese de doutoramento, posteriormente publicado como livro, a autora analisa narrativas moçambicanas (contos e romances), inclusive obras de Mia Couto, a partir das categorias de voz, letra e gesto, associando-as à noção de performance e de narrador performático, conceitos estes categorizados pelo teórico Paul Zumthor. Conforme Moreira (2005, p. 24), a *performance* é “um processo de substituição ao ato de contar histórias das sociedades tradicionais e, simultaneamente, como ato de inscrição, no texto escrito, de um certo ‘jeito de contar’ que se coloca como um traço de oralidade”.

Nessa perspectiva, o escritor mescla a escritura de seu texto com o ato de contar histórias, uma tradição fortemente vinculada às culturas africanas. Como vimos, a autora não se refere simplesmente a um contar de história qualquer, e sim àquele “jeito de contar”, que, a nosso ver, alude ao contador de história “verdadeiramente africano”, que domina a arte de contar histórias, podendo ser (ou não) o *griot*, um contador de histórias por excelência. A esse respeito, Laura C. Padilha⁶ (1995, p. 19) assinala que

o texto cristalizado na escrita já não pode ser considerado *oral stricto sensu*. A fixação gráfica lhe dá uma nova dimensão, a partir mesmo do fato de que o narrador deixa o seu estatuto original de contador e se fixa no novo texto por marcas discursivas da expressão escrita, em tudo diferentes da expressão oral.

Do encontro entre voz e letra nasce a ritualização da palavra, com a qual o autor insere sua narrativa na instância do sagrado e atualiza motivos mítico-ancestrais, soterrados no imaginário cultural de um povo. Na perspectiva da palavra ritualizada e também da *performance*, chama-nos a atenção o trabalho de Maria Auxiliadora Baseio, intitulado *Entre a magia da voz e a artesanaria da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto*, onde a autora argumenta que, pela palavra se manifesta o poder criador do mundo, o mesmo poder que permite o escritor ritualizar a palavra, de modo a recriá-la na ficção e integrá-la à instância do sagrado, levando à noção de *performance*.

Para Baseio (2007, p. 46), “na performance [...] existe a presença física do contador e do ouvinte. O próprio narrador é um criador, sua matéria-prima é a vida humana, que, por meio de sua voz, gestos, alma, vai sendo artesanalmente bordada”. Corroborando com essa

⁶ Pesquisadora da literatura de Angola, porém seus estudos podem contribuir para análises de outros sistemas literários provenientes do continente africano, inclusive o moçambicano, ao qual dirigimos nossa pesquisa.

visão, Walter Benjamin (1994, p. 201) nos diria que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. E outra vez Benjamin (1994, p. 198) assinala: “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. É nesse sentido que entendemos a escrita ficcional de Mia Couto, ou seja, impregnada dessa palavra ritualizada, ressignificada segundo mecanismos de linguagem específicos, como o próprio escritor explica: “... as pessoas que convivem comigo, *constroem* as histórias que me vêm contar. Episódios que vêm no meio da rua e me vêm dar o instrumento que é o material para fazer depois um trabalho que é um trabalho de artesanato” (COUTO, entrevista a CHABAL, 1994, p. 290).

No projeto estético de Mia Couto, acentuam-se “as misturas entre contar e narrar, as quais estruturam estratégias narrativas que mesclam o acontecido e o inventado, a realidade concreta e realidades criadas literariamente a partir de um mergulho nas tradições da terra” (FONSECA, 2015, p. 78). Dessa forma, os textos escritos metamorfoseiam-se para receber a voz do contador de histórias, tornando-se narrativas com fortes traços de oralidade. Todavia, “as transformações, as metamorfoses inusitadas e a existência de uma natureza não inteiramente domada podem significar modos de percepção característicos de espaços que convivem com situações e eventos insólitos que fazem parte do cotidiano” (FONSECA, 2015, p. 76).

1.2.2. O alicerce da memória

As marcas de oralidade inseridas no texto de Mia Couto também deixam evidente o trabalho da memória, de onde saem histórias contadas por personagens no decorrer da narrativa. E se bem que sejam o resultado da mescla entre narrar e contar, são, por assim dizer, impregnadas de fios de memória com os quais são tecidos os arranjos que elevam os sentidos do texto. Para melhor entendimento dessa questão, tornam-se fundamentais as considerações de Pierre Nora (1997, p. 24-25) a respeito da memória, quando escreve:

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de

*soudaines revitalisations. [...] La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien véu au présent éternel.*⁷

Por outro lado, em *A escrita nômade do presente: literaturas de língua portuguesa* (2010, p. 188), Vera Maquêa salienta que, “... ao adentrar uma reflexão mais profunda sobre a memória, percebe-se que sua competência está em desdobrar infinitamente o tempo, misturando-o, em diversos níveis, a outros tempos e, por fim, alterando mesmo a substância do espaço”. Assim sendo, lembramos que no projeto estético de Mia Couto figuram personagens que aludem a temporalidades distintas, como um velho e uma criança, por exemplo, numa espécie de encontro de perspectivas, dois modos de percepção da(s) realidade(s), ou ainda, um suposto diálogo entre tradição e modernidade.

Conforme Alessandra Santos, em sua dissertação de mestrado, intitulada *Caminhos da memória: uma reflexão sobre contos e crônicas do escritor Mia Couto* (2003), a figura do velho alude a um tempo passado, que uma vez deslocado ao presente, atualiza-se neste, ainda que trazendo grandes tensões. É que tal deslocamento sugere uma ruptura nas linhagens tradicionais guardiães de saberes que se vão passando de geração a geração. As tensões decorrem do embate entre modos distintos de percepção do mundo: o velho tenta transmitir conhecimentos, os quais nem sempre encontram abrigo de recepção, sendo, por vezes, desprezados na instância familiar. No que tange à figura da criança, dir-se-ia que ela representa a garantia de continuidade dos saberes constituídos por antepassados, ou seja, à criança se atribui o papel de aprendiz com potencial para (re)introduzir experiências num tempo futuro, as quais poderão reinventá-lo e/ou modificá-lo.

De acordo com Alessandra Santos (2003, p. 75), “quando ocorre a transmissão do conhecimento e o velho assume plenamente a sua função, ensinando à criança os valores da tradição, o futuro surge como um tempo de renovação”, a condizer com a visão do teórico romeno Mircea Eliade, para quem “o passado não é mais que a prefiguração do futuro” (1969, p. 104). Por assim dizer, o fio que liga os tempos dobra-se constantemente e seus dobramentos tocam-se a todo instante, numa espécie de polarização fecunda entre temporalidades em perspectiva. Com efeito, o passado (re)visita o presente tanto quanto os dois projetam-se ao futuro. “Esses tempos se misturam e se contaminam da textura íntima um

⁷ A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e repentinas revitalizações. [...] A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente. (Tradução livre)

do outro” (MAQUÊA, 2010, p. 36), sendo que as experiências resultantes desses encontros estarão sempre em projeção, sobretudo nos processos memorialísticos.

Em *Memórias inventadas: estudo comparado entre Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum, e Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto* (2007), Vera Maquêa investiga o conceito de memória e sua relação com a literatura, indo buscar na filosofia grega a origem, isto é, a “poesia do começo”. Para a autora,

na raiz da memória está a poesia, a narrativa, a sedução de contar uma história. Na origem da literatura está a qualidade religiosa da memória como que vincula o presente dos homens à sua ancestralidade, conferindo-lhes humanidade e capacidade de viver o futuro em perspectiva (MAQUÊA, 2007, p. 24).

Desse ponto de vista, consideramos que a memória está na base das relações culturais que se desenvolvem no interior de um espaço de fronteiras fluidas – o universo moçambicano. Como é característico das culturas africanas, as trocas culturais acontecem, predominantemente, por processos orais, que uma vez ancorados em mecanismos de rememoração, sempre podem sofrer alterações em decorrência da ação de outro elemento: o esquecimento. Daí o caráter fragmentário de processos memorialísticos, sobretudo quando se busca a recuperação plena de acontecimentos passados. Convém salientar que “o passado é uma imagem mutilada, torso: um misto indissociável de lembrança e trabalho do tempo, esquecimento” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 404). Ainda assim, no projeto estético de Mia Couto, a memória aparece sempre como um solo fértil, onde são (re)criadas estórias de um passado sempre presente, numa mistura de tempos diluídos e espaços reinventados.

1.2.3. A presença do mito e da tradição

No projeto estético de Mia Couto, mito e tradição respondem por boa parcela dos vieses literários tidos como marcantes na escrita do autor, cujas produções desvelam modos diversificados de representação artístico-literária, pondo em xeque realidades distintas entre si, mas que coexistem num mundo híbrido e plural. Como assinala Neila Salette Froehlich, em *História e tradição em Terra sonâmbula, de Mia Couto* (2011, p. 88), a literatura de Moçambique comporta “um cenário de embate entre as diferenças culturais que abre a possibilidade para um hibridismo que acolhe essas diferenças sem uma hierarquia imposta”. Daí porque, segundo a mesma autora, Mia Couto “mostra com clareza os mitos, os sonhos e as crenças que fazem parte da História e da Tradição de Moçambique. E em meio a um real

tão trágico, esses elementos emergem como espaços de resistência em que os homens estabelecem com o mundo”. Tanto mais porque, no universo da representação literária,

a resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições (BOSI, 2002, p. 134).

Enquanto categoria representativa, a resistência se liga a outras instâncias figurativas, sendo veiculada através do apego às tradições culturais, mitos, lendas, advinhas, enfim, valores ligados à oralidade africana, a qual tem resistido a tantos eventos impactantes. Especificamente, a relação entre mito e literatura, sem dúvida, é uma fonte da criação artística a que muitos escritores têm recorrido, porquanto o escritor seja incumbido de recriar arquétipos primordiais, ressignificá-los e (re)inserir-los em contextos outros. Ou seja, por vezes o trabalho do escritor consiste na recriação de um mito “em espaço e tempo diferentes daqueles em que se originou – o espaço e o tempo da ficção literária” (KRÜGER, 2011, p. 11). Tem-se, então, a força vital do mito, que uma vez aliada ao poder criativo da linguagem vai gerar produções que ultrapassam os “limites” de uma compreensão verossímil e passam a demandar interpretações de natureza, diríamos, “mítico-simbólicas”.⁸

Segundo Antonio Candido (2006, p. 21), “a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais”, o que resulta na criação de mundos possíveis, ancorados no poder criativo da linguagem, que se liga a um universo de sentidos e se torna provedora de uma liberdade inerente à criação literária.

Esta liberdade [...] é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo (CANDIDO, 2006, p. 22).

Nas proposições do teórico russo E. M. Mielietinski, em seu livro *A poética do mito*⁹, verificamos que “o ‘mitologismo’ é um fenômeno característico da literatura do século XX quer como procedimento artístico, quer como visão de mundo que dá respaldo a esse

⁸ Expressão tomada a Ana Mafalda Leite, na obra *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas* (2014), Edições Colibri.

⁹ Forense - Universitária, 1987.

procedimento” (MIELIETINSKI, 1987, p. 350). Com efeito, a mitologização¹⁰ vai ao encontro de concepções segundo as quais o mundo visível e palpável está em constante relação com um mundo (ou mundos) invisível, inefável. Para o referido estudioso, a mitologização encontra-se entre os procedimentos mais difundidos no romance contemporâneo.

Daí porque, no projeto estético de Mia Couto, a presença do mito parece sugerir um mergulho nas camadas profundas da experiência cultural de Moçambique, sendo parte de uma gama de preceitos pelos quais o homem africano se localiza no mundo. Isto é, a forma de ser e estar no universo africano é permeada e atualizada constantemente por elementos vindos de outras temporalidades, outras dimensões. Confrontam-se, nesse contexto, uma visão norteada por preceitos ancestrais, sagrados, e uma configuração social perturbadora, por vezes incompreendida segundo parâmetros racionais da modernidade, tendo o sujeito de reposicionar suas perspectivas, seus modos de percepção de realidades distintas.

Nos “caminhos da memória” concernentes ao projeto estético de Mia Couto, as referências míticas têm presença fundamental, na medida em que também descortinam uma memória ancestral. A nosso ver, esse autor moçambicano mescla mundos distintos ao transitar entre fronteiras movediças que unem noções abstratas e realidades concretas numa só estrutura: a obra literária. Aliada aos mecanismos de subversão da linguagem, essa estratégia eleva o teor mítico-simbólico da narrativa, introduzindo-a numa dimensão a-temporal. Conforme Ana Mafalda Leite (2014, p. 47), Mia Couto realiza um “processo genotextual, [que] alarga-se da palavra à frase e da frase à narrativa, [...] estruturando uma dimensão de significação mítico-simbólica, que transfigura o sentido trágico [...], perturbante pela sua consciência eivada de sagrado”.

Desse modo, a escrita de Mia Couto se insere num universo de representações mistas, onde os acontecimentos são de ordem dicotômica, ora figurando elementos ordinários, ora encenando os “extra” ordinários. Fonseca (2015, p. 76), salienta: “na tessitura textual [de Mia Couto], fatos tomados à realidade concreta mesclam-se a visões legitimadas por tradições orais e esses arranjos literários tendem a fragilizar as fronteiras entre realidade e imaginação”. Dir-se-ia que essas fronteiras se tornam movediças, ora tendendo para valores concretos, ora para valores míticos, observados em encenações que preconizam o individual e o comunitário que, por sua vez, incidem em figurações de natureza visível, palpável, como também de natureza insólita, inefável. Conjugadas na escrita, essas formas de percepção da(s)

¹⁰ Termo usado por Mielietinski na obra supracitada.

realidade(s) delineiam momentos narrativos sugestivos à valorização de um caráter realista, ao mesmo tempo em que remete os fatos para outras dimensões de sentido.

No contexto das discussões a respeito do projeto estético de Mia Couto, consideramos de grande relevância também o trabalho de Alcione Manzoni Bidinoto, isto é, *História e Mito em Cada Homem é uma Raça, de Mia Couto* (2004), onde, segundo a autora:

Distinguem-se dois tipos fundamentais de motivação [...]. Um deles é o realista, e o outro, o mítico ou simbólico. Os motivos de ordem realista estão relacionados aos momentos decisivos e penosos do passado colonial e da história recente de Moçambique [...]. Desse modo, é muito forte o substrato histórico dos textos. Por outro lado, existe, também de maneira acentuada, a presença de um substrato mítico, relacionado com os saberes e a oralidade da cultura tradicional e de uma visão animista do mundo. Esse tipo de conteúdo se manifesta, com maior frequência na narração de um acontecimento insólito (a transfiguração do real) (BIDINOTO, 2004, p. 132-133).

Dadas essas considerações, que tematizam questões de natureza realista, mítica e animista do texto miacoutiano, convém-nos considerar tais elementos como elos de uma complexa rede discursiva onde discursos e/ou vozes se interpenetram, tornando-se um todo inextricável: a obra literária. “As vozes condensam-se, amalgamam-se numa só, refeita em escrita, que transporta no seu tecido a memória da multiplicidade, arquétipo e arquitectura reposta num novo corpo linguístico” (LEITE, 2014, p. 45). Em se tratando do projeto estético de Mia Couto, a configuração pluralista da cultura moçambicana é recriada na ficção, diria o referido autor, “inconscientemente, involuntariamente”, já que ele não faz “nenhuma coisa para que seja. É uma maneira, simplesmente, entre outras mil” (COUTO, entrevista a CHABAL, 1994, p. 290). Ou seja, uma maneira que preconiza o inusitado e o subversivo na relação com o mundo circundante. Um modo de percepção da(s) realidade(e) que atualiza a todo instante os arquétipos deixados por antepassados e os converte em matéria de criação, juntamente com modelos recolhidos junto à sociedade atual, sugerindo, assim, um diálogo entre tradição e modernidade, ao mesmo tempo em que reinventa o contemporâneo.

Com efeito, a escrita de Mia Couto resgata questões fundamentais do universo africano/moçambicano, sobretudo valores ligados à ancestralidade. Nesse sentido, convém reportarmo-nos ao trabalho de Ludmila Costa Ribeiro, mais precisamente *A cosmovisão africana da morte: um estudo a partir do saber sagrado em Mia Couto* (2010), quando a autora salienta que o escritor africano recorre à narrativa sagrada do mito como que a retomar a noção de sociedades arcaicas e a distinção entre o sagrado e o profano. Conforme Ribeiro (2010, p. 17),

no projeto literário de Mia Couto, a voz da ancestralidade se sobressai e é repovoada pela ficção. Essa voz que revela um território mítico, profundo e enraizado, com motivos antigos e longamente repetidos por povos e eras, provoca, quase sempre, estranhamento à modernidade.

Noutras palavras, a ficção de Mia Couto expõe as nuances de uma sociedade profundamente enraizada na ancestralidade, porém com seus ramos inclinados à modernidade. Todavia, o resultado desse contraponto parece deflagrar mundos possíveis, constituídos dos destroços encobertos pelo tempo e pela guerra, ao mesmo tempo em que os novos implementos da modernidade vão sendo incorporados à vida cultural de Moçambique. No caso da “cosmovisão africana da morte”, de que trata Ribeiro (2010), as raízes ancestrais são exploradas pela via da morte e da espiritualidade, que se manifestam sob diversas formas. Esse mergulho nas raízes ancestrais é um dos motivos porque, em textos de Mia Couto, “a cada passo deparam-se estranhezas que, entretanto, se explicam pelos preceitos das tradições ancestrais” (FONSECA, 2015, p. 86). Nesse caso, as instâncias ancestrais vêm modificar formas de pensamento vincadas em parâmetros modernos, o que sempre resulta em conflitos.

Nas discussões acerca do projeto estético de Mia Couto, e mais especificamente sobre a presença do mito em sua produção literária, convém mencionar os estudos de José Benedito dos Santos¹¹ que, em *As faces do mito na ficção de Mia Couto* (2015, p. 186), assinala:

O autor [Mia Couto] entende que o mito reintroduzido na literatura ou, no caso, reescrito, reelaborado por meio da escrita, ora poetizando, ora denunciando a realidade moçambicana, abre caminho para que eles sejam devolvidos para o campo das literaturas africanas escritas em língua portuguesa.

Assim, a recriação de mitos na obra de Mia Couto pode significar a resistência de uma tradição ancestral frente a valores da modernidade, já que se trata de uma escrita literária proveniente de Moçambique, que junto a outras, são “sociedades onde os mitos ainda estão vivos, onde fundamentam e justificam todo o comportamento e Vida da atividade do homem” (ELIADE, 1972, p. 8). Na esteira dos trabalhos de Mircea Eliade, podemos assinalar que os mitos estão intimamente ligados a sociedades arcaicas e representam um modo de explicação do mundo. “Podemos notar que, assim como o homem moderno se considera constituído pela História, o homem das sociedades arcaicas se proclama o resultado de um certo número de eventos míticos (ELIADE, 1972, p. 13).

¹¹ Os estudos de José Benedito dos Santos foram os primeiros a abordar a obra de Mia Couto na esfera acadêmica do Estado do Amazonas.

Nessa perspectiva, enfatizamos que a sociedade moçambicana vive em constante crise, desencadeada por confrontos entre os valores tradicionais das comunidades rurais e o mundo urbano. Ou ainda, “o constante choque entre a harmonia gregária colectiva no seu habitat tradicional e a desordem caótica que a miséria e o desequilíbrio sociais provocaram nas margens urbanas e suburbanas” (LEITE, 2014, p. 43). Como já mencionamos, a nosso ver, a recorrência ao mito supostamente representa também uma resistência dos valores tradicionais frente a imposições da sociedade moderna, contra as quais se manifesta um apego a traços culturais de oralidade que atuem na integração homem-natureza. De modo que “aquilo que parece ser um recurso poético da língua, ou um estilo do autor, [...] faz parte de um trabalho maior, que começa na língua, mas transcende de certa forma (LEITE, 2014, p. 44) e produz variados e vertiginosos efeitos na esfera da imaginação.

Noutro trabalho de José Benedito dos Santos, seu artigo “Mia Couto: mito e história em *A confissão da leoa*”, o autor entende que o retorno ao mito empreendido por Mia Couto no romance evocado no título do artigo, “tem como proposta a construção de uma identidade moçambicana assentada no imaginário tradicional que privilegia o mítico como forma de representação da realidade cotidiana (SANTOS, 2014, p. 182). A conjugar tradição e mito, Mia Couto desvela um mundo de fronteiras fluidas, marcado por um hibridismo acentuado, resultante das intensas trocas culturais instituídas em Moçambique no decorrer dos séculos. Decerto, o autor moçambicano não se exime de tentar dar voz a toda essa contextura híbrida inerente ao substrato cultural de seu país, o que contribui para uma escrita literária bastante diversificada. Sobre essa hibridização cultural, comum a muitas sociedades, Benjamin Abdala Junior (2005, p. 11) escreve:

São dominantes, nas perspectivas teóricas atuais, inclinações que levam o pensamento crítico a ressaltar coexistências contraditórias de várias temporalidades num mesmo objeto. Isto é, a tendência a considerá-lo como intersecção de linguagens de um campo discursivo complexo, heterogêneo. Observar, com olhar perscrutador, pessoas, fatos e a natureza implica situá-los diante dessa malha complexa de relações, que se inicia a partir do sentido híbrido e contraditório inerente à constituição das coisas e do conhecimento.

Dessa consciência de condição híbrida, nasce a necessidade de uma escrita que represente o espaço de convivência de muitas vozes. São as vozes moçambicanas que se fazem representar na diversidade e multiplicidade de um povo que se entrega aos mitos, às lendas e às crenças. Daí porque, na literatura de Mia Couto, há a proeminência de uma estreita relação entre escrita e oralidade, característica essa também marcante em outros autores

africanos. São as coexistências contraditórias, segundo observa Benjamin Abdala Júnior, que tornam a obra de Mia Couto um todo complexo de vozes amalgamadas, a recriar tempos e espaços latentes no terreno da memória.

Entender parte desse universo de vozes confluentes, portanto, constitui um de nossos principais objetivos na presente pesquisa, para o que enfocamos representações no campo dos mitos e das tradições culturais, pois que tais elementos figuram entre os vieses mais expressivos do projeto estético de Mia Couto. Seja porque, nas produções desse autor, a presença de elementos míticos e de valores ligados à tradição representa, não só um viés estético, mas também uma configuração narrativa que amplia os sentidos do texto e estabelece uma identidade cultural e literária integrante de um modo de fazer literatura, em particular, ao mesmo tempo em que se inscreve num sistema literário mais amplo, a saber, a literatura produzida em Moçambique.

1.2.4. Diálogo literário: Mia Couto e Guimarães Rosa

No âmbito da crítica literária, especialmente no campo da literatura comparada, muitos estudiosos têm se debruçado sobre análises comparativas entre produções de Mia Couto e de Guimarães Rosa, autores cujas semelhanças e diferenças de seus projetos estéticos asseguram a diversidade de perspectivas dos estudos comparativos entre esses dois escritores. Entre os pontos que ora aproximam, ora distanciam os dois projetos, o trabalho com e na linguagem tem sido abordado de forma recorrente em produções críticas, ainda mais porque tanto em Mia, como em Rosa, a linguagem literária é adornada com fios de oralidade.

O cotejo entre os textos dos dois escritores pontua essa aproximação, sobretudo pelo trabalho na linguagem e, mais especificamente, naquele ‘estrato’ linguístico lexical, em que se inventam palavras, criam-se neologismos, manejando as chamadas ‘formas mínimas’, os morfemas que, amoldando-se ao sistema da língua, que continua imperando, tenta a transgressão, para fazer valer um outro sentido, um sentido periférico, que, mais cedo ou mais tarde, será subsumido pela língua oficial. [...] De transgressão em transgressão se inscreve um outro modo de conhecer e, portanto, de dizer o que é próprio de uma outra nova cultura; dessa forma se desterritorializa a língua e [...] rompem-se fronteiras maniqueístas: metrópole e colônia; centro e periferia; língua do colonizador e do colonizado; língua padrão e dialetos; registro escrito e oralidade; enfim, rompe-se o conceito de contradição, na medida em que ele ordena, lineariza um dizer primeiro e soberano e um contradicto, segundo e subalterno (MORAIS, 2013, p. 397).

A partir do trabalho com e na linguagem, Mia Couto e Guimarães Rosa diluem as fronteiras entre escrita e oralidade, uma vez que suas narrativas privilegiam a recriação de

tradições orais, inerentes aos espaços culturais de Moçambique e Brasil, respectivamente. Apesar de os projetos estéticos de Mia Couto e Guimarães Rosa terem pontos em comum – assim como Moçambique e Brasil têm a colonização portuguesa como principal fator de aproximação cultural – as obras dos dois escritores advêm de espaços bastante diferentes entre si, levando-se em consideração que os processos coloniais se deram de forma diferente nos dois países, bem como suas emancipações políticas ocorreram em datas distintas. Se por um lado, a independência do Brasil ocorreu há mais de um século, por outro lado, só muito recentemente Moçambique conseguiu sua emancipação política junto a Portugal, em 1975.

Sem perdemos de vista os aspectos comparativos entre os projetos estéticos de Mia Couto e Guimarães Rosa, reiteramos que as obras dos dois autores são marcadas pela ênfase nas tradições orais, como também por representações de setores periféricos de seus países. Todavia, enquanto o projeto de Mia Couto “parece norteado por uma proposta que recusa-se (sic) a privilegiar qualquer região ou setor” (CHAVES, 2013, p. 241) de Moçambique, “Guimarães [Rosa] vai buscar ao sertão [brasileiro] a paisagem e as personagens com que monta o seu projeto literário” (*ibid.*). Em ambos os escritores, há uma espécie de predileção por espaços de fronteira, camadas da sociedade onde imperam o desnível e a exclusão sociais, os quais incidem em “estórias¹²” ancoradas em realidades, por vezes, impactantes, em termos de representação literária.

Dado o exposto, na sequência desta pesquisa, abordaremos a questão do mito e da tradição (segundo capítulo) no romance *A confissão da leoa*, do escritor moçambicano Mia Couto, assim como do diálogo literário (terceiro capítulo) que essa narrativa parece sugerir com o conto “Meu Tio o Iauaretê”, do escritor brasileiro Guimarães Rosa. O enfoque nesse mencionado diálogo, porém, segue como forma de extensão temática, uma vez que os traços comparativos entre as produções e autores mencionados terão como base o mito e a tradição.

¹² Segundo Rita Chaves (2013, p. 241), “A utilização do termo estória para nomear seus textos [de Mia Couto] é, sabemos nós, um ponto de aproximação entre Mia Couto e nomes como Guimarães Rosa e José Luandino Vieira, ícones na sua formação, pois nas obras de ambos, do brasileiro e do angolano, estão marcadas as bases de uma ligação densa com a tradição e com setores marginais da população de seus países”.

CAPÍTULO 2: MITO E TRADIÇÃO NO ROMANCE *A CONFISSÃO DA LEOA*

Conforme assinalamos no capítulo anterior, mito e tradição estão entre os vieses mais salientes do projeto estético do escritor moçambicano Mia Couto. Ao lado de outros, a inserção destes dois elementos na escrita ficcional do autor tem fomentado muitas discussões no campo da crítica literária. Seja porque a abordagem ao mito e às tradições culturais é intermediada por uma espécie de mergulho nas raízes culturais de Moçambique, sem o qual não seria possível adentrar às camadas mais profundas da experiência cultural daquele país. Essa imersão permite ao autor revisitar tanto um passado remoto, ancestral, como também um passado mais recente, de onde as controversas relações coloniais, a violência das guerras, as lutas de libertação nacional, por exemplo, tornam-se proeminentes.

Com base no exposto, neste capítulo, nossas análises privilegiam, em um primeiro momento, representações míticas e, em um segundo momento, representações ligadas às tradições culturais, tendo como base o romance *A confissão da leoa* (2012), de Mia Couto. A referida narrativa apresenta, a nosso ver, uma estrutura complexa e instigante, vincada numa linguagem transgressora e num “processo de escavação ficcional que busca recuperar ‘identidades instáveis’, perdidas nos desvãos dos mitos, das lendas, dos sonhos e da própria história de Moçambique, país que se constitui como complexo mosaico cultural” (SECCO, 2013, p. 42). A tessitura textual do romance conjuga valores inerentes à memória ancestral e/ou às tradições culturais de Moçambique, deixando ler nas entrelinhas um diálogo desses valores com instâncias contemporâneas.

“Se é verdade que um dos papéis mais importantes do título é valorizar a obra e seduzir o público” (CAVACAS, 2013, p. 79), *A confissão da leoa* traz uma interessante proposta do autor que, tacitamente, propõe ao leitor uma busca pela confissão, prenunciada desde o título da trama. Também o distintivo feminino “leoa” sugere oposição ao masculino “leão”, porquanto tais elementos sejam metáforas de mulher e homem, respectivamente. Não menos relevante é a concepção animista atrelada ao título, pois a confissão será vociferada por um animal – a leoa. De fato, no decorrer da narrativa e de forma metafórica, as relações entre homens e mulheres assemelham-se, de certa forma, às relações daqueles felinos. O caso mais saliente (mas não o único) dessas metaforizações é o da narradora-protagonista, Mariamar,

que ao longo da trama se metamorfoseia¹³, prosseguindo assim até confessar sua natureza animalesca: “uma leoa. É isso que sou: uma leoa em corpo de pessoa” (COUTO, 2012, p. 235), declara a narradora.

De modo inconfundível, *A confissão da leoa* evidencia traços fortemente ligados ao projeto estético de Mia Couto, ao suscitar um “desconcerto, quando não deslumbramento, [...] enquanto recriação ou revelação de realidades que encerram dentro de si o que há de mais surpreendente, imprevisível, contraditório, inaudito, inapreensível, dramático e risível da condição humana (NOA, 2015, p. 14). A estrutura ficcional do romance apresenta uma explicação inicial e dezesseis capítulos, narrados com discurso em primeira pessoa, sendo 8 (oito) narrados por uma narradora-personagem, Mariamar, intitulados “Versão de Mariamar” e 8 (oito) narrados por um narrador-personagem, Arcanjo Baleiro, intitulados “Diário do caçador”, alternando-se os capítulos e, por conseguinte, os narradores. Trata-se de dois modos distintos de percepção da(s) realidade(s), já que a narradora é habitante do espaço onde se deslindam os fatos da trama – a aldeia de Kulumani –, enquanto o narrador é um caçador vindo da capital de Moçambique (Maputo).

Os discursos dos dois narradores são permeados por memórias que permitem a emergência de vozes, tanto de outras personagens que compõem a trama, como de instâncias míticas e/ou valores da tradição, evocados de modo a promover reflexões sobre fatos, reais ou imaginários, transcorridos no cotidiano da sociedade moçambicana. No caso de Mariamar, esta vê-se em meio a um ambiente hostil e opressor, ancorado na tradição local e familiar, ambiente este que vai transformando a personagem numa “fera”, disposta a fazer vingança contra os agentes da opressão e exclusão que lhe são impostas. Ao longo da narrativa, o leitor se depara com um passado sombrio de Mariamar que, entre lembranças dos sofrimentos da infância (inclusive violação sexual por parte do pai), “renascimentos” miraculosos e ataques bestiais, vai desvelando motivos e frustrações por trás de sua natureza animalesca, bravia e mutante.

Já o caçador, Arcanjo Baleiro, é um mestiço contratado para matar os leões que aterrorizavam os habitantes de Kulumani. Seu deslocamento até à aldeia e suas vivências no lugar são acompanhados de perto por outra personagem – o escritor Gustavo Regalo – cuja incumbência primeira é registrar por escrito os conturbados momentos da missão de caça aos leões assassinos, embora também registre várias outras situações soerguidas enquanto

¹³ Sobre essa questão, falaremos mais detalhadamente no terceiro capítulo desta pesquisa.

perdeu sua estada no espaço de Kulumani. Como “estrangeiros”¹⁴ em solo desconhecido, tanto o caçador como o escritor (Mia Couto?) passam a vivenciar experiências inusitadas, que lhes causam estranhamento e incompreensão, mais ainda quando não conseguem respostas para suas indagações ou não encontram explicações plausíveis em seus referenciais simbólicos.

A versão de Mariamar e o diário do Caçador, podem ser associados, respectivamente, à oralidade e à escrita, elementos de importância fundamental nas produções literárias miacoutianas (a exemplo de outros escritores africanos) e que suscitam uma espécie de ritualização da linguagem. Todavia, no romance em questão, essas categorias narrativas adquirem outras (possíveis) significações; a nosso ver, enquanto a versão (oralidade) poderia ser mudada, tanto mais porque se liga a uma personagem (Mariamar) cujos ataques bestiais lhe relacionam à loucura, o diário reveste-se de maior “fidelidade” narrativa, porquanto seja a “letra fria”, imutável, deitada ao papel. Na confluência dessas vozes narrativas desvelam-se mitos, lendas, sonhos, fantasias e realidades distintas que conferem à palavra o papel de arma fundamental, já que através dela Mariamar pode contar sua “versão” dos fatos e Arcanjo Baleiro pode registrar experiências em seu “diário”. Como bem declara a primeira: “Num mundo de homens e caçadores, a palavra foi a minha primeira arma” (COUTO, 2012, p. 89).

No horizonte da estrutura narrativa de *A confissão da leoa*, encontram-se as proposições de Tânia Macedo & Vera Maquêa, que em análises de produções da literatura moçambicana atual, mencionam o empenho de Mia Couto, na tarefa de “inventar mundos”¹⁵ possíveis, onde a memória desempenha um papel fundamental. Tal o que assinalam as duas estudiosas, o romance ora estudado apresenta uma configuração narrativa que se distancia daquele discurso “transparente e afirmativo”¹⁶, característico de produções anteriores à independência de Moçambique, e se notabiliza por “um registro assente numa maior complexidade nos planos temáticos, sintáticos e pragmáticos da semiose literária” (PETROV, 2014, p. 7). Segundo Fernanda Cavacas (2013), essa escrita literária se pauta por traços formais que tanto aparecem em obras de Mia Couto, como em obras de outros escritores moçambicanos da atualidade.

¹⁴ Embora as duas personagens sejam provenientes da cidade de Maputo, tornam-se “estrangeiras” na aldeia ficcional Kulumani, pois mesmo se tratando de duas localidades inerentes ao mesmo país, Moçambique, confrontam-se os modos de vida do universo urbano (Maputo), onde foram ambientadas as personagens em questão, com as vivências do universo rural da mencionada aldeia.

¹⁵ Citação apresentada no início do primeiro capítulo da presente pesquisa.

¹⁶ Também citado no início do primeiro capítulo desta pesquisa.

A saber: a aproximação, mais ou menos criativa, da língua escrita à oralidade; o empenhamento em concitar a boa expressão oral tradicional para a mesa da escrita literária, revitalizando-a; a recriação de formas próprias de um dizer diferente que revela contaminações de (outras) línguas nacionais; a figuração a partir de imagens colhidas na vida dos animais, na natureza, ou nas relações entre os homens; a utilização de metáforas, que aproximam o mundo das pessoas dos atributos do mundo irracional e mágico, o sobrenatural e o natural não têm linhas de separação muito nítidas (CAVACAS, 2013, p. 87).

Em *A confissão da leoa*, os traços formais pontuados por Fernanda Cavacas se fazem presentes de várias maneiras, sobressaindo a relação entre oralidade e escrita, as misturas linguísticas (português e macondes), as metaforizações (ou alegorizações?), o apoio na memória (individual e coletiva), a figuração de comportamentos típicos de animais (leões), o aspecto sobrenatural, atrelado ao mítico, espiritual, “sagrado”¹⁷. Esses traços caracterizam os conflitos aos quais as personagens são submetidas (sociais, políticos, religiosos, existenciais, questões de gênero etc.), sendo que as realidades vivenciadas estão sempre ancoradas entre dois mundos distintos: realidades “concretas” e valores mítico-espirituais, afeitos ao universo africano/moçambicano.

Reiteradamente, o espaço nuclear do romance é a aldeia fictícia de Kulumani, um povoado subjugado pelo medo oriundo de sucessivos e fatais ataques de leões. No entanto, esse é apenas o núcleo em torno do qual se imbricam questões bem mais contundentes, sobressaindo a opressão da mulher moçambicana, inserida num contexto social totalmente regido por desígnios masculinos. A recriação de mitos de fundação oriundos de etnias bantas, especialmente o povo macondes¹⁸, empreende um retorno às raízes culturais de Moçambique, ao que Mia Couto parece sugerir um diálogo permanente entre tradição e contemporaneidade. Um aspecto desse suposto diálogo está no uso de palavras originárias de línguas locais, como expressões em shimakonde (ou macondes), encontradas em vários momentos da narrativa.

Os mitos fundacionais aparecem de forma estratégica no romance, seja para enaltecer instâncias ancestrais ou para denunciar dilemas contemporâneos da sociedade moçambicana, sobretudo em espaços rurais. Dessa forma, *A confissão da leoa* dialoga com diversas temporalidades e (re)atualiza questões bastante conflituosas daquela sociedade. No romance, o aspecto coletivo se sobrepõe ao individual, pois é na confluência de muitas vozes, dispersas em tempos e espaços culturais que podemos perceber, por exemplo, a subjugação da mulher moçambicana – as leoas da trama – em relação ao domínio exercido pelos homens – os leões.

¹⁷ No sentido proposto por Mircea Eliade (1972), acerca do *profano* e do *sagrado* nas sociedades arcaicas.

¹⁸ Trata-se de uma sub-etnia oriunda do macrogrupo *bantu*. O povo macondes é um dos grupos etnolinguístos participantes da formação cultural de Moçambique.

Por essa via, o romance em discussão dialoga com vastos campos temáticos e veicula consigo valores da cultura africana/moçambicana, ainda que, muitas vezes, esses valores desvelem (con)tradições seculares, como por exemplo, o embate entre preceitos religiosos da cultura local (culto aos ancestrais) e o legado religioso deixado pela colonização portuguesa. Em muitos momentos da narrativa, esse confronto de concepções religiosas torna-se aguçado e evidencia a diversidade cultural de um país (Moçambique) marcado pela diferença. Essa diferença tanto pode ser marcada por valores culturais benfazejos, quanto por estigmas de opressão, violência e ainda outras representações.

2.1. Representações míticas: “Deus já foi mulher”

O início do romance *A confissão da leoa* propicia uma série de discussões a respeito da vertente mítica na obra de Mia Couto. As primeiras linhas do romance são marcadas por um discurso que, mesmo individual, incorpora outras vozes, outros tempos. Assim, o discurso da narradora-personagem, Mariamar, ecoa no espaço ficcional como que a convocar vozes imersas em tempos remotos, mas que se revigoram no presente narrativo. Além disso, internamente ao romance, o discurso da narradora ainda incorpora as vozes de outras personagens femininas – metaforicamente, as mulheres-leoas da trama – representadas, pela própria narradora, Mariamar, Hanifa Assulua, Naftalinda, Luzília, Silência, Tandi, Martina Baleiro, Apia Nwapa e ainda as duas gêmeas falecidas, Uminha e Igualita. Veja-se a narração inicial de Mariamar:

Deus já foi mulher. Antes de se exilar para longe da sua criação e quando ainda não se chamava Nungu, o atual Senhor do Universo parecia-se com todas as mães deste mundo. Neste outro tempo, falávamos a mesma língua dos mares, da terra e dos céus. O meu avô diz que esse reinado há muito que morreu. Mas resta, algures dentro de nós, memória dessa época longínqua. Sobrevivem ilusões e certezas que, na nossa aldeia de Kulumani, são passadas de geração em geração (COUTO, 2012, p. 13).

Conforme o discurso da narradora, a divindade da criação primordial era uma mulher, a qual, posteriormente, exilou-se para longe e ganhou forma masculina. Note-se que a recriação deste mito alude a um passado longínquo da fundação tribal. Esse passado mítico, em diálogo com o presente da enunciação narrativa, fertiliza o solo do romance, onde irão germinar “ilusões e certezas” (COUTO, 2012, p. 12). Significa dizer que a trama se insere entre o real e o sobrenatural, o explicável e o inefável. Afinal, Mia Couto é “um escritor que continua empenhado em estudar uma língua literária que dê conta de dizer a experiência de

um país [Moçambique] que ainda está sendo nomeado” (MACEDO & MAQUÊA, 2007, p. 31), dada sua diversidade cultural.

Em termos interpretativos, consideramos que o mito segundo o qual Deus era mulher alude aos tempos em que os clãs se organizavam matrilinearmente. Neste caso, a recriação desse mito, além de inserir um viés estético no texto, para além dele, captura a forte relação que o homem africano/moçambicano mantém com os ancestrais. “Estes, por sua vez, devem ser compreendidos não só no sentido africano, como os espíritos dos antepassados [...], mas como costumes, valores e tradições, a começar pela própria oralidade, fundamento maior da cultura daquele continente” (PADILHA, 1995, p. 95). Outrossim, a revisitação ao universo ancestral não configura, a nosso ver, um desejo de reconstrução plena desse passado na atualidade, e sim, de mostrar o quanto esse passado continua interferindo no cotidiano atual das sociedades africanas, e por extensão, da moçambicana. São modos de pensar e de estar no(s) mundo(s) que revelam a ligação do homem africano/moçambicano com o transcendente, o mítico, espiritual, sagrado.

Nesse contexto, o tema mitológico da divindade feminina da criação primordial adquire relevância fundamental no engendramento do romance ora estudado, já que propõe ao leitor fazer inferências acerca de vertentes poético-estéticas da narrativa, forjando-se um jogo de sentidos a se confrontarem no ato da leitura. A nosso ver, o mito em questão, por um lado, alude à fundação do povo moçambicano (etnias bantas) e, por outro, põe em evidência uma vertente temática, a qual será conhecida com o prosseguimento da leitura. À medida que se adentra ao texto, o mito torna-se mais compreensível, porquanto a narração dos fatos põe em xeque um contexto contraditório: as mulheres, divindades de outrora, ultrajadas em tempos de dominação masculina.

O retorno ao mito empreendido por Mia Couto deflagra a correlação entre épocas distintas, simbolicamente, entendidas como o período de liderança matrilinear nos clãs – um passado mítico, ancestral – e um passado mais recente, de onde o empoderamento masculino, os efeitos do colonialismo e as mestiçagens culturais na/da sociedade moçambicana afloram com maior nitidez nas páginas do romance em estudo. Obviamente, os fatos narrados são interligados na organização interna do romance, se entendemos que “os assuntos são descritos por ancoragem (na sequência da identificação do assunto) [...]. Essa estruturação pode ser geográfica, temporal ou corresponder a uma gradação determinada” (CAVACAS, 2013, 83).

Em *A confissão da leoa*, os acontecimentos também se interligam através de um intenso trabalho da memória, de modo que um fato presente tem sempre uma motivação no passado, a ser recuperado com as lembranças das personagens. Talvez porque “a escrita é

sempre um deslocamento da realidade, e nossas impressões são sempre carregadas de ambiguidades, quando colocadas no campo da representação (MAQUÊA, 2010, p. 43). As idas e vindas das personagens no campo da memória lhes permitem redimensionar os fatos no contraponto de tempos em projeção. Assim é que o mito da divindade mulher (ou Deusa-Mãe), sendo parte do passado mítico-ancestral e recriado por Mia Couto, no romance, remete ao passado ancestral de etnias bantas¹⁹(macondes) que compõem o mosaico cultural de Moçambique, país formado por muitas misturas culturais. Convém salientar, conforme assinala José Benedito dos Santos (2015, p. 109), que

a cultura africana é, em primeiro lugar, o resultado de trocas culturais entre as diversas etnias africanas que realizaram a Diáspora Negra, ao longo do continente, antes da Era Cristã. Depois, com a presença do colonialismo em terras africanas, elementos da cultura europeia foram incorporados.

Sendo verdade que as culturas africanas são resultantes do entrelaçamento de várias culturas, sobressaindo a cultura europeia, transportada pelo colonialismo, também é verdade que as tradições culturais de África não foram de todo apagadas; ao contrário, insistem em subsistir em meio a tantos eventos impactantes, embora tenham sido “contaminadas” por essas afetações estrangeiras. Essas mestiçagens culturais irão refletir sobremaneira nas literaturas daquele continente, pois é “nesta conformidade que vemos, muitas vezes, a memória, histórica ou intemporal, emergir como garantia da superação do impasse entre ordens simbólicas e existenciais desencontradas, entre mundos distintos e entre dimensões temporais disjuntivas (NOA, 2015, p. 80). Inserida no universo das literaturas africanas de língua portuguesa, a escrita literária de Mia Couto caminha na direção desses mundos desencontrados, desses conflitos simbólicos e existenciais que marcam as sociedades africanas e, em especial, a moçambicana.

À sombra de uma linguagem poético-mítica, os fatos se reconfiguram e a natureza insólita de fenômenos míticos se converte em “natural” e inextricável ao conceito de noções abstratas do sujeito africano/moçambicano. “Daí o constante processo de concretização do abstracto, de transformação verbal dos nomes, conferindo-lhes o dinamismo e a força de conversão espiritual dos acontecimentos” (LEITE, 2014, p. 47). Indo nessa direção, a escrita literária de Mia Couto é mais que um exercício artístico, pois a todo instante busca (re)dimensionar os fatos e as coisas que se veem diante dos olhos. “Tal procedimento resulta

¹⁹ Utilizamos a expressão “etnias de origem banta” para designar sub-grupos étnicos que se originaram do macrogrupo *bantu*, ou seja, “um grupo de povos de raça negra, distribuídos entre a África equatorial e a austral, falantes de inúmeras línguas reunidas sob tal denominação” (HOUAISS, 2001 apud SANTOS, 2014).

em uma poeticidade capaz de, além de revigorar o uso do idioma, introjetar vida no corpo do país [Moçambique] que, [...] pela linguagem, tenta resistir à morte dos mitos, dos sonhos e das tradições” (SECCO, 2013, p. 54).

Retomando o mito de que tratávamos, isto é, a divindade feminina evocada ao início do romance, observamos se tratar de um tema mitológico bastante difundido em mitologias de culturas arcaicas, tradicionais. De acordo com essas mitologias, após dar início ao processo de criação, a deusa teria se exilado para longe, tornando-se um deus ocioso, assim como o “Deus-Mulher” de *A confissão da leoa*. Notadamente, a divindade feminina da criação primordial é abordada nos trabalhos de alguns estudiosos, em obras como *O mito do eterno retorno*; *Mito e realidade*, ambas da autoria de Mircea Eliade, *Amazônia: mito e literatura*, de Marcos Frederico Krüger, *O poder do mito*, de Joseph Campbell (com Bill Moyers), entre outras.

Na perspectiva da criação primordial e do posterior exílio de um Ente criador (não necessariamente feminino), em *O mito do eterno retorno* (1969, p. 167) Mircea Eliade observa que “os mitos primitivos referem frequentemente o nascimento, a actividade e o desaparecimento de um deus ou de um herói cujos gestos (civilizadores) passam a ser eternamente repetidos”. Também na obra *Mito e realidade*, o mesmo estudioso assinala:

Grande número de tribos primitivas, sobretudo as que se detiveram no estádio da caça e da colheita, conhecem um Ente Supremo: mas ele não desempenha quase nenhum papel na vida religiosa. Sabe-se, por outro lado, muito pouco a seu respeito, seus mitos são pouco numerosos e, em geral, bastante simples. Acredita-se que esse Ente Supremo criou o Mundo e o homem, mas que abandonou rapidamente as suas criações e se retirou para o Céu. Algumas vezes, ele não chegou sequer a concluir a criação, e é um outro Ente Divino, seu ‘Filho’ ou representante, quem se incumba da tarefa (ELIADE, 2004, p. 86-7).²⁰

Assim como o Ente Supremo descrito por Eliade, que não tem nenhuma influência na vida religiosa de muitas tribos primitivas, também a divindade feminina de *A confissão da leoa* não desempenha nenhuma função na vida religiosa das personagens, porquanto reverenciam outro deus, diríamos, mais atual, conforme demonstra a personagem Adjiru:

“– *Eu explico-me perante Nungu, o nosso Deus*” (COUTO, 2012, p. 132, itálico do autor).

Convém lembrar que a recriação de mitos arcaicos se integra a uma estratégia literária de valorização cultural e crítica social, ao mesmo tempo, tendo em vista que “é através de uma série de mediações que o social se refrata no texto” (CAVACAS, 2013, p. 86). Visto dessa

²⁰ Na obra *Amazônia: mito e literatura* (2011, p. 56), de Marcos Frederico Krüger, também encontramos essa mesma citação.

forma, consideramos que o Ente feminino miacoutiano é trazido à luz da narrativa como meio de confrontar realidades atuais dominantes, fazendo ecoar um exercício político de contestação a imposições de naturezas várias.

De modo similar, em *Amazônia: mito e literatura* (2011), Marcos Frederico Krüger aborda o tema mitológico do Ente Supremo feminino da criação primordial, a partir da mitologia de povos, geograficamente, bastante distanciados daqueles representados no romance de Mia Couto (etnias rurais de Moçambique). Segundo Krüger, para os índios *dessana* do alto rio Negro, a origem do universo também se deu a partir de uma divindade feminina, como demonstrado pelo mencionado estudioso no excerto retirado do livro *Antes o mundo não existia*:²¹

No princípio o mundo não existia. As trevas cobriam tudo. Enquanto não havia nada, apareceu uma mulher por si mesma. Isso aconteceu no meio das trevas. Ela apareceu sustentando-se sobre o seu banco de quartzo branco. Enquanto estava aparecendo, ela cobriu-se com seus enfeites e fez como um quarto. Esse quarto chama-se Uhtãboho taribu, o ‘Quarto de Quartzo Branco’. Ela se chamava Yebá Buró, a ‘Avó do Mundo’ ou, também ‘Avó da Terra’ (PĀRŌKUMU e KEHÍRI apud KRÜGER, 2011, p. 53).

A exemplo do que ocorre com o Deus-Mulher de *A confissão da Leoa*, que se exila para longe de sua criação, a divindade dos *dessana* adota a mesma atitude. É que após criar o mundo e participar dos primeiros atos de criação, “a ‘Avó do Mundo’ se ausentou do processo cosmogônico, tornando-se um deus ocioso” (KRÜGER, 2011, p. 56). Ter um deus em ociosidade, conforme explica Marcos Frederico Krüger (2011), significa abolir a possibilidade de retorno ao caos primordial, abolição esta geralmente concretizada com a presença dos heróis civilizadores. Importante ressaltar que as culturas onde a simbologia da Deusa-Mãe é fortemente influenciável na vida dos indivíduos correspondem a espaços rurais, regiões de florestas e rios, por exemplo. Ou seja, são povoações praticantes de atividades rudimentares, como a caça, a pesca, culturas de plantio, traços estes que atestam certa semelhança entre muitas culturas arcaicas, mesmo aquelas, geograficamente, separadas por enormes distâncias, como no caso das etnias bantas de Moçambique, em relação aos índios *dessana* do alto rio Negro.

De retorno ao romance ora estudado, salientamos que nos espaços rurais africanos as tradições culturais se mostram menos “contaminadas” por interferências de outras culturas, contrapondo-se ao universo urbanizado de África, onde as mestiçagens culturais são bem mais proeminentes. Em *A confissão da leoa*, o ambiente rural de Kulumani liga-se à perspectiva

²¹ PĀRŌKUMU, U. e KEHÍRI, T. (1995, p. 19). Utilizamos a mesma referência informada por Krüger (2011).

mítico-tradicional, pela qual orientamos a presente pesquisa. Não significa dizer que a referida aldeia – figuração de comunidades rurais de Moçambique – seja “pura”, do ponto de vista cultural; ao contrário, muitos dos conflitos aviltados entre as personagens giram em torno de diferenças culturais, de que é parte o embate entre crenças sociorreligiosas, por exemplo. Mas apesar de Kulumani ser um espaço matizado com a cores coloniais, ela ainda preserva traços de uma essência primordial, como é o caso das tradições orais, de onde emergem mitos, lendas, provérbios, advinhas (etc.).

Como temos dito, o aspecto rural é característico da aldeia de Kulumani, de modo que os moradores desse lugar (personagens) também se detêm em atividades rudimentares, como lavoura e caça. Tanto é assim que, frente à ameaça dos leões à aldeia, os homens são encarregados de dar caça a esses animais, porquanto as mulheres são encarregadas pela lavoura e outras atividades afins, como mostrado nas seguintes passagens: “– *Os leões cercando a aldeia e os homens continuam a mandar as mulheres vigiarem as machambas*²², *continuam a mandar as filhas e as esposas coletar lenha e água de madrugada*” (COUTO, 2012, p. 195, itálico do autor). E ainda: “A praça prepara-se para receber as duas dezenas de homens que, de madrugada, se irão lançar na perseguição aos leões” (*ibid.*, p. 144). Por estes excertos, fica evidente que os moradores de Kulumani praticavam atividades típicas de espaços rurais.

Dessa forma, o mito referente ao “Deus Mulher”, trazido inicialmente no romance, é prova de quanto as sociedades africanas/moçambicanas, principalmente em áreas rurais, ainda se encontram ligadas às tradições culturais, sobressaindo suas relações com o universo mítico-ancestral, com os antepassados. Daí que o Ente feminino da criação primordial, conforme escreve Joseph Campbell (1990, p. 177),

...estava associado, primordialmente, à agricultura e às sociedades agrárias. Tinha a ver com a terra. A mulher dá à luz, assim como da terra se originam as plantas. A mãe alimenta, como o fazem as plantas. Assim, a magia da mãe e a magia da terra são a mesma coisa. Relacionam-se. A personificação da energia que dá origem às formas e as alimenta é essencialmente feminina. A Deusa é a figura mítica dominante no mundo agrário da antiga Mesopotâmia, do Egito e dos primitivos sistemas de cultura do plantio.

Conforme os apontamentos de Campbell, em algumas culturas primitivas de plantio, à figura da Deusa se atribuía a criação primordial, havendo nisso forte relação da mulher (enquanto ser que origina outra vida) com a Terra, originária de tantas outras formas de vida.

²² Espécie de cultura de plantio, típica de comunidades rurais de Moçambique.

A figura da Deusa-Mãe e a da Mãe-Terra dispõem de uma assimetria simbólica, sendo relacionadas, segundo assinala Campbell (1990, p. 177), à “energia que dá origem às formas e as alimenta”. Por seu turno, em *A confissão da leoa*, a função materna da Terra é posta em evidência de forma recorrente no decorrer da narrativa, inclusive quando Mariamar se reporta a um gesto de sua irmã, Silênciã, que, segundo a primeira, reproduzia o mito de origem da primeira mulher de Kulumani. Eis o enunciado:

...Silênciã reproduziu, à nossa porta, o mito da fundação da nossa tribo: enterrou no nosso quintal uma estatueta secretamente esculpida por meu avô. A lenda dizia que uma escultura de madeira, enterrada pelo primeiro homem na areia da savana, se convertera na primeira mulher. Esse milagre aconteceu no início do mundo (COUTO, 2012, p. 122).

O mito de fundação da aldeia de Kulumani, conforme descreve a narradora, é reproduzido pela personagem Silênciã, com o enterro de uma estatueta que, obviamente, foi colocada no fundo da Terra. Ao afirmar que “esse milagre aconteceu no início do mundo”, a narradora remete-nos, outra vez, ao tempo primordial, da origem da criação. O mito recriado “explica” a origem da primeira mulher daquela aldeia, que foi concebida no ventre da Mãe-Terra. No entanto, temos aqui uma diferença em relação ao mito que inicia o romance. O “Deus-mulher” do primeiro mito, atribui à figura feminina o papel de Ente Supremo da criação, que, posteriormente se exilou para longe. Em contrapartida, no mito recriado por Silênciã, apesar da correlação com o primeiro, a Terra é quem assume o papel de Mãe provedora; em seu ventre, a estatueta recebeu o sopro da vida; portanto, conforme pontua Campbell (1990, p. 177), “a magia da mãe e a magia da terra são a mesma coisa”.

Em algumas culturas africanas, a relação simbólica entre Terra e Mãe, como também a símile Terra-Mulher, aparece amplamente difundida entre as diversas etnias espalhadas naquele continente. Para José Benedito dos Santos (2015, p. 175), essa relação é “uma das mais importantes da simbologia das culturas africanas de tradição banta e iorubá, [pois] a mulher e a terra são os símbolos de origem do homem, ambas produzem vida [...]”. Tanto é assim que, em *A confissão da leoa*, além do mito reproduzido pela personagem Silênciã, com o enterro da estatueta, o aspecto maternal da mulher e da Terra, relacionando-se, aflora em outro momento narrativo, quando a narradora Mariamar relembra como foi seu nascimento:

...eu nunca nasci. Ou melhor: nasci morta. Ainda hoje a minha mãe aguarda pelo meu choro natal. [...] Nos braços da minha mãe depositaram essa criatura inanimada e retiraram-se todos do quarto.

[...]

Na berma da água se enterram os que não têm nome. Ali me deixaram, para que me lembrasse sempre de que nunca nasci. A terra húmida (sic) me

abraçou com o carinho que a minha mãe me dedicara nos seus vencidos braços. Desse escuro regaço guardo memória e, confesso, tenho a mesma saudade que se tem de uma longínqua avó. No dia seguinte, porém, repararam que a terra se revolvía na minha recente campa. [...] Uma pequena perna ascendeu do pó e rodopiou como um mastro cego. Depois apareceram as costelas, os ombros, a cabeça. Eu estava nascendo. O mesmo estremecer convulso, o mesmo desamparado grito dos recém-nascidos. Eu estava sendo parida do ventre de onde nascem as pedras, os montes e os rios (COUTO, 2012, p. 233-4).

O nascimento de Mariamar, conforme ela mesma descreve, é um dos momentos mais emblemáticos de *A confissão da leoa*, sobretudo pela simbologia ligada a esse fato. Tendo nascido “morta”, a criança foi largada ao seio da terra úmida, à margem de um rio. Este fato pareceria “normal”, caso não fosse dito que, no dia seguinte ao enterro, a criança (re)nasceu do ventre da Terra, com a mesma magia do nascimento de uma criança saída de um ventre materno. Novamente se estabelece a relação entre mãe e Terra, pois ambas desempenham as mesmas funções maternas; após deixar o ventre da mãe, a criança precisou ir ao seio da terra para ganhar vida, já que havia nascido morta.

Dessa forma, segundo explica José Benedito dos Santos (2015, p. 181), “confirma-se a crença dos africanos de que a morte é um renascimento, pois a terra, ao receber de volta a lama que lhe fora tirada pelos deuses para moldar o homem, está apta a propiciar um novo nascimento”. Ainda segundo o mesmo estudioso, uma criança que nasce morta representa o rompimento de um elo entre dois mundos, pois: “Nas sociedades africanas tradicionais [...] a criança está ligada ao sagrado, assim ela é a expressão de continuidade da vida por parte dos ‘antepassados’, desse modo, o recém-nascido estabelece a ligação entre os vivos e os mortos” (SANTOS, 2015, p. 180), entre instâncias palpáveis e instâncias inefáveis.

Ademais, se a criança nasce morta, ela não pode chorar; porém o choro do recém-nascido é a sua primeira emissão de voz, a mesma que, em África, transporta, em si, um poder especial. Segundo ratifica Paul Zumthor (1997, p. 16), “o correr da voz se identifica, segundo um sábio banto, com o da água, do sangue, do esperma; ou então ele se associa ao ritmo do riso, um outro poder”. Fosse esse o motivo de Mariamar dizer: “Ainda hoje a minha mãe aguarda pelo meu choro natal” (COUTO, 2012, p. 233). Sem vida, sem voz, restou a Mariamar o “escuro regaço” (*ibid.*, p. 234) da Mãe-Terra, onde o sopro da vida lhe foi concedido e o choro-voz ecoou em forma de “desamparado grito” (*ibid.*).

O enterro e o renascimento simbólicos de Mariamar nos remetem aos estudos de Jean Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 879), quando dizem: “Há enterros simbólicos, semelhantes à imersão batismal, seja para curar e fortificar, seja para fazer satisfazer a ritos iniciáticos. A

ideia é sempre a mesma: regenerar pelo contato com forças da terra, morrer para uma forma de vida, para renascer em uma outra forma”. A morte para uma forma e o renascimento em outra forma são, pois, fatores cruciais na caracterização da narradora-personagem, Mariamar. Basta lembrar que o processo de metamorfose da personagem, visto ao longo da narrativa, está intimamente ligado ao fato de ela ter morrido para uma forma (humana) e nascido para uma outra (animal?), ao ser enterrada e renascida da Terra, respectivamente (ver capítulo 3).

Noutra perspectiva, a diversidade etnocultural africana, muitas vezes, é a causa de algumas diferenças observadas na forma como esses povos manifestam sua relação com a terra e com o(s) mundo(s). No eixo da oralidade, Ana Mafalda Leite (2014, p. 38) explica que, em África, “as tradições orais são diferentes de país para país [...] e dentro de cada país, de etnia para etnia, apesar de ser possível encontrar elementos unificadores na caracterização dos géneros e dos mitos, por exemplo”. Não obstante, alguns mitos atestam certa universalidade, com poucas diferenciações de uma cultura para outra. Outros podem apresentar maiores variações, porém, ainda assim, mantêm alguma essência do modo como foram inicialmente concebidos. Vale registrar que a presente pesquisa não se volta às narrativas míticas propriamente ditas, e sim, na forma como elas são recriadas na ficção literária, aqui representada na escrita ficcional do escritor moçambicano Mia Couto, e mais especificamente no romance *A confissão da leoa*. A escrita literária desse autor reveste-se de fundamental importância, pois adentra a camadas profundas da experiência cultural de Moçambique, a fim de resgatar memórias há muito dispersas entre o “acender e tombar da palavra nos abismos” (COUTO, 2012, p. 90).

Se, no entanto, as palavras não deem conta de dizer mundos inapreensíveis, cabe ao escritor criar mundos imaginários. Porque “se a palavra falta, a coisa existe: só que ela é dita – isto é, revelada de modo coerente – por símbolos e mito” (ELIADE, 1969, p. 18), recriados na linguagem literária. A inserção do elemento mítico no texto literário, tal o que se observa em *A confissão da leoa*, como também em outras obras de Mia Couto, vem acompanhada de uma poeticidade que revigora perspectivas de uso da linguagem e insere a narrativa numa dimensão transcendente. Assim, o mito da divindade feminina e os demais presenciados no referido romance encaixam-se nessa proposta de (re)criação de mundos, ancorada numa linguagem preñe de invenções mirabolantes, condizentes com o fator mítico.

2.1.1 O tempo de Nungu ou do Sol-Homem

O retorno ao tempo primordial, encenado ao início de *A confissão da leoa*, também evoca outros tempos que, em projeção, ajustam-se ao dinamismo da memória narrativa. “A

memória evocada, mais do que um elemento individual é transformada em Memória Ancestral (memória de muitas vozes e muitos tempos), através da qual o autor (e as vozes nele amalgamadas) procura dar palavra aos entes que a figuram” (LEITE, 2013, p. 183). Daí que, no discurso de abertura do referido romance, (já transcrito anteriormente), após se reportar à figura mítica do “Deus-Mulher”, a narradora segue seu discurso dizendo se tratar de eventos ocorridos “antes de [o deus feminino] se exilar para longe da sua criação e quando ainda não se chamava Nungu” (COUTO, 2012, p. 13). Ou seja, além de se retirar para longe, o deus criador também se transmutou de feminino para masculino, tornando-se “Nungu, o atual Senhor do Universo” (*ibid.*).

Em termos interpretativos, conforme referimos anteriormente, inferimos que a evocação à divindade feminina e à sua transmutação (tornou-se Nungu), respectivamente, imanente ao discurso da narradora, pode ser entendida como alusão à mudança do modo de organização dos clãs, passando do matrilineado (ou matriarcado) ao patrilineado (ou patriarcado). Em outras palavras, os grupos étnicos, antes governados por mulheres, passaram a ser regidos por desígnios masculinos. Nas palavras de Marcos Frederico Krüger (2011, p. 38): “O patriarcado foi um sistema comum à espécie humana, que aconteceu em determinado instante do desenvolvimento de qualquer povo, ou seja, quando surgiram a família e a agricultura”. Ainda segundo Krüger (2011), ao surgimento da família precede o surgimento da cerâmica, de onde a fabricação de utensílios propiciou a reunião dos homens, em família.

No engendramento mítico-literário de *A confissão da leoa*, a mudança de regime governamental, supostamente aludida ao início da narrativa (“Deus já mulher... quando ainda não se chamava Nungu”), adquire correlação significativa também no segundo capítulo do romance. Trata-se do “Diário do caçador (1): O anúncio”, capítulo narrado por Arcanjo Baleiro, em que a suposta correlação surge quando o narrador regressa no tempo e rememora um mito que sua mãe costumava lhe contar. Veja-se parte dessa narrativa mítica:

Antigamente, não havia senão noite. E Deus pastoreava as estrelas no céu [...]. Até que, no rebanho do pastor, nasceu uma estrela com ganância de ser maior que todas as outras. Essa estrela chamava-se Sol e cedo se apropriou dos pastos celestiais. [...] O que sucedeu, na verdade, é que, com o Sol, assim soberano e imenso, tinha nascido o Dia. [...] 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 se depreende do discurso rememorativo de Arcanjo Baleiro, outra vez o mítico se mistura ao literário e essa confluência de perspectivas engendra uma linguagem carregada

de significados. Por essa visão, os elementos alegóricos, afigurados no par sinonímico Sol/Dia seria alegorização do homem, enquanto a Noite, em relação com a Lua, seria alegorização da mulher. Se “uma alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra” (CEIA, 1998, p. 1), nesse caso, as figuras alegóricas alargam os sentidos do texto. Tanto mais pelo fato de que, a exemplo do primeiro mito, trazido ao início do romance, este outro mito vem disposto logo no início (não nas primeiras linhas) do segundo capítulo, quando o outro narrador (Arcanjo Baleiro) começa seu discurso narrativo.

A nosso ver, os mitos assim dispostos evidenciam tanto o aspecto mítico do romance, como o engendramento simbólico da narrativa, no sentido de os temas mitológicos se correlacionarem, entre si, propiciando encaixes temáticos que vão sendo inseridos ao longo do texto. Entretanto, se por um lado, Mia Couto recorre a mitos e tradições vindo de um passado distante, por outro, não abre mão de figurações inspiradas em realidades atuais, colhidas junto ao cotidiano da sociedade moçambicana.

Retomando o mito rememorado por Arcanjo Baleiro, percebemos referências a elementos simbólicos, como a Noite que, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2005, p. 639), “para os gregos, a noite (nyx) era filha do Caos e a mãe do Céu (Urano) e da Terra (Gaia)”. A função materna da Noite evidencia sua relação com a figura feminina, enfatizada por Arcanjo Baleiro, ao dizer que a Noite “sempre tinha sido rainha sem nunca ter que reinar” (COUTO, 2012, p. 30). Sendo filha do Caos, a Noite também é relacionada aos tempos em que “tudo era tão lento no infinito firmamento” (*ibid.*), isto é, não havia divisão de tempo marcada por noite e dia, havendo apenas o primeiro elemento: “Antigamente, não havia senão noite” (*ibid.*).

De acordo com mito da ficção miacoutiana, com o surgimento do Sol/Dia, a Noite ficou distante, “só se atrevia a aproximar-se quando o Sol, já cansado, se ia deitar” (COUTO, 2012, p. 30). Sendo a Noite consorte da Lua, salientamos que “a oposição Sol-Lua abrange geralmente a dualidade Macho-Fêmea” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 838). Essa oposição se acentua no fato de que “o Sol sempre foi o símbolo do princípio gerador masculino e do princípio de autoridade, do qual o pai é, para o indivíduo, a primeira encarnação” (*ibid.*, p. 839), assim como no fato de “a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol” (*ibid.*, p. 561). Ora, se a mulher é identificada à Lua e o homem ao Sol, somos levados a inferir que em algumas passagens do romance essas representações surgem de modo sutil, porém sempre elevam os níveis de sentido inerentes ao texto.

Em *A confissão da leoa*, um exemplo dessa relação simbólica, entre o mítico e o literário, é manifestado na/com a personagem Hanifa Assulua (em que pese o sentido

onomástico atrelado ao segundo nome: Lua – Hassul**lua**), por vezes descrita como uma mulher reprimida e sem vontade própria, tal como a Lua não tem luz própria. Conforme nos informa a narradora Mariamar, filha de Hanifa Assulua, esta “quase não falava. Sempre fora contida, guardada em sombra” (COUTO, 2012, p. 20). E ainda: contentava-se com “a doce ilusão de ter uma lua na cozinha. Já que não lhe coubera o sol, restava-lhe um teto enluzado” (*ibid.*, p. 23). Vale considerar que os espaços geograficamente encenados, em *A confissão leoa*, são figurações de lugares que, de alguma forma, foram alcançados por mudanças, em suas relações grupais, quando os sistemas de domínio da Deusa-Mãe teriam passado ao domínio de deuses masculinos. Por esse aspecto, entendemos que a aldeia de Kulumani, sendo um espaço rural, alegoriza povoações arcaicas de Moçambique, cujas origens remontam a tempos bastante remotos.

Reportando-se uma vez mais aos estudos de Joseph Campbell (com Bill Moyers), temos uma explicação para o fato de a divindade feminina (ou as mulheres) ter(em) perdido o espaço por ela(s) ocupado, nos primórdios da criação/organização tribal. Conforme explica o estudioso, esse fato está associado ao período das grandes invasões, mais especificamente quando

...os povos semíticos estavam invadindo o território dos sistemas da Deusa-Mãe, de modo que as mitologias de orientação masculina se tornaram dominantes e a Deusa-Mãe se tornou, bem... uma espécie de Deusa-Vovozinha, deixada para trás. [...] Cada uma dessas cidades primitivas tinha o seu deus ou deusa protetora. A característica dos povos imperialistas [invasores, no caso] é ver o seu deus local promovido a senhor de todo o universo. As demais divindades deixam de contar. E o meio de conseguir isso é aniquilar o deus ou deusa que estava aí antes (CAMPBELL, 1990, p. 180).

Conforme explica Campbell, as antigas invasões imperialistas tiveram influência significativa na vida sociorreligiosa de povos arcaicos, pois sempre que um povo conquistava outro, o povo dominante implantava suas leis e seu(s) deus(es). Significa dizer que os habitantes de territórios alcançados nessas invasões eram submetidos a diversas mudanças, tanto em modos vida materiais, como espirituais. Parte dessas mudanças incidiu na orientação governamental de grupos étnicos, havendo aí uma suposta explicação para a passagem do regime matrilinear ao patrilinear, ocorrida em culturas arcaicas e supostamente representada pelo mito recriado no romance em estudo. Daí o fato de a simbologia da Deusa-Mãe ser amplamente difundida na mitologia de povos, geograficamente, bastante distanciados, como já foi mencionado neste trabalho.

Em *A confissão da leoa*, a figura da Deusa-Mãe também aparece nas máscaras desenhadas pela personagem do avô Adjiru, como nos informa a narradora Mariamar: “Adjiru aproveitava o escuro para exercer a sua outra atividade: a de escultor de máscaras. [...] Essas esculturas retratavam invariavelmente mulheres: as deusas que já fomos não queriam ser esquecidas” (COUTO, 2012, p. 85). Se, no entanto, a Deusa (ou deusas) era retratada nas esculturas de Adjiru, na sequência do discurso, descobrimos nisso uma grande contradição: “As mãos dos homens diziam aquilo que as suas bocas não ousavam pronunciar” (*ibid.*). Já em outro momento da narrativa, a figura mítica da Deusa-Mãe, na sua relação com a mulher, é contemplada no discurso narrativo de Mariamar, quando esta declara: “O receio de Arcanjo era o mesmo de todos os homens. Que regressasse o tempo em que nós, mulheres, já fomos divindades” (COUTO, 2012, p. 185).

Como temos salientado, uma das características marcantes do projeto estético de Mia Couto é a inserção ou recriação de mitos no tempo e espaço da narrativa. Seja para poetizar ou para denunciar aspectos da sociedade africana/moçambicana, essa estratégia literária “transfigura o sentido trágico e expande uma figuração de sentidos, perturbante pela sua consciência eivada de sagrado” (LEITE, 2014, p. 47). Decerto, o retorno ao mito empreendido por Mia Couto, em *A confissão leoa*, conjuga significações várias e, entre tantas possíveis, salientamos o relevo de questões, a nosso ver, bastante conflituosas da sociedade moçambicana.

Se inferimos se tratar de uma narrativa inserida num contexto literário em que a palavra se torna instrumento de denúncia, ao mesmo tempo em que se estabelece como arte literária, também podemos considerar que Mia Couto flutua entre universos distintos, ora criando mundos possíveis, ora denunciando mazelas arraigadas na sociedade à sua volta. O resultado dessa arquitetura textual dicotômica é um misto de sentidos/significados característicos da linguagem ficcional, levados a níveis expressivos nas produções de Mia Couto. Misto porque as implicações provenientes desse trabalho linguístico estabelecem uma espécie de fronteira entre a realidade (realidade histórica) e a ficção, mas “a verdade é que esse limite entre a ficção e a ‘realidade’ não pode ser delimitado” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375), já que essas instâncias são permeáveis e se contaminam da textura ínfima uma da outra.

Nesse sentido, consideramos o argumento de que “Deus já foi mulher” (COUTO, 2012, p. 13), ou seja, a alusão ao mito de fundação do povo macondes, verificada no início do romance, um modo de o autor alicerçar uma questão bem proeminente na narrativa em estudo: a situação de opressão e marginalização da mulher na sociedade moçambicana, totalmente

regida por normas do patrilineado (ou patriarcado). Embora na atualidade já seja possível notar alguma mudança em relação ao papel desempenhado pelas mulheres em Moçambique, isso ainda é algo restrito a áreas urbanas e adjacências, como nos informa Ana Maria Laforte (2000, p. 24-25):

Atualmente tem-se observado, em Moçambique, principalmente nas periferias de Maputo, que as mulheres, com ou sem a presença de seus companheiros, constroem estratégias de sobrevivência e várias redes de solidariedade e de relações pessoais que lhes asseguram poder de decisão na família e no bairro, alterando o lugar por elas ocupado nas relações de poder, mesmo que esse poder feminino ainda se encontre inscrito em uma sociedade patriarcal (LAFORTE, 2000, p. 24-25).

Se por um lado já se nota algum esforço na tentativa de amenizar a desigualdade entre homens e mulheres, na sociedade moçambicana, sobretudo em áreas urbanizadas, por outro ainda são comuns práticas de opressão contra a mulher, principalmente em áreas rurais, onde o domínio masculino é estabelecido como algo “natural”. Daí porque, no espaço ficcional de *A confissão da leoa*, os preceitos da tradição inerentes ao domínio masculino são representados de modo proeminente, já que a narrativa se passa no espaço rural da aldeia fictícia de Kulumani.

Além das considerações acerca do mito inicialmente rememorado no romance e suas possíveis significações, ressaltamos que a recriação de um mito na narrativa miacoutiana pode ainda denotar uma transfiguração de sentido, pois uma vez que a escrita ficcional é revestida de realidades trágicas, nefastas, ganha uma contextura, diríamos, mais verossímil. Significa dizer que “na tessitura textual [de Mia Couto], fatos tomados à realidade concreta mesclam-se a visões legitimadas por tradições orais e esses arranjos literários tendem a fragilizar as fronteiras entre realidade e imaginação” (FONSECA, 2015, p. 76). Por essa perspectiva, inferimos que Mia Couto atrela o valor sagrado inerente ao mito à sua escrita ficcional, o que acaba por atenuar o aspecto trágico “de realismos e (ir)realidades”²³ aportados na ficção, tornando-os menos impactantes, quiçá, mais “apreciáveis” do ponto de vista da semiótica literária.

Dessa forma, as conturbadas situações vivenciadas por personagens, em *A confissão da leoa*, reproduzem a ressonância de vozes que emergem no espaço e no tempo da narrativa e concretizam a grande proposta do autor: reverberar na literatura conhecimentos que são

²³ Em referência a: “De realismos e (ir)realidades em romances moçambicanos”, um dos tópicos abordados no livro *Literaturas africanas de Língua Portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos*, de Maria Nazareth S. Fonseca, (2015), p. 69.

transmitidos de geração a geração, pela via da tradição oral africana, das estórias contadas, quer à roda da fogueira, quer em outros locais onde impere o estatuto sacralizado da voz. De fato, “as tradições africanas [...] consideram mais a forma da voz, atribuindo a seu timbre, à sua altura, seu fluxo, débito, o mesmo poder transformador ou curativo” (ZUMTHOR, 1997, p. 16), conquanto a transmissão de saberes pressupõe uma renovação contínua do tempo, a estabelecer um diálogo contínuo com os mitos de origem, como explica Mielietinski (1987, p. 54):

A concepção mítica do tempo se correlaciona com o fato de que o mito sempre subentende uma gênese, uma formação, a vida no tempo, uma ação, uma história e uma narrativa. O passado [...] é no mito a causa das coisas, o seu ‘porquê’, a sacralidade da existência remonta à sacralidade da origem.

Se nas mitologias o passado pode ser a “causa das coisas”, também na ficção, por vezes, o passado emerge no presente da enunciação e traz a explicação para situações emblemáticas. É o caso da mudança de organização dos clãs, ou seja, da passagem do regime matrilinear ao patrilinear, que ressurge no romance *A confissão da leoa* como possível explicação de realidades vivenciadas/representadas no presente, mas que têm suas origens na tradição ancestral. Não obstante, em diversos momentos do romance, personagens recorrem às suas lembranças com intuito de justificar situações vigentes.

Tanto o mito que dá início à narrativa, enunciado por Mariamar, quanto o outro rememorado por Arcanjo Baleiro, retomam questões cruciais da sociedade moçambicana, dentre as quais a situação atual da figura feminina parece ser a mais proeminente. Especificamente no universo ficcional de *A confissão da leoa*, o mito trazido à superfície narrativa por Mariamar (“Deus já foi mulher”) se correlaciona ao mito rememorado no discurso narrativo de Arcanjo Baleiro (o surgimento de “uma estrela com ganância de ser maior que todas as outras” – o Sol).

A correlação se concretiza à medida que a trama vai descortinando a vida das personagens, entre as quais se encontram mulheres – deusas de outrora – em meio a conflitos de toda ordem, sobrepondo-se a subjugação ao homem, sendo este, alegoricamente, relacionado à estrela gananciosa do mito – o Sol. Ao retomarmos o mote nuclear do romance – os fatais ataques de leões a pessoas –, notamos que a opressão feminina está implícita no fato de os felinos só vitimarem mulheres, como acontece no seguinte episódio enunciado por Mariamar: “A minha irmã, Silêncio, foi a última vítima dos leões que, desde há algumas semanas, atormentam a nossa povoação” (*ibid.*, p. 14).

Após um retorno ao passado ancestral, fazendo emergir um mito de fundação (cosmogônico), Mariamar retorna ao presente narrativo e passa a narrar/contar fatos de sua incumbência (porque há fatos incumbidos ao outro narrador, Arcanjo Baleiro). Através de suas irrupções discursivas, vai sendo desvelado o mundo sombrio dos habitantes de Kulumani, isto é, “um lugar fechado, cercado pela geografia e atrofiado pelo medo” (COUTO, 2012, p. 21). Por ocasião da “notícia” de que visitantes chegariam à aldeia, os pais de Mariamar (Genito Mpepe e Hanifa Assulua) a interditam de sair de casa. “Por causa de um deles, afinal: Arcanjo Baleiro, o caçador. Esse homem, em tempos, caçou-me a mim” (COUTO, 2012, p. 49-50), justifica Mariamar. Note-se que a narradora revisita o passado e este é inserido no presente narrativo, quando ambos os tempos poderão reconfigurar-se mutuamente.

Seja porque, na sequência do discurso, a narradora resgata um passado não muito distante, mais precisamente dezesseis (16) anos decorridos, e o leitor fica sabendo que o caçador aportado em Kulumani, antes, já havia estado naquele lugar para caçar um crocodilo. Também fica sabendo que, à época, Arcanjo Baleiro encontrou-se com Mariamar e os dois se envolveram sentimentalmente, motivo da atual interdição imposta pelos pais da jovem. Na tentativa de escapar da aldeia, da interdição dos pais e também do caçador, Mariamar entra numa almadia (canoa) e desce correnteza abaixo, no Lideia – o rio às margens da aldeia.

2.1.2 O ovo do tempo

De carona com a narradora, rio abaixo, somos conduzidos ao “ovo do tempo”, pois que: “A canoa chega, enfim, a um remanso de fundos límpidos. Esse remanso é tido como um lugar sagrado [...]. Na aldeia se diz que é ali que a água faz o seu ninho. Os mais velhos chamam a este lugar de *lyali wakati*, o ovo do tempo” (COUTO, 2012, p. 54, grifo do autor). Constatamos, assim, a inserção de um tema mitológico de fundamental importância no projeto estético de Mia Couto. Diz-se das concepções ligadas à origem do(s) tempo(s) formuladas por povos africanos, em especial os Bantu – majoritários na formação etnocultural de Moçambique. Esses povos, por vezes, são descritos como poucos preocupados com o tempo, porquanto vivam fora do tempo (histórico), com suas raízes culturais fincadas no mito e na tradição.

No discurso da narradora, é possível notar uma associação metafórica mais explícita, a configurar-se na relação rio-tempo, e outra de caráter mais pragmático e subjetivo, assente na tríade rio-tempo-narrativa, se entendemos que esses elementos têm em comum o traço da dinamicidade e/ou da continuidade, não necessariamente linear. Conforme descrito por

Mariamar, o lugar – ao qual ela denominou “ovo do tempo” – era sagrado, poucos (apenas os feiticeiros) ousavam visitá-lo. Ora, esse lugar remete-nos a uma gênese primordial, ao tempo mítico das origens, não histórico e de repetição cíclica²⁴. A simbologia do ovo como origem de diversas coisas é amplamente difundida em culturas arcaicas, conforme se pode constatar nos estudos de Mielietinski (1987, p. 236), que explica:

Em vários mitos arcaicos [...] saem do ovo os primeiros homens, os ancestrais, e em mitos mais desenvolvidos o próprio deus demiurgo [...]. Do ovo os deuses criam diversas partes do universo, separando habitualmente a terra da parte inferior e o céu da parte superior. [...] A concepção da origem do mundo no ovo cósmico é difundida nos mitos polinésios, africanos, ugro-fineses, siberianos, mediterrâneos antigos, da Índia e do Extremo Oriente.

Ao tempo mítico das origens, evocado na simbologia do ovo, acrescentam-se outros tempos que integram o universo de percepções simbólicas de povos tradicionais. Para Mircea Eliade (1969), o homem das sociedades arcaicas sente a necessidade de regressar ao tempo mítico para se regenerar, porquanto não reconhece o fato histórico como regulador de seu modo de existência; ao contrário, luta para impedir a transformação do tempo em história. A esse respeito, Rodrigues (2013, p. 112) salienta que: “A grande diferença entre o tempo histórico e o tempo mítico parece situar-se ao nível da irreversibilidade do primeiro, oposta à reversibilidade do segundo”. Enquanto o tempo mítico pode ser (re)atualizado a todo instante, através de mitos e rituais míticos que sacralizam os espaços arcaicos, o tempo histórico é irreversível e corrosivo, sendo esta a visão de tempo prevalente nas sociedades modernas.

“Sistematizando as concepções do tempo que surgem nos romances de Mia Couto, constata-se, em primeiro lugar, que as personagens vivem num tempo em que existem referências tanto cosmológicas como históricas e outras, mais numerosas, de ordem mítica” (RODRIGUES, 2013, p. 116). Assim, o ovo do tempo visitado por Mariamar presume o tempo mítico das origens, de onde emanam as tradições, as crenças, os mitos, os rituais, enfim, as manifestações culturais de África/Moçambique, representadas no romance pela aldeia de Kulumani. Curiosamente, a canoa que levava a narradora estancou sobre esse lugar emblemático: “Aquele sossego de paraíso deveria sossegar-me, mas não. Porque me apercebo de que a canoa estancou e, por mais que me esforce, não saio do sítio” (*ibid.*). Na tentativa de fugir da aldeia Kulumani e chegar até à cidade, Mariamar vê-se impedida de concretizar sua fuga, já que a canoa estancou sobre o “ovo do tempo”.

²⁴ cf. ELIADE, 1969.

Representativamente, é válido considerar que o estancamento da canoa, na verdade, sugere a incongruência contida na possibilidade de o sujeito africano/moçambicano (representado por Mariamar) “fugir” e/ou abdicar de suas raízes culturais (mitos, tradições, crenças ancestrais etc.), como de seu lugar de pertença; pois como lembra a narradora: “Éramos assimilados, sim, mas pertencíamos demasiado a Kulumani” (COUTO, 2012, p. 16). O distintivo “assimilados” de que fala a narradora remete-nos a questões cruciais do romance em estudo, a exemplo de outros romances de Mia Couto. Basta lembrar que Moçambique foi um dos países africanos colonizados por Portugal, sendo que, a chamada empresa colonial utilizava estratégias para anular a cultura local e impor a sua cultura, no caso, a europeia.

Uma dessas estratégias dizia respeito à implantação dos preceitos da religião cristã-católica, que uma vez trazida pelo colonizador, dizia-se o único caminho pelo qual se chegaria a Deus, não atribuindo, assim, legitimidade às crenças africanas locais. Assim sendo, muitos africanos tiveram de assimilar o catolicismo, passando a ser denominados “assimilados”. Todavia, um assimilado não era nem europeu nem africano, tornava-se fruto de um confronto entre culturas bastante distintas, como salienta Rita Chaves (2005). A título de exemplificação, reportamo-nos a um momento narrativo de *A confissão da leoa*, onde o discurso da narradora entrelaça-se a um diálogo entre outras duas personagens, a saber, o padre Amoroso e Adjiru Kapitamoro. A passagem marca o conflito de ideologias religiosas – a cristã-católica e a crença nos ancestrais (culto aos antepassados). Segue o excerto:

[Narradora] – Certa vez, o clã dos Kapitamoros trouxe à igreja o mais velho dos irmãos. O seu nome era Vicente e ele vinha ferido, esvaído, os pés desmaiados sulcando o chão.

[...]

Os Kapitamoros rezaram aos berros e nunca ninguém terá rezado naqueles despropósitos em frente um altar. [...] Vicente Kapitamoro expirou sem que ninguém desse conta [...]. Esse incidente foi um golpe na fé de Adjiru [irmão de Vicente]. Dali em diante deixou de frequentar a missa.

[...]

[Pe. Amoroso] – *Amanhã irei rezar a missa por alma do seu irmão Vicente.*

[Adjiru] – *Meu caro senhor, com os devidos respeito: eu não irei.*

[Pe. Amoroso] – *E porquê (sic) não virá?*

[Adjiru] – *Irei à matanga, a nossa cerimónia dos mortos.*

[Pe. Amoroso] – *E como se vai explicar perante Deus?*

[Adjiru] – *Eu explico-me perante Nungu, o nosso Deus. Com o devido respeito.*

[Narradora] – Durante anos [Adjiru] fora criticado por se aproximar da Missão e se converter ao catolicismo [...]. Em sua própria defesa, argumentara: *os outros têm o batuque, eu tenho a Bíblia* (COUTO, 2012, p. 130-1-2, itálico do autor).

O discurso do padre Amoroso está ancorado na ideia de que a sua religião, no caso a cristã-católica, era a legítima representante de Deus, fosse essa a justificativa de se rezar uma missa em homenagem aos mortos (na ocasião, Vicente). Por outro lado, constatamos que apesar de Adjiru ser um assimilado – pois aderiu à religião do colonizador – não perdeu de todo sua ligação com os preceitos das crenças locais, com os antepassados, porquanto já eram parte de seu universo cultural e de seu conceito de noções simbólicas. Em vez de rezar missa ao irmão falecido, conforme propunha o Padre Amoroso, Adjiru preferia a *matanga*, isto é, o ritual dos mortos da crença local – uma cerimônia a deuses antepassados. Mesmo sendo um assimilado, por ter aceito a religião do colonizador, Adjiru mantinha suas raízes fincadas nas crenças locais, expondo as contradições aviltadas pelo encontro entre culturas muito diversas.

2.2. Rituais míticos

Rituais míticos são gestos arquetípicos instituídos por Seres míticos e repetidos, ciclicamente, por mortais ao longo das gerações. “Para o homem tradicional, a imitação de um modelo arquetípico é uma reatualização do momento mítico em que o arquétipo foi revelado pela primeira vez” (ELIADE, 1969, p. 91). Em *A confissão da leoa*, os rituais míticos são vistos sob diversos aspectos, geralmente manifestados em forma de gestos ou palavras das personagens. A exemplo dos mitos, os rituais míticos surgem da narrativa de modo a articular perspectivas estéticas e/ou temáticas, sendo que as cerimônias ritualísticas encenam tradições sociorreligiosas africanas, e mais especificamente, as moçambicanas.

Adentrando-se ao espaço narrativo de *A confissão da leoa*, temos referência a rituais míticos, logo nas primeiras páginas do romance, mais precisamente no episódio da morte da personagem Silência, vítima dos leões que aterrorizavam a aldeia de Kulumani. Nas palavras da narradora Mariamar, um ritual é descrito da seguinte maneira:

A minha irmã, Silência, foi a última vítima dos leões que, desde há algumas semanas, atormentam a nossa povoação. Porque morreu desfigurada, deitaram o que sobrava do corpo sobre o lado esquerdo, com a cabeça virada para o Nascente e os pés virados para o Sul. Durante a cerimônia, a mãe parecia dançar: vezes sem conta ela se inclinou sobre um cântaro feito por suas próprias mãos. Aspergiu água sobre a terra em volta que, depois, calçou com ambos os pés, com o mesmo embalo de quem semeia. No regresso do funeral, [...] Hanifa fez uma breve passagem pelo rio Lideia para os banhos purificadores, enquanto, mais atrás, eu apagava as pegadas que conduziam à sepultura (COUTO, 2012, p. 14).

Nas culturas africanas, especialmente as de tradição banta, os rituais funerários são realizados conforme preceitos sociorreligiosos instituídos por antepassados. Recriados na

ficção de Mia Couto, esses rituais são reveladores da relação que esses povos têm com o universo ancestral, cuja natureza simbólica remete ao sagrado. No excerto transcrito anteriormente, vemos que o corpo desfigurado de Silência, quando do enterro, teve a cabeça virada para o Nascente, ou seja, para onde nasce o Sol, e os pés virados para o Sul. Tais gestos ritualísticos são entendidos como repetições e/ou (re)atualizações de arquétipos antepassados, pois que entidades míticas executaram esses gestos primordialmente. No caso das posições do corpo de Silência, o fato de a cabeça ser virada para o Nascente (Leste) e os pés virados para o Sul seria uma referência aos caminhos trilhados por antepassados, pois segundo algumas etnias bantas (entre elas, os macondes) os deslocamentos dos primeiros povos bantu (as chamadas etnias autóctones) pelo continente africano seguiram essa trajetória, a saber, de Leste para Sul.

Outro ritual ligado à morte de Silência é atribuído à personagem Hanifa Assulua, que durante o funeral, além de dançar sobre um cântaro de água, também “aspergiu água sobre a terra em volta que, depois, calcou com ambos os pés, com o mesmo embalo de quem semeia” (COUTO, 2012, p. 14). Os gestos de Hanifa Assulua encenam rituais ligados às culturas africanas, para quem a morte não significa o fim, e sim, um novo nascimento, a passagem para uma outra forma de vida. Como elucida a narradora Mariamar, “os mortos não estão ausentes: permanecem vivos, falam-nos nos sonhos, pesam-nos na consciência” (*ibid.*, p. 189). A aspersion da água sobre a terra visa a deixar a terra úmida, pronta para conceber, já que, para aquelas culturas, o homem foi formado pelos deuses a partir da lama retirada das águas.

Além de aspergir água na terra, no regresso do funeral, Hanifa Assulua “fez uma breve passagem pelo rio Lideia para os banhos purificadores (COUTO, 2012, p. 14). Indo às águas do rio, a mãe de Silência realiza um ritual de purificação, típico de culturas tradicionais. Isso porque, conforme Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 16-18), “a água é o instrumento da purificação ritual”, porquanto “é considerada sagrada [...] e símbolo de regeneração”. Nesse sentido, ao se banhar nas águas do rio Lideia, Hanifa Assulua buscava regenerar-se de seu estado de amargura, ocasionado pela morte de sua filha, Silência. Noutra perspectiva, Gaston Bachelard (1989, p. 7) considera que “a água é realmente o elemento transitório [...]. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente”, enquanto outras vão sendo incorporadas ao ser em processo de renovação contínua.

Em *A confissão da leoa*, alguns rituais aparecem descritos com maior riqueza de detalhes, dada sua relevância no contexto narrativo. É o caso do ritual de caça que, em idioma

local (maconde), é denominado *kuyola liu*. Nesse ato ritualístico, os preceitos da tradição cumprem um papel fundamental, pois só podem participar homens que já foram submetidos aos ritos de iniciação masculina; as mulheres sequer podem se aproximar do local; as fogueiras não podem estar acesas durante o ritual, como veremos no excerto a seguir:

O ritual que precede a caça coletiva, o *kuyola liu*, está prestes a começar. A praça prepara-se para receber as duas dezenas de homens que, de madrugada, se irão lançar na perseguição aos leões. [...] Aglomeraram-se no pátio em redor da *shitala* e parece não existir nenhum guião para o evento, nenhuma hierarquia entre eles. Enxotam os cães que começam excitados com a movimentação. Um jovem quer-se juntar ao grupo, é prontamente afastado. Ele não cumpriu os rituais de iniciação. [...] De repente, um dos dançarinos exclama: – *Tuke Kulumba!* É o grito de incentivo. Então, como que empurrados por uma invisível onda, os homens batem compassadamente com os pés no chão, uma nuvem de pó envolve os seus corpos. / – *Pronto, a poeira já se levantou!* – Sussurra a primeira-dama [...]. *Agora, diz ela, só me vem uma raiva, não posso mais ver este espetáculo.* E retira-se para as traseiras da casa, juntando-se a Hanifa [Assulua] que prepara uma refeição. [...]

Os homens começam a desfazer-se das suas roupas. Depois, sobre os seus corpos nus é vertida uma infusão feita de cascas de árvores. Essa porção os tornará imunes a qualquer acidente. [...] De costas, Hanifa está ocupada a apagar o fogo da cozinha. Nenhuma fogueira pode estar acesa enquanto decorrem aqueles banhos. Apenas depois de terminarem as lavagens é que Hanifa e todas as mulheres voltarão a acender o fogo. Durante um tempo os homens dançam e, à medida que rodam e saltam, vão perdendo o tino e, em pouco tempo, desatam a urrar, rosnar e sujar os queixos de babas e espumas. Então percebo: aqueles caçadores já não são gente. São leões. Aqueles homens são os próprios animais que pretendem caçar (COUTO, 2012, p. 144-145-147).

Mediante a descrição detalhada desse ritual de caça, denominado *kuyola liu*, na língua local, constatamos a repetição de gestos arquetípicos, ancorados numa tradição ancestral. Note-se que o ritual em questão encerra alguns preceitos fundamentais, sem os quais não seria possível chegar a uma repetição fiel dos gestos primordiais e, conseqüentemente, também não se chegaria ao(s) resultado(s) esperado(s). Com efeito, o ritual imita um momento primordial e, “através dessa imitação, o homem é projectado numa época mítica em que os arquétipos foram pela primeira vez revelados. [...] há uma abolição implícita do tempo profano, da duração, da ‘história’...” (ELIADE, 1969, p. 50), porquanto se reconstitui o ambiente sagrado da origem primordial. Por estes aspectos, o ritual de caça dos homens de Kulumani é executado segundo modelos tradicionais deixados por antepassados – os ancestrais míticos –, que passam a ser repetidos de forma cíclica, influenciando nas relações do grupo familiar-tribal.

2.3. As marcas da tradição

No projeto estético de Mia Couto, as tradições culturais de África/Moçambique figuram uma via de ligação entre mundos distintos que ora se harmonizam, ora se confrontam, mas que consubstanciam a diversidade de relações instituídas no interior daquelas sociedades. “O mundo africano sobre o qual [Mia Couto] escreve povoa-se de conflitos, é marcado pela dor, é sacudido pela voragem de mudanças que não raro interdita a seus habitantes o papel de agentes” (CHAVES, 2013, p. 252). Entretanto, muitos desses conflitos são concebidos em estreita relação com preceitos tradicionais que vão sendo passados de uma geração à outra.

No romance em estudo, assim como em outras obras de Mia Couto, as marcas da tradição aparecem aliadas ao poder criativo da linguagem literária, porém desvelam especificidades das culturas africanas, em especial de comunidades rurais de Moçambique, representadas na aldeia fictícia de Kulumani. Isso porque, as tradições africanas, em geral, e as moçambicanas, em particular, são mais evidentes e atuantes em regiões rurais, pois que em áreas urbanizadas as mestiçagens culturais causaram maiores modificações às relações entre os povos. Assim sendo, o espaço rural de Kulumani é representativo de territórios marcados por conflitos diversos – políticos, sociais, religiosos, existenciais, entre outros – muitos deles aviltados em nome da tradição. Esta se faz notável no funeral de Silência, pois é dito que as “mulheres do choro” (COUTO, 2012, p. 15) estavam presentes, mas se retiraram após pedido de Genito Mpepe (pai de Silência).

Na mesma ocasião, constatamos mais uma vez o embate entre ideologias sociorreligiosas, quando Genito questiona sua esposa, Hanifa Assulua: – *Por que rapou o cabelo? Não somos cristãos?* (*ibid.*). Sendo mãe de Silência – a jovem morta pelos leões – Hanifa rapou o cabelo em obediência ao luto, conforme preceitos da tradição local, apesar de ser uma mulher “assimilada e filha de assimilados” (COUTO, 2012, p. 15), isto é, que aceitou a cultura do colonizador e, portanto, deveria seguir os preceitos da religião cristã-católica. Não o fazendo, a mãe de Silência estava a demonstrar conflitos a que os habitantes de Kulumani estavam submetidos, quais os conflitos de ordem sociorreligiosa de que já falamos. De modo também significativo, ficamos sabendo que as mulheres de Kulumani nunca chamavam os maridos por seus nomes próprios, antes, por questão de respeito, dirigiam-se a eles por “*ntwangu*” (COUTO, 2012, p. 16), o que evidencia a submissão da figura feminina em relação à masculina.

Outra tradição posta em xeque é a proibição do ato sexual em dias de luto, já que, caso houvesse desobediência a tal interdição, a aldeia ficaria suja. Todavia, Hanifa Assulua

“se entregou a ousadas carícias como se o seu homem realmente lhe comparecesse” (*ibid.*, p. 21). Assim, “ao fazer sexo consigo mesma em período de luto, Hanifa Assulua quebra um dos preceitos mais caros à tradição banta, a abstinência sexual, em respeito aos mortos” (SANTOS, 2014, p. 183). Note-se que a atitude de Hanifa configura-se uma transgressão aos preceitos tradicionais, seja essa uma forma de o autor representar as tensões decorrentes do encontro entre tradição e contemporaneidade, por exemplo. A mesma encenação ocorre com a proibição ao chamamento de nomes de pessoas mortas, ou seja, não se poderia pronunciar nomes de pessoas que já haviam morrido, estando aí uma tradição ligada aos povos bantos (macondes).

Entretanto, em *A confissão da leoa*, a transgressão a essa tradição ocorre, ao menos, em dois momentos, sendo o primeiro na ocasião em que Hanifa Assulua pronuncia o nome da filha falecida e é repreendida com veemência por seu marido, Genito Mpepe: “– *Mas a nossa Silênci.../ – Calada, mulher! Esqueceu que não podemos nunca mais pronunciar o nome da nossa filha?*” (COUTO, 2012, p. 16, *itálico do autor*). E o segundo momento, quando do encontro com uma leoa, supostamente reencarnada em pessoa, a narradora Mariamar grita os nomes de suas três irmãs falecidas: “– *Silênci! Uminha! Igualita!*” (*ibid.*, p. 56). Consciente do que fizera, a própria narradora reconhece que “acabava de desafiar os sagrados preceitos de não pronunciar o nome dos mortos” (*ibid.*). O respeito pelos mortos, nas culturas africanas, representa uma tradição socioreligiosa da unidade familiar, em conexão com moldes antepassados.

Todavia, enquanto o culto aos antepassados é tido como algo “obrigatório”, sagrado em culturas africanas, a reverberação aos nomes de pessoas falecidas constitui uma desobediência aos preceitos da tradição. A interdição a esse mando sagrado pode ser entendida na explicação da narradora Mariamar, quando diz: “Atraídos pelo chamamento, os falecidos podem reaparecer no mundo” (*ibid.*). É verdade que os mortos continuam a fazer parte da vida dos vivos, porém na forma de deuses antepassados, passando a habitar nos sonhos e a interferir nos destinos dos vivos. Em outras palavras: “Os mortos não estão ausentes, permanecem vivos, falam-nos nos sonhos, pesam-nos na consciência” (COUTO, 2012, p. 189). Um exemplo relevante da intersecção dos mortos no mundo dos vivos, como referência a crenças africanas, encenadas na ficção de Mia Couto aparece no episódio em que o falecido avô, Ajiru Kapitamoro, aparece, em sonho, à sua neta, Mariamar, como ela própria relata:

Quando já flutuo entre sono e vigília, o avô Adjiru comparece perante mim. Não é uma visão. É ele, o meu avô. Está na varanda, sentado numa esteira. Aquele era o seu mais antigo trono. – *Não quer ir para dentro?* – pergunto. – *É aqui, na varanda, que se espera* – responde (COUTO, 2102, p. 236, itálico do autor).

Dado o excerto, a relação entre vivos e mortos emerge no texto de Mia Couto como parte de uma configuração narrativa que privilegia acontecimentos insólitos e/ou fantáticos, fundamentados por uma linguagem transgressora e um realismo animista, a condizer com noções mítico-simbólicas inerentes ao modo como o sujeito africano se situa no(s) mundo(s). Para Carmen Lúcia Tindó Secco (2013, p. 49), “o realismo animista utilizado por escritores africanos se assemelha ao realismo mágico hispano-americano, pois, de modo semelhante a este, se apresenta como uma maneira de romper com os cânones racionais europeus”. Ainda segundo a mesma pesquisadora, a ficção de Mia Couto opera “com duas vertentes: a histórico-social e a onírica. Esta se apresenta como uma maneira alegórica de denunciar as contradições presentes na sociedade moçambicana pós-colonial, a mesmo tempo em que reagenda formas multiculturais advindas do passado” (*ibid.*). Através da vertente onírica, revisita-se espaços soterrados pelo tempo, resgatando valores e tradições que são ressignificados no presente narrativo.

Em *A confissão da leoa*, as marcas da tradição, por vezes, também podem ser vistas em estreita relação com a opressão feminina, subjacente ao domínio masculino. Assim, em vários momentos da narrativa, fica evidente a condição subjugada da figura feminina frente à imposição masculina que, por sua vez, advém de uma cultura totalmente regida por desígnios patriarcais. Por isso, as mulheres de Kulumani, por exemplo, nunca levantam os olhos na hora de se dirigirem a um homem. Assim sendo, em vários momentos do romance, a mulher é vista em acentuada submissão ao homem, como mostrado no excerto que se segue:

–*Vou dizer-lhe uma coisa, escute bem* – declarou, zangado, nosso pai [Genito Mpepe]./ – *Não olhe para mim enquanto falo. Ou já perdeu o respeito?* Baixei [Mariamar] os olhos, como fazem as mulheres de Kulumani. [...] Num instante, estava refeita a ordem do universo: nós mulheres, no chão; o nosso pai passeando-se dentro e fora da cozinha, a exhibir posse da casa inteira (COUTO, 2012, p. 25-6).

No universo tradicional de Kulumani, conforme a passagem transcrita, a submissão feminina frente ao domínio masculino se reflete inclusive na postura cabisbaixa da mulher, no gesto de olhar para o chão enquanto se dirige ao homem e vice-versa. Esse gesto submisso também é descrito por Arcanjo Baleiro, em outro momento, conforme se ver no seguinte enunciado: “Desde manhã cedo, uma mulher chamada Hanifa Assulua está varrendo, lavando,

limpando, aquecendo água sem nunca pronunciar palavra. [...] Apenas à saída, ela me dirige a palavra, sem nunca levantar os olhos do chão” (*ibid.*, p. 102). Em Kulumani, as relações entre homens e mulheres desvelam as contantes tensões inerentes a universos tradicionais, típicos de comunidades rurais africanas/moçambicanas. Talvez por isso,

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 (COUTO, 2012, p. 135).

Na perspectiva desse universo tradicional africano, Mário César Lugarinho (2015, p. 192) observa que “o gênero, ainda tratado como papel social, foi um imperativo para que se construíssem as identidades nacionais dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa...”. Todavia, em autores e obras contemporâneos, provenientes daqueles países, como é o caso do autor e romance ora estudados, tem-se observado “uma discussão bastante atenta aos problemas instaurados pela manutenção da ‘ordem de gênero’ colonial, aliada às práticas consideradas tradicionais” (*ibid.*, p. 195). O que se vê no universo tradicional da aldeia de Kulumani, portanto, são indivíduos em permanente “tensão com aquilo que ‘naturalmente’ era dado pela cultura e pela ‘tradição’: o lugar do homem, ou melhor, o lugar da masculinidade” (*ibid.*). As tensões resultam do embate entre forças assimétricas: de um lado, a imposição do poder masculino, “justificado” em nome da cultura e da tradição, de outro lado, a resistência feminina, amparada por modelos culturais onde cada vez mais se destaca o protagonismo das mulheres.

Não obstante, uma simples abordagem a respeito de resistência revela que “seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia” (BOSI, 2002, p. 118). Em *A confissão da leoa*, a força que resiste aos desmandos masculinos se materializa, principalmente, em mulheres como Naftalinda e a própria narradora, Mariamar, personagens cujas ações representam, de modo mais saliente, a resistência da mulher moçambicana, numa sociedade onde o domínio do homem acha abrigo na tradição cultural. Assim, as ações contestatórias de Naftalinda traduzem a insatisfação do sujeito que se vê oprimido e busca mudar sua situação, embora sabendo se tratar de uma luta entre forças dissimétricas.

Em Kulumani, o poder masculino se faz representar sob formas diversas, porém a imagem que melhor traduz a divergente relação entre homens e mulheres é a *shitala*, ou seja, “o alpendre no centro da aldeia. É nesta sombra que habitualmente se reúnem os homens. As

mulheres estão excluídas. Não ousam sequer passar perto daquele espaço coberto [...], comandado pela tradição” (COUTO, 2012, p. 110). Entretanto, durante um encontro de homens na *shitala*, moradores da aldeia e os que haviam chegado de fora, constatamos, uma vez mais, a transgressão aos preceitos da tradição, pois:

[**Narrador**] Inesperadamente, uma voz feminina se faz escutar, herética e imprevista:

[**Naftalinda**] – *A caçada devia ser outra. Os inimigos de Kulumani estão aqui, estão nesta assembleia!*

[**Narrador**] A intervenção alarma todos os presentes. Surpresos, os homens encaram a intrusa. É Naftalinda, a esposa do administrador. E ela está desafiando as mais antigas das interdições: as mulheres não entram na *shitala*. E muito menos estão autorizadas a emitir opinião sobre assuntos desta gravidade. O administrador acorre a retificar o incidente:

[**Administrador**] – *Camarada primeira-dama, por favor, este é um encontro privado...*

[**Naftalinda**] – *Privado? Não vejo nada de privado, aqui. E não me olhem assim que não tenho medo. Sou como os leões que nos atacam: perdi o medo dos homens.*

[**Administrador**] – *Naftalinda, por favor, estamos reunidos aqui segundo a tradição antiga [...]* (COUTO, 2012, p. 114, itálico do autor).

Como já mencionamos, Naftalinda transgride os preceitos da tradição, ao invadir a *shitala*, um local exclusivo para circulação de homens e expressamente proibido à circulação de mulheres. Vistas assim, as atitudes dessa personagem são características de uma escrita literária atenta aos dilemas sociais, no sentido de fazer ouvir as vozes dissolvidas nos espaços culturais controlados pela tradição – a obra ficcional de Mia Couto. Símbolos da resistência da mulher e do sujeito moçambicanos, essas vozes emergem nas narrativas miacoutianas (e nas de outros escritores africanos) para marcar um tom de denúncia e contestação, que se faça ecoar nos mais diversos mundos permeáveis ao alcance da linguagem literária.

Se as atitudes de Naftalinda podem ser relacionadas à resistência da mulher moçambicana, ficcionalmente representada pelas mulheres de Kulumani, convém ressaltar que no romance em estudo, essa personagem era esposa do administrador da aldeia (Florindo Makwala) e, como tal, Naftalinda achava-se “autorizada” a transgredir os mandos da tradição, como, por exemplo, invadir espaços onde a circulação de mulheres era expressamente proibida. Entretanto, em *A confissão da leoa*, a desobediência aos preceitos da tradição, praticada por mulheres, diríamos, sem posição social de destaque, gera consequências e/ou punições severas. Veja-se o caso da personagem Tandi (empregada do administrador), a qual

inadvertidamente [...] atravessou o *mvera*, o acampamento dos ritos de iniciação para rapazes. O lugar é sagrado e é expressamente proibido a uma mulher cruzar aquele território. Tandi desobedeceu e foi punida: todos os

homens abusaram dela. Todos se serviram dela. 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?

[...]

Depois de ser violada, a moça tinha-se convertido num *vashilo*, um desses seres sonâmbulos que atravessam as noites. Assim, exposta e solitária, ela se entregou à voracidade dos leões. Tandi tinha-se suicidado (COUTO, 2012, p. 148-175).

Como se pode depreender do excerto, a desobediência aos preceitos da tradição custou a Tandi uma severa punição, tendo sido violentada após cruzar o acampamento (*mvera*) onde eram realizados ritos de iniciação para rapazes, um local totalmente governado pela tradição e expressamente proibido à circulação mulheres. Curiosamente, esse fato vai na contra mão da função mais importante do ritual de iniciação, que é “familiarizar o indivíduo com o *socium*, [...] incluí-lo no turbilhão da vida da tribo e da natureza” (MIELIETINSKI, 1987, p. 424). Seria como dizer que o indivíduo passa por uma preparação que o tornará apto a participar da vida grupal, onde a colaboração e o respeito coletivos são ensinamentos fundamentais. Daí que a violência praticada contra Tandi é algo contraditório e que transgride os valores e/ou ensinamentos atrelados aos rituais de iniciação. Ademais, o fato de ter sido negada ajuda a Tandi quando ela precisou de tratamento de saúde põe em xeque o posicionamento dos indivíduos mediante os (des)mandos da tradição, tendo-lhes, diríamos, como instâncias praticamente sagradas.

Em *A confissão da leoa* também é mencionada outra tradição bastante significativa nas culturas africanas, sobretudo porque simboliza a relação do sujeito africano com a passagem do tempo e, ainda, a relação entre mãe e filha, ou seja, entre gerações que se sucedem. Trata-se da *corda do tempo*, pois que: “As mulheres de Kulumani, em cada mês de gravidez, fazem um nó numa corda que é passada de geração em geração” (COUTO, 2012, p. 186). No decorrer das gerações, a passagem da corda do tempo entre as mulheres de um mesmo grupo familiar configura-se uma tradição que promove o fortalecimento dos laços familiares, através de um elo – a corda do tempo – sinonímica da relação entre gerações a se distanciarem no tempo. Além disso, a corda do tempo também simboliza maternidade, pois, como vimos, essa corda vai sendo forjada, ao longo das gerações, por mulheres grávidas; cada nó dado à corda corresponde a um mês de gestação.

A simbologia da corda do tempo adquire grande relevância no desfecho da narrativa, quando Mariamar recebe de sua mãe, Hanifa Assulua, esse símbolo tradicional, conforme o seguinte excerto: “– *O que estou a dar a Mariamar é a antiga corda do tempo. Todas as*

mulheres da família contaram os meses da gravidez naquele longo cordão” (COUTO, 2012, p. 250, itálico do autor). O gesto de Hanifa (mãe) para com Mariamar (filha), além de simbolizar uma tradição antiga, também sugere que a última daria sequência ao cordão familiar, isto é, que poderia gerar uma vida, contrariando as expectativas do leitor e da própria Mariamar, a qual se dizia infértil e/ou incapaz de conceber um filho.

2.3.1. A presença da tradição oral

Logo nas primeiras linhas de *A confissão da leoa*, uma tradição fortemente vinculada às culturas africanas – que é a transmissão de saberes para outras gerações por meio da tradição oral – ganha relevo quando, após se reportar a um mito primordial, a narradora Mariamar declara: “O meu avô diz que esse reinado há muito que morreu. Mas resta, algures dentro de nós, memória dessa época longínqua. Sobrevivem ilusões e certezas que, na nossa aldeia de Kulumani, são passadas de geração em geração” (COUTO, 2012, p. 13), recuperadas na memória e vividas no cotidiano.

O discurso da narradora faz alusão à transmissão de conhecimentos que, ao longo das gerações, atua como uma corrente cujos elos de ligação são valores culturais, geralmente transmitidos por pessoas mais velhas e sendo depois reproduzidos nas gerações subsequentes. Dessa forma, a figura do avô, conforme menciona Mariamar, representa essa cadeia de transmissão de conhecimento, onde por meio de processos orais, os mais velhos ensinam os mais novos que, por sua vez, darão sequência a esse traço fundamental das culturas africanas: a oralidade. Entretanto, é na relação entre oralidade e memória que essa corrente de conhecimento ganha sustentabilidade e a dinâmica necessária para se fazer refletir em produções literárias africanas, entre elas a obra ficcional de Mia Couto. A esse respeito, Ana Mafalda Leite (2013, p. 193) escreve:

As estratégias de tratamento dos registros da oratura sofisticaram-se muito com o decorrer dos anos no romance africano, e pensamos que a contribuição do romance moçambicano é significativa, o que nos leva a considerar que esta inscrição, crescente, da oralidade na escrita, corresponde a uma das mais insistentes estratégias discursivas pós-coloniais africanas. Encenação de uma Memória, transformada em Memória Ancestral (memória de muitas vozes e de muitos tempos), através da qual o autor (e as vozes nele amalgamadas) procura dar voz ao tempo presente.

Levando-se em conta o fato de a escrita já ser relativamente difundida nas culturas africanas, a predominância da oralidade ainda é incontestável. “Como mediador, Mia Couto precisa gerir a complexa relação entre matrizes da oralidade e a imposição da escrita, forma

de expressão que sustenta a necessária intimidade com o universo cultural moçambicano” (CHAVES, 2013, p. 239). Ao trafegar pela via da tradição oral, o autor traz para o campo narrativo mitos, rituais, lendas, crenças, enfim, valores inerentes ao substrato cultural de Moçambique, os quais redimensionam a escrita literária. Tanto mais porque, como elucida Melo (2009, p. 149):

O patrimônio cultural de uma sociedade, que não o revestiu da forma escrita, se faz representar na tradição oral, constituindo a memória coletiva, que inclui os domínios do folclore, manifestados através dos cantos, canções, relatos históricos, provérbios, danças, adivinhas, teatro, contos etc.

Como se pode notar, a tradição oral se consubstancia de gêneros diversos, os quais são preservados na “memória coletiva”, que por sua vez se constitui na organização de etnias, grupos familiares, clãs etc. Não por acaso, Laura C. Padilha (1995, p. 95) considera que a oralidade é o “fundamento maior da cultura daquele continente [África]”, visto que as experiências são compartilhadas, predominantemente, por meio da via oral. Nesse contexto, a memória desempenha um papel fundamental, pois que as diversas formas da tradição oral mantêm estreita relação com os campos da memória. Através de mitos, lendas, relatos históricos ou qualquer outro gênero das tradições orais africanas, a memória atua como instância mediadora daquilo que se quer preservar e o que se quer descartar. Nesse caso, temos a configuração de uma memória imaterial, manifestada apenas no ato de lembrar e transmitir as lembranças através da voz, sendo que esta vai sendo passada de geração a geração, garantindo, assim, a continuidade da vida e das tradições culturais africanas.

É importante lembrar que a tradição oral não se limita aos relatos mitológicos, épicos e às lendas. Também não se restringe à memória das grandes migrações, ainda que estas tenham sido divulgadas pelo registro de fatos [...]. Na verdade, ligada ao comportamento do homem e da comunidade, a tradição oral envolve uma visão peculiar de um mundo considerado um todo integrado, em que seus elementos constitutivos se interrelacionam e interagem entre si. Vale dizer que a tradição oral explica a unidade cósmica, apresentando uma concepção do homem, do seu papel e do seu lugar no mundo, seja ele mineral, vegetal, animal, ou mesmo a sociedade humana (HERNANDEZ, 2008, p. 28-29).

Seguindo o pensamento de Hernandez, consideramos que as tradições orais representam a integração do homem africano aos diversos mundos à sua volta, para os quais não haveria o mesmo sentido, não fossem aqueles atribuídos por concepções fundamentadas em formas orais de comunicação entre os indivíduos de uma sociedade. Assim é que Mia Couto busca dar voz e significado aos mais variados segmentos da esfera cultural

moçambicana, atuando como uma espécie de tradutor de vozes dispersas entre dimensões espaciotemporais marcadas pela diversidade de mundos.

O sentimento de pertença a um universo caracterizado pela fusão de tantos mundos direciona a busca de uma expressão que tem nas matrizes orais uma fonte inesgotável de signos, de imagens e de símbolos com os quais se pode compor uma escrita que não imobilize o que é essencialmente movimento” (CHAVES, 2013, p. 239).

Na fusão entre voz e letra, marcante na obra ficcional de Mia Couto (e de outros escritores africanos), situamos a figura do *griot* africano, uma figura de elevada importância para as culturas africanas, uma vez que as referências a tal figura são encontradas em grande parte daquele continente. A oralidade manifestada na função griótica possui um caráter dicotômico, pois preconiza tanto ensinamentos das culturas locais, embasados numa realidade histórico-memorialística, como também processos ligados à imaginação (estórias inventadas).

Mas, afinal, quem são os *griots*? São trovadores, menestréis, contadores de histórias e animadores públicos para os quais a disciplina da verdade perde rigidez, sendo-lhe facultada uma linguagem mais livre. Ainda assim, sobressai o compromisso com a verdade, sem o qual perderiam a capacidade de atuar para manter a harmonia e a coesão grupais, com base em uma função genealógica de fixar as mitologias no âmbito de sociedades tradicionais (HERNANDEZ, 2008, p. 30).

Arelado à função desse contador de histórias está um patrimônio cultural forjado no decorrer de anos, no ouvir e compartilhar das estórias em meio a grupos. “Daí o prestígio social especial que lhe é conferido pela tradição. [...] Some-se às várias funções e papéis acumulados pelo *griot* na sociedade, a de ‘embaixador’, o maior representante de um clã nas transações com outras tribos” (MELO, 2009, p. 149), já que se trata de um sujeito ligado ao discurso e ao uso dinâmico da palavra.

Em *A confissão da leoa*, a figura do *griot* e sua função podem ser observadas com o avô Adjiru, personagem ligado à contação de histórias. No entanto, o contador de histórias (ou estórias) da ficção miacoutiana inscreve-se num contexto cultural marcado por influências culturais diversas, como também pelo embate entre valores da tradição e instâncias da contemporaneidade. Veja-se o seguinte excerto, com a descrição de eventos que marcam um retorno ao passado e a interferência deste no presente, assim relatado:

Os homens perguntavam ao avô Adjiru sobre as suas aventuras de caça. No início, hesitava. [...] Ganhava tempo para se tornar o centro do mundo. Porque, depois, ele se erguia portentoso, isento de idade, e a palavra vaidosa rodopiava pelo quarto. [...] Na verdade, não recordava a caçada: ele voltava a caçar. Naquele recinto, naquele preciso momento, ante o olhar espantoso dos

escutantes, o avô emboscava a presa. E a assembleia, em suspenso silêncio, temia afugentar não as memórias do caçador, mas os animais que ele perseguia. [...] no relato do caçador não existe o «era uma vez». Porque tudo nasce ali, na vez da sua voz. [...] Uma noite, o relato ia já longo, as bebidas já bem rodadas, Genito Mpepe interrompeu com voz entaramelada: – *Mas você, Adjiru! Como aldraba bem!* Foi uma pedrada sem charco. O olhar atônito de Adjiru era o da ferida ainda por abrir (COUTO, 2012, p. 89-90-91, itálico do autor).

Diferentemente do *griot* tradicionalmente aclamado em sociedades africanas, por razão das funções que desempenha, atuando em nome da harmonia grupal, o contador de histórias forjado por Mia Couto, representado por Adjiru, apesar de manter alguns traços do primeiro, por vezes, é relacionado ao descrédito, à mentira (“*Como aldraba bem!*”), o que evidencia, uma vez mais, certo teor de transgressão na escrita literária miacoutiana. Importa frisar que a prática de contar oralmente histórias, marcante na ficção de Mia Couto, remete às tradições orais africanas e, especialmente, à figura dos *griots*, contadores de histórias. No caso do avô Adjiru, esta personagem, nas histórias que conta, revive momentos decorridos no passado, porém que reverberam num “agora” presente, havendo nisso uma espécie de deslocamento e/ou anulação das supostas fronteiras do tempo.

Dessa perspectiva, consideramos que a estratégia de voltar no tempo aparece nas obras miacoutianas como forma de promover reflexões produtoras de experiências que serão bases para a criação de mundos possíveis, engendrados numa memória narrativa. Nisso se explica a relação entre narrativa e experiência, sobretudo porque “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p. 198). As tentativas de recomposição do tempo, por vezes, são frustradas pela ação corrosiva de outro fator ligado ao tempo: o esquecimento. Ainda assim a reconstrução do tempo pelo trabalho da memória produz mecanismos capazes de anular a vulnerabilidade dos processos memoriais frente à ação do esquecimento, instaurando o mito do eterno retorno e/ou da eterna repetição cíclica de eventos primordiais, sobre os quais falaremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3: DIÁLOGO: O RETORNO AO MITO EM A *CONFISSÃO DA LEOA*, DE MIA COUTO, E “MEU TIO O IAUARETÊ”, DE GUIMARÃES ROSA

Nas fronteiras da escrita literária, chama-nos a atenção o diálogo e/ou ressonância empreendidos entre o projeto literário de Mia Couto (Moçambique) e o de Guimarães Rosa (Brasil), fato este comprovado por várias produções críticas destinadas a análises entre os dois escritores. Da parte do autor moçambicano, este “admite que o seu percurso foi marcado pela escrita do angolano Luandino Vieira, por uma certa poesia do Brasil, com destaque para a produção poética de Adélia Prado e de Manoel de Barros, e pelo seu encontro, considerado como essencial, com João Guimarães Rosa” (PETROV, 2014, 28). Daí que algumas características revelam considerável proximidade entre os projetos estéticos de Mia Couto e de Guimarães Rosa, como é o caso do trabalho com a linguagem, marcante nos dois escritores. Na perspectiva desse diálogo literário, tem-se a seguinte declaração de Mia Couto:

Quando li o Luandino, em 1977, 78, isso foi importante para mim. Depois, lendo o Guimarães Rosa, senti que afinal há maneiras de fazer este trabalho de recriação da língua. O Brasil conseguiu com o brasileiro [G. Rosa] e eu pensei que é possível fazer isto em Moçambique, com um sabor moçambicano (COUTO, entrevista a CHABAL, 1994, p. 289).

Entre as características poético-estéticas que aproximam a escrita literária de Mia Couto à de Guimarães Rosa há o trabalho com a linguagem (sobretudo processos orais), a inserção de elementos inerentes à tradição cultural de seus países, a recriação de mitos etc. A respeito do diálogo observado nos dois projetos estéticos, Silvânia Núbia Chagas, em sua tese de doutoramento, intitulada *Nas fronteiras da memória: Guimarães Rosa e Mia Couto, olhares que se cruzam* (2007, p. 92), declara:

O cotejo entre as obras de Guimarães Rosa e Mia Couto se faz pertinente, à medida que descobrimos nesta, ressonância daquela, não somente por meio da tradição oral como também do trabalho com a linguagem [...]. Porém, faz-se necessário ressaltar que a relação entre suas escritas não nos remete à questão da influência, pois cada escritor tem as suas singularidades e Mia Couto não é diferente...

Convém salientar, a propósito do excerto transcrito, que tanto as produções de Guimarães Rosa como as de Mia Couto apresentam elementos que emergem de tempos distintos (passado, presente, futuro) ou ainda da mescla entre eles, embora esta última se trate de uma configuração estética mais evidente em obras do escritor moçambicano. Todavia, o

fato de serem escritores de épocas diferentes, já que Rosa antecedeu Couto, este sendo escritor contemporâneo, não significa estarmos tratando de meras repetições, baseadas numa “fórmula encontrada” por um e reproduzida fielmente pelo outro. Tratamos, sim, de aspectos ligados a um projeto estético pautado por uma diversidade de valores culturais – a escrita ficcional de Mia Couto –, da qual fazem parte os diálogos empreendidos com outros autores, outros fazeres literários. Extensivamente, essas relações podem ser analisadas no âmbito da literatura moçambicana, sendo importante considerar

...a vastidão de referências, literárias e não literárias, que inseminaram os textos que foram configurando o espaço literário em Moçambique. [...] além da recepção de autores do romantismo, do modernismo e do neorrealismo português e brasileiro, e outros, temos uma notável plêiade de escritores e poetas franceses, russos, alemães, anglo-saxônicos, latino-americanos e outros que concorreram para uma sintonização da então emergente literatura moçambicana com algumas das maiores sensibilidades estéticas da época (NOA, 2015, p. 27-8).

Todas essas referências literárias contribuíram (e ainda contribuem), umas mais outras menos, com o desenvolvimento da literatura moçambicana, desde suas primeiras manifestações até aos dias atuais. Dir-se-ia que, nesse contexto de relações, “cabe ao artista a tarefa de construir a linguagem apta a falar desse mundo de que ele próprio é parte” (CHAVES, 2013, p. 238-9). No que concerne a Mia Couto, os diálogos literários são parte de seu projeto estético e mostram a grande versatilidade poético-estética do autor. Entre as vozes literárias que mais ecoam na escrita ficcional desse escritor estão a voz de Guimarães Rosa e a de Luandino Vieira, “pois nas obras de ambos, do brasileiro e do angolano, estão marcadas as bases de uma ligação densa com a tradição e com setores marginais da população de seus países” (*ibid.*, p. 241).

A respeito do diálogo literário que ora analisamos – entre o projeto estético de Mia Couto e o de Guimarães Rosa –, é válido considerar que tanto o autor moçambicano quanto o brasileiro alicerçam suas “estórias” em experiências recolhidas junto às camadas sociais de Moçambique e Brasil, respectivamente. Conforme observa Rita Chaves (2013, p. 241), enquanto “Guimarães vai buscar ao sertão a paisagem e as personagens com que monta o seu projeto literário”, o projeto de Mia Couto “parece norteado por uma proposta que recusa-se (sic) a privilegiar qualquer região ou setor. A sensação é de que essencial é abraçar todo o país...” (*ibid.*), porquanto isto configure uma estratégia de unificar, ao menos na arte literária, os territórios fraturados de Moçambique.

3.1. A Mulher-Leoa e o Homem-Onça: um diálogo possível

Na perspectiva do diálogo literário, enfocamos o romance *A confissão da Leoa* (2012), de Mia Couto, e o conto “Meu tio o Iauaretê”, inserido no livro *Estas estórias* (2001)²⁵, de Guimarães Rosa, a fim de apontarmos pontos de diálogo entre as duas produções e, por conseguinte, entre os projetos estéticos dos dois autores. Entretanto, nosso estudo busca compreender não só traços de aproximação, mas também elementos divergentes entre as duas narrativas, levando-se em conta os aspectos particulares empreendido por cada um dos dois escritores. Apesar do distanciamento geográfico e diferenças culturais que separam os dois escritores, seus projetos estéticos apresentam muitos traços comuns, motivo pelo qual buscamos estabelecer o diálogo entre as obras e os autores supramencionados.

Entre os traços que aproximam as narrativas em questão, destaca-se a presença marcante do elemento mítico, onde a metamorfose de Mariamar, narradora do romance miacoutiano, e a metamorfose do narrador (identificado com vários nomes) do conto rosiano são os casos mais salientes, sendo, por isso, tomados como referência na presente análise comparativa. Com efeito, Mia Couto, em *A confissão da leoa*, e Guimarães Rosa, em “Meu tio o Iauaretê”, tecem seus textos de modo a recriar parte do imaginário mítico de Moçambique e Brasil, o que nos remete ao mito do eterno retorno, isto é, “a repetição periódica das existências anteriores”, conforme teorizado por Mircea Eliade (1969, p. 134).

Nesse sentido, observamos que “uma temática comum habita os horizontes de ambos [Mia e Rosa] que se ocupam de animais, crianças e, em geral, dos que vivem à margem, mais do que da sociedade, à margem mesmo da ‘humanidade’” (MORAIS, 2013, p. 403). A nosso ver, tanto no romance, como no conto, Mia Couto e Guimarães Rosa empreendem um retorno ao mito, como forma de representar mundos em conflitos, cujas fronteiras muitas vezes são marcadas com as cores da opressão, da violência, da exclusão. Daí porque tanto em Mia como em Rosa observam-se incursões no campo da memória, seja ela individual ou coletiva. O resultado disso é o engendramento de experiências extraídas do passado, que uma vez inseridas no presente da enunciação, alteram os sentidos do texto, causando certo “estranhamento” à matéria narrada, característica fundamental dos dois escritores em estudo.

Assim sendo, em *A confissão da leoa*, nota-se a conjugação de dois universos, que não sendo excludentes entre si, misturam-se na composição dos fatos encenados na trama, tornando-se um *corpus* heterogêneo, que é a narrativa. Na composição textual, fatos de

²⁵ A primeira edição deste livro foi publicada em 1969, porém, na presente pesquisa, utilizamos uma edição mais recente, de 2001.

natureza mítica, de noções abstratas e/ou sobrenaturais se juntam a dados tomados a “realidades concretas”, como no caso dos ataques bestiais da narradora Mariamar, ligados ao sobrenatural, e os motivos por trás de seu comportamento animal, afigurados por situações reais do cotidiano. Talvez por isso, logo nas primeiras linhas do romance, o discurso da narradora mostra-se ancorado entre duas mundividências, quais sejam, “ilusões e certezas” (COUTO, 2012, p. 13), numa suposta alusão ao “chamado mundo real e o mundo possível. [...] trata-se de dois mundos distintos, mas que, mesmo assim, dialogam, confrontam-se e se complementam” (NOA, 2006, p. 267), forjando um todo inextricável de representações multifacetadas.

De fato, no romance de Mia Couto, os acontecimentos encenam tanto situações “normais” do cotidiano, como fatos ligados ao sobrenatural e/ou mítico-ancestral, sobre os quais há alegações de que “os verdadeiros culpados eram habitantes do mundo invisível” (COUTO, 2012, p. 8). Sem dúvidas, o caso mais emblemático é o da narradora-personagem Mariamar que, ao longo da narrativa, sofre um processo de metamorfose cujas pistas vão surgindo e se tornando cada vez mais evidentes, à medida que a trama segue seu curso. Inicialmente, o leitor acompanha uma revelação aparentemente desprezível por parte da narradora, mas que se configura em um prenúncio de fatos subsequentes. Trata-se de um enunciado observado ainda no primeiro capítulo, isto é, na “Versão de Mariamar (1): A notícia”, quando a narradora faz a seguinte declaração: “...sempre que me assomam raivas, os meus olhos se clareiam, incandescentes” (COUTO, 2012, p. 25).

Com efeito, essa declaração propicia uma série de inferências para um leitor atento, o qual poderá criar expectativas a respeito da caracterização da personagem, como, de fato, ocorre no prosseguimento da narrativa. Ou seja, as pistas sobre a metamorfose de Mariamar vão se tornando cada vez mais reveladoras e o leitor passa a acompanhar constantes ataques bestiais dessa personagem, por vezes, agindo como um animal feroz, a saber, uma leoa. Ora, nada como Mariamar ter “olhos incandescentes”, conforme a primeira pista trazida no texto, para se assemelhar tanto ao animal em que se transformaria – uma leoa – que, dentre suas características biológicas, sabe-se possuir olhos aclarados.

Dessa forma, em *A confissão da leoa*, Mia Couto empreende um retorno ao mito com a narradora-personagem, Mariamar, utilizando-se de estratégias narrativas que possibilitam a relação entre fatos separados no tempo, mas que são conectados pelos fios de memória tecidos de maneira engenhosa na arquitetura do texto. Assim, é notória a ligação das crises bestiais da narradora com fatos ocorridos ainda na infância dessa personagem, os quais se refletem no presente narrativo e atuam como alicerces na atitude da personagem de se transformar em

leoa e matar pessoas à sua volta. É o caso do nascimento de Mariamar, isto é, um acontecimento passado, mas que muito tem a dizer sobre o presente da enunciação narrativa. A título de reiteração, quando essa personagem veio ao mundo, foi dada como morta por seus familiares, tendo, por isso, sido enterrada na berma junto ao rio. Horas depois, Mariamar nascia do ventre da Terra, com o “mesmo estremecer convulso, o mesmo desamparado grito dos recém-nascidos” (COUTO, 2012, p. 234).

Como vimos no segundo capítulo desta pesquisa, o enterro simbólico de Mariamar mantém estreita relação com o fato de ela, posteriormente, metamorfosear-se em leoa, pois, ao descer à Terra, o corpo da então criança recebeu a energia vital conceptora de todas as formas, basta dizer que, ao renascer, Mariamar “estava sendo parida do ventre de onde nascem as pedras, os montes e os rios” (COUTO, 2012, p. 234). Com uma nova composição corporal, a narradora miacoutiana estaria apta a se transmutar num outro corpo, já que, conforme explica Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 879), os enterros simbólicos trazem sempre a mesma ideia: “regenerar pelo contato com as forças da terra, morrer para uma forma de vida, para renascer em uma outra forma”. Daí a tendência da narradora para se metamorfosear em leoa, o que demonstra todo um engendramento textual por parte do autor, no que tange à correlação entre os fatos narrados. Não obstante, a cor incandescente dos olhos de Mariamar, tida como uma pista de sua relação com o animal felino no qual ela se transforma, ou seja, uma leoa, é justificada em razão de seu renascimento mirabolante. É o que segue:

Meu pai espreitou o rosto grave de minha mãe e inquireu: – *Sou pai de toupeira agora, eu?* Foi então que uma luz estranha pousou sobre o meu pequeno rosto. E viu-se, naquele momento, como eram fundos os meus olhos, tão fundos como o remanso das águas do rio. Os presentes contemplavam o meu rosto e não suportavam o incêndio do meu olhar. Meu velho, receoso, titubeava: – *Os olhos dela, esses olhos...* Uma suspeita foi despontando em todos: eu era uma pessoa não humana. Ninguém ousou falar. Não demorou, porém, que a minha mãe desse conta: havia nos meus olhos claros a translucência de uma outra, afastada alma. [...] Talvez os meus olhos tivessem ficado luminosos de tanto procurar nos sombrios subterrâneos (COUTO, 2012, p. 234-235).

O aspecto aclarado dos olhos de Mariamar teria uma explicação plausível, a qual agrega, em si, toda uma estrutura significativa e coerente com a proposta de caracterização da personagem, pois com olhos incandescentes, ela seria melhor identificada, fisicamente, ao animal felino de sua transmutação, no caso uma leoa. Dir-se-ia que a cor dos olhos de Mariamar, aparentemente, pode até passar despercebido ao leitor, sendo considerado apenas um atributo físico da personagem. No entanto, nota-se que Mia Couto, ao escrever o romance ora estudado, atentou para possíveis questionamentos, tal o que Hanifa Assulua viria a fazer,

pois: “Ela se perguntava, em solitário pranto, a razão de meus olhos [de Mariamar] serem assim amarelos, quase solares. Alguma vez se vira tais olhos em pessoa negra?” (COUTO, 2012, p. 235). Como resposta a essa indagação, tem-se o fato de a personagem ter sido enterrada e renascida da Terra, pois como ela mesma enuncia: “Talvez os meus olhos tivessem ficado luminosos de tanto procurar nos sombrios subterrâneos” (*ibid.*).

Seguindo-se o curso da narrativa, as crises de Mariamar são indícios de sua contínua metamorfose. Após a revelação sobre a cor dos olhos da narradora, tida como uma primeira pista da relação entre a personagem e o animal implicado na metamorfose, outros indícios dessa relação vão surgindo no texto, de modo que a caracterização da personagem, assim como suas ações, tornam-se mais emblemáticas e carregadas de significados. Um exemplo disso é o fato de Mariamar possuir sentidos sensoriais aguçados, típicos dos caçadores, como também de animais predadores, assim relatado: “Mesmo sendo mulher, herdei o instinto caçador que corre na nossa família. Sei de sombras que se movem entre sombras, sei de cheiros e sinais que mais ninguém sabe” (COUTO, 2012, p. 55).

O instinto caçador herdado por Mariamar é mais um indício de sua natureza mutante, porquanto, aos poucos, a personagem vai se distanciando dos aspectos humanos e adquirindo atributos de animal feroz. À medida que as pistas sobre a metamorfose da personagem ficam mais evidentes, com os constantes episódios de ataques bestiais sofridos pela narradora, surgem também motivações socioexistenciais que põem em xeque a vivência conturbada dos habitantes de Kulumani, onde as relações de domínio e subjugação entre homens e mulheres, respectivamente, são marcas de uma sociedade ainda profundamente mergulhada na tradição. Daí que a situação subjugada da mulher, a nosso ver, seria o principal motivo dos intentos vingativos de Mariamar que, uma vez se metamorfoseando em leoa, poderia “salvar” as mulheres, ao mesmo tempo em que se vingaria de seus opressores, os homens.

Assim, o discurso da narradora mostra-se eivado de vozes plurais, de mulheres que lutam contra o apagamento socioidentitário a que estão submetidas na sociedade moçambicana, expostas as mais diversas situações de violência e exclusão, a consubstanciar momentos em que “as mulheres permaneceriam enclausuradas [...]. Mais uma vez nós éramos excluídas, apartadas, apagadas” (COUTO, 2012, p. 43), segundo relata a narradora. Essa situação de opressão vivenciada pelas mulheres de Kulumani é a causa de boa parte dos conflitos narrados no romance, sendo também o motivo por trás da metamorfose da narradora, Mariamar. Notadamente, essa personagem resolve punir os homens, tidos como opressores, ao mesmo tempo em que tenta salvar as mulheres da subjugação imposta pelo patriarcado que, por sua vez, ancora-se na tradição.

Em outro momento de *A confissão da leoa*, Mariamar relata a exclusão a que ela e as outras mulheres de Kulumani estão submetidas, porém o episódio acaba por revelar, de modo mais nítido, sinais de que a metamorfose da narradora se encontra em plena evolução. Seja porque o sentimento de exclusão vivenciado pela personagem eleva cada vez mais o desejo de vingança, movido pela não aceitação do jugo a que está sujeita. Veja-se o seguinte trecho:

Uma grande refeição está sendo preparada em homenagem aos visitantes. Nós, mulheres, permaneceremos na penumbra. Lavamos, varremos, cozinhamos, mas nenhuma de nós se sentará à mesa. Eu e a mãe sabemos o que temos que fazer, quase sem trocar palavra. A mim cabe-me capturar, matar e depenar uma galinha da nossa capoeira. [...] E eu, na solidão do pátio, vou depenando a galinha presa entre meus joelhos. [...] Reparo que me escorre sangue pelos braços, pela capulana, pelas pernas. Será sangue da galinha, é isso que parece, mas uma tontura me tolda a visão. Do meu peito irrompe uma raiva descontrolada, um fervilhar de vulcão. E a voz materna, emergindo da casa: – *Então, Mariamar, ainda não matou a galinha? Ou está, como sempre, a descascar sombras?* Quero responder, não me chegam as palavras. Repentinamente, perdi a fala, apenas um rouco farfalhar me sacode o peito. Assustada me ergo, percorro com ambas as mãos a garganta, a boca, o rosto. Grito por ajuda, mas apenas um cavernoso bramido se solta de mim. E é então que emerge a esperada sensação: um raspar de areia no céu da boca como se me tivessem enxertado uma língua de gato. Hanifa Assulua surge na porta, mãos nas ancas, cobrando o serviço: – *Outra vez esses ataques, Mariamar?* [...] A mãe aproxima-se, intrigada. Lentamente, as mãos sobem pelo rosto como que a buscar socorro. A dois passos de mim, estanca, assombrada: – *O que fez com a galinha? Minha filha, você não usou a faca!?* Desgrenhada, Hanifa vira costas e busca o abrigo da casa. Olho a despedaçada galinha espalhada pelo chão (COUTO, 2012, p. 82-83, itálico do autor).

Conforme podemos depreender do excerto transcrito, a metamorfose de Mariamar atinge um nível mais acentuado e o aspecto animal emerge em um ataque de fúria descontrolada, quando a personagem destroça uma galinha e percebe ter perdido a voz, no lugar da qual surge um “cavernoso bramido”, tal o que se ouviria de um animal, no caso, uma leoa. Note-se que, a princípio, Mariamar parece não compreender o que está lhe acontecendo, mas a partir desse episódio, a personagem assume ser uma leoa e passa a manifestar seus intentos vingativos contra quem ela julga ser os verdadeiros responsáveis pelos males enfrentados pelas mulheres de Kulumani. Eis o discurso da narradora:

A minha jura permanecerá sem pausa nem cansaço: eliminarei todas as remanescentes mulheres que houver, até que, neste cansado mundo, restem apenas homens, um deserto de machos solitários. Sem mulheres, sem filhos, acabará assim a raça humana. [...] Até que os deuses voltem a ser mulheres, ninguém mais nascerá sob a luz do Sol (COUTO, 2012, p. 239-240).

O juramento de Mariamar deixa evidente sua convicção quanto à culpabilidade masculina. Na tentativa de “salvar” as mulheres da opressão que lhes era imposta, a narradora-personagem decide eliminar uma a uma suas congêneres, instituindo uma severa punição aos homens, os quais acabariam solitários no mundo, ficando sujeitos à esterilidade e à extinção da raça humana. Com efeito, a atitude de Mariamar põe em xeque, uma vez mais, o caráter transgressor da linguagem literária, levada a níveis bastante significativos no projeto estético de Mia Couto. No caso em específico, a transgressão se estabelece de modo instigante, pois se a intenção da narradora-personagem era punir os homens, o leitor poderia esperar que os ataques de leões vitimassem pessoas do sexo masculino. Ao contrário, conforme já dissemos, os ataques só vitimam mulheres, porquanto a vingança de Mariamar visa a um efeito mais amplo e catastrófico, pois não só busca punir aos homens como também pretende erradicar a raça humana.

Com a capacidade de se metamorfosear em leoa, Mariamar rebela-se contra as imposições do patriarcado e/ou da tradição, passando a conduzir mulheres para a morte, inclusive sua irmã, conforme a própria narradora confessa: “Fui eu que conduzi Silência até à boca da morte, naquela fatal madrugada. Ela era minha irmã, minha amiga. Mais do que isso, ela era minha outra pessoa. Da parte dela, porém, os ciúmes eram um obstáculo fundo” (COUTO, 2012, p. 241). Assim é que, nos sucessivos ataques de leões à aldeia de Kulumani, as únicas vítimas fatais são mulheres e, por ocasião da caça aos leões, os homens são acusados de serem os próprios animais caçados, ou seja, estariam caçando a si mesmos.

Por outro lado, o conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, “narra a estória de um mestiço de índia com branco e seu destino exemplar. Agregado de fazendeiro, [...] vai gradativamente rejeitando o civilizado e se reconhecendo no animal. Acaba preferindo onças a homens, acaba virando onça e matando homens” (GALVÃO, 1978, p. 13). Ou seja, o mencionado conto também apresenta um narrador que se metamorfoseia ao longo da narrativa, embora os motivos desse comportamento se assemelhem apenas em alguns aspectos com aqueles relacionados à metamorfose de Mariamar. No caso do narrador do conto, o processo de metamorfose inclui os diversos nomes da personagem, como mostrado a seguir: “Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra missionário. Batizou, batizou. Nome de Tônico; bonito, será? Antonho de Eiesús... Depois me chamaram de Macuncôzo...” (ROSA, 2001, p. 215).

No conto em análise, a transformação do narrador-personagem implica uma série de motivações, entre as quais o fato de ter ficado isolado da convivência com humanos, após ser enviado para caçar onças numa determinada área do sertão mineiro, segundo relata a

personagem: “Vim pra aqui pra caçar onça, só pra mor de caçar onça. Nhô Nhuão Guede me trouxe pra cá. [...] Só eu é que sabia caçar onça. Por isso Nhô Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo. Anhum, sozinho mesmo...” (ROSA, 2001, p. 195). Isolado do convívio em sociedade, o então caçador de onças passa a conviver com esses animais, dando início a um processo de rejeição aos humanos, ao mesmo tempo se identificando cada vez mais com as onças, a ponto de se metamorfosear em onça.

Convém salientar que a metamorfose de Macuncôzo²⁶ é acompanhada por um forte hibridismo linguístico que mescla português, tupi e outras manifestações sonoras, como grunhidos onomatopéicos – o “jaguanhenhém” – isto é, a linguagem das onças, segundo refere o próprio narrador. Daí que, desde as primeiras irrupções narrativas já é possível perceber o afloramento da mescla entre palavras e grunhidos, no monólogo-diálogo de um narrador que faz de um visitante, aportado em seu rancho, seu interlocutor-ouvinte, sem que este jamais tome a palavra. Veja-se o trecho de abertura do conto rosiano:

– Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... Eh. Nhor não, *n't, n't...* Cavalos seu é esse só? Ixe! Cavalos tá manco, aguado. Presta mais não. Axi... Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A' pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui (ROSA, 2001, p. 191).

Com efeito, desde as primeiras linhas do conto rosiano, Macuncôzo detém o discurso narrativo, porém é possível perceber que as perguntas e respostas por ele formuladas decorrem sempre a partir de “inaudíveis interferências” do interlocutor, possivelmente interações gestuais. Nesse caso, entre as perguntas e respostas do narrador, existem lacunas a serem preenchidas com as deduções de um leitor, o qual poderá até se imaginar, ele próprio, o inaudível interlocutor. Entre palavras e grunhidos, destaca-se a utilização de vocábulos do idioma tupi, numa suposta alusão à figura do indígena e à exclusão que esse componente etnocultural vem sofrendo, ao longo dos anos, no território brasileiro.

O conto de Guimarães Rosa, colocando-se decididamente do lado de lá, mostra a penosa tentativa do índio – perdidos seus valores, sua identidade, sua cultura – de abandonar o domínio do cozido e voltar ao domínio do cru. Se antes se destacara como bom caçador de onças com armas de fogo, depois abandona-as para servir da zagaia, arma por assim dizer crua. Se antes comia comida cozida, depois passa a comer comida crua. Se antes matava onças, depois passa a matar pessoas. (GALVÃO, 1978, p. 23-24).

²⁶ Considerando-se que o narrador-personagem do conto “Meu tio o Iauaretê” possui vários nomes e a fim de facilitar nossa análise, daqui por diante, passaremos a utilizar o nome Macuncôzo, ao nos referirmos a essa personagem.

Assim, de modo significativo, a metamorfose do narrador, em “Meu tio o Iauaretê”, marca o retorno do indígena em direção ao mundo animal, como forma de rejeição ao mundo “civilizado”, onde imperam a exclusão e o descaso sociais. No que concerne ao indígena, o conto expõe a situação de não-pertencimento ao advento da modernidade, uma vez que a personagem rosiana tanto rejeita, como é rejeitada pela sociedade moderna, sendo este um dos motivos relevantes na aproximação de Macuncôzo com os animais que, antes, caçava, isto é, as onças. A propósito dessa recusa ambivalente, veja-se a seguinte passagem:

Nhô Nhuão Guede trouxe eu pr’aquí, ninguém não queria me deixar trabalhar junto com outros... Por causa que eu não prestava. Só ficar aqui sozinho, o tempo todo. Prestava mesmo não, sabia trabalhar direito não, não gostava. Sabia só matar onça. Ah, não devia! Ninguém não queria me ver, gostavam de mim não, todo o mundo me xingando. Maria-Maria²⁷ veio, veio. Então eu ia matar Maria-Maria? Como é que eu podia? Podia matar onça nenhuma não, onça parente meu, tava triste de ter matado... Tava com medo, por ter matado (ROSA, 2001, p. 222).

Notadamente, o excerto evidencia a rejeição sofrida por Macuncôzo, que não sendo aceito por seus semelhantes, busca alento junto ao clã das onças. “Progressivamente rejeitado, regressivamente rejeitando. [...] A transformação é quase repentina, e numa rápida sequência, o sobrinho-do-iauaretê elimina todas as pessoas da região” (GALVÃO, 1978, p. 25). De fato, o leitor acompanha a estória de um caçador que, anteriormente, matava onças a tiro, depois a zagaiadas, até não mais matá-las; ao contrário, passa a identificar-se com esses animais, afastando-se gradativamente da forma humana, a ponto de conduzir homens para serem comidos por onças, quando não, sendo ele próprio o predador a atacar e matar pessoas.

A exemplo do ocorrido com a narradora miacoutiana, quando do episódio em que ela destroça uma galinha a dentes e unhas feito um animal feroz, também o narrador rosiano age de modo semelhante, ao atacar e matar um animal, ou seja, um cavalo adoecido, conforme o trecho a seguir:

Eh, agora cê sabe; será? Hã-rã. Nhem? Aã, pois eu saí caminhando de mão no chão, fui indo. Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei. Eh, eu – esturrei! No outro dia, cavalo branco meu, que eu trouxe, me deram, cavalo tava estraçalhado meio comido, morto, eu ’manheci todo breado de sangue seco... Nhem? Fez mal não, gosto de cavalo não... Cavalo tava machucado na perna, prestava mais não... (ROSA, 2001, p. 223-224).

²⁷ Nome dado, pela personagem, a um dos animais (onças) com quem mantinha contato.

O ataque de Macuncôzo ao cavalo doente equipara-se ao ataque de Mariamar a uma galinha apanhada ao quintal de sua residência, já mencionado neste trabalho. Em ambos os casos, as personagens são tomadas por uma fúria incontrolável, o que evidencia metamorfoses em estágios já bastante avançados nas duas personagens, em relação aos momentos narrativos em que tais episódios são relatados. No que tange ao narrador rosiano, vale ressaltar que, enquanto ele desfila suas estórias para seu interlocutor, este mantém-lhe sob a mira de uma arma, demonstrando um elevado grau de desconfiança do último em relação às intenções do primeiro. O posicionamento defensivo do interlocutor seria o motivo do esforço de Macuncôzo em querer esconder as causas da morte de alguns habitantes da região em torno de seu rancho (moradia), conforme o relato a seguir:

...Eh, aqui ninguém não pode morar, gente que não é eu. Eh, nhem? Ahã-hã... Casa tem nenhuma. Casa tem atrás dos buritis, seis léguas, no meio do brejo. Morava veredeiro, seu Rauremiro. Veredeiro morreu, mulher dele, as filhas, menino pequeno. Morreu tudo de doença. De verdade. Tou falando verdade! (ROSA, 2001, p. 1990)

Na passagem transcrita, além de Macuncôzo mencionar a ausência de casas no local onde ele e seu interlocutor se encontram, também menciona a morte de uma família, cujos membros eram o veredeiro Rauremiro, a esposa, as filhas e um menino pequeno. A princípio, o narrador afirma que todos morreram de doença, o que poderia ser perfeitamente compreensível por parte de seu interlocutor. Entretanto, em outro momento da narrativa, o narrador revela os verdadeiros motivos por trás daquelas mortes, como também assume a culpa, talvez porque sua lucidez estivesse sendo comprometida com a cachaça que tomava enquanto desfilava a narração, sempre à mira do inaudível interlocutor. Veja-se o trecho:

Uê, uê, rodeei volta, depois, cacei jeito, por detrás dos brejos: queria ver veredeiro seo Rauremiro não. Eu tava com fome, mas queria de-comer dele não – homem muito soberbo. Comi araticúm e fava dôce, em beira de um cerrado eu descansei. Uma hora, deu aquele frio, frio, aquele, torceu minha perna... Eh, depois, não sei, não: acordei – eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno... [...] Tinha sangue deles em minha boca, cara minha (ROSA, 2001, p. 233).

Decerto, o fragmento transcrito engendra um dos momentos mais significativos do conto “Meu tio o Iauaretê”, pois o narrador, Macuncôzo, apresenta uma nova versão aos episódios que ocasionaram a morte do veredeiro Rauremiro e de seus familiares. Como visto anteriormente, o narrador justifica as mortes como tendo sido ocasionadas por doença,

quando, na verdade, o veredeiro e sua família foram atacados pelo próprio Macuncôzo, em um de seus ataques de metamorfose animal. Vale dizer que Rauremiro era “homem prepotente, humilhava-o [Macuncôzo], não o deixava entrar na casa, chamava-o assobiando como se ele fosse um cachorro; é verdade que lhe dava comida, mas ele a recusava (GALVÃO, 1978, p. 26). Note-se outra vez o tema da rejeição sendo configurado no texto, pois tanto o narrador, como o veredeiro rejeitavam-se entre si, o que evidencia ainda mais o processo de distanciamento do narrador, em relação ao mundo dos humanos.

Nos textos em análise, Mia Couto e Guimarães Rosa utilizam-se de processos narrativos similares no modo de caracterização dos protagonistas. “No entanto, é a partir também de um jogo, do jogo intersubjetivo entre autor e leitor, narrador e personagens, que se podem flagrar caminhos diferentes, trilhados por cada autor, basicamente quando arquitetam a figura do narrador” (MORAIS, 2013, p. 403). Se por um lado, em *A confissão da leoa*, as crises bestiais da narradora Mariamar, aos poucos, vão revelando um lado obscuro de sua vida, quando fatos ligados à infância da personagem são trazidos à memória, no conto rosiano, a metamorfose do narrador é mais célere, ocorrendo no intervalo entre algumas horas de diálogo-monólogo entre o narrador e seu inaudível interlocutor.

A símile entre os dois textos e, mais especificamente, entre os dois narradores-personagens ganha maior notoriedade à medida que, tanto a narradora miacoutiana, como o narrador rosiano, em suas respectivas crises bestiais, passam a se comportar como animais ferozes: ela se confessa uma leoa, ele se diz uma onça. Daí que a metamorfose de ambas as personagens mantém estreita relação com o universo mítico à volta de Mia Couto e Guimarães Rosa. No entanto, os dois escritores se apropriam de conteúdos míticos com o intuito de recriá-los com adornos de realidades concretas, as quais, em diálogo com o mito, tornam-se matéria artística, a serviço da criatividade poética de um escritor (ou escritores).

Em *A confissão da leoa*, por exemplo, as violações sexuais sofridas por Mariamar, durante a infância, sendo o violador seu próprio pai, Genito Serafim Mpepe, desvelam questões vivenciadas no passado, mas que interferem no presente da enunciação narrativa, isto é, uma situação que se prolonga no tempo. Sem dúvidas, os abusos sofridos pela narradora contribuíram para o desenvolvimento de sua personalidade instável e mutante, já que nos momentos da violação paterna, a personagem evadia-se de seus sentidos, transmutava-se para longe de si, conforme relatado no seguinte excerto:

...durante anos, meu pai, Genito Mpepe, abusou das filhas. Primeiro aconteceu com Silência. Minha irmã sofreu calada, sem partilhar esse terrível segredo. Assim que me despontaram os seios, fui eu [Mariamar] a

vítima. Ao fim das tardes, Genito migrava de si mesmo por via da *lipa*, a aguardente de palmeira. Já bem bebido, entrava no nosso quarto e o pesadelo começava. O inacreditável era que, no momento da violação, eu me exilava de mim, incapaz de ser aquela que ali estava, por baixo do corpo suado do meu pai. Um estranho processo me fazia esquecer, no instante seguinte, o que acabara de sofrer. Essa súbita amnésia tinha uma intenção: eu evitava ficar órfã. Tudo aquilo, afinal, sucedia sem chegar nunca a acontecer: Genito Mpepe desertava para uma outra existência e eu me convertia numa outra criatura, inacessível, inexistente (COUTO, 2012, p. 187).

Notadamente, os episódios de violação sexual sofridos por Mariamar muito têm a dizer sobre sua natureza mutante, já que, desde a infância, essa personagem viu-se obrigada a desenvolver habilidades que lhe garantissem a sobrevivência, entre elas a capacidade de se converter “numa outra criatura”. Essa característica é levada a níveis extremos nos ataques bestiais da narradora-personagem, como se pode ver na seguinte passagem:

Dá uns passos [Naftalinda] em direção aos arbustos que cercam o quintal, escolhe um velho tronco, senta-se sobre ele e assim se conserva como se rezasse. Naftalinda adormece enquanto me mantenho [Mariamar] vigilante, à distância. Aos poucos também cedo ao sono até que, num segundo, tudo sucede, em confusa e atabalhoada mistura: um restolhar no capim, um abafado ronco, uma sombra projetada como uma bala de fogo sobre Naftalinda. Como um clarão vejo uma leoa se enovelar sobre o seu extenso corpo e as duas, quase indistintas, se abraçarem numa dança fatal. – *Socorro, a leoa! Ajudem!* Aos berros, acorro a ajudar a moça. A leoa se espanta perante o meu ataque. Com ímpeto que em mim nunca antes adivinhara, cresço em força e tamanho e obrigo a leoa a afastar-se. Seria o momento oportuno para que Naftalinda escapasse. Mas ela rejeita a minha ajuda e corre, de novo, a se entregar à agressora. Num ápice, rodopiamos as três, confundem-se unhas e garras, babas e suspiros, rugidos e gritos. A raiva faz-me duplicar de corpo: mordo, esgadanho, pontapeio. Surpresa, a leoa acaba por ceder. Vencida, retira-se com a dignidade de rainha destronada (COUTO, 2012, p. 219-220).

Ao lutar com uma leoa, Mariamar mostra-se tão feroz quanto aquele animal, estando apta a pôr em prática seu plano de vingança, isto é, eliminar todas as mulheres de Kulumani, como castigo aos homens, que ficariam sujeitos à solidão e à esterilidade da raça humana. Afinal, “até que os deuses voltem a ser mulheres, ninguém mais nascerá sob a luz do Sol” (COUTO, 2012, p. 240). Aludindo ao mito que dá início ao romance miacoutiano, segundo o qual Deus era mulher nos primórdios da humanidade, a narradora manifesta o desejo de que as mulheres retomem o posto de liderança que antes ocupavam e passem a ditar as regras e os destinos de Kulumani e de Moçambique.

Note-se que as fronteiras do tempo se diluem, porquanto o presente está impregnado de passado e este, por sua vez, projeta-se ao futuro (“Até que os deuses voltem a ser mulheres”), forjando deslocamentos e/ou anulações das supostas fronteiras do tempo, já

mencionado nesta pesquisa. Com efeito, a personagem transita entre tempos distintos, indo desde um passado remoto até um futuro incerto, ou seja, o retorno das deusas mulheres, configurando-se, assim, o mito do eterno retorno e/ou da eterna repetição cíclica de eventos primordiais, segundo concebeu Mircea Eliade (1969).

Sem dúvidas, em *A confissão da leoa*, Mia Couto transita entre temporalidades distintas, indo de um tempo recente ao tempo mítico dos arquétipos primordiais. Dessa forma, os mitos e as tradições culturais estão sempre em projeção cíclica, consortes numa oralidade que garante a continuidade das relações entre indivíduos que se interligam sob as mais diversas formas de comunicação humana. Na perspectiva do mito, o romance miacoutiano dialoga com vastos campos temáticos e expõe os dilemas dos habitantes de Kulumani, que vivem soterrados pelo medo oriundo dos ataques de leões. Todavia, Mariamar resolve ser diferente, pois que nasceu diferente. Diz ela: “Eu já vinha, à nascença, negada como mulher. Visitei o mundo dos homens apenas para melhor lhes dar caça. Não foi por acaso que as minhas pernas paralisaram. O bicho que havia em mim pedia outra postura, mais gatinhosa, mais junto ao chão, mais perto dos cheiros” (COUTO, 2012, p. 238).

Por outro lado, e na perspectiva do eterno retorno, a metamorfose do narrador de “Meu tio o Iauaretê”, que aos poucos vai se transformando em onça, vai ao encontro de vários mitos indígenas, “a maioria de origem brasileira mas alastrando-se até o Alasca, [dentre os quais] há vários que atribuem à onça o papel de senhor-do-fogo; mas este pode ser também outro animal, como o urubu, ou heróis-civilizadores, divindades ou humanos” (GALVÃO, 1978, p. 18). Todavia, segundo essas narrativas mitológicas, o fogo foi roubado da onça e levado para aldeias indígenas, representando a mudança de estágio civilizatório desses povos, os quais deixaram de comer cru para comer cozido, saíram do apagão para a claridade das fogueiras.

Assim sendo, no conto rosiano, observamos um caminho de retorno ao mito, porquanto Macuncôzo segue em processo de metamorfose, rumo ao estágio primário do alimento cru e do apagão civilizatório. A título de reiteração, os procedimentos narrativos utilizados por Guimarães Rosa são marcados por um hibridismo linguístico acentuado, seguido de um comprometimento da dicção vocabular por parte do narrador, cuja transformação animalesca é acompanhada por grunhidos e sons onomatopéicos. Dessa forma, o retorno ao mito acontece de forma gradativa, porém, em certo momento da narrativa, Macuncôzo mostra-se decidido a virar onça, conforme relata a seu interlocutor:

De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer, dormir não podia, não; que começa, que não acaba, sabia não, como é que é, não. Fiquei com a vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... Tinha sororoca²⁸ sem dono, de jagaretê-pinima²⁹ que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupêio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso. Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar. Ô sossego bom! Eu tava ali, dono de tudo, sozinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim... Eu tinha medo de nada! Nessa hora eu sabia o que cada um tava pensando (ROSA, 2001, p. 223).

Conforme podemos notar, a metamorfose de Macuncôzo chega a um ponto de completude, pois o narrador passa da forma humana à forma animal, retornando a um estágio primário na escala da evolução humana, o que configura um retorno ao mito e alude ao mito do eterno retorno ou eterna repetição cíclica. Há que salientar a semelhança com que os ataques bestiais sofridos pelo narrador rosiano ocorrem também com a narradora miacoutiana, pois, a exemplo do acesso e/ou ataque (“dei acesso”) bestial sofrido por Macuncôzo, também, no romance de Mia Couto, Mariamar relata os frequentes ataques bestiais por ela sofridos.

Nesses ataques, segundo testemunhava minha irmã, eu [Mariamar] 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. Encurralada num canto, minha irmã, aterrorizada e em prantos, rezava para não mais me ver lambendo água e mordendo os pratos (COUTO, 2012, p. 122).

Do que podemos perceber, os ataques bestiais relatados por Mariamar se assemelham àqueles referidos por Macuncôzo, ao que constatamos uma similaridade entre os processos de metamorfose dos dois narradores-personagens. Assim sendo, é válido considerar que o elemento mítico, sobrenatural, indizível instaura tanto no romance, como no conto um ambiente afeiçoado ao realismo mágico latino-americano ou mesmo anímico, no caso de Mia Couto. Não por acaso, Carmen Lúcia Tindó Secco (2013, p. 49) considera que: “O realismo animista utilizado por escritores africanos se assemelha ao realismo mágico hispano-americano”, na medida em que remete ao imaginário ancestral e/ou a instâncias sagradas.

²⁸ Lugar onde uma onça costuma fazer moradia no meio da selva, conforme a língua tupi.

²⁹ Onça-pintada, em tupi.

Retomando os dois narradores, enfocamos as mortes causadas por eles, em suas respectivas metamorfoses, a fim de encontrarmos outras similaridades nas ações de Mariamar e de Macuncôzo. No que tange à primeira, sua natureza assassina se torna conhecida através de uma confissão, já que antes disso, o leitor conhece apenas uma menina que costumava ter crises bestiais, sem que isso representasse risco à vida de alguém. Levando-se em conta o fato de que algumas mulheres haviam sido mortas por ataques de leões à aldeia de Kulumani, sendo esta a versão conhecida pelo leitor, Mariamar decide proferir sua confissão:

...fui eu que matei essas mulheres, uma por uma. Sou eu a vingativa leoa.

[...]

E nunca mais me pesará culpa como sucedeu da primeira vez que matei alguém. Nessa altura, eu era ainda demasiado pessoa. Sofria dessa humana doença chamada consciência. Agora já não há remorso. Porque, a bem ver, nunca cheguei a matar ninguém. Todas essas mulheres já estavam mortas. Não falavam, não pensavam, não amavam, não sonhavam. De que valia viverem se não podiam ser felizes? (COUTO, 2012, p. 239-240)

As palavras de Mariamar constataam a realização de seu plano de vingança contra os homens (opressores): eliminar todas as mulheres, como forma de abalar o poderio masculino, visto que, sem mulheres, a raça humana estaria condenada à extinção, e mais: “Até que os deuses voltem a ser mulheres, ninguém mais nascerá sob a luz do Sol” (COUTO, 2012, p. 240). Com a confissão de Mariamar constatamos a completude de sua metamorfose, se considerarmos que a personagem também retornou a um estágio primário da escala evolutiva, transformando-se em leoa e voltando ao domínio do cru e do apagão civilizatório, a exemplo do que ocorreu com o narrador de “Meu tio o Iauaretê”, ao qual chamamos Macuncôzo. Este, por sua vez, assume a culpa pelas mortes de várias pessoas, geralmente atribuindo-lhes defeitos passivos de punição, sendo a morte o castigo escolhido para tais casos.

Primeiro foi o preto Bijibo, de quem ele gostava, porém o achava covarde e comilão. Por isso tratou de levar o preto para uma viagem e, de retorno, conduziu-o para a onça comer. O mesmo aconteceu com Seo Riopôro, embora este tenha sido empurrado por Macuncôzo no despenhadeiro e “inda tava vivo, quando caiu lá em baixo, quando onça Porreteira começou a comer...” (ROSA, 2001, p. 230). Depois foi a vez do jababora Gugué, um preguiçoso que vivia dormindo: “De repente, eh, eu oncei... Iá. Eu aguentei não. Arrumei cipó, arrumei embira, boa, forte. Amarrei aquele Gugué na rede. Amarrei ligeiro, amarrei perna, amarrei braço. [...] Papa-Gente, onça chefe, onço, comeu jababora Gugué...” (*ibid.* p. 231).

Outros mais também tiveram o mesmo destino, caso de Antunias, Seo Rauremiro, com toda sua família, já citado anteriormente neste trabalho, deixando para último o preto

Tiodoro, sendo que: “Aí, me deu aquele frio, aquele friiiiio, a câimbra toda... Eh, eu sou magro, travesso em qualquer parte, o preto era meio gordo... Eu vim andando, mão no chão... Preto Tiodoro com os olhos doidos de medo, ih, olho enorme de ver... Ô urro!...” (ROSA, 2001, p. 234-235). Este último, conforme se pode depreender, foi comido pelo narrador, que tendo sido enviado com a missão de desonçar a região, na verdade, cumpriu-a de forma inversa, passando a desgutar toda aquela área, transformando-se em onça e eliminando um a um os moradores que lá habitavam.

Assim é que Mariamar e Macuncôzo completam seus processos de metamorfose e retornam ao mito, com a volta a estágios primários na escala de evolução. Todavia, o desfecho do romance de Mia Couto difere daquele observado no conto de Guimarães Rosa. Se por um lado, em *A confissão da leoa*, a narradora completa sua transformação evadindo-se à loucura, por outro, em “Meu tio o Iauaretê” tem-se o narrador sendo morto a tiro, após atacar seu interlocutor. Enquanto a narradora miacoutiana vai perdendo as palavras, até não mais pronunciá-las, o narrador rosiano desfalece com grunhidos e gemidos, a lembrar o animal já nele incorporado, isto é, uma onça. Da parte de Mariamar tem-se a seguinte passagem:

...há muito que desistira de procurar alguma verdade neste mundo. Quero falar. Uma cavernosa e incompreensível voz emerge-me da garganta. Maliqueto pergunta, espantado:

– *O que disse?*

Não dissera nada. Quando tento repetir, mais claro, confirmo que [...] havia perdido a habilidade de falar. Desta vez, porém, é diferente: daqui em diante não haverá mais palavra. Esta é a minha derradeira voz, estes são os últimos papéis (COUTO, 2012, p. 239).

A “cavernosa e incompreensível voz” adquirida por Mariamar pressupõe sua conversão ao animal nela latente, uma leoa. Por isso, próximo ao fim de sua narração, ela ainda nos dá conta de que: “Esta noite partirei com os leões. A partir de hoje as aldeias estremecerão com o meu rouco lamento e as corujas, com medo, converter-se-ão em aves diurnas” (COUTO, 2012, p. 240). Posteriormente, ficamos sabendo, por Hanifa Assulua, que Mariamar enlouqueceu e não fala: “– *Desde ontem que deixou de falar*” (*ibid.*, p. 249). Ao fim da narrativa, a narradora miacoutiana segue rumo a uma internação hospitalar, sendo levada por Arcanjo Baleiro, o outro narrador da trama.

Por seu turno, o conto rosiano tem um desfecho mais trágico, com os apelos de Macuncôzo para que seu interlocutor não lhe matasse, porém o que se segue são grunhidos de quem agoniza sob o jugo da morte. Veja-se o excerto:

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, mandar prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucânacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... ê... (ROSA, 2001, p. 235).

Mediante a transformação de Macuncôzo em onça bem aos olhos de seu interlocutor, este não vê outra saída, senão matar o Homem-Onça, cujos apelos e lamentos desesperados precedem a agonia da morte, parte última do conto de Guimarães Rosa. Vale salientar que tanto no romance miacoutiano, como no conto rosiano, a presença do elemento mítico desvela nuances típicas de culturas híbridas, fortemente marcadas por mestiçagens culturais que relegam à literatura um substrato propício à criação de mundos possíveis, ancorados no poder criativo da linguagem. Talvez porque, como bem enfatiza Benjamin Abdala Junior (2003, p. 66), “se toda cultura é mestiça”, nos países de língua oficial portuguesa, entre os quais Moçambique e Brasil, “essa situação é ainda mais essencial pelo fato de a mesclagem cultural ser mais recente”. Entretanto, apesar de essas culturas virem sofrendo impactos significativos ao longo dos tempos, elas ainda conservam traços de uma essência primordial, tal a que podemos conferir em produções de escritores como Mia Couto e Guimarães Rosa.

CONCLUSÃO

No âmbito da literatura produzida em Moçambique, as obras do escritor Mia Couto têm se mostrado bastante diversificadas, aos olhos da crítica literária, tanto mais pela forma como o autor insere, em seu texto, elementos marcantes da cultura moçambicana, fazendo emergir vozes dispersas no tempo e no espaço multicultural de Moçambique. Não obstante, a produção literária desse autor, em particular, assim como produções de outros escritores africanos, integram “toda uma tradição estética assimilada ou importada” (NOA, 2015, p. 16), que uma vez incorporada a tendências estéticas das literaturas africanas, produz as marcas da diversidade e/ou da diferença, característica fundamental daquelas sociedades.

Assim é que a escrita ficcional de Mia Couto aponta para essa diversidade cultural de Moçambique, um país ainda profundamente mergulhado em suas raízes culturais, as quais emergem no texto miacoutiano sob a forma de mitos, lendas, tradições (etc.), para citar apenas

alguns. Obviamente, as recriações desses elementos em solo narrativo produzem significações inapreensíveis, inserindo a narrativa numa dimensão de sentido que transcende do texto e abre espaços de diálogos com saberes vários. Dessa forma, o autor vai construindo suas bases representativas com as quais tem explorado o universo ficcional e se colocado entre os escritores mais destacados da atualidade.

A título de exemplificação, no projeto estético de Mia Couto, as referências de tempo se reconfiguram; o passado retorna ao presente e ambos se projetam ao futuro, numa espécie de anulação de suas supostas fronteiras, com a (re)inserção de valores temporais, que se misturam entre si e propiciam a criação de mundos possíveis. Em *A confissão da leoa*, por exemplo, nota-se um misto de história e tradição africanas, em constante diálogo com a modernidade, de onde irá surgir uma confluência de vozes que une o passado a realidades vigentes. Decorre desse mundo misturado um universo mítico-simbólico, bastante afeiçoado ao espaço africano e que irá subsidiar uma prosa representativa de uma nação em construção, cujas bases referenciais se realizam na relação entre tempos e espaços amalgamados.

Notadamente, alguns vieses representativos são vistos de forma recorrente no projeto estético miacoutiano, caso observado no trabalho com a linguagem, na relação entre escrita e oralidade, a memória como campo de criação, na recriação de mitos, as tradições culturais e/ou ancestrais, no diálogo com outros escritores, entre os quais o brasileiro Guimarães Rosa, o sagrado e o profano etc. Dir-se-ia que esses elementos tornam-se fundamentais no projeto estético de Mia Couto, porquanto constituem uma estratégia narrativa centrada num diálogo entre forças mediadoras de situações quotidianas da sociedade moçambicana. É o caso dos mitos recriados em *A confissão da leoa*, que dialogam com instâncias do cotidiano atual da sociedade moçambicana, por vezes, desvelando realidades perturbadoras.

Seja porque mitos e tradições culturais surgem no romance como que a intermediar criações de mundos possíveis, ancorados no poder criativo da linguagem literária. Por outro lado, certas tradições representam bens culturais intocáveis, impondo-se como estigmas a quem ouse descumprir seus mandos. Como vimos, no romance em estudo, a morte da personagem Tandi é um caso bastante significativo de punição a alguém que ousou enfrentar a tradição. De modo similar, outras personagens são representativas da luta contra a opressão imposta pelo domínio masculino, entre elas Hanifa Assulua, Naftalinda e a própria narradora-personagem, Mariamar. Vale ressaltar, segundo o mito recriado no romance, que as mulheres eram deusas (“Deus já foi mulher”) nos primórdios da humanidade, por isso, lutam, na atualidade, por melhores condições na sociedade moçambicana, que não a situação de opressão e violência a que estão submetidas.

Essa mesma situação é vista como um dos motivos da metamorfose de Mariamar, que segue um lento processo até se confessar uma leoa assassina de mulheres. Seu intento é se vingar dos homens, opressores, já que a morte das mulheres os deixaria solitários e sujeitos à esterilidade da raça humana. Notadamente, Mia Couto utiliza o mito também como forma de transfigurar o sentido trágico (LEITE, 2014) inerente a realidades monstruosas do cotidiano moçambicano. Daí que as mortes de mulheres, ocasionadas por ataques de leões e que, posteriormente, Mariamar assume a culpa, são, na verdade, resultado do embate entre forças distintas: a tradição contra quem ouse desafiá-la, o sagrado contra o profano, o domínio masculino contra a subjugação feminina, a força da natureza contra a fragilidade humana etc.

A metamorfose de Mariamar é condição primordial para que pudéssemos realizar um diálogo literário entre o romance *A confissão da leoa*, de Mia Couto, e o conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, onde também encontramos um narrador que se metamorfoseia no decorrer da narrativa. Nessa perspectiva, constatamos que a narradora miacoutiana e o narrador rosiano, dadas suas respectivas metamorfoses, têm em comum o fato de sofrerem algum tipo de exclusão, embora cada um a seu modo, salvaguardadas as particularidades de cada autor. Além disso, no romance e no conto, Mia Couto e Guimarães Rosa empreendem um retorno ao mito, porquanto propõem um diálogo entre temporalidades distintas, expondo realidades impactantes e sugerindo reflexões que remetem ao mito do eterno retorno e/ou da eterna repetição cíclica de eventos primordiais, concebido por Mircea Eliade.

Dadas as considerações, reiteramos que o projeto estético de Mia Couto impõe tarefa árdua e complexa a quem se dispor analisá-lo. Cientes de nossa incompletude, mediante o vasto universo que a nós se estendeu, seguiremos nossas abordagens, sempre em busca de uma compreensão mais ampla das relações perpassadas em território africano, no decorrer dos séculos. Decerto, não faltarão solos férteis para lançarmos as sementes de nossa inquietude, a fim de que brote os ramos do conhecimento e nos façam sombras, sob as quais caminharemos rumo a outras paragens, para quem sabe, no fim, chegarmos também ao lugar “onde moram as miragens e nascem as viagens”³⁰, tal o desejo expresso no discurso final de Mariamar.

³⁰ COUTO, 2012, p. 241.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

CAMPBELL, Joseph (com Bill Moyers). **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.

_____. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CAVACAS, Fernanda. O desejo de esquecer. In: _____; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). **Mia Couto**: um convite à diferença. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 79-87.

CEIA, Carlos. Sobre o Conceito de Alegoria. Revista digital **Matraga** - nº 10, agosto de 1998. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/sobreoconceitodealegoria/matraga10ceia>. Acesso em: 17.05.16.

COUTO, Mia. **A confissão da leoa**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas**: literatura e nacionalidade. 1. ed. Lisboa: Vega, 1994.

CHAVES, Rita. Missangas em firme fio: o conto em Mia Couto. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). **Mia Couto**: um convite à diferença. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 237-253.

_____. **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

_____. **O mito do eterno retorno**. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Perspectivas do Homem/Edições 70, 1969.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de Língua Portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Mitológica rosiana**. São Paulo: Ática, 1978.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula: visita à história contemporânea**. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2008.

JUNIOR, Benjamin Abdala. **De voos e ilhas: literatura e comunitarismos**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

KRÜGER, Marcos Frederico. **Amazônia: mito e literatura**. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2011.

LAFORTE, Ana Maria. **Gênero e poder entre os Tsongas de Moçambique**. Maputo: Promédia, 2000.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas**. 2ª ed. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

_____. A narrativa como invenção da personagem. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). **Mia Couto: um convite à diferença**. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 183-193.

LUGARINHO, Mário César. Nação e gênero, interseções para os estudos pós-coloniais. In: GARCIA, Flávio; MATA, Inocência (Orgs.). **Pós-colonial e pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016, p. 175-200.

MACÊDO, Tania. MAQUÊA, Vera. **Literaturas de Língua Portuguesa: Marcos e Marcas – Moçambique**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

_____. CHAVES, Rita. **Literaturas de Língua Portuguesa: Marcos e Marcas – Angola**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MAQUÊA, Vera. **A escrita nômade do presente: literaturas de língua portuguesa**. São Paulo: Arte & Ciência, 2010.

MELO, Marilene Carlos do Vale. A figura do griot e a relação memória e narrativa. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (Orgs.). **Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário**. 1.ed. Natal: Lucgraf, 2009, p.148-156.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Belo Horizonte: Edições Horta Grande Ltda., 2005.

NOA, Francisco. **Perto do fragmento, a totalidade**: olhares sobre a literatura e o mundo. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

_____. Literatura moçambicana: os trilhos e as margens. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Moçambique**: das palavras escritas. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

_____. Modos de fazer mundos na atual ficção moçambicana. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

NORA, Pierre. Entre Mémoire et Histoire: la problematique des lieux. In: _____. **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1997. p. 23-43.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EDUFF, 1995.

PETROV, Petar. **O projecto literário de Mia Couto**. Lisboa: CLEPUL, 2014.

RODRIGUES, Filomena. “O tempo é o caracol que enrola essa concha...”: concepções do tempo em três romances de Mia Couto. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). **Mia Couto**: um convite à diferença. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 89-120.

ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RUI, Manuel. **Eu e o outro – o invasor** (ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto). São Paulo: Centro Cultural, 1985. Comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra

SANTOS, José Benedito dos. **As faces do mito na ficção de Mia Couto**. Manaus: Editora Valer/Fapeam, 2015.

SECCO, Carmen Lucia Tindó R. A Varanda do Frangipani: entrelugar de mitos, sonhos, memórias. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). **Mia Couto**: um convite à diferença. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 41-55.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

ZUMTHOR, PAUL. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira *et al.* São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

WEBGRAFIA

*Teses e Dissertações

ALMEIDA, Marinei. **Maria, de José Craveirinha: a memória como patrimônio de sofrimento e de afirmação** (Artigo). XI Congresso afro-brasileiro de ciências sociais: diversidades e (des)igualdades. Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
<https://www.catedraportugues.uem.bibliografia/AlmeidaMarinei-MariadeJoseCraveir.pdf>.
 Acesso: 05 out. 2016.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. **Entre a magia da voz e a artesanía da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto**. 2007. 274 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Disponível em: http://www.teses.usp.br/tesesdisponiveis/publico/tese_maria_a_f_baseio.pdf. Acesso: 04 nov. 2015.

BIDINOTO, Alcione Manzoni. **História e Mito em Cada Homem é uma Raça, de Mia Couto**. 2004. 155 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Santa Maria/RS. Disponível em: http://cascavel.cpd.ufsm.br/tede/tde_arquivos/16/TDE-209-26T143739Z-133/Publico/dissertacaoAlcione.pdf. Acessado: 20 out. 2015.

CHAGAS, Sylvania Nubia. **Nas fronteiras da memória: Guimarães Rosa e Mia Couto, olhares que se cruzam**. 2006. 161 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Disponível em: http://www.teses.usp.br/tesesdisponiveis/publico/tese_sylvania_nubia_chagas.pdf. Acesso: 10 dez. 2015.

FROEHLICH, Neila Salette Gheller. **Memória e tradição em Terra sonâmbula, de Mia Couto**. 2011. 93 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus de Tangará da Serra. Disponível em: <http://www.ppgel.com.br/anexos/dissertacoes/NeilaFroehlich.pdf>. Acesso: 10 jan. 2016.

MAQUÊA, Vera. **Memórias inventadas: Um estudo comparado entre *Relatos de um certo oriente*, de Milton Hatoum, e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto**. 2007. 296 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/tesesdisponiveis/2007.php>. Acesso: 03 dez. 2015.

RIBEIRO, Ludmila Costa. **A cosmóvisão africana da morte: um estudo a partir do saber sagrado em Mia Couto**. 2010. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras/Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais-UFGM/FALE. Disponível em: https://www.livrosgratis.com.br/download_livro_a_cosmovisao_africana_da_morte-um_estudo_a_partir_do_saber_sagrado_em_mia_couto.122448493. Acesso: 10 abr. 2016.

SANTOS, Alexandra Machado da Silva dos. **Caminhos da memória**: Uma reflexão sobre contos e crônicas do escritor Mia Couto. 2003. 81 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/pdf>. Acesso: 05 jan. 2016.

***Artigos e livros digitais**

SANGARETI, Letícia et al. Violência e exclusão: representação da marginalidade na literatura de Mia Couto e Orlanda Amarilis. **Revista Letrônica** v. 5, n. 2, p. 355-371, junho, 2012. Disponível em: <http://www.revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/sangareti2012.pdf>. Acesso em: 26.04.2014.

SANTOS, José Benedito dos. Mia Couto: mito e história em *A confissão da leoa*. **Revista Decifrar**: uma revista do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa da UFAM, Manaus, v. 2, n. 3, p. 175-195, 2014. Disponível em: <https://www.periodicos.ufam.edu.br/Decifrar/article1046>. Acesso: 28 dez. 2016

SILVA, Ana Cláudia. A fortuna crítica de Mia Couto no Brasil. In: **O rio e a casa**: imagens do tempo na ficção de Mia Couto. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 73-135, 2010. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso: 20 dez. 2015.