



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA**  
**DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO – CAMPUS II – ALAGOINHAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CRÍTICA CULTURAL**

**GABRIELLA BERNARDO DE SOUZA**

**AS “PÁGINAS DE TERRA” DE MIA COUTO:**  
**TRADIÇÕES E CULTURAS MOÇAMBICANAS EM A *CONFISSÃO***  
***DA LEOA***



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA  
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO – CAMPUS II – ALAGOINHAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CRÍTICA CULTURAL**

**GABRIELLA BERNARDO DE SOUZA**

**AS “PÁGINAS DE TERRA” DE MIA COUTO:  
TRADIÇÕES E CULTURAS MOÇAMBICANAS EM A *CONFISSÃO DA  
LEOA***

Alagoinhas-BA  
2015

**GABRIELLA BERNARDO DE SOUZA**

**AS “PÁGINAS DE TERRA” DE MIA COUTO:  
TRADIÇÕES E CULTURAS MOÇAMBICANAS EM A *CONFISSÃO DA  
LEOA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia, como requisito para obtenção de grau de Mestre em Crítica Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Souza García.

Alagoinhas-BA  
2015

## FICHA CATALOGRÁFICA

S731p Souza, Gabriella Bernardo de.

As “paginas de terra” de Mia Couto: tradições e culturas moçambicanas em A confissão da leoa./ Gabriella Bernardo de Souza – Alagoinhas, 2015.

108f.

Dissertação – (Mestrado em Crítica Cultural) – Universidade do Estado da Bahia. Campus II.

Orientador: Profº. Drº. Paulo César Souza García.

1. Couto, Mia, 1955 – Crítica e interpretação. 2. Criação (Literária, artística, etc). 3. Literatura moçambicana – História e crítica. I. García, Paulo César Souza. II. Universidade do Estado da Bahia. III. Título.

CDD M869.8

Biblioteca do Campus II / Uneb

Bibliotecária: Maria Ednalva Lima Meyer - CRB: 5/504

**AS “PÁGINAS DE TERRA” DE MIA COUTO:  
TRADIÇÕES E CULTURAS MOÇAMBICANAS EM A *CONFISSÃO DA  
LEOA***

**GABRIELLA BERNARDO DE SOUZA**

Esta dissertação foi julgada para obtenção do título Mestre em Crítica Cultural. Área de concentração em Letras e aprovada em sua forma final pelo curso de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) Campus II.

---

Prof. Dr. Paulo César Souza García  
Orientador

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Edil Silva Costa  
Coordenadora do Pós-Crítica

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Paulo César Souza García (UNEB)  
Presidente da Banca

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Edil Silva Costa (UNEB)  
Examinador interno

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria de Fátima Maia Ribeiro (UFBA)  
Examinador Externo

Aos meus pais, Uilson e Ivanete, que sempre incentivaram a minha sede de conhecimento.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela força e iluminação nos momentos de desânimo e dificuldade, que não foram poucos diante do desafio de viajar cerca de 20 horas toda semana, conciliando trabalho com uma intensa rotina estudos.

À minha família por estar sempre, efetivamente, presente em minha vida. É sempre bom ter para onde voltar.

Ao professor Dr. Paulo César Souza Garcia, orientador dedicado, por sua presença constante e extrema atenção com meu trabalho.

A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural, mestres que são a nossa verdadeira inspiração de trabalho e dedicação.

Aos amigos e colegas da turma 2013.1 que estiveram junto comigo compartilhando descobertas e ensinamentos. Nossa maior aprendizagem durante esses dois anos, foi a convivência e o entendimento do outro, além de teorias e conceitos aprendemos uns com os outros um pouco da arte que é viver.

À UNEB – Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias DCHT – Campus XVI – Irecê, por abrir as portas para que eu realizasse meu tirocínio docente na unidade, em especial, ao 2º semestre de Letras Vernáculas do semestre 2014.1 e ao Prof. Me. Moisés Oliveira Alves pela supervisão e apoio.

À UNEB – Departamento de Educação – Campus II – Alagoinhas e ao Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural e todos os seus funcionários, que de alguma forma contribuíram para a minha formação.

A todos vocês que contribuíram para a realização de mais esse sonho, muito obrigada!

*Andei por abrigos extensos. Mas não encontrei sombra senão na  
palavra.*

Cadernos do escritor  
(COUTO, 2012, p. 243)

## RESUMO

O processo de investigação da pesquisa de cunho bibliográfico parte da análise do romance *A confissão da leoa* (2012) de Mia Couto sob a perspectiva da crítica cultural, para mostrar como o autor retrata as tradições e as culturas moçambicanas em seu romance, aliando cultura oral e cultura escrita em prol da criação literária. Buscou-se esclarecer os caminhos traçados pelo autor para representar na escrita de origem europeia, tradições e costumes da cultura oral africana, compreendendo como ele ressignifica o cenário cultural moçambicano ao transpô-lo para o universo da escrita, ao passo em que também reinventa a estrutura clássica do romance com dicções típicas das narrativas de origem oral. Diante das rupturas culturais propostas pelo autor em seu trabalho literário, são fundamentais as considerações de críticos da cultura como Bhabha e Hall, já que estamos tratando de uma literatura produzida no contexto de uma sociedade pós-colonial marcada pela multiplicidade cultural, que é permeada por sujeitos em busca de uma afirmação identitária. As reflexões de Canclini, por sua vez, ajudam a esclarecer as relações de hibridismo utilizadas na escrita do moçambicano como mecanismo de reinvenção cultural e linguística. São fundamentais também as reflexões de Benjamin sobre o narrador e suas preocupações com o surgimento do romance que está diretamente atrelado à reprodução técnica da escrita. A análise empreendida revela que o ficcionista lança mão de dois narradores/escritores que vivem na fronteira entre as diversas culturas locais e o legado cultural europeu, no intuito de mostrar a multiplicidade discursiva e cultural que permeia a nação marcada pela interculturalidade. Para Mia Couto, a escrita é um espaço de reflexão e de construção de uma identidade moçambicana, capaz de agregar elementos culturais tanto de origem africana quanto ocidental. A partir dos dilemas locais de personagens simples e humildes, desconsiderados pela história oficial e pelo poder político, o autor tece em suas “páginas de terra” reflexões que são inerentes ao homem da contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Culturas. Tradições. Crítica cultural. Escrita.

## ABSTRACT

The process of investigation of this bibliographical research starts with the analysis of the novel *Confession of the Lioness* (*A Confissão da Leoa*, 2012), by Mia Couto, under the perspective of cultural criticism, so to expose how the author depicts the traditions and cultures from Mozambique in his novel, by linking oral and written culture in favor of literary creation. It was intended here to clarify the paths traced by the author to represent, in Europe-originated writing, the traditions and customs of African oral culture, and to understand how he reframes Mozambican cultural scene by transposing it to the universe of writing, whereas he also reinvents the classic structure of novel with dictions typical from oral-based narratives. Due to the cultural ruptures proposed by the author in his literary work, the considerations by critics of culture such as Bhabha and Hall are essential, since we are dealing with a literature produced on the context of a post-colonial society that is marked by its cultural multiplicity, which is permeated by subjects in search of an identity affirmation. The reflections of Canclini, in turn, help to clarify the relations of hybridity used in the Mozambican's writing, as a mechanism of linguistic and cultural reinvention. Also essential, are the reflections of Benjamin on the narrator and his worries with the rise of the novel that are directly related to the technical reproduction of writing. The performed analysis reveals that the fictionist betake two narrators/writers who live in the border between the many local cultures and the European cultural legacy, in order to show the discursive and cultural multiplicity that permeates a nation marked by interculturality. To Mia Couto, writing is a space of reflection and construction of Mozambican identity, capable of aggregate both African and Western cultural elements. From the local dilemmas of simple humble characters, disregarded by official history and by political power, the author weaves in his "pages of land", reflections that are inherent to man in contemporaneity.

**Keywords:** Cultures. Traditions. Cultural criticism. Writing.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	10
<b>2 FACES, RESISTÊNCIAS E HISTÓRIAS DA CULTURA DE MOÇAMBIQUE NA ESCRITA DE MIA COUTO</b>	18
2.1 O DOMÍNIO E O PODER DA PALAVRA EM MOÇAMBIQUE	28
2.2 TERRA DE RUPTURAS	40
<b>3 NO VAZIO DAS PÁGINAS: A REINVENÇÃO DA NAÇÃO MOÇAMBICANA POR MIA COUTO</b>	51
3.1 DO CONTO MOÇAMBICANO AO ROMANCE	56
3.2 MÚLTIPLAS VOZES PARA NARRAR A NAÇÃO MOÇAMBICANA	63
<b>4 ESCRITORES/CONTADORES DE HISTÓRIAS</b>	72
4.1 OS DIÁRIOS DE MARIAMAR	80
4.2 CONTADORES TRADICIONAIS À CAÇA DA ESCRITA	91
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	101
REFERÊNCIAS	103

## 1 INTRODUÇÃO

No percurso de seu trabalho literário, Mia Couto tem sempre mostrado interesse pelo que ele chama de “páginas de terra”. Essas páginas seriam a leitura dos diversos elementos que compõem o universo cultural e simbólico de seu país, desde o uso e valorização da oralidade, até as crenças e costumes difundidos por esta. Ele sempre insere a escrita nessa metáfora, tomando-a como terreno no qual essa cultura pode adentrar e germinar. Dessa forma, o autor chama a atenção para os muitos grupos culturais que convivem no cenário moçambicano, cada um com suas especificidades culturais e discursivas.

Por isso, “As páginas de terra de Mia Couto: tradições e culturas moçambicanas em *A confissão da leoa*” investiga as estratégias utilizadas para inserir na escrita de origem ocidental elementos da tradição africana, ressignificando hábitos e costumes da pátria moçambicana. A análise do romance *A confissão da leoa* (2012) toma como fio condutor as figuras dos dois narradores/escritores: Mariamar Mpepe e Arcanjo Baleiro, que inserem em seus discursos costumes e tradições do país, destacando sempre suas experiências com a convivência entre as culturas locais e os novos hábitos adquiridos a partir da educação ocidental a qual foram submetidos. O autor conta duas versões da mesma história para dar conta da pluralidade cultural do país, o que implica na existência de múltiplos discursos que se complementam, dando uma ideia do mosaico cultural moçambicano. Por isso, a utilização da metáfora “páginas de terra”, criada pelo romancista para falar da mistura da escrita em língua portuguesa com as tradições e costumes da terra moçambicana. Ou seja: o uso da língua do colonizador como terreno fértil para a cultura local.

O termo “Páginas de Terra” foi retirado do último capítulo do seu romance inaugural *Terra sonâmbula* lançado em 1992, que intitula-se: “Último caderno de Kindzu: As páginas da terra”. Essa metáfora tem perpassado outros romances do autor, que trazem alegorias em que papéis escritos se dissolvem na terra, sendo misturadas as letras ao chão<sup>1</sup>. Como ressaltam Maria Nazaré Fonseca e Maria Zilda Cury em *Espaços ficcionais* (2008), discussões sobre a escrita, o lugar da literatura e o papel do escritor são recorrentes nas obras do moçambicano. E, não por acaso, ele traz como narradores desse romance, dois escritores de diários, conhecedores de muitos dos costumes e tradições de seu povo, indivíduos que encontraram na prática da escrita uma forma de manterem-se vivos dentro de uma sociedade

---

<sup>1</sup> Essa ideia será mais explorada na seção III: 3.1: Os diários de Mariamar.

em que possuem pouco ou nenhum espaço. Esses personagens fazem uso da escrita como uma forma de autorreconhecimento de si, e de revisão de suas vidas. Nesse processo, eles também revivem a história recente de Moçambique: suas guerras, costumes e tradições; tanto os que já existiam na terra, quanto os trazidos pelo colonizador.

Esse estudo dialoga com a Crítica Cultural, uma vez que Mia Couto lança mão de uma das principais características dos estudos culturais, que são as rupturas – rompimento de velhas correntes significativas de pensamento e o reagrupamento de elementos novos e velhos ao redor de novas premissas e temas, como afirma Stuart Hall em *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2006). Couto reorganiza e reestrutura o romance, trazendo para o clássico gênero ocidental a sonoridade da poesia e dos contos orais africanos. Além da organização típica do discurso oral, em que histórias são encadeadas umas às outras, dando origem a uma narrativa, a qual não é simplesmente a história de um homem, mas de um povo; não de uma localidade em particular, mas do universo humano. Uma história que surge de particularidades locais e transcende o global.

Couto promove um trabalho de reinvenção da tradição, tanto no sentido ocidental, no que diz respeito à estrutura do romance e à gramaticalidade da língua portuguesa, quanto no que se refere às tradições africanas que são transgredidas e ressignificadas pelas personagens do autor. Na tentativa de inserção da nação e sua literatura no cenário da pós-modernidade, ele transgredir esses dois universos tradicionais (africano e ocidental) em busca de um terceiro espaço onde essas culturas possam dialogar; no intuito de representar esse novo homem moçambicano, ser à deriva entre o local e o global. Couto constrói o caráter universal de sua obra a partir das margens, mostrando que o homem simples, desconsiderado pela história e pelo poder público vive os mesmos dramas que assola o ser humano em qualquer parte do mundo. Dessa forma, ele transforma o homem comum em sujeito da história.

Hall (2006) diz que para os Estudos Culturais, muitas vezes, a ruptura é tão ou mais importante que a continuidade da tradição. Quando os personagens de Couto transgridem costumes e tradições, e inserem neles elementos da cultura ocidental herdada do colonizador, eles estão ressignificando a cultura, adequando-a aos novos tempos. A ruptura fortalece os laços da comunidade, tanto com o velho quanto com o novo; e permite a continuidade de tradições. Mesmo modificadas, elas ganham um novo fôlego e um respaldo para ultrapassar mais uma barreira do tempo.

*A confissão da leoa* (2012), conta a história da aldeia de Kulumani, que vivia ameaçada por ataques de leões. Para resolver o problema, o governo contrata o caçador

Arcanjo Baleiro, que sai de Maputo na companhia do escritor Gustavo, responsável por registrar os fatos da caçada. A história está embasada em personagens e fatos reais ocorridos ao norte de Moçambique no ano de 2008, em que ataques de leões nas redondezas da vila de Palma mataram dezenas de pessoas. Couto viveu o drama de perto, pois a empresa de serviços ambientais para a qual trabalha fazia um serviço na região à época dos fatos.

A prática da escrita no romance surge como mais um instrumento de voz das personagens que são colocadas à margem dentro de suas comunidades, além de apresentar-se contaminada pela poética da oralidade, visto que o autor, que não é ancestralmente ligado à tradição oral, busca promover uma legitimidade da cultura escrita, bem como do escritor e da literatura na sociedade moçambicana.

O romance é dividido em dezesseis partes intercaladas pela “Versão de Mariamar” e pelo “Diário do caçador”. A primeira narração é feminina e dá conta da visão local dos fatos, cheia de enigmas e crenças, além de denunciar os crimes e abusos cometidos contra as mulheres. Na segunda trama, surge um narrador masculino, consciente dos fatos, que escreve no intuito de tornar-se um escritor. As duas versões da história, costuradas supostamente pelo narrador dos diários, complementam-se.

A escolha por dois narradores, já experimentada em romances anteriores como em *Terra sonâmbula* (2007) e *Antes de nascer o mundo* (2009), traz uma amostra dos vários discursos socioculturais que permeiam o país. Os fatos são contados a partir de duas perspectivas: a voz da leoa (Mariamar) e a do caçador (Arcanjo). Isso demonstra que toda história possui mais de uma versão, e cada ser que a vive defende a sua verdade, que está atrelada ao universo no qual o narrador encontra-se inserido. Percebemos isso também, na representação de outros personagens que buscam formas de expressar-se em comunidade, seja através da oralidade ou da escrita. As muitas narrativas que permeiam o romance apresentam-se como as múltiplas faces do mosaico cultural moçambicano, conferindo ao texto um caráter polifônico, já que nele são inseridas diversas vozes narrativas; e também intertextual, com a transcrição de lendas, provérbios e histórias orais que dão indícios do caráter híbrido do romance moçambicano.

Maria Nazaré Fonseca e Maria Zilda Cury (2008) incursionam pela obra de Couto, a fim de mapear as principais temáticas e recursos discursivos que caracterizam a obra do autor. Elas destacam o trabalho dele a favor da inserção de elementos da cultura moçambicana, na escrita de origem europeia e enfatizam que:

A tematização da escrita, [...] está sempre presente na ficção de Mia Couto: metalinguisticamente encenando o ato de escrever e de ler, simbolizando o mundo do colonizador, apropriada a seu modo pelo colonizado, distendendo, alargando os espaços da própria literatura, inscrevendo-se na terra, na água, no fogo. (FONSECA; CURY, 2008, p. 36)

As personagens de Couto, a exemplo de Mariamar e de Arcanjo Baleiro, em *A confissão da leoa*, encontram na escrita um mecanismo de fuga da sociedade que os deixa à margem. São moçambicanos alfabetizados que usam a escrita em língua portuguesa, mecanismo de manipulação do colonizador, para expressar-se.

Esses personagens que se fazem escutar através da escrita são geralmente tratados no convívio social como seres desajustados. No caso de Mariamar e Arcanjo, ela é uma mulher, considerada louca, que vive em uma aldeia machista e patriarcal na qual os anciãos e membros da administração disputam poder. Ele, por sua vez, deveria manter a sua posição máscula de caçador, profissão cultivada por gerações em sua família. A prática da escrita de diários age como elemento modificador das vidas dessas personagens que decidem tomar posições diferentes daquelas que são esperadas por suas comunidades.

A minha análise parte das discussões sobre a sociedade moçambicana e suas diversas faces culturais, cada uma possuidora de uma identidade discursiva, para pensar as rupturas provocadas pela chegada da colonização portuguesa, sempre pautada na perspectiva do uso da escrita em Língua Portuguesa. As questões suscitadas por Silviano Santiago (2000) e (2002) serão de grande relevância para a discussão sobre as rupturas e ressignificações culturais produzidas pelo homem colonizado, assim como questões inerentes ao narrador. Da mesma forma, são relevantes as noções de hibridismo trazidas por Homi Bhabha em *O local da cultura* (1998) e Néstor García Canclini com *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2013), já que estamos falando da convivência de múltiplos grupos culturais. Isso nos leva a pensar também sobre questões pós-coloniais com Hall em: *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2006).

Em *Culturas híbridas* (2013), Canclini trata da hibridização, analisando como ela modifica a forma de enxergar a identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e as dicotomias tradição-modernidade, norte-sul, local-global. O hibridismo é uma característica antiga do desenvolvimento histórico, uma vez que a formação dos povos e das nações se deu através da mistura étnica e cultural. Todas essas questões são problematizadas no romance de Couto, já que é tecido dentro do contexto pós-colonial de uma comunidade marcada pela interculturalidade que é a convivência entre várias culturas; e pelas dicotomias da tradição e da modernidade, do local e do global. A vida em Kulumani é repleta de

hibridismos culturais que tentam mediar a convivência entre hábitos ocidentais e costumes tradicionais do lugar.

Essas discussões serão contempladas na segunda seção: “Faces, resistências e histórias da cultura de Moçambique na escrita de Mia Couto”, que, a partir da reflexão sobre as duas vozes narradoras/escritoras do romance trata dos deslocamentos culturais provocados pelo encontro entre a cultura europeia e as culturas tradicionais moçambicanas no período pós-colonial. O convívio entre colonizado e colonizador dá origem a movimentos de aculturação – quando elementos culturais do colonizado são substituídos por os do colonizador. Mas também, promove o hibridismo cultural e linguístico, que é a convivência nem sempre pacífica, entre culturas distintas, fazendo surgir modos de vida singulares que tentam dar conta da multiplicidade cultural do país. A seção divide-se em: “2.1 O domínio e o poder da palavra em Moçambique”, em que discorro sobre os usos da língua portuguesa em território moçambicano, que de instrumento de dominação passou a ser a principal ferramenta comunicativa do país, enfatizando a ideia de que o domínio da palavra, seja ela oral ou escrita, confere poder a quem a utiliza; em “2.2 Terra de rupturas” o foco incidirá justamente sobre os deslocamentos culturais provocados pelo homem moçambicano que vive dividido entre as culturas do colonizado e do colonizador. Esse ser de fronteiras é responsável por promover as mudanças no interior das tradições nas quais estão inseridos, uma vez que são as rupturas que renovam os costumes ancestrais, adequando-os ao novo homem e aos novos tempos.

Na seção 3: “No vazio das páginas: a reinvenção da nação moçambicana por Mia Couto”, a análise volta-se para a releitura da história moçambicana, bem como do romance, gênero literário que ganha dicções da tradição oral, mostrando que o autor trabalha no intuito de preencher as lacunas silenciadas pela história oficial com elementos da cultura local. As discussões para a seção estão divididas em: “3.1 Do conto moçambicano ao romance”, no qual discorro sobre o trabalho do autor que insere no romance de origem ocidental gêneros e estratégias narrativas típicas da cultura oral tradicional. O romance é construído a partir de pequenos contos que narram histórias de vida de suas personagens. Há ainda a presença de fábulas e lendas locais que são transmitidas de forma oral na comunidade; sem falar nos muitos provérbios que, às vezes, aparecem reformulados. Não raro, a palavra é transferida do narrador para as personagens, abrindo espaço para uma sequência de histórias encadeadas umas às outras que, juntas, fundamentam o romance. Por isso, encerro a seção com: “3.2 Múltiplas vozes para narrar a nação moçambicana”, em que reflito sobre essas diversas vozes narrativas, das quais o autor lança mão, na tentativa de contemplar o imenso universo

sociocultural de Moçambique, ressaltando suas peculiaridades culturais, linguísticas e históricas.

Para entendermos como Mia Couto narra os fatos históricos da nação moçambicana, recorreremos ao conceito de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991). Ela postula que história e literatura, apesar de possuírem suas especificidades particulares, são indissociáveis. A metaficção historiográfica se localiza sempre em seu contexto discursivo, e utiliza essa localização para problematizar a noção de conhecimento histórico, social e ideológico. Isso ajuda a compreender como a escrita literária contribui para a construção da imagem da nação, uma vez que realiza uma revisão histórica através da ficção.

Será de grande contribuição também para essa discussão o livro de ensaios: *E se Obama fosse africano?* (2011), de Mia Couto, no qual estão reunidos textos que o autor produziu para palestras e conferências. Nesses ensaios, frequentemente, Couto discorre sobre o seu fazer literário e os desafios de ser escritor na África de Língua Portuguesa. Sobre isso, serão visitados também os livros: *Mia couto: espaços ficcionais* (2008), de Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury, que passeiam por toda a produção literária do autor até o ano de 2007; e *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa* (2006), ensaios de estudiosos das literaturas africanas de língua portuguesa organizados por Rita Chaves e Tânia Macêdo. Sobre o contexto sociocultural moçambicano e seus fatos históricos e políticos, são de fundamental ajuda os ensaios contidos no livro *Moçambique: ensaios* (2001), organizado por Peter Fry.

A respeito da tradição oral africana e da sua relação com a escrita, serão consultadas as reflexões de Laura Cavalcante Padilha em *Entre voz e letra* (2007); Ana Mafalda Leite, em *Oralidade e escritas pós-coloniais* (2012) e Walter Ong, em *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra* (1998). Além das reflexões de Walter Benjamin em *Magia e técnica, arte e política* (1987), sobre suas preocupações com o surgimento do romance que está diretamente atrelado à reprodução técnica da escrita e a respeito da narrativa, tema explorado também na seção 4, que dedica-se à discussão em torno dos narradores/escritores do romance de Couto.

Na seção 4 questiono mais a fundo os personagens escritores de *A confissão da leoa*, observando como o ato de escrever apresenta um caráter vital para os mesmos. Escrever para os personagens de Couto é mais que um mecanismo de fuga da dura realidade na qual eles vivem: é uma estratégia de sobrevivência. Percebo como a intimidade com o ato da escrita (que representa a apropriação da cultura europeia), acaba afastando as personagens do

convívio com as culturas locais. Marshall Macluhan, em *Os meios de Comunicação de Massas* (1995), alerta para os profundos deslocamentos provocados pela escrita nas comunidades primitivas. No entanto, o domínio da cultura europeia, mesclada com as culturas africanas, é uma das alternativas apresentadas por Mia Couto como estratégia para promover uma maior integração cultural.

Portanto, para a seção “4 Escritores/contadores de histórias” teço considerações sobre a relação dos narradores-personagens com o universo da escrita, pensando como cada um organiza sua narrativa e como as tradições ancestrais de seus clãs se fazem presentes na escrita de cada um. Começo com “4.1 Os diários de Mariamar”, que trata sobre o universo maravilhoso do animismo africano em Moçambique. Segundo o estudioso africano Harry Garuba em *Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura* (2012), na crença animista as coisas possuem uma vida própria e quando suas almas são despertadas, sua vida pode migrar para outros objetos. Os escritos de Mariamar, que representam a própria terra moçambicana, são permeados por fatos fantásticos e mostram a intrínseca relação entre a cultura da escrita e as tradições africanas na obra de Mia Couto. Para essa discussão trazemos ainda, as considerações de Tzvetan Todorov sobre o fantástico em *Introdução à literatura fantástica* (1981), além dos estudos de João Olinto trindade Júnior (2013), sobre a presença do elemento fantástico na obra de Mia Couto.

Finalizo a seção com as considerações sobre os “4.2 Contadores tradicionais à caça da escrita”, em que discorro sobre a apropriação da atividade da escrita por uma família tradicional de caçadores, à qual pertence o narrador Arcanjo Baleiro. A família mestiça vive entre os universos da tradição e da modernidade. Como ser de fronteira, Arcanjo consegue mesclar a escrita em língua portuguesa com as habilidades da contação oral herdadas da sua linhagem de caçador. As considerações de Benjamin (1987) sobre o narrador são importantes aqui, pois, apesar de lançar-se com lucidez no universo da escrita, Arcanjo muitas vezes comporta-se como um narrador da tradição oral, tecendo conselhos e falando sobre suas experiências de vida.

Tanto os diários de Mariamar quanto os de Arcanjo trazem para o universo da letra os hábitos, costumes e tradições de Moçambique, os quais, na maioria das vezes, já estão marcados pelo hibridismo cultural. O que faz desses escritos a própria personificação das páginas de terra, em que a cultura ocidental enriquece seu solo literário com a apropriação de elementos da cultura local. É a partir da mistura desses dois universos que os narradores/escritores pretendem ressignificar a identidade cultural moçambicana, que já não pode mais ser compreendida do ponto de vista singular, dado o seu caráter intercultural.

Em *A confissão da leoa*, Mia Couto nos mostra os fatos sob a perspectiva daqueles que vivem às margens da sociedade. Os discursos escritos supostamente por Mariamar e Arcanjo abrem espaço para muitas outras vozes que tecem um retrato da cultura e da vida em Moçambique. Couto empenha-se em transportar para o espaço da escrita as múltiplas vozes do povo moçambicano. Os discursos da escrita e da oralidade, cada um com suas peculiaridades, encontram no trabalho literário do moçambicano um terreno fértil para a troca e o diálogo que culminam na construção de um romance textualmente híbrido, tão multifacetado e portador de identidades plurais quanto o povo moçambicano.

## 2 FACES, RESISTÊNCIAS E HISTÓRIAS DA CULTURA DE MOÇAMBIQUE NA ESCRITA DE MIA COUTO

*“Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça.”*

Provérbio africano  
(COUTO, 2012, p. 9)

O moçambicano Mia Couto usa a escrita como proposta de conciliação entre a cultura de seus ancestrais europeus e a cultura oral da sua pátria africana. Nesse trabalho, o autor busca chamar a atenção para o fato dessas duas culturas terem muito a contribuir uma para com a outra. Seu trabalho literário reveste-se com os elementos da cultura local, expressando a voz do colonizado. Em *A confissão da leoa*, a voz narrativa é transferida para os personagens, que revisam a história do país, ao passo em que recordam suas vidas. Esses narradores contam a história, supostamente, a partir da perspectiva do cidadão simples e comum de Moçambique, fazendo emergir não só as múltiplas culturas que compõem o país, como também os problemas sociais e culturais a que são sujeitados.

Trato, nesta primeira seção, de expor a visão de como a representação do cenário cultural moçambicano é construída pelos narradores do romance: Mariamar e Arcanjo. Eles apresentam, em seus escritos, um mosaico cultural marcado por múltiplas diferenças que acabam por desencadear conflitos identitários, mas também dão origem a práticas culturais híbridas que tentam mediar a convivência entre povos de tradições distintas.

Moçambique é ainda um país em construção, que tenta se livrar dos fantasmas de duas guerras que duraram décadas.<sup>2</sup> A nação moçambicana é tão fragmentada e tão diversa como as culturas que agrega. Ela está em busca da criação de uma identidade própria, tanto quanto os indivíduos que a compõem, mergulhada em toda essa instabilidade e volatilidade trazida pela globalização.

Homi Bhabha, em *O local da cultura* (2010), defende o uso do termo diferença cultural e não diversidade cultural, dizendo que:

---

<sup>2</sup> Moçambique conquista sua independência de Portugal em 25 de junho de 1975, depois de 10 anos de luta armada entre a FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique e o Exército Português. Um ano depois, instala-se a guerra civil interna de disputa de poder entre a FRELIMO e a RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana que só cessará em 1992. (FRY, 2001).

[...] A diversidade cultural é um objeto epistemológico – a cultura como objeto do conhecimento empírico – enquanto a diferença cultural é o processo da *enunciação* da cultura como ‘*conhecível*’, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. Se a diversidade é uma categoria da ética, estética ou etnologia comparativas, a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações *da* cultura ou *sobre* a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade. (BHABHA, 2010, p. 63, grifos do autor)

Enxergar o mosaico cultural moçambicano pelo ponto de vista da diferença é, pois, o objetivo de Mia Couto, que defende uma maior interação e troca entre as culturas, sem fazer um juízo de valor deste ou daquele contexto cultural. No entanto, ainda há uma resistência e impermeabilidade muito grande por parte de alguns redutos culturais, o que os manteria ainda no campo da multiplicidade cultural.

Ao problematizar as diferenças e interseções entre o oral e o escrito, o autor lança luz sobre as fendas que ainda existem, não apenas entre as culturas do ocidente e as de tradição africana, mas também entre os próprios costumes locais. Quanto a isso, ele enxerga a cultura do colonizador como uma das vias de diálogo entre as mesmas. A língua portuguesa, tal qual é falada em Moçambique, permite à literatura transitar entre dois universos culturais: o europeu, que lhe deu a escrita; e o africano, que tem sua ancestralidade e sua oralidade reinventadas. A escrita do autor é um lugar de mediação para as suas heranças africana e europeia.

É por acreditar na convivência entre duas ou mais culturas que Couto opta por personagens que vivem no contexto da hibridização. Para ele, essa convivência tende a ser muito mais enriquecedora do que limitadora. Ela amplia os horizontes dos indivíduos e lhes possibilita o trânsito por universos múltiplos. Dessa forma, o processo de assimilação cultural deixa de ser visto exclusivamente como processo de apagamento cultural e passa a ser enxergado também como meio de enriquecimento cultural.

O narrador Arcanjo Baleiro parece ser esse ser de fronteira que transita por diversas culturas. Passa pela contação e sabedoria oral herdada dos caçadores, à escrita aprendida com sua mãe mestiça. Ele consegue dialogar com os mais velhos da aldeia da mesma forma que com o administrador. Trabalha nas savanas, mas mora na cidade. No entanto, essa não é uma condição fácil de ser assumida pelo narrador, pois como pondera Néstor G. Canclini, em *Diferentes, desiguais e desconectados* (2009): “Viver em trânsito, em escolhas variadas e inseguras, com remodelações constantes das pessoas e suas relações sociais, parece conduzir a uma desconstrução mais radical do que as praticadas pelas teorias da suspeita sobre a subjetividade e a consciência. [...]” (CANCLINI, 2009, p. 201). Como

todo sujeito pós-moderno exposto a múltiplas identificações, ele sofre constantemente os dilemas dessa volatilidade identitária que não cessa de se construir e que para o sujeito moçambicano é acentuada pelas guerras anticolonial e civil.

Ainda segundo Canclini (2009), o Intercultural permite o confronto e o entrelaçamento, trata-se da convivência sem a ocultação de conflitos que são necessários para equilibrar a convivência, em uma relação recíproca de negociação, conflito e empréstimos. O sujeito de uma nação marcada pelo intercultural, como a moçambicana, possui uma versatilidade de identificações. Eles não pertencem a uma cultura única, transitam por diversos grupos culturais.

O entre-lugar é um espaço de mediação, não de conforto. O narrador Arcanjo nos diz isso quando fala do aeroporto: “Nunca gostei de aeroportos. Tão cheios de gente, tão sem ninguém. [...] o avião tem pressas que não são humanas. [...] Estou no aeroporto de Maputo com a certeza de que não estou em lugar nenhum. [...]” (COUTO, 2012, p. 63). O aeroporto é usado como uma metáfora para o entre-lugar em que vivem esses sujeitos errantes. Não por acaso, é onde ele e Gustavo se conhecem. Dois indivíduos tão distintos só poderiam se cruzar em um lugar como esse, desterritorializado, o qual pertence a todos e a ninguém.

Para Cristiano Matsinhe<sup>3</sup> (2001), a assimilação foi o principal alicerce da ideologia colonial portuguesa em territórios africanos, ajudando a reproduzir um padrão de relações sociais fundadas no binômio “dominação/subordinação”. A assimilação ocorre quando uma cultura dominada é transformada ou apagada por uma cultura dominante. A política de assimilação colonial convergia com a ideia da Frelimo<sup>4</sup> de criar um “homem novo”, proletário, criado sob uma nova visão de educação, tendo a língua portuguesa como a base da unidade nacional. Ou seja, continuando o projeto colonial de aculturação que tentava inculcar no moçambicano uma mentalidade lusitana. O processo de aculturação, executado principalmente através da educação ocidental em missões católicas, fez com que muitos africanos se desvinculassem de seus grupos culturais de origem e trabalhassem em prol do projeto colonial português. Havia uma associação direta entre ser católico e ser português: por isso, as religiões locais foram marginalizadas. Desse sistema, a Frelimo resgatou a educação em Língua Portuguesa, mas não deixou de refutar a Igreja católica, acusando-a de ter agido contra os moçambicanos, ao apoiar o projeto colonial.

Os antepassados de Mariamar trabalharam para os portugueses e ajudaram a estabelecer a igreja na aldeia, o que lhes rendia ódios e desconfianças: “[...] Durante anos

---

<sup>3</sup> In: FRY, Peter (2001).

<sup>4</sup> Partido que passou a governar o país após a independência.

fora criticado por se aproximar da missão e se converter ao catolicismo e, nas palavras dos de Kulumani, se ter tornado num *vamissau*. [...]” (COUTO, 2012, p. 132). Esse olhar de desconfiança era lançado tanto pelos locais, que os acusava de abandonar os costumes ancestrais, quanto pelos próprios portugueses que exerciam vigilância sobre os assimilados para que eles abandonassem completamente os ritos tradicionais.

A religião aparece como fator importante no processo de assimilação. Bhabha (2010) chama a atenção para o fato do catolicismo difundir, concomitantemente, a partir da *Bíblia*, a insígnia da cruz e a do império. Ele ressalta também a relevância da escrita no contexto colonial. Tudo era devidamente registrado e documentado. Nunca é demais lembrarmos que a colonização portuguesa delegou a educação dos colonizados à igreja. Mariamar aprende as primeiras letras em casa com o avô assimilado, mas é na missão católica que a narradora ganha intimidade com a leitura e a escrita em português.

Após a independência, o governo da Frelimo assume o poder e busca forjar a nação em um modelo de identidade integrada. Sua campanha em favor da unificação cultural e linguística é alçada sobre o pretexto de que era necessário abolir a tribo para erguer a nação. Essa postura do partido fez com que a popularidade da Renamo, partido rival, crescesse, uma vez que o mesmo apoiava a heterogeneidade cultural e linguística do país, – apesar do partido ser financiado e influenciado ideologicamente pelos regimes racistas, na época, dominantes nas nações vizinhas: África do Sul e Rodésia. Isso não implica que a Frelimo desconsiderasse a tradição africana; no entanto, o partido buscava reunir os moçambicanos em torno dos mesmos costumes e, para isso, acabou por marginalizar algumas tradições:

[...] A construção da nova história da coletividade haveria de suplantiar os sentimentos de pertença local, regional ou étnica, erigindo expressões de sentimento e pertença nacionais: danças, ritmos musicais, esculturas maconde, registros de resistência, e outros elementos deveriam passar a ser sinônimo da memória coletiva da comunidade nacional imaginada. (BORGES In FRY, 2001, p. 234)

Ao eleger determinados elementos culturais como símbolo da moçambicanidade, muitos outros costumes foram marginalizados em nome de uma suposta unidade nacional. O governo de Moçambique sabia da importância de valorizar as tradições dos povos locais, mas estava também diante da necessidade de conferir ao país uma identificação que fizesse de todos “legítimos” moçambicanos. Esse é um dos dilemas dos personagens de *A confissão da leoa*. Gustavo defende sua autenticidade enquanto moçambicano, mesmo sendo branco e desconhecendo costumes tradicionais do país; no entanto, Arcanjo está o tempo todo mostrando ao escritor que ele não é da terra. O argumento do caçador reside no desconforto,

desconhecimento e espanto de Gustavo diante de costumes locais. Seguindo a lógica de que as culturas nacionais nas quais o sujeito nasce configuram-se como uma das principais fontes de identidade cultural.

Segundo Hall, (2003) uma cultura nacional vai sempre tentar integrar os membros da nação em uma identidade que possa representar todos. Por isso, compreendo a ideia de nação e de cultura nacional como um discurso formado a partir de um conjunto de signos e práticas que organizam a existência e a reprodução sociais. Isso significa que por mais que o poder político forje uma identidade nacional comum a todos os cidadãos de um país, a identificação dele com a cultura nacional nunca será isenta de exceções. Da mesma forma que a nação ajuda a moldar o homem, este também é responsável pela perpetuação e difusão do discurso cultural em que está inserido.

[...] as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. [...] a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos - *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional [...] (HALL, 2005, p. 48-49, grifos do autor).

Tanto Gustavo quanto Arcanjo são moçambicanos em busca da sua consolidação identitária. Sabemos que as culturas, assim como os homens que lhes constituem, estão em constante formação e transformação. Ao invés de serem pensadas como unificadas, as culturas nacionais devem ser pensadas como uma representação da diferença enquanto unidade ou identidade, uma vez que elas são marcadas por divisões e diferenças internas, tornando-se uma, apenas na representação política. As políticas culturais nacionais sempre tentaram postular características capazes de definir e identificar o seu povo, distinguindo-o dos demais. Grande parte das nações, assim como Moçambique, constitui-se de múltiplas culturas que foram unificadas a partir do “apagamento” ou do silenciamento de diferenças. Fato que, na maioria das vezes, acaba por figurar apenas no imaginário de sociedades como a brasileira e a moçambicana, por exemplo, onde é inevitável a coexistência – nem sempre tão pacífica como se prega – de múltiplas culturas e, conseqüentemente, de diversas identidades culturais.

A desconfiança que paira entre Arcanjo e Gustavo expressa o desconforto provocado por esse encontro de culturas distintas. A natureza etnocêntrica do homem faz com que ele julgue o seu universo cultural superior aos demais. Entre os dois personagens, esse estranhamento se dá também quanto às profissões. Gustavo, inicialmente, condena a profissão

de caçador, mas no fim da narrativa, ele reconhece ter aprendido muito com as técnicas de caça: “*Você deu-me o que, na caça, está antes da espingarda.*” (COUTO, 2012, p. 246)<sup>5</sup>, fazendo referência à sabedoria e astúcia dos caçadores que interpretam as pistas para chegar ao seu objetivo, à presa.

Bhabha (2010) vê as culturas “nacionais” cada vez mais sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas, não sendo mais a soberania da cultura nacional concebida como “comunidade imaginada”. Esse termo é utilizado por Benedict Anderson no livro *Comunidades imaginadas* (2008), no qual define Nação como: “[...] uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.” (ANDERSON, 2008, p. 32). Para Anderson, a nação é construída a partir da exaltação do que há em comum entre os indivíduos que a compõem, assim como através do esquecimento de muitas coisas. Independente das desigualdades e explorações que podem existir, a nação é concebida como uma rede harmônica de camaradagem.

No entanto, para Bhabha (2010), os conceitos de cultura nacional homogênea, bem como a transmissão contígua de tradições históricas ou comunidades étnicas estão em processo de redefinição. Para ele, uma identidade nacional pura só pode ser possível a partir da morte literal e figurativa dos complexos entrelaçamentos da história. Ou seja, a partir da imposição cultural, morte ou escamoteamento de culturas. Por isso, a valorização cultural de um povo só é possível a partir do esforço pela convivência e integração cultural. Percebo a importância da negociação e mediação para garantir a convivência e coexistência de múltiplos modos de vida. Esse é um dos objetivos do projeto literário de Couto, que tenta aproximar a cultura ocidental das tradições africanas e mais que isso, ele busca retirar da tradição oral, por exemplo, elementos que contribuam para o enriquecimento da sua escrita literária.

Dessa forma, o passado pode ser retomado para suprir uma necessidade do presente, não como algo intocável que não pode ser ressignificado, pois quando há o encontro do velho com o novo, é preciso que haja a transgressão. Daí que a obra do romancista moçambicano se curva ao molde de uma escrita em língua portuguesa de ares renovados, amparada pela tradição oral, como esse “entre-lugar”, em que as culturas dialogam e se entrecruzam, tornando-se outras. Esse seria o instrumento de comunicação e interação entre a poética oral e a língua padrão portuguesa.

Partindo das considerações de Fredric Jameson (2004), percebo o pós-moderno como um movimento de renovação que mexe com a noção de tempo, trazendo tudo para o

---

<sup>5</sup> No romance, os diálogos e falas das personagens são marcados com itálico.

presente. Esse é o momento em que surge uma nova consciência, influenciada pelos movimentos de descolonização e de liberação nacional, que trazem vários sujeitos individuais e coletivos à cena.

O pensamento pós-moderno exalta a desterritorialização e vê o enfraquecimento dos laços de pertencimento nacionais ou locais como uma libertação. O homem não se encontra mais preso a uma única comunidade, cultura, ou nação. Pode transitar por diversos espaços culturais e viver múltiplas identidades. Mas em contrapartida, tal liberdade produz sujeitos deslocados. O mesmo acontece com a nação. As nações pós-modernas, segundo Hall (2005), encontram-se desestabilizadas, suas identidades estão sendo descentradas, fragmentadas ou deslocadas, dando origem a novas identidades, tornando-se, pois, inviável a existência de um sujeito ou de uma nação unificados. Tais sociedades são: “[...] por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades ‘tradicionais’ e as ‘modernas’. [...]” (HALL, 2005, p. 14). A identidade do sujeito permanece sempre incompleta, estando em constante formação; por isso, este busca incessantemente sua afirmação enquanto tal, podendo transitar por diversas identidades. Tanto Arcanjo quanto Gustavo são igualmente exemplos do homem moçambicano em busca de afirmação identitária. No final da história, nosso caçador se transforma em um escritor e esse último, por sua vez, já não é o mesmo, transformado pela convivência com as tradições da aldeia de Kulumani, que no início lhe pareciam estranhas e incompreensíveis.

O sujeito assimilado vive na fronteira entre dois mundos que se estranham e se completam. Ao passo em que os novos tempos exigem outras posturas, a força da tradição ainda é muito forte: “[...] Éramos assimilados sim, mas pertencíamos demasiado a Kulumani. Todo o nosso presente era feito de passado. [...]” (COUTO, 2012, p. 16). Nesse trecho, Mariamar fala da família e da submissão da mãe, assimilada, ao marido. Ela respeitava o poder patriarcal, assim como todas as outras mulheres da aldeia que não eram assimiladas. Hanifa várias vezes cogitou levantar voz contra os desmandos do marido, mas sempre acabava recuando, talvez por medo das consequências que tal ato transgressor pudesse causar.

Isso demonstra o entre-lugar em que vivem os sujeitos pós-modernos expostos às tênues fronteiras culturais. É importante percebermos que em uma relação entre colonizador e colonizado, ambas as partes sofrem, em proporções distintas, as consequências dessa convivência. Ambos influenciam e modificam o outro, nenhuma das partes sai ileso. Observemos, mais uma vez, Arcanjo e Gustavo. Apesar da resistência que tinham um em relação ao outro, eles aprendem e se modificam com essa convivência. No final, ambos saem ganhando, pois souberam despir-se do preconceito e absorver do outro o que havia de melhor.

Após fazer chacota da intenção do caçador de tornar-se um escritor, Gustavo reconhece a qualidade dos escritos de Arcanjo: “– *Escute, eu sou escritor, sei avaliar: quem escreve assim não precisa caçar.*” (COUTO, 2012, p. 246). Esse elogio derruba as barreiras que ainda restam entre os dois. Gustavo autorizava Arcanjo a migrar de profissão e reconhecia que aprendera muito com ele.

Valendo-me do pensamento de Hall em *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2006), penso o pós-colonial a partir do pressuposto de que mais do que o período que sucede o colonial, este é o momento em que ocorre a passagem de uma conjuntura social de poder para outra. Isso não significa que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou suplantados. O pós-colonial é justamente o momento de crítica e revisão das relações coloniais. Muitas estruturas de poder continuam no pós-colonial, o que desaparece é a figura do estrangeiro opressor, substituída pelo nativo deslumbrado com a ascensão social.

Hall (2006), afirma que o conceito pós-colonial pode ajudar a descrever ou caracterizar a mudança nas relações globais que marca a transição da era dos impérios para o momento pós-independência ou pós-descolonização ou na identificação das novas relações e disposições do poder que emerge. Uma das principais contribuições do termo é chamar a “[...] atenção para o fato de que a colonização nunca foi algo externo às sociedades das metrópoles imperiais. Sempre esteve profundamente inscrita nelas – da mesma forma como se tornou indelevelmente inscrita nas culturas dos colonizados. [...]” (HALL, 2006, p. 102). Confirmando, pois, a ideia de que a colonização acontece em uma via de mão dupla, na qual o colonizador modifica os modos de vida dos colonizados, e esses, os do colonizador. Os problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização persistem; mas agora, o “outro” que faz parte da relação de força opressor/oprimido já não é mais o estrangeiro.

Moçambique assistiu grandes melhorias sociais após a independência e permaneceu subjugada ao poder de uma minoria. A figura do administrador local, recorrente em muitas de suas narrativas, representa esses filhos da terra fascinados pelo poder, que pouco ou nada fazem por seus compatriotas. Em *Terra Sonâmbula* (2007), o representante local do governo é ironicamente chamado pela sua esposa de “administrador”:

- Agora te apanhei, Estêvão. Você está combinado com os antigos colonos.
- Combinado como?
- Sempre eu dei o nome certo à tua junção: você é um administrador! (COUTO, 2007, p. 169)

Estevão Jonas era de fato um administrador traidor, como demonstra o neologismo que o adjetiva. Ele continuava mantendo negócios com os portugueses e deixava de atender às necessidades do povo para cuidar de interesses pessoais. Em *A confissão da leoa*, Florindo Makuala, administrador de Kulumani, representa de forma bem caricata a figura do político. Ele não chega a ser corrupto como Estevão Jonas, mas o narrador o representa de forma irônica, mostrando as muitas faces astuciosas do meio político. Como lembra Canclini: “[...] Hoje sabemos que toda política é feita, em parte, com recursos teatrais: as inaugurações do que não se sabe se vai ter fundos para funcionar, as promessas do que não se pode cumprir, o reconhecimento público dos direitos que serão negados em privado.” (CANCLINI, 2013, p. 163)

Quando o caçador chega à aldeia, por exemplo, é recebido por uma calorosa manifestação de moradores da região, ansiosos por alguém que os salvasse das feras. Na verdade, Florindo havia contratado aquelas pessoas para cercarem o carro dos visitantes na chegada e lotarem a praça. Na comitiva, havia o escritor Gustavo que provavelmente registraria aquela afetuosa e suplicante recepção em seus relatórios. Ao menos, era isso que o administrador esperava: “– *Vê caro escritor? O povo ama-nos. A mim e ao meu partido. Escreva isto, fotografe tudo isto.*” (COUTO, 2012, p. 76).

A caçada dos leões é tomada como missão política, uma forma do governo mostrar ao povo que pode mais que a tradição e que consegue protegê-los. Como todo problema social, a situação é mais que uma demonstração de poder, é um meio de promoção política: “[...] Urge que nos antecipemos e que sejamos nós a matar os leões. – *Não pode ser essa gente, esses tradicionais, a levar a melhor.*” (COUTO, 2012, p. 149). Os tradicionais também não querem que o caçador contratado pelo governo vença uma demanda à qual eles se acham capazes e no direito de resolver. Eles também promovem um ritual de captura às feras.

Para Fredric Jameson (2004), cultura e política estão intrinsecamente juntas no pós-modernismo. “[...] qualquer ponto de vista a respeito do pós-modernismo na cultura é ao mesmo tempo, necessariamente, uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional em nossos dias.” (JAMESON, 2004, p. 29). O pós-modernismo exige uma enunciação coletiva em detrimento do individual. Mariamar e Arcanjo representam em suas narrativas, uma parcela daqueles que vivem à margem da sociedade moçambicana. Quando escrevem, esses narradores não estão apenas expurgando seus conflitos interiores. Arcanjo vive o dilema dos moçambicanos que se encontram no limiar entre a voz e a letra, entre o universo da tradição familiar e as novas técnicas e costumes

trazidos pelo europeu. Mariamar com suas experiências de vida denuncia o tratamento dado à mulher em sua comunidade. Ou seja, a experiência individual vai sempre desembocar no coletivo.

Os longos anos de convivência entre a cultura do colonizado e a do colonizador fizeram com que elementos da cultura europeia fossem integrados em rituais tradicionais e na cultura autóctone. Isso explica a inserção de elementos modernos em rituais tradicionais e, também, a assimilação da ideia de capitalismo e de poder por parte dos moçambicanos. Como já foi dito, o administrador de *A Confissão da leoa* assume postura similar à dos administradores coloniais, ao aproveitar-se da tragédia em torno dos ataques dos leões para autopromover-se.

Para Canclini (2013) os projetos modernos se apropriam dos bens históricos e populares, porque os modernizadores precisam convencer seus destinatários de que tanto renovam a sociedade, quanto prolongam tradições compartilhadas. Apropriar-se de alguns elementos da cultura do colonizado é uma estratégia para legitimar o processo de aculturação. A presença do administrador e dos visitantes na shitala – alpendre onde tradicionalmente se reúnem os homens da aldeia – é uma tentativa de ganhar o apoio da população. O administrador e o seu partido usam a caça aos leões para tentar conquistar a confiança dos aldeões. A aprovação dos mais velhos da aldeia seria um atestado de credibilidade ao plano do governo e um respeito às tradições do lugar, já que pedir licença e conselho aos mais velhos é uma tradição local.

O projeto crítico de Bhabha (2011) concebe a construção da identidade como algo conflitante e ambíguo, já que é um lugar em que se assume uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada. Ele enfatiza, ainda, que a figura da alteridade colonial se dá na relação entre o colonizado e o colonizador e nunca está pronta, acabada, está sempre em construção. A cultura para ele é híbrida, produtiva, dinâmica, aberta, em constante transformação, transnacional e tradutória. O autor desenvolve o conceito de hibridismo para delimitar a construção da cultura em condições de antagonismo ou desigualdade política, cujo híbrido promove um espaço de negociação. O hibridismo encontra sua voz em uma dialética que não busca a supremacia ou a soberania cultural. O autor diz que entramos em uma ansiosa era de identidades, em que há muitos grupos de interesses e a ideia de comunidade é negociada pela contingência de interesses sociais e de experiências políticas.

As personagens de Couto vivem mergulhadas na interculturalidade, sendo obrigados a transitar de um universo cultural para o outro a todo o momento. Em países como Moçambique torna-se quase que impossível viver exclusivamente dentro um universo cultural

uno. Por isso, a presença do hibridismo linguístico, cultural e religioso é constante. Canclini, em *Culturas Híbridas* (2013), ressalta que o híbrido não é uma fusão sem contradição. “[...] *entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.* [...]” (CANCLINI, 2013, XIX, grifos do autor). Ele ressalta que essas estruturas discretas já são resultado de hibridações, não podendo ser consideradas fontes puras.

Em um mundo marcado por relações de mercado, invasões e “conquistas”, é difícil falarmos em culturas puras. O português, por exemplo, nasce da evolução do latim que deu origem a diversas línguas que evoluíram e se constituíram a partir da contribuição dos diversos povos que habitaram a região onde cada uma se desenvolveu. As línguas de origem africana e as línguas indígenas brasileiras não foram as primeiras a fazer parte dessa mistura que é o idioma português.

Para o professor moçambicano Lourenço do Rosário (2010), a construção da cidadania moçambicana passa pela condição de país multilíngue e multiétnico e sua identidade é formada não pela eliminação da diversidade, mas pela aglutinação de tudo o que foi herdado historicamente e geograficamente. Ele vê os valores perpetuados pela tradição oral como a maior referência cultural e patrimônio, os quais o governo não pode colocar em segundo plano.

Teóricos africanos, como Hampâté Bâ (2003), chamam a atenção para o fato de que a colonização também contribuiu positivamente para o desenvolvimento das sociedades africanas. Ele cita, como exemplo, o idioma, que permitiu a comunicação entre etnias que não falavam a mesma língua e o acesso à comunicação direta com o mundo exterior. O autor enfatiza, no entanto, que isso não deve colocar em risco as línguas locais, veículo da cultura e da identidade dos povos africanos. É sobre o poder atribuído à palavra oral, ou escrita, e a apropriação da língua do colonizador que reflito a seguir.

## 2.1 O DOMÍNIO E O PODER DA PALAVRA EM MOÇAMBIQUE

Para além de suas funcionalidades comunicativas e seu serviço à arte, a língua sempre foi um importante instrumento de poder e dominação, bem como veículo de voz das sociedades ao longo dos tempos. No entanto, a relação da cultura com estruturas sociais de poder acaba provocando deslocamentos. Dessa forma, elementos culturais como a língua

utilizada pelo colonizador como mais uma ferramenta de assimilação cultural pode assumir outras posições distintas do propósito inicial. O idioma é plástico e está em constante transformação, por isso, o falante é responsável tanto por suas mutações, quanto pelo uso que faz dele.

Ao discorrer sobre os usos e táticas daqueles que se servem da cultura tecnológica, Michel de Certeau, em *A Invenção do Cotidiano* (1998), diz que os consumidores não são passivos, pois fazem uso da tática que está do lado mais fraco, contra as estratégias, que são do uso do mercado. Para ele, o que existe entre as partes, são relações de força. Ao comparar os usos dos consumidores aos usos linguísticos, ele cita como exemplo a colonização espanhola sobre comunidades indígenas. Essas sociedades, mesmo subjugadas, usavam as leis impostas pelo colonizador para fins distintos dos pretendidos por este último.

Com a colonização portuguesa não foi diferente. O idioma europeu era ensinado a um seleto grupo de moçambicanos assimilados, que serviam aos interesses do colonizador, intermediando o diálogo com os locais e facilitando a administração colonial. O ensino do português no país só é difundido após a independência. Aos lusitanos não interessava que a população aprendesse o idioma europeu, pois eles sabiam, que sob o domínio de poucos, seria uma forma de dominação, mas nas mãos de muitos se tornaria uma importante arma de confronto. Só que muitos desses assimilados propagavam o idioma no seio familiar, como fazia o avô de Mariamar ao ensiná-la as primeiras letras. Sem falar, nos diversos vocábulos locais que eram integrados à língua, conferindo-lhe ares locais.

Como ressalta Silviano Santiago, em *O entre-lugar do discurso latino-americano* (2000), o colonizado se apropria da cultura do outro e a ressignifica a partir de elementos da cultura local, dando origem a uma cultura singular que reflita a nação. O português em Moçambique não foi rejeitado, mas transformado, subvertido em um processo de apropriação e reinvenção da cultura dominante. O colonizador utilizou a língua como estratégia de dominação e o colonizado se apropriou dela como tática para vencê-lo. No que se refere ao uso do português escrito, os moçambicanos o deslocam, mergulham na terra, alimentam-lhe com vocábulos das línguas nativas, e se apropriam dele, por meio de uma gramática própria, que leva em conta a sonoridade das palavras. Aqueles que praticam a escrita literária em português, a rasuram, inserindo no romance que tem origem ocidental, peculiaridades inerentes às narrativas orais.

Mia Couto integra vocábulos das línguas locais em seu texto, sempre de forma autoexplicativa. Em *A confissão da leoa*, essas palavras aparecem sempre contextualizadas

por sua significação e uso, como ocorre quando a personagem Luzília explica a real causa da morte da mãe do narrador-personagem Arcanjo Baleiro:

No momento não entendi. Mas depois Luzília explica: na língua de Manica, o termo *kusungabanga* significa «fechar à faca». Antes de emigrar para trabalhar há homens que costumam a vagina da mulher com agulha e linha. Muitas mulheres contraem infecções. No caso de Martina Baleiro, essa infecção foi fatal. (COUTO, 2012, p. 203)

Arcanjo não apenas desconhecia a real causa da morte da mãe, como também ignorava o vocábulo e rito explicado a ele por Luzília. Mesmo para os moçambicanos, é complicado conhecer o vasto vocabulário das línguas locais. Cabe salientar que as publicações de Mia Couto no Brasil nunca passaram por adequação linguística e ortográfica ou traduções. Seus livros costumavam apresentar notas explicativas ou glossário para as palavras retiradas de línguas locais de Moçambique. Mas, em seus últimos três romances – *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008); *Antes de nascer o mundo* (2009); e *A confissão da leoa* (2012) –, elas foram abolidas.

A necessidade do uso dessas expressões surge quando é preciso explicar peculiaridades da cultura moçambicana e não há sinônimos ou palavras similares no português, como demonstra o diálogo transcrito acima, entre Luzília e Arcanjo. Percebe-se, também, como um processo de hibridismo pode levar a outro. Às vezes, uma simples troca cultural, aparentemente simples e sem importância, como o uso de um vocábulo local, pode esconder demasiadas relações de hibridismo. A explicação cultural desemboca na língua, que remete a uma etnia específica e assim por diante.

Os personagens assimilados de *A confissão da leoa* utilizam muitos termos das línguas locais, seguidos de seus significados; denunciando, mais uma vez, a fronteira em que vivem, circulando o tempo todo entre um ambiente e outro, como faz Mariamar: “Adjiru fora mais que um *mweniekaya*, um chefe de família.” (COUTO, 2012, p. 48). Ainda falando de Adjiru: “Chamamo-lo, em casa, de anakulu, «o nosso mais antigo».” (COUTO, 2012, p. 46). Durante a narração feita pela aldeã, percebe-se a naturalidade com que ela transita de uma língua à outra, demonstrando a intimidade da personagem com os universos linguísticos em questão.

John Beverley (1997), ao falar sobre a relação entre literatura e estudos culturais, afirma que a literatura foi uma instituição europeia colonial, crucial para o desenvolvimento de uma cultura autônoma e, posteriormente, de uma cultura nacional, assumindo, pois, um

caráter ambíguo. Ela propõe-se a negar o europeu e afirmar o local, usando a língua herdada desse primeiro.

É a esse trabalho de resignificação linguística e cultural que Mia Couto se dedica, na tentativa de transformar o idioma do colonizador de fato em instrumento de voz do povo moçambicano. Ele vê, na língua portuguesa, uma possibilidade de expressar a diversidade cultural do país. O autor infringe o código linguístico colonial, ao reinventá-lo, e traz para a escrita, a poesia e a sonoridade da fala. Nas palavras do autor: “O português é adotado não como uma herança, mas como o mais valioso troféu de guerra.” (COUTO, 2011, p. 181).

Como lembra Fry (2001), a língua portuguesa em Moçambique foi a única instituição colonial que se fortaleceu ao ser mantida como idioma oficial. Sua adoção como língua nacional, ao lado de pelo menos outras vinte línguas de origem banta<sup>6</sup>, abriu a possibilidade de comunicação entre as diferentes etnias do país. Diante de um cenário linguístico tão amplo, o idioma herdado do colonizador assume a função de promover a unidade nacional. No entanto, essa já não é mais a língua aprendida com o europeu, pois ganhou os sotaques da terra e agregou vocábulos das línguas locais.

Ao analisarmos o uso da língua portuguesa em Moçambique observamos que o governo moçambicano do período pós-independência retirou a língua portuguesa do aparelho colonial como tática para vencê-lo. No fim dos dez anos de luta pela libertação colonial, os nacionalistas moçambicanos a transformaram em arma para ajudar na reconstrução identitária e cultural de seu povo. Ela foi tomada como um dos elementos mais importantes para a criação de uma identidade nacional. O português deveria ser a língua de coesão nacional, aquela que ligaria os diversos universos étnicos e linguísticos do país. O professor Lourenço do Rosário destaca a importância política do idioma:

País multilíngue, com 90% de analfabetos, sobretudo nas zonas rurais, Moçambique em 1975 aparecia, aos olhos dos seus governantes, como um desafio gigantesco. Era preciso estabelecer bases que permitissem tornar a Unidade Nacional inquestionável, apesar da diversidade étnica e linguística das comunidades. Por isso, a História da dominação, resistência, luta e triunfo servia de sedimento, mas a língua portuguesa sobretudo, surgia na época reclamada como um troféu precioso conquistado pela luta dos moçambicanos e que servia de instrumento de unidade na diversidade, de entre muitos outros factores que garantiam a coesão nacional e o sentimento de identidade do cidadão. Nessa época, o papel da língua portuguesa não estava associado ao desenvolvimento, mas sobretudo a um estratégico papel político. [...] (ROSÁRIO, 2010, p. 175)

---

<sup>6</sup> Outras línguas consideradas nacionais pelo governo moçambicano: cicopi, cinyanja, cinyungwe, cisenga, cishona, ciyao, echuwabo, ekoti, elomwe, gitonga, maconde (ou *shimakonde*), kimwani, macua (ou *emakhuwa*), memane, suaíli (ou *kiswahili*), suazi (ou *swazi*), xichanga, xironga, xitswa e zulu. Disponível em: <http://www.portaldogoverno.gov.mz/Mozambique>. Acesso em: 12/02/2014.

Na década de 80, o governo estabeleceu que o processo de alfabetização em massa fosse feito exclusivamente com o português, considerada língua da unidade nacional. Ela seria a responsável por mediar o diálogo entre as diversas línguas locais. A alfabetização em língua portuguesa só começa de fato a ser difundida em maior escala em Moçambique, depois da independência em 1975. Antes, os assimilados eram poucos, apenas aqueles que deveriam servir ao sistema colonial e suas famílias. A expansão das escolas era contida para não despertar a criticidade dos locais. O conhecimento era mais uma estratégia de alienação. No entanto, hoje, os desafios do português são outros. Língua oficial de estado, ainda continua sendo muito pouco utilizada no dia-a-dia, especialmente, nos subúrbios e nas zonas rurais. Os altos índices de analfabetismo e os baixos níveis de leitura impõem ao idioma o risco de tornar-se um mecanismo de exclusão daqueles que não o dominam.

De acordo com Foucault: “[...] educação é o instrumento que permite o acesso a qualquer tipo de discurso. Todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo.” (FOUCAULT, 2008, p. 44). O sistema de ensino é uma ritualização da palavra, uma qualificação e fixação dos papéis para os sujeitos que falam. A constituição de um grupo doutrinário, uma distribuição e apropriação do discurso com seus poderes e saberes.

Nesse contexto, a escritura é um sistema semelhante de sujeição. Ao afirmar que “o meio é a mensagem”, por configurar e controlar a proporção e a forma das ações e associações humanas, Macluhan (1995) enfatiza que o seu conteúdo é sempre um outro meio ou veículo. “O conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da imprensa e a palavra impressa é o conteúdo do telégrafo.” (MACLUHAN, 1995, p. 22). Partindo desse pensamento, vemos o quão interligado encontram-se os sistemas da oralidade e da escrita, já que um forma-se a partir do outro, não em um estado de dependência, mas de prolongamento. A escrita é uma expansão da fala, sua representação.

Diante disso, percebo que não faz sentido tratar essas duas culturas como pares dicotômicos, nem mesmo submetê-las a uma escala de valor. São dois mecanismos complementares, que se retroalimentam e se enriquecem mutuamente. Por isso, Couto não defende uma sobreposição da escrita sobre a oralidade, mas sim, que ela se alimente dos recursos dessa última.

Quanto às línguas nativas de Moçambique, desde o período colonial, muitas foram inscritas no universo da letra com a elaboração de dicionários e gramáticas por missionários e estudiosos. Como estas compõem o mais denso substrato linguístico do país, é inevitável a sua coexistência junto ao português, por isso, algumas delas são utilizadas como

disciplina ou metodologia nas séries iniciais de ensino. A imprensa, assim como a política, a publicidade e a música, também, fazem uso frequente de algumas dessas línguas com o intuito de levarem suas mensagens ao maior número possível de moçambicanos.

Em *A confissão da leoa*, percebemos a lacuna que ainda há quanto à utilização do português. Nem todos os personagens são alfabetizados e o emprego do shimakonde<sup>7</sup> é recorrente: “O administrador ergue, em aflição, os braços e dá ordem para que todos se sentem. Fala à assembleia, depois, em shimakonde. Percebe-se que quer corrigir eventuais mal-entendidos. [...]” (COUTO, 2012, p. 112). O administrador lança mão da língua local para se fazer mais claro, além de ser um mecanismo de aproximação com o povo. O escritor Gustavo que não conhece a língua é excluído da conversa. É evidente a necessidade da coexistência e do diálogo entre esses universos linguísticos.

A apropriação e transgressão do português por parte dos moçambicanos promove um trabalho de reflexão sobre a cultura nacional, gerando um encontro entre esta e a língua portuguesa. Esta última, por sua vez, tal como é falada em Moçambique, permite à literatura transitar entre dois universos culturais: o europeu, que lhe deu a escrita, e o africano, que tem sua ancestralidade e sua oralidade reinventadas. “A literatura moçambicana de língua portuguesa trouxe modernidade às línguas africanas, fazendo coexistir, na maleabilidade da língua, o novo com o antigo, a escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida que os textos literários nos deixam fruir” (LOPES In: LEÃO, 2003, p. 307). A língua portuguesa falada em Moçambique perpassa a materialidade desta que lhes foi imposta e utilizada como instrumento de dominação. Escritores como Mia Couto, Paulina Chiziane, Ba Ka Khosa e Lília Momplé assumem o compromisso de valorizar as múltiplas vozes e culturas do país, preocupando-se com a formação identitária, articulada às questões de raça, etnia, regionalismo e gênero, imprimindo a diversidade pluriétnica e intercultural moçambicana em seus textos.

Couto vê a aproximação entre escrita e oralidade como um dos grandes desafios para a literatura de África e de Moçambique.

Este é o grande desafio: fazer com que essa fronteira entre a escrita e a oralidade seja uma fronteira repensada, questionada em África, uma vez que a oralidade, de fato, é absolutamente dominante. E é dominante, mas não só. É importante dizer que a oralidade não é a ausência da escrita, enquanto técnica, mas é um esquema de pensamento, é uma outra lógica, outra maneira de ver o mundo (COUTO, 2007).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Língua falada no norte de Moçambique.

<sup>8</sup> Mia Couto. Em entrevista a: Bruno Dorigatti. Revista *Idiossincrasia*. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br>>. Acesso em: 25/09/2007.

O que o autor defende é uma maior interação entre essas culturas que mesmo com suas singularidades, não se excluem. Apesar de ser dependente da oralidade em termos de origem e enunciação, a escrita é um instrumento primordial para o desenvolvimento. Ela foi um importante agente para a transformação da consciência humana, possibilitando ao homem registrar de forma mais concreta seus pensamentos e suas histórias. Como afirma Walter Ong: “Em uma cultura escrita ou impressa, o texto une fisicamente tudo o que contém e permite recuperar qualquer tipo de organização de pensamento [...]” (ONG, 1998, p. 159). O pensamento fixado na escrita pode ser recordado da forma como foi concebido originalmente; já nas culturas orais são recuperados os temas e a trama central da história, que, cada vez que é lembrada, faz uso de diversificadas estratégias narrativas, podendo agregar novos elementos ao enredo.

Para Walter Ong (1998), “[...] podemos denominar a escrita um ‘sistema modelar secundário’, dependente de um sistema primário anterior, a linguagem falada. A expressão oral pode existir – e na maioria das vezes existiu – sem qualquer escrita; mas nunca a escrita sem a oralidade.” (ONG, 1998, p. 16). O estudioso sinaliza que a escrita pode ajudar a revigorar a consciência humana primitiva que não possuía nenhum vínculo com essa cultura. Ela pode tentar reconstruir alguns elementos, uma vez que, a cultura oral deixa poucos resíduos, dependendo da sua constante repetição. A morte e não propagação do conhecimento de alguém pode ser a morte de seu legado cultural. Já a cultura escrita deixa seus resíduos; permanece, mesmo que o indivíduo enunciador não esteja mais vivo.

Adjiru Kapitamoro transmite toda a sua sabedoria a Mariamar, tentando reconduzi-la aos costumes ancestrais. No entanto, as muitas rupturas que permeiam o viver da personagem, não lhe permitem mais ser uma transmissora de valores como foi o seu avô. Ela então registra todos os ensinamentos de seu ancestral na escrita, uma vez que está impedida de falar. Ela continuará a exercitar a tradição, mas para isso, lançará mão de novos recursos, a escrita em língua portuguesa estará a serviço da tradição africana.

Couto tenta registrar de forma inventiva alguns costumes culturais que estão se perdendo dentro do território moçambicano. Só que ele não se contenta apenas com isso. Aliadas às tradições locais, estão também aquelas que chegaram a terras moçambicanas através da colonização portuguesa. Ele defende que a escrita é uma forma de adentrar no mundo globalizado, mas que esta deve ser também uma aliada do universo oralizante sem o qual não é possível qualquer tentativa de tentar compreender os modos de vida no país.

Para Macluhan (1995), a palavra falada envolve todos os sentidos intensamente, o que não pode ser apreendido na escrita. É esse caráter metafísico das culturas orais que não

deve ser perdido e é, também, o maior desafio daqueles que tentam, a exemplo de Couto e a maioria dos escritores moçambicanos, retratar o modo de vida de um povo que tem seu dia-a-dia fortemente influenciado pela tradição oral.

Como pontua Laura Padilha (2007), as comunidades de tradição oral acreditam que a palavra possui poder em potencial, por isso, aquele que tem a palavra, detém o poder. Percebemos isso em *A confissão da leoa*, na reunião da Shitala:

– *Nunca o vimos aqui, nesta shitala. Bem-vindo ao umbigo da aldeia. Sente-se. Mas saiba que aqui falamos nós primeiro...*  
 – *Muito bem – admite o administrador. – Depois, no final, eu encerro a sessão...*  
 (COUTO, 2012, p. 111)

Como esse é um espaço privilegiado da tradição, os anciãos ordenam as falas e determinam que eles devam fazer uso da palavra primeiro, pois ali são eles que comandam. O administrador que também busca se posicionar como líder da comunidade, contorna a situação dizendo que falará por último, para encerrar os trabalhos. Estamos diante da luta pelo poder feita através da disputa da palavra. Fala aquele que tem ou pensa ter autoridade. Para os mais velhos, falar primeiro é privilégio e tradição, a palavra sempre é cedida inicialmente ao mais velho. O administrador, no entanto, coloca a última fala como lugar de privilégio, “a última palavra” é dele, nesse momento, ele detém o poder.

Como lembra Foucault (2008) o discurso é simultaneamente, instrumento e efeito de poder. Ele não pode ser tratado como um texto formal fixo, pois por ser o local de associação entre poder e conhecimento, sua forma e relevância é alterada a depender de quem está falando, de sua posição de poder e do contexto em que ele está situado. Florindo Makwala é o administrador da aldeia, ele é a autoridade política do local, no entanto, como a *shitala* é um ambiente dominado pela tradição, ele respeita, mesmo que contrariado, a hierarquia do lugar. No entanto, a personagem não cede a vez por acaso, já que a cultura ocidental evidencia aquele que dá “a última palavra”, o que toma decisões.

Esse jogo pela posse da palavra no romance se dá também com a escrita literária. O escritor Gustavo inicialmente desdenha da intencionalidade de Arcanjo de escrever um livro. Enquanto aquele pensa que esse último não tem instrução suficiente para se lançar em tal universo, Arcanjo também desconfia do escritor e acha que ele não é capaz de escrever sobre aquela terra que é tão estranha a seus olhos. Gustavo não consegue compreender os costumes e a dinâmica da vida local; logo, não estaria apto a escrever sobre aquela gente que Arcanjo, por sua vez, era capaz de entender.

O poder da palavra para os povos de tradição oral reside, também, nos nomes, que para eles, são capazes de transmitir energia e conferir uma personalidade específica ao ser que os recebe. Mía Couto trata de forma especial a nomeação de seus personagens. Normalmente, a nomenclatura desses traz imbuída toda a sua personalidade e também o seu destino na trama, especialmente, seus protagonistas. É assim com Mariamar em *A confissão da leoa*, Mariano em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) e Mwadia em *O outro pé da sereia* (2006). A escolha desses nomes guarda inúmeras similaridades: remetem à ideia de mar, água, e também ao culto cristão a Maria. Unidos nessas nomenclaturas, estão as águas que banham terras africanas, por onde chegou o segundo elemento que os compõem: o cristianismo. A alusão à água, temática que permeia muitas das histórias do autor, aparece imbuída de seu caráter sacralizante, elemento purificador, usado em ritos religiosos como o batismo. Mariamar e Mariano representam o mar que levou a cultura ocidental a terras africanas. Mwadia, por sua vez, é o nome que uma tribo africana dá às canoas que atravessam o rio. A personagem é a personificação da travessia do tempo, só ela é capaz de viajar no tempo mítico do mundo dos vivos e dos mortos.

Essas três personagens são formadas a partir do encontro de culturas e de modos de vida distintos. Eles estão profundamente mergulhados na cultura do colonizador e lançam-se em uma saga, buscando reinserir-se nos costumes locais, com o desafio de viver entre esses dois universos e aproximá-los o máximo que puder. Com essas personagens, Couto promove a travessia, o trânsito cultural. Através delas, essas duas culturas circulam em uma via de mão dupla, uma influenciando a outra.

O nome de Arcanjo Baleiro também não é escolhido ao acaso. Ele é o enviado de Deus, como revela a fala do padre de Kulumani que aparece em sonho ao narrador: “– *Entra, meu filho – convida ele. – O meu rebanho há muito que espera fervorosamente por ti. Arcanjo é o teu nome e foi Deus que te enviou.*” (COUTO, 2012, p. 170). Ele é o arcanjo, o mensageiro responsável por reinstalar a paz na aldeia. Sua personalidade traz o caráter cristão ocidental, permeado pelo conhecimento local. Não nos esqueçamos de que ele representa o “tradutor da terra”, é o guia de Gustavo por esse universo que o escritor branco não consegue compreender em sua plenitude. Sua chegada a Kulumani é um presságio de novos tempos, como foi a aparição do anjo Gabriel na história bíblica. Ele é aquele que vem para trazer boas novas a Mariamar. Como seu protetor, salvará a narradora da reclusão social que vive na aldeia, levando-a embora, e publicando os diários da moça.

A palavra falada é importante recurso ritual nas culturas orais e na maioria das religiões. Os rituais religiosos são momentos propícios para a vocalização de palavras

“sagradas”. A sacralidade é atribuída à palavra, mesmo sendo ela escrita, não nos esqueçamos que no cristianismo, a *Bíblia* é sinônimo da palavra de Deus. Palavra escrita e cristalizada, legitimada por seus fiéis como o discurso divino de um ser supremo que os cristãos devem ter como guia e modelo. De forma similar, os sábios anciãos africanos transmitem aos jovens seus ensinamentos através da palavra – só que nesse caso a palavra oralizada – e também são exemplos de vida em suas comunidades, e detentores da sabedoria e da virtude.

Ong (1998) ressalta que a própria *Bíblia*, livro cristão, reproduz a fala de Deus, que deve ser reproduzida em voz alta, pois é pelos ouvidos que se deve proceder aos ensinamentos, já que é o próprio Deus quem nos fala:

[...] A Bíblia é lida em voz alta nas cerimônias litúrgicas. Pois sempre se pensa em Deus ‘falando a seres humanos, não escrevendo para eles [...] Deus pai ‘fala’ seu filho: ele não o registra. Jesus, a palavra de Deus, nada deixou por escrito, embora soubesse ler e escrever (Lucas 4:161). ‘a fé vem pelos ouvidos’, lemos na carta aos romanos (10:17). A letra mata o espírito [sopro no qual se move a palavra falada] dá vida’ (2 coríntios 3:6). (ONG, 1998, p. 89)

A escrita transformou a consciência humana, e abriu caminho para todas as outras tecnologias que hoje permeiam a contemporaneidade. Para Couto (2011), a literatura, assim como o universo oral, é um território sagrado no qual, assim como os deuses, o escritor cria mundos. A palavra tem poder de criação e recorramos, mais uma vez, à história cristã em que Deus cria o mundo proferindo o nome das coisas. O homem propaga essa tradição. Algo só existe de fato a partir do momento em que é nomeado. O mundo, os seres e as coisas que o povoam são inventados a partir da palavra.

A Adjiru era atribuída a criação de muitos elementos da aldeia, como o rio, que ele próprio batizou com o nome de uma ave: Lideia. “[...] Este fio de água foi batizado de Lideia, que é o nome das rolas que nos visitam na estação das chuvas. Passaria bem como um riacho anônimo, mas nós tínhamos que, caso permanecesse inominado, ele se extinguiria para sempre. [...]” (COUTO, 2012, p. 48-49). A existência do rio é condicionada à atribuição de um nome que lhe confira existência, como uma criança que ao nascer, é batizado com um nome para ganhar personalidade.

Com isso, o trabalho linguístico empreendido por Couto, apresenta a prerrogativa de que a pátria é a cultura. A língua é apresentada como meio de difusão desses costumes. Os rituais tradicionais encenados no romance são sempre conduzidos a partir da utilização das línguas locais, mostrando a intrínseca relação entre língua e cultura, que aparecem também na nomeação de personagens e lugares, como a própria Shitala, que é símbolo da tradição local.

No romance, há uma discussão sobre isso, no que tange à nomenclatura do rio Lideia que corta a aldeia de Kulumani:

Dizem que este rio, mais longe, atravessa a cidade. Duvido. Este meu rio que nem português fala, este rio repleto de peixes que só conhecem o seu nome em shimakonde, não acredito que deixem entrar este rio na cidade. Também a mim me interditarão passagem se algum dia bater à porta da capital. (COUTO, 2012, p. 49)

Há, aqui, uma reflexão sobre a penetração das línguas locais no sistema da língua portuguesa, que é reflexo das barreiras que foram e são impostas às tradições no universo urbano. Ainda é grande o distanciamento que há entre campo e cidade; por isso, a personagem acha que não conseguirá adentrar nos limites da capital. Da mesma forma que há essa dicotomia entre os ambientes rural e urbano, no plano global ela também existe. Basta pensarmos nas dificuldades enfrentadas pelos escritores africanos que se expressam em português, ao tentar entrar no cenário literário mundial. Sobre eles serão lançados questionamentos de ordem cultural e linguística. Além, claro, de questionamentos étnicos e de pertencimento nacional, como acontece com o próprio Mia Couto, que não raro, é questionado sobre a origem lusitana de seus antepassados e a sua cor da pele.

Em *A confissão da leoa*, as personagens que praticam o ato de escrever, o fazem como uma estratégia para fugir da exclusão social. Mariamar e Arcanjo, além de carregarem respectivamente os estereótipos de mulher e caçador (trabalhador braçal, teoricamente não apto a trabalhos intelectuais), são mestiços e assimilados: dois sujeitos que vivem toda a hibridização cultural e racial a que estão expostos boa parte dos sujeitos moçambicanos. Ao apropriar-se da escrita, as personagens de Couto ganham um instrumento a mais de voz. No entanto, perdem ou têm enfraquecida a comunicação em relação a alguns aspectos do universo tradicional no qual estão inseridos.

As personagens Mariamar e Rolando perdem a voz e passam a se comunicar apenas através da escrita, em uma clara alusão ao apagamento cultural, pois eles trocaram a oralidade pela letra. Essas personagens demonstram o quão difícil é transitar por esses dois mundos, sem se distanciar de si mesmos. Nessas circunstâncias, o processo de aculturação parece inevitável: “Essas operações de emprego – ou melhor, de reemprego – se multiplica com a extensão dos fenômenos de aculturação, ou seja, com os deslocamentos que substituem maneiras ou ‘métodos’ de transitar pela identificação com o lugar. [...]” (CERTEAU, 1998, p. 93).

Essa “perda” de voz que corresponde a uma ruptura com a tradição é um alerta do autor à sociedade moçambicana para o fato de que as culturas tradicionais e a cultura europeia ganham muito mais com o diálogo, ao invés de fechar-se uma para a outra, na ilusão de que isso poderá preservá-las. Adjiru Lembra a Mariamar que uma cultura pode anular a outra quando diz que: “[...] *Se leio, sabe o que me sucede? Deixo de ver o mundo.* [...]” (COUTO, 2012, p. 129). Ele adverte que não se pode fechar os olhos para o mundo ao redor, para o sistema cultural nativo de Moçambique, do qual faz parte.

Diversas passagens do romance explicitam esse poder da escrita de modificar e deslocar o sujeito que, na verdade, é a mesma força que exerce a prática de qualquer cultura estranha no seio de uma sociedade tradicional. O avô de Mariamar lhe adverte diversas vezes sobre os “perigos” da escrita: “– *Cuidado, minha neta. Escrever é perigosa vaidade. Dá medo aos outros...*” (COUTO, 2012, p. 88). A narradora sabe a estranheza que provoca o fato de uma mulher dominar a escrita em uma comunidade patriarcal regida pela tradição como Kulumani.

[...] Em Kulumani, muitos se admiram de minha habilidade de escrever. Numa terra em que a maioria é analfabeta, causa estranheza que seja exatamente uma mulher que domina a escrita. E pensam que aprendi na Missão, com os padres portugueses. A minha escola, de facto, nasceu antes: aprendi a ler foi com os animais. As primeiras histórias que escutei falavam de bichos selvagens. Fábulas me ensinaram a vida inteira, a distinguir o certo do errado, a destrinçar o bem do mal. [...] (COUTO, 2012, p. 87-88)

Nas palavras da narradora Mariamar, percebe-se a atmosfera de desconfiança que paira sobre aqueles que dominam o código colonial da escrita. Fica clara também a alusão à importância dos ensinamentos transmitidos pela cultura local de contação de histórias que agregam o caráter de exemplaridade, sempre transmitindo valores e ensinamentos a seus ouvintes. Há uma preocupação do autor para que não se perca esses ensinamentos da terra, que se aprende na dinâmica do dia-a-dia, em comunidade. Ele faz esse alerta no ensaio *Quebrar armadilhas*, publicado no livro *E se Obama fosse africano*:

[...] O senso comum diz que lemos apenas palavras, mas a ideia de leitura aplica-se a um vasto universo. Nós lemos emoções nos rostos, lemos os sinais climáticos nas nuvens, lemos o chão, lemos o Mundo, lemos a Vida. Tudo pode ser página. Depende apenas da intenção de descoberta do nosso olhar. Queixamo-nos de que as pessoas não leem livros. Mas o déficit de leitura é muito mais geral. Não sabemos ler o mundo, não lemos os outros. (COUTO, 2011, p. 103)

Mia Couto leva a sério essa metáfora de que o mundo é um livro. Ele enxerga a natureza e as culturas locais de Moçambique como ricas enciclopédias que possuem ensinamentos que não podem ser deixados de lado. Esse é também um sinal de respeito com os nativos, pois ele admite-se ignorante para muitas dessas sabedorias, que só é acessível para aqueles que vivem de fato a dinâmica cultural da localidade. O pisteiro Genito Mpepe é um desses personagens que lê a terra: “– Só leio a terra. Mapas são uma língua que não conheço.” (COUTO, 2012, p. 104). O personagem procura pelas presas, observando o chão por onde andaram. Genito baseia-se na leitura da terra para formular a sua versão sobre os ataques dos leões. Para ele, as feras seguiam os rastros dos porcos, que lhes ensinaram o caminho até os quintais da vila.

A posse do ato discursivo é uma importante ferramenta de dominação do outro, como tem mostrado os processos de colonização; da mesma forma que é, também, a melhor maneira de tentar vencer essa opressão. Conquistada a independência, os moçambicanos querem ser tratados como verdadeiros seres humanos. Eles desejam ser ouvidos e se apoderam também da escrita para registrar sua própria história. A escrita em língua portuguesa aparece na obra de Couto como a tática das personagens para se fazer escutar. É através dela que eles podem se expressar, mesmo que esse seja um ato solitário, já que a sociedade em que vivem não se mostra aberta a ouvi-los.

Apropriar-se da palavra, seja ela oral ou escrita, é ter nas mãos o poder do discurso de que nos fala Foucault em *A ordem do discurso* (2008), em que afirma que existe um grupo de procedimentos que permite o controle dos discursos, determinando as condições de seu funcionamento, impondo a quem os pronuncia, um certo número de regras, não permitindo que todos lhes acessem. Durante o período colonial, poucos eram os escolhidos para aprender o português. Os colonizadores sabiam o poder inerente ao uso linguístico e as muitas rupturas que poderia provocar. Na discussão a seguir, analiso essas rupturas vividas pelas personagens de Mia Couto, que se encontram nas fronteiras culturais de Moçambique.

## 2.2 TERRA DE RUPTURAS

*A confissão da leoa* tem como cenário a fictícia Aldeia de Kulumani, comunidade que vive a fragmentação cultural provocada pela colonização e pela guerra civil. O período pós-colonial é marcado por uma forte crise identitária e cultural do homem moçambicano que

se vê imerso em uma sociedade em que a cultura tradicional africana convive com a cultura europeia. Os narradores do romance vivem essa instabilidade, são seres repartidos entre dois mundos, os quais tentam aproximar. O contato com a cultura ocidental abala a relação que eles possuem com as tradições locais, mas não a extingue. Mariamar foi alfabetizada em uma missão católica e se sente deslocada ao voltar à aldeia, pois já não reconhece os costumes locais. Arcanjo por sua vez, herdou do pai o ofício de caçador, mas sempre foi fascinado pela prática da escrita, incentivada por sua mãe, a mulata Martina Baleiro. Na fronteira entre esses modos de vida, não é rara a transgressão de costumes, na tentativa de que eles se ajustem ao novo contexto sociocultural.

Para Malinowski (1975), a tradição cultural deve ser transmitida entre gerações, através de métodos e mecanismos educacionais. A ordem e a lei têm que ser mantidos e, mesmo nas culturas mais primitivas, algumas formas de organização econômica são indispensáveis. A partir da análise funcional e institucional, Malinowski (1975) define cultura como o conjunto de instituições em parte autônomas. Ela se integra à base de uma série de princípios como: comunidade de sangue, contiguidade espacial, relacionados à cooperação, especialização de atividades e o uso do poder na organização política.

Esse conceito de Malinowski reflete bem a forma como a cultura é vista pelas sociedades tradicionais africanas pautadas na transmissão oral. Nessas comunidades, há todo um sistema educacional tradicional que busca transmitir para as gerações futuras os princípios básicos da vida em comunidade. Esses preceitos, por sua vez, variam de acordo com cada etnia e com a região onde vivem. Trata-se, em sua grande maioria, de grupos pouco abertos à mudança, especialmente às que dizem respeito à hereditariedade e linhagem.

As ações e atitudes que vão de encontro aos preceitos tradicionais tendem a ser julgadas como impróprias. As mudanças dentro de um sistema tradicional sempre ocorreram de forma sutil e aos poucos; no entanto, a globalização faz com que isso aconteça muito rápido. As sociedades pós-coloniais vivem entre o dilema de corrigir os atrasos sociais causados pela colonização e inserir-se no cenário global, em que as mudanças são constantes e algo pode passar de inovador a obsoleto em um curto espaço de tempo.

O professor Lourenço do Rosário (2010) salienta que a tradição oral não se resume à prática da contação de histórias, mas constitui um sistema social, econômico e cultural, que rege a vida da maioria da população moçambicana, especialmente das comunidades rurais. A educação e a integração dos jovens se dão por um processo diferente do adotado pelo governo de Moçambique. Essa dualidade de métodos educativos não é excludente ou conflituosa, mas pode promover distanciamentos culturais.

Não podemos pensar as tradições como algo imutável, preso no tempo; elas se transformam com o passar dos anos, acompanhando as mudanças da comunidade e garantindo sua continuidade. O desenvolvimento científico, econômico e cultural modifica a maneira como o homem vê o mundo à sua volta, e a forma como interage com ele. O processo de colonização em Moçambique colocou diante de nativos e portugueses uma gama de costumes com os quais tiveram e têm que negociar, em nome de uma convivência que nem sempre ocorreu de forma voluntária e pacífica. Os moçambicanos constroem seu cenário cultural a partir da transgressão e ressignificação de velhos costumes. Como ressalta Gerd A. Bornheim:

[...] A tradição só parece ser imperturbavelmente ela mesma na medida em que afasta qualquer possibilidade de ruptura, ela se quer perene e eterna, sem aperceber-se de que a ausência de movimento termina condenando-a à estagnação da morte. A necessidade de ruptura se torna, em consequência, imperiosa, para restituir a dinamicidade ao que parecia 'sem vida'. (BORNHEIM In: BORNHEIM et al, 1997, p. 15).

São as rupturas, as mudanças, mesmo que pequenas, que sustentam as tradições ao longo do tempo. Se a tradição não se modifica com as novas demandas exigidas pelo desenvolvimento humano, e acentuadas pelo capitalismo e a globalização, acaba morrendo. O povo é o agente direto dessas transformações. Quando a família de Mariamar tenta aliar os ritos fúnebres da tradição local aos do catolicismo, eles estão ao mesmo tempo cultivando e transgredindo dois universos tradicionais. É essa ressignificação que permitirá aos costumes de Kulumani alcançar as gerações futuras.

O homem necessita da tradição e dos vínculos culturais tanto quanto do confronto com os mesmos, pois é a partir desses embates que a renovação acontece. Assim é a tradição: cultivada, perpetuada e modificada pelo povo que a vive e a transforma, à medida que ele próprio se modifica. Graças à ruptura, a tradição se renova. Da mesma forma que a espontaneidade e a sonoridade da palavra enriquecem o trabalho do escritor, a tradição africana renova-se ao penetrar na escrita, ganha um novo terreno.

A tradição pretende manter passado, presente e futuro sem grandes rupturas, tudo idêntico. Ela confere segurança ao indivíduo que se sente protegido dentro dela. É assim que se sentem os anciãos de Kulumani: seguros diante de suas ações e decisões, mesmo que elas firam a liberdade de outros. Enquanto a ruptura, ao passo em que traz liberdade, traz também insegurança. O sujeito vê-se descentrado com a ausência de uma identidade fixa que o defina e o localize em um grupo ou território.

É esse sentimento de insegurança que invade a vida de Arcanjo, desde que sua família foi esfacelada. E é uma segurança, uma sensação de conforto que ele sente, quando Gustavo atesta a qualidade de seus escritos: “[...] Sempre fui o da rua, o do mato. O que Gustavo me dava agora era uma casa. [...]” (COUTO, 2012, p. 246). O narrador reencontra na escrita o conforto familiar que perdera. Além de se sentir menos solitário, o ato de escrever o desvinculava, mesmo que momentaneamente, do pai – culpado pela morte da mãe e suposta loucura do irmão – e o aproxima do universo materno de quem herdara o gosto pelas letras.

Inicialmente, os mais velhos e o administrador de Kulumani teimam em manter as dicotomias entre tradição e modernidade. No decorrer da narrativa, essa querela vai se dissipando, quando Florindo se dá conta de que precisa do apoio dos mais velhos para cumprir a “Operação Leão”, alcunha de inspiração política que ele deu à missão. Pressionado por seus superiores e pelos seguidos fracassos da caçada, ele começa a cogitar a possibilidade dos tradicionais estarem certos quanto à origem dos leões que atacavam a aldeia. Em Kulumani acreditava-se que existiam pessoas capazes de fabricar leões, no intuito de cumprir uma determinada missão. “[...] esses bichos andam à procura de alguém, farejando as portas, são autores de morte encomendada. Só podem ser leões fabricados: que outra razão os leva a não comerem a carne envenenada que já antes se deixara como isco? [...]” (COUTO, 2012, p. 197). Mais uma vez, a fronteira em que vive o sujeito de sociedades marcadas pela interculturalidade e conseqüentemente pelo hibridismo se apresenta, e o administrador deixa de agir com a razão e desmistificação ocidental, dando crédito ao discurso dos tradicionais.

Para Canclini (2013), a hibridação, enquanto processo de interseção e trocas, faz com que a multiculturalidade se converta em interculturalidade, uma vez que evita segregações. O que não indica a ausência de tensões; elas existem, mas tendem a ser resolvidas, nem sempre de forma justa para ambas as partes. O autor coloca a hibridização ainda como a possibilidade de apropriar-se de várias culturas e, conseqüentemente, de várias identidades ao mesmo tempo. Em contrapartida, o homem exposto a tal cenário, está vulnerável às tensões provocadas por esse encontro. É isso que parece ocorrer com os narradores de Couto, pois muitos dos conflitos que vivem são ocasionados justamente pelo fato deles dominarem vários códigos culturais. Essa convivência e mesmo os choques culturais por que passam as personagens vão desenhando um novo modo de vida, distinto dos modelos culturais que foram mesclados.

[...] Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais.

As diversas formas em que os membros de cada grupo se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais geram novos modos de segmentação [...] (CANCLINI, 2013, XXIII).

A colonização gera assimilação, aculturação, tradução, ou seja: processos de hibridação. O autor chama a atenção para o fato de que os movimentos recentes de globalização não apenas integram e geram mestiçagem, como também segregam e produzem novas desigualdades. As resistências às hibridações como à religião e à mestiçagem intercultural ocorrem porque elas geram insegurança nas culturas e vão de encontro ao etnocentrismo.

O hibridismo abala muitas estruturas sociais, especialmente as mais tradicionais, que tendem a repeli-lo. Por isso, o padre repreende as intenções do avô de Mariamar de procurar um curandeiro. Historicamente, as religiões travam uma luta com os processos de mestiçagem cultural. Apesar de muitas pessoas admitirem a prática de mais de uma religião, essas instituições pouco mudaram a sua forma de enxergar o mundo e as relações sociais e interpessoais.

A política de assimilação portuguesa em Moçambique foi marcada pela aculturação, uma vez que assimilar a cultura do colonizador significava romper com uma tradição cultural. Dessa forma, o sujeito adquire uma identidade ambígua: nem é europeu, nem africano. Nesse contexto, a apropriação da cultura escrita provoca grandes rupturas. Penso ser importante as considerações de Macluhan (1995) sobre a escrita, ao afirmar que a destribalização provocada pela escrita provoca efeitos traumáticos no homem tribal. Como toda tecnologia, a escrita cria um novo ambiente humano difuso daquele vivido pelas comunidades tradicionalmente orais.

A Língua Portuguesa e a cultura escrita foram utilizadas como mais um meio de dominação colonial. Elas desterritorializavam os sujeitos educados nas missões católicas que, ao afastarem-se de suas comunidades, acabavam perdendo os ensinamentos tradicionais de seu povo, deixando de cumprir ritos. Ao voltar ao convívio com seu grupo de origem, os ensinamentos ocidentais pouco serviam para a vida prática, e o indivíduo já não sabia portar-se nas convenções diárias do lugar. Como diz a personagem Naftalinda, a missão os transforma em estrangeiros: “[...] *A missão não era apenas uma casa religiosa: era um país. Entendes? Nós duas vivemos no estrangeiro. Somos mais brancas que esse Arcanjo.*” (COUTO, 2012, p. 218). É importante notar na fala de Naftalinda o questionamento sobre o branqueamento. Ela e Mariamar, assim como Arcanjo, sofrem um processo de branqueamento

cultural, que lhes afasta das tradições locais. Para aqueles que não são assimilados, eles são tão estrangeiros quanto os colonizadores.

A aculturação sofrida por sociedades marcadas pela colonização acaba marginalizando muitas culturas, o que as coloca em situação de risco, pois a adesão à cultura do colonizador pressupõe o abandono dos costumes e tradições locais. Isso distancia o homem dos bens culturais legados por seus ancestrais, que acabam sobrevivendo nas margens da sociedade e, não raro, acabam desaparecendo. No Brasil, por exemplo, as modestas influências de ordem linguística e cultural, especialmente na culinária e agricultura, transformam a cultura indígena em algo quase imperceptível. É estranho que mais de 500 anos depois, os modos de vida das sociedades indígenas ainda sejam vistos como exóticos e peculiares. Apesar das influências e modificações exercidas sobre a cultura do colonizador, a sociedade brasileira sedimenta-se sobre a cultura ocidental europeia. O projeto de aculturação nas sociedades africanas também funcionou de maneira similar. Milenarmente, o continente sempre teve uma rica e diversa vida cultural e religiosa, mas o pensamento cristão ocidental pautado no etnocentrismo estigmatizou a cultura africana como primitiva.

Na obra de Couto, o processo de assimilação feito através da alfabetização acaba provocando uma crise de identidade cultural desse sujeito, que não encontra mais um lugar fixo no mundo. A revolta de Naftalinda diante dos rituais tradicionais que excluía e até mesmo flagelavam as mulheres, talvez se dê a esse nível. Por ser uma assimilada, ela se sentia encorajada a tentar enfrentar tal situação, desafiando o marido – o administrador da aldeia – e até mesmo os mais velhos:

Evolui com arrogância entre os anciãos, sorri com desdém para o administrador [...] – *Mamã, há que pedir a palavra – adverte Florindo Makuala.*  
– *A palavra é minha, não preciso pedir a ninguém.* [...] (COUTO, 2012, p. 114-115)

As mulheres de Kulumani reconhecem seu lugar submisso e sofrem com isso, mas não têm a coragem ou audácia da primeira dama. Naftalinda se coloca como dona da palavra. Ela não consegue mais se comportar de forma submissa como as demais mulheres da aldeia. A todo o momento, desafia o marido e até os mais velhos e seus espaços sagrados. Isso não quer dizer que ela tenha se desprendido ou abandonado totalmente o respeito pelos costumes locais, até se sente fascinada e instigada a querer participar deles, mas fica indignada diante do fato de excluírem-na por ser mulher.

Quando vão para a missão católica, Mariamar e Naftalinda acabam perdendo várias etapas de iniciação tradicionais em sua comunidade. Kulumani apresentava-se para elas como um território ambigualmente familiar e estranho:

[...] Filha e neta de assimilados, eu não cabia num mundo guiado por arcaicos mandamentos. O meu pecado tornava-se mais grave por causa dos tempos de crise que vivíamos. Quanto mais a guerra nos roubava certezas, mais carecíamos da segurança de um passado feito de ordem e obediência. (COUTO, 2012, p. 124)

Ao se verem acuados pela instabilidade trazida pela guerra, que aproximava os portugueses e sua cultura ainda mais das populações locais, a tradição, mais do que nunca, torna-se um reduto de segurança e conforto. Mariamar é julgada por comportar-se de forma inadequada. Ao ser carregada nas costas dos rapazes como fazem as madrinhas nos rituais em que as meninas sobem ao status de mulher, ela antecipava e infringia esse momento sagrado. Essas personagens que não conseguem mais se encaixar na vida em sociedade costumam ser taxadas de loucas:

Subitamente, vejo Naftalinda atravessar a praça com passo firme. O que faz ela nesse local proibido para mulheres? Conheço-a desde menina, partilhei com ela a solidão da igreja Missão. Uns dizem que o peso a tornou louca. Eu tenho fé na sua demência. Só as pequenas loucuras nos podem salvar da grande loucura. (COUTO, 2012, p. 89)

Mariamar vê na loucura uma saída contra a opressão e os limites impostos às mulheres. Só sob o rótulo de loucas, ela e Naftalinda podiam levantar a voz contra os abusos masculinos. O estereótipo da loucura paira, especialmente, por sobre aqueles que transgridem a tradição ou adotam comportamentos não convencionais à sociedade. É assim com Naftalinda, com Mariamar, Arcanjo e Rolando. Este último, na verdade, forja uma loucura para minimizar sua culpa por ter assassinado o pai; e também para tentar esquecer e desvincular-se da história trágica de sua família.

A palavra escrita é colocada em *A confissão da leoa* como arma. É assim para Mariamar: “Num mundo de homens e caçadores, a palavra foi a minha primeira arma.” (COUTO, 2012, p. 89). A escrita é o único meio que ela tem para denunciar as condições de vida das mulheres em Kulumani. Seus diários refletem o clima submisso e violento sob o qual vivem as mulheres de sua aldeia. O lugar é regido pelo poder patriarcal, que impõe às mulheres uma série de restrições, praticamente as excluindo da vida social. Qualquer ato transgressor poderia ocasionar sérias punições, como o estupro coletivo sofrido por Tandi:

Inadvertidamente a empregada 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 se serviram dela. A moça foi conduzida ao posto de saúde local, mas o enfermeiro não aceitou tratar dela. Tinha medo da retaliação. As autoridades distritais receberam queixa, nada fizeram. Quem, em Kulumani, tem coragem de se erguer contra a tradição? (COUTO, 2012, p. 148)

É inegável todo o valor e riqueza agregados à tradição, mas também é preciso olhá-la criticamente, para enxergar exageros cometidos em seu nome. Não é porque é tradicional, que é salutar. Ao longo da história, o homem segue tradições horrendas. Não raro, vemos serem noticiadas violências praticadas contra as mulheres, em nome do cumprimento de tradições, mundo a fora. O domínio da escrita em língua portuguesa também aparece como uma forma de emancipação. Dominar esse novo instrumento é desprender-se de muitas convenções tradicionais que podam a liberdade do sujeito e, às vezes, acoberta crimes e violência. Sobre o caso de Tandi, nem mesmo o administrador da aldeia ousou fazer alguma coisa. Por mais que a sua mulher o pressionasse, ele também se sentia coagido pelos anciãos da aldeia, que não reconheciam sua autoridade.

Em Kulumani há a coexistência de dois modos de vida, já que a assimilação não consegue suplantar a tradição. O grupo dos mais velhos da aldeia representa as culturas tradicionais, que resistem ao diálogo com os novos modos de vida trazidos pelo colonizador. O outro é composto pelos personagens assimilados e miscigenados. Estes vivem a mistura, o hibridismo, a fronteira entre dois mundos: o passado e o presente, a tradição e a pós-modernidade. Não raro, as personagens de *A confissão da leoa* veem-se diante de situações conflitantes entre os valores tradicionais e os novos modos de vida inspirados em princípios ocidentais, como ocorre com Adjiru:

Ao arrepio da tradição familiar, o avô Adjiru se entregou a uma distinta ocupação: a caça. Era isso que ele era, por vocação e juramento: um caçador. [...] Por acidente matou um homem, no cerco a um leopardo, para os lados de Quionga. Para se purificar desse sangue teria que se esfregar em cinzas de árvores. Recusou o ritual: para ele, um assimilado, aquilo era uma insuportável humilhação. Ficou interdito de caçar, limitando-se a atuar como pisteiro. [...] (COUTO, 2012, p. 47)

Como assimilado, Adjiru havia recebido ensinamentos ocidentais e, por isso, ostentava privilégios junto aos colonizadores. Mas sua família não deixara de seguir preceitos da tradição, como o de exercer a profissão à qual sua linhagem dedicara-se por gerações. No entanto, ao ver-se diante de uma punição que seria humilhante, segundo os novos valores ocidentais que adquirira, ele desrespeita a tradição: é punido, mas conserva seu orgulho. Ao

mesmo tempo em que ele transgride a tradição para conservar o *status* conseguido com a assimilação, percebe-se também que, em momento algum, ele contesta ou mesmo infringe o castigo que recebeu. Adjiru conserva-se na fronteira, pois ele pertence aos dois universos. Nem abandona, nem segue à risca a tradição. O universo em que a personagem se vê inserida é completamente novo, construído a partir da modificação de elementos da tradição e da modernidade que se unem para tentar dar conta das novas demandas exigidas pelo contexto da pós-modernidade em que o sujeito moçambicano é lançado.

As famílias dos narradores de *A confissão da leoa* viveram vários deslocamentos, desde que passaram a ter contato com a cultura europeia. Em Moçambique, muitos consideram a família a célula da nação. Os grupos familiares se distinguem pelo nome, traços característicos, bens em maior ou menor quantidade e pelo desenvolvimento de uma atividade determinada. Os Baleiros são de uma linhagem de caçadores; mas, com o casamento entre Henrique Baleiro e a mulata Martina, a família passa a ser isolada socialmente, indo morar na periferia. A partir do momento em que o clã é atingido pela mistura de raças, que traz consigo outros hibridismos, de costumes e crenças, a tradição da profissão começa a ser abalada. Até mesmo Arcanjo, o último dos Baleiros, abandonará o ofício para se dedicar à atividade ocidental da escrita literária.

O mesmo acontece com a família da narradora Mariamar, os Kapitamos, que ganham esse nome com a assimilação em referência ao cargo de capitão-mor (Kapita-moro) ocupado por seu antepassado Muarimi Kapitamos. Essa família é distinta de todas as outras da Aldeia de Kulumani, desde os costumes até a casa: “[...] A nossa casa diferia das demais palhotas. Era feita de cimento, com telhados de zinco, apetrechada de quartos, sala e cozinha interior. Sobre o chão espalhavam-se tapetes e nas janelas pendiam poeirentos cortinados. [...]” (COUTO, 2012, p. 15). Tradicionalmente, eles também eram caçadores, mas Adjiru é rebaixado a pisteiro quando se nega a cumprir o ritual de purificação, exigido por ter matado um homem por engano.

A família de Mariamar vive sob a influência religiosa em prol da assimilação. A própria narradora esteve interna na missão católica para que recebesse ensinamentos. No entanto, os Kapitamos vivem divididos entre as crenças religiosas locais e o catolicismo. Mesmo sendo convertidos ao cristianismo, eles seguem rituais tradicionais de luto: apagam os rastros que denunciam o caminho até o cemitério, e executam o banho purificador no rio Lideia. O pai de Mariamar chega a questionar a esposa: “Por que rapou o cabelo? Não somos cristãos?” (COUTO, 2012, p. 15). No entanto, ele também, mesmo que inconscientemente

respeita preceitos ancestrais, e lembra à esposa que não podem mais pronunciar o nome da filha morta.

A sujeição ao cristianismo também podou muitos ritos e costumes locais. Pressionada pelos padres católicos, a família recusou que Mariamar assim como sua mãe, fosse sujeita aos rituais de iniciação. “Minha mãe era uma *namaku*, uma rapariga que não transitou para mulher.” (COUTO, 2012, p. 121). Hanifa não cumpre a cerimônia de passagem para a idade adulta e, por isso, todos acreditam que ela foi amaldiçoada, o que explicaria a infertilidade da sua filha Mariamar. Mais importante do que acreditarmos ou não nessa maldição, é percebermos como a omissão da vida em comunidade pesa na existência desses assimilados. A desvinculação dos costumes locais leva o sujeito à exclusão social e incentiva a criação de círculos sociais fechados ao diálogo com o outro.

Essa profusão de identificações culturais à disposição do homem atinge também os ocidentais, como alerta Marshall Macluhan, em *Os meios de comunicação de massa* (1995). Para ele, as sociedades letradas sofreram com o avanço tecnológico, desde o rádio e a televisão, tanto quanto o sujeito de uma sociedade de tradição oral, que é impelido para fora do seu universo social coletivo, isolando-se individualmente. Penso que as enormes rupturas trazidas pelas novas tecnologias e a cultura de massa tornam-se uma angústia para todos atualmente, e a escrita aparece ao longo da história da humanidade como um dos meios pelo qual essa mudança se opera. No início, era a oralidade; depois veio a escrita, a imprensa, o telégrafo; voltamos para as tecnologias orais com o rádio, a TV e o cinema. São tecnologias que se retroalimentam e estão sempre criando novos ambientes de interação humana, capacitando o elo comunicativo por esses novos meios. No entanto, podem facilmente servir como meio excludente para aqueles que, por ventura, não se insiram nesses novos contextos que são criados com uma velocidade cada vez maior.

O sujeito pós-moderno vive em uma constante negociação com as múltiplas referências identitárias com que toma contato. Nesse jogo, ele é obrigado a fazer escolhas e, às vezes, é preciso recuar ou permanecer entre dois universos, como acontece com boa parte das personagens de *A confissão da leoa*. Os narradores se acham perdidos e deslocados do meio em que vivem, o que os leva a questionar esse ambiente social. Há uma sensação de desajuste entre o ser e a sociedade. Mariamar quer fugir de Kulumani, tanto quanto Arcanjo deseja deixar de ser caçador. Ela busca a liberdade fora da aldeia e ele um novo ofício que o desvincule da linhagem do pai.

Esse ser conhecedor da sua posição ambígua entre a tradição e a modernidade acaba sofrendo e provocando deslocamentos que, aos poucos, modificam as suas relações

sociais. Os narradores de *A confissão da leoa* são conscientes da tradição em que estão inseridos, mas também são seres vinculados aos novos tempos, suas transformações e recursos.

Os personagens escritores/narradores de Couto praticam a escrita como instrumento de transgressão e como sinônimo de resistência contra a opressão, a solidão e o silêncio. É com ela que Couto reclamará o lugar devido àqueles que escrevem em Moçambique. Mas ele adverte, também, como já dissemos, sobre a responsabilidade do sujeito moçambicano de não negar a cultura local e tentar inseri-la nos novos tempos. Um país intercultural como Moçambique não pode ser sintetizado em uma cultura única, ou contado por uma única voz. Sua história e cultura são plurais, foram construídas por diversos povos, com as mais distintas tradições. Por isso, *A confissão da leoa* nos é apresentada sobre diversos ângulos, com vozes que exibem as mais diversas versões e pontos de vistas que podem, sim, ser divergentes, mas que, no fim, se complementam. Conta uma mesma história que, por não ser a história de um indivíduo, mas de uma coletividade, necessita ser dita sempre no plural, nos fazendo perceber que, na verdade, estamos diante de várias histórias que buscam ser uma só. Na próxima seção, discorro justamente sobre a utilização dessas múltiplas vozes narrativas e sobre a natureza híbrida do romance moçambicano que busca agregar à estrutura do gênero peculiaridades da cultura oral africana.

### 3 NO VAZIO DAS PÁGINAS: A REINVENÇÃO DA NAÇÃO MOÇAMBICANA POR MIA COUTO

“– A palavra é minha, não preciso pedir a ninguém. (...)”  
(COUTO, 2012, p. 115)

Pretendo abordar, nesta seção, alguns vínculos que a obra de Mia Couto proporciona em relação à literatura moçambicana e os desafios entre o local e influências da nação em tempos de pós-colonização. Pois, como ele mesmo proporciona ler, há espantos e sobressaltos na terra, seja esta a da nação, com todos os percalços sociais e culturais, marcadamente exposta pelos elos e cortes com a antiga colônia, como a terra que transcreve de modo a simbolizar na literatura, pois é justamente aí que dá a ver todo um mecanismo de valores, conjunturas e signos que representam o local, a tradição e a busca pela identidade própria da nação moçambicana. Diante de uma história com múltiplos lados e pontos de vista, o autor lança mão de muitas vozes, para narrar a nação moçambicana, revisando a história e inventando novos caminhos e diálogos culturais para sua pátria. Ou seja, ele rasura a história oficial colocando em cena o povo moçambicano e suas diversas faces culturais.

Segundo Stuart Hall (2006), o global não se fragmentou no local, o que ocorre, é uma reorganização do local e do global. Essas “forças” ou reações que brotam das margens, não repelem as tendências anteriores, mas as subverte e ‘traduz’, negocia e promove a assimilação do ataque cultural global sobre as culturas mais fracas. O local e o global estão atados, pois um é a condição de existência do outro:

[...] O ‘local’ não possui um caráter estável ou trans-histórico. Ele resiste ao fluxo homogeneizante do universalismo com temporalidades distintas e conjunturais. Não possui inscrição política fixa. Pode ser progressista, retrógrado, ou fundamentalista – aberto ou fechado – em diferentes contextos (Hall, 1993). Seu impulso político não é determinado por um conteúdo essencial (geralmente caricaturado como ‘resistência da Tradição à modernidade’), mas por uma articulação com outras forças [...] (HALL, 2006, p. 59)

Por mais influências externas que uma cultura receba, felizmente, ela não consegue se desvencilhar totalmente das marcas locais. Por mais que Arcanjo deixe de ser caçador, a tradição familiar de contador de histórias continuará. Só que agora, a tradição será cumprida com a ajuda do código escrito e o caçador transportará para a literatura metáforas da caça. Mariamar isola-se da comunidade, condena muitas de suas práticas patriarcais, mas há

crenças locais que continuam entranhadas em seu ser. A educação ocidental não abala a sua crença no animismo. Ela não contesta em momento algum as visões que tem do avô falecido, por exemplo.

Para Couto, essa mesclagem cultural é de fundamental importância. Moçambique precisa descobrir o seu próprio caminho, focado em um passado despido de preconceitos e em um futuro que eles mesmos possam construir, sem nenhuma receita pronta. Como ele ressalta em seu livro de ensaios *E se Obama fosse africano*: “[...] a modernidade não é uma porta apenas feita pelos outros. Nós somos também carpinteiros dessa construção e só nos interessa entrar numa modernidade de que sejamos também construtores.” (COUTO, 2011, p. 44). Para ele, o país precisa de uma juventude que questione a técnica, uma juventude capaz de repensar a nação e o mundo.

Por isso, os narradores de Couto não são os sábios anciãos, mas os jovens que estão empenhados na construção do seu futuro em um contexto onde o local e o global estão em constante embate. Não é uma questão de oposição de formas, mas do uso e da combinação dos elementos certos que lhe levem a edificar os rumos da nação em tempos pós-modernos. Os jovens seriam os únicos capazes, não apenas de viver entre esses dois universos, mas de promover aproximações entre eles, construindo um novo futuro no qual todos possam se reconhecer.

Em *A confissão da leoa*, o autor mescla elementos culturais da tradição africana com a cultura escrita. Os narradores Mariamar e Arcanjo perderam espaço em suas comunidades. Eles vivem enclausurados no universo da tradição e tentam conquistar uma posição que lhes permitam participar e modificar os rumos da comunidade. Ambos tentam se inserir no mundo sem precisar esquecer-se do local, ou melhor, fazendo uso das experiências que ali viveram para enriquecer sua escrita. Arcanjo anda em busca do objetivo de tornar-se escritor, mas em momento algum se propõe a desvencilhar dos seus conhecimentos de caçador. Essas habilidades do narrador são exploradas por seu lado escritor, que também fareja, caça histórias. “[...] Qualquer coisa na escrita me sugere o prazer da caça: no vazio da página se ocultam infinitos sobressaltos e espantos.” (COUTO, 2012, p. 197)

Mariamar analisa as atitudes do avô que, ora trabalhava em prol da proteção da tradição, ora a transgredia, mostrando a necessidade da mudança. Ele ajuda a neta a transgredir o espaço da Shitala: “[...] Segurava-me pela mão e conduzia-me ao *shitala*, o alpendre dos «homens grandes». A minha simples presença naquele lugar era uma heresia que só ele se permitia autorizar. [...]” (COUTO, 2012, p. 89). Quando Adjiru leva Mariamar ao

lugar de reunião dos homens, ele indica que aquele espaço tem que abrir-se para o universo feminino, refletindo a emergência global do poder de participação da mulher.

Em muitos de seus romances, Couto traz a figura do intelectual e do “tradutor”. O primeiro representa o global, que busca compreender as dinâmicas e costumes locais. O segundo é sempre um personagem que representa o nativo, o moçambicano negro que conhece todos os segredos da terra. Ele é um tradutor desse universo desconhecido pelo outro, um facilitador do entendimento dos costumes e da vida em comunidades tradicionais. No caso de *A confissão da leoa*, O escritor Gustavo representa a face global, o “estrangeiro” – por mais que ele seja moçambicano, possui educação ocidental e pele branca –, que procura entender os costumes e hábitos da terra, que lhe são traduzidos pelo caçador. Arcanjo precisa lhe ensinar tudo o que diz respeito à vida na aldeia: “No rosto do escritor está estampada a humilhação. Toda a minha palavra, todo o meu silêncio serve para o acusar: ele é urbano, não sabe lidar sequer com o chão que pisa. A verdade é apenas uma; naquele universo, até para andar Gustavo precisa de me ter como seu mestre.” (COUTO, 2012, p. 151)

O próprio Mia Couto, enquanto sujeito de fronteira que quer contar os dois lados da história, na tentativa de fazer brotar um diálogo entre esses dois polos, às vezes assume essa posição ambigualmente. Isto é: ao passo em que ele aprende sobre costumes e tradições com a população rural, também se propõe a ser uma espécie de intermediário ou o próprio tradutor desses universos que ele tenta agregar ao seu trabalho literário.

Para Hall (2006), a independência e o pós-colonial são momentos de luta cultural, de revisão e de reapropriação, mas de forma alguma pode ser tomada como uma volta ao passado. O que converge com o pensamento de Silviano Santiago (2000) que ressalta a importância de olharmos para nós mesmos, para as nossas fragilidades e tentar transformá-las em subsídios para a construção da nossa autonomia crítica. É esse projeto de independência, crítica e política que Couto persegue em seu labor literário, propondo uma ressignificação cultural que insira o país e o seu povo na contemporaneidade.

Couto crê que todos os dramas locais, como o vivido pelas mulheres de Kulumani, desembocam em dilemas que também existem na esfera global: “[...] Acredito, porém, que os rios que percorrem o imaginário do meu país cruzam territórios universais e desembocam na alma do mundo. E nas margens de todos esses rios há gente teimosamente inscrevendo na pedra os minúsculos sinais da esperança.” (COUTO, 2011, p. 09). Ele ressalta ainda que a África sempre foi vista através de um processo de essencialização e folclorização, e que muito do que se coloca como genuinamente africano não passam de “invenções” ocidentais. Essa autenticidade foi bastante exigida dos escritores do continente, mas ele

percebe que os mais jovens já não são tão cobrados no que diz respeito à sua “africanidade”. E destaca ainda que: “Os escritores africanos desejam ser tão universais como qualquer outro escritor do mundo.” (COUTO, 2011, p. 22)

A imagem que o ocidente construiu sobre a África, de uma forma geral, é a de um continente pobre, povoado por negros, que mantém costumes estranhos e não conhecem Deus. A própria ideia de país é deixada de lado, pois se imagina a África como um território uno. Assim, passa quase que despercebida a multiplicidade cultural presente em cada país; cada um com seus modos de vida particulares e povoado por diversas etnias, inclusive por brancos. Além disso, não cabe mais a ideia de que o continente ficou preso no tempo e está fadado a ser um reduto de tradições que não se modificam. Especialmente as áreas urbanas têm se desenvolvido de forma similar ao resto do mundo; e mesmo os núcleos tradicionais mais fechados transformam-se o tempo inteiro. Uma tradição que não acompanha as mudanças dos modos de vida de seu povo, não sobrevive.

Couto afirma que: “Os autores africanos que não escrevem em inglês (e, em especial, os que escrevem em língua portuguesa) moram na periferia da periferia, lá onde a palavra tem de lutar para não ser silêncio”. (COUTO, 2011, p. 13). A literatura moçambicana, assim como as demais literaturas africanas de língua portuguesa, ocupa ainda uma posição periférica em relação à literatura universal. Seus escritores buscam afirmar-se a partir da inserção de elementos culturais de seu país, na escrita herdada do colonizador europeu.

Há uma clara crítica ao meio editorial, no comentário irônico de Arcanjo a respeito dos livros sobre vampiros: “– *Sabe uma coisa, escritor: seria melhor se, em vez de leões, eu viesse caçar vampiros. Os vampiros vendem bem, você teria um Best-seller assegurado.*” (COUTO, 2012, p. 101). O caçador critica ainda o fato de Gustavo querer escrever sobre algo que ele não conhece e o possível desinteresse do público leitor diante de uma história sobre uma África desmistificada.

Nas obras de diversos escritores africanos que se expressam com a língua portuguesa é latente a preocupação com a renovação das tradições e com a construção de uma literatura permeada pelas diversas culturas que residem em seus países. Maria Nazareth Fonseca acredita que há um empenho em: “[...] restaurar o sabor de hábitos e tradições ainda vivas nas paisagens culturais reveladas pelo texto [...]” (FONSECA, 1996, p. 54). É visível o desejo de buscar em suas culturas e histórias a inspiração para seus escritos, em um processo de mão dupla, em que a história alimenta a ficção e esta a influencia. Seus escritores exprimem um imaginário permeado por lembranças e influências brancas e tradução de

costumes negros. O atual contexto político e histórico transforma a herança colonial em signos da liberdade de um povo.

Uma das principais marcas da literatura africana é o diálogo existente entre as línguas escritas europeias e as línguas orais autóctones, estabelecendo uma interseção entre a escrita e a oralidade. A cultura oral em comunidades tradicionais configura-se como principal meio de transmissão de saberes, assim como de perpetuação da tradição de seus povos. Nas obras de Couto, a escrita surge não como um substituto da oralidade, mas como um agente complementar que permite a inserção do sujeito moçambicano e suas tradições na contemporaneidade. Cabe destacar que o termo “Literaturas Africanas de Língua Portuguesa” além de genérico, é amplamente discutível. Por isso, já que estamos interessados em discutir peculiaridades da literatura de Couto, que dizem respeito aos discursos culturais da nação moçambicana, falaremos então de Literatura Moçambicana.

Silviano Santiago (2000) destaca que a língua e a fé difundidas pelo colonizador em uma tentativa de fazer das colônias uma cópia da Europa foram rasurados pelo colonizado, que busca mostrar sua voz, “contaminando” esses códigos com a cultura local, fazendo predominar o hibridismo. O entre-lugar do discurso se dá justamente entre a submissão ao código e a sua transgressão. O escritor se apropria do discurso europeu para subvertê-lo, transgredi-lo, alimentá-lo com o local, colocando-o à disposição da comunidade colonizada como já dissemos no capítulo anterior. Ao abalar o caráter unitário dos códigos linguístico e religioso, os colonizados promovem uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone, destruindo os conceitos de unidade e pureza.

Os moçambicanos são subjugados a uma língua que não é aquela em que nasceram, por isso, grande parte da população se vê obrigada a dominar esse novo código. Podemos perceber, então, os grandes desafios enfrentados por quem escreve em Moçambique, além da escrita não ser acessível a todo moçambicano, devido à coexistência de dezenas de línguas. A recepção, também, é comprometida pelos mesmos motivos. Escrever para quem ler? A escrita literária fica, pois, restrita aos núcleos intelectuais e universitários.

Para Lourenço do Rosário (2010), o cenário literário moçambicano indica a vivacidade de sua literatura: o espaço de discussão aumentou com o crescimento do jornalismo cultural, palestras, conferências, lançamentos de livros e concursos literários; surgiram trabalhos acadêmicos de maior fôlego a partir do fim dos anos 90 e houve proliferada produção literária. No entanto, para ele, a crise reside na edição e recepção dos textos, que deságua na questão da leitura, na falta de hábito de leitura.

A literatura moçambicana é marcadamente dominada pela poesia e pelo conto, reflexo da influência da contação oral. Lourenço do Rosário (2010) considera que ela deixa a desejar no que se refere à construção do romance. No entanto, é esse gênero que vem a consagrar Couto. O autor que deliberadamente transgride a língua faz o mesmo com esse gênero literário. Seus romances são atravessados não só pela poesia e o conto, como por outros gêneros e tipos textuais, a exemplo da carta e do diário. Muitos de seus livros são criados a partir de microcontos, tecidos ficcionalmente por seus personagens que agem como um griot – narrador da tradição oral. É sobre essa prosa poética tecida por fragmentos das histórias de seus personagens, tomando o ato de narrar como vital que trataremos a seguir.

### 3.1 DO CONTO MOÇAMBICANO AO ROMANCE

*A confissão da leoa* é um romance construído a partir da junção de gêneros textuais os mais variados: os diários, as cartas, relatórios, provérbios e histórias orais que permeiam a sua estrutura nos apresentam o estilo ocidental de forma ressignificada, atravessado pela sonoridade e lirismo da poesia. Não é por acaso que o autor transita com facilidade por esses estilos, já que começou sua vida literária produzindo poesias, crônicas e contos. Essa estrutura permeada pela intertextualidade mostra não apenas um compromisso com esse passado e com a literatura oral africana, mas o seu empenho em produzir um romance tipicamente pós-moderno cheio de quebras e fluxos de consciência dos narradores que expõem suas vivências ora de forma contínua, ora de forma abrupta, respeitando a corrente mental que muitas vezes interrompe a linearidade da narrativa com uma lembrança do passado ou com um questionamento existencial do narrador. Além disso, seu texto é comprometido com discussões que dizem respeito à crise identitária do sujeito pós-moderno, que se reflete na própria fragmentação narrativa.

Mia Couto inicia sua vida literária publicando crônicas em jornais. Suas produções despontam como brechas criadoras de diferença no que diz respeito à linguagem, à temática e ao conceito, como afirma Fernanda Cavacas em *Palavra oral de sabor quotidiano/palavra escrita de saber literário* (In: Chaves; Macedo, 2006). O primeiro livro do autor, *Raiz de orvalho* (1983), é uma coletânea de poesias que surge como reação contra o domínio absoluto da poesia militante e panfletária. Essa obra traz de volta à literatura

moçambicana a subjetividade perdida com os longos anos de conflito armado que exigiam a emissão de palavras de ordem, que incitassem os moçambicanos em defesa da nação.

Segundo Pires Laranjeira (1995), de 1964 a 1975, do início da luta armada de libertação nacional à independência, é o período de coexistência de uma intensa atividade cultural e literária. Até mesmo na guerrilha, surgem poemas anticolonialistas que cantavam a revolução e a luta armada. De 1975 a 1992, há a consolidação da literatura nacional que ganha autonomia com textos de exaltação patriótica; do culto aos heróis da luta de libertação nacional e temas doutrinários, militares ou envolvidos no tempo da independência.

Nesse cenário, o livro de contos de Mia Couto, *Vozes anoitecidas* (1986) desponta como uma mutação literária em Moçambique, provocando polêmica e discussões. A partir daí, ocorre uma maior aceitabilidade para a livre criatividade da palavra e a abordagem de temas até então tabus na sociedade moçambicana, como a convivência de raças e a mistura de culturas.

Esses temas continuam permeando as obras do autor. O narrador Arcanjo Baleiro é mestiço, filho de uma mulata e um negro, mistura que faz a família ser colocada às margens da sociedade, determinando inclusive o lugar onde moram: a periferia da cidade. Mariamar por sua vez, vem de uma família de assimilados, vive a mistura cultural. Apesar da grande quantidade de indianos e portugueses que residem no país, a mistura racial e cultural nem sempre é vista com bons olhos.

Logo após a publicação de *Vozes anoitecidas*, Couto lança o seu primeiro livro de contos, *Cada homem é uma raça*, em 1990, trazendo mais uma vez o tema da convivência e mistura racial e cultural como mote. Sua vida literária começa pautada na herança paterna da poesia – ele é filho do poeta Fernando Couto –, migra para a crônica e o conto, gêneros mais difundidos no país e fortemente influenciados pelo conto de tradição oral, para finalmente desembocar no romance. Ao lançar mão do uso de um gênero literário ocidental, Mia Couto o transformou em um fértil terreno de intertextualidade para esses modelos literários do início de sua trajetória. Ele não abandonou a poesia, as discussões críticas do dia-a-dia da crônica, as fórmulas oralizantes do conto. Todos esses gêneros continuam presentes em sua produção romanesca, enriquecendo-a e a transgredindo a ponto de nos questionarmos quanto a sua real natureza. Diante de tantas misturas e peculiaridades, o livro de Couto ora se aproxima, ora se afasta do romance, ou de qualquer outro gênero.

Em *A confissão da leoa*, cada capítulo do livro poderia ser tratado como um pequeno conto, em que os personagens refletem sobre a situação em que estão vivendo – a necessidade de captura dos leões; e voltam a todo instante a momentos passados de suas

vidas, como se interrompessem a narrativa para contar uma história ao leitor. Mariamar observava o almoço na shitala em honra dos visitantes, quando se lembra de sua infância: “A visão da praça cheia de gente faz-me recuar no tempo. Recordo-me das vezes em que o avô Adjiru me vinha buscar para um passeio na aldeia. Segurava-me pela mão e conduzia-me ao shitala, o alpendre dos «homens grandes» [...]” (COUTO, 2012, p. 89). Há sempre um fato do passado a recordar diante de um acontecimento do presente. A partir desse fluxo de consciência, a personagem passa a falar do shitala, suas doutrinas machistas e sobre a importância do seu avô para esse espaço. Dessa forma, aparece também a criticidade, típica das crônicas que discutem problemas do cotidiano.

A narrativa de Arcanjo também se desenvolve a partir dos muitos fluxos de consciência que lhe assaltam a memória, fazendo-lhe relembrar um passado que ele tenta deixar para trás: “[...] O esforço do motor, junto com os meus impacientes gritos, fazem-me recuar ao tempo da infância. Recordo certa vez que meu pai decidiu que eu iria com ele para o mato. A minha velha opôs-se com vigor: para além dos perigos da caça, nós estávamos em plena guerra. [...]” (COUTO, 2012, p. 99). Nessa ocasião, ele sai na companhia do escritor Gustavo, empenhado em destruir as armadilhas que os moradores da aldeia espalharam na esperança de capturar os leões, porque esses métodos vão de encontro aos princípios do caçador. O barulho do carro lhe faz recordar as muitas brigas dos pais a respeito de sua educação. Enquanto Henrique insistia em lhe introduzir na tradição familiar da caça, Martina tentava traçar novos destinos para o filho, dando-lhe uma educação ocidental. Arcanjo vagará a vida inteira entre esses dois mundos, repartido entre a caça e a escrita como o sujeito pós-moderno que vive a negociar com múltiplas formas de identificação.

O romance moçambicano também é filho mestiço, dividido entre o apelo à tradição dos contos orais e o encanto do registro gráfico ocidental. É importante pensar na contribuição de gêneros como o conto e a poesia para a construção de um romance que consiga refletir questões históricas e políticas, sem perder de vista o lirismo e a subjetividade. Enquanto o primeiro traz a criticidade, a segunda lhe confere lirismo e força. Essa é uma das peculiaridades da obra de Couto, que usa a prosa para destacar o caráter antropológico e político-social de seu país, enquanto a poesia traz para as histórias que, na maioria das vezes, tem como pano de fundo, duras e tristes realidades, uma delicadeza quase pueril, típica dos poetas. O autor não tem a intenção de chocar o seu leitor, mas de tocá-lo, fazê-lo refletir sobre os problemas sociais e políticos, além de enfatizar o caráter onírico e crítico da literatura.

Couto desconstrói a sintaxe e a métrica do romance com seu trabalho linguístico e a inserção de outros gêneros e tipos textuais em sua estrutura. Ele ressignifica a literatura oral,

a exemplo de escritores que se empenharam antes dele a esse trabalho em que cultura local e labor literário andam juntos, como os brasileiros João Guimarães Rosa, que também insistia na inserção da poesia na prosa e o poeta Manoel de Barros que leva à poesia, a simplicidade do pensamento pueril, enxergando a beleza e complexidade do simples e corriqueiro.

O período dominante da poesia em Moçambique é justamente o auge das lutas políticas pelo fim do domínio colonial e pela disputa entre Frelimo e Renamo. Os poemas militantes aguçavam a disputa de poder no universo intelectual. Nesse cenário, a escrita de Mia Couto vai de encontro ao caráter panfletário da literatura nacional que minava a subjetividade dos textos poéticos. Fortemente influenciado pela poesia, Couto transportará para o romance, não apenas seu caráter crítico e ideológico, mas também a sua sonoridade e estilo metafórico, como nesse trecho em que Arcanjo lembra-se de sua amada: “[...] Lá fora, a lua cheia desperta em mim uma felina inquietação. Sob a cortina das pálpebras, volto a lembrar-me de Luzilia. [...]” (COUTO, 2012, p. 102). As metáforas e sons poéticos invadem o texto em prosa, fazendo do romance, um “[...] terreno para experiências estéticas criativas e temáticas alternativas ao império cultural estabelecido pelo Ocidente, [...] sem se privar das conquistas formais do gênero, como a autorreferencialidade e a fragmentação saturada do romance pós-moderno. [...]” (MÂCEDO; MAQUÊA, 2007, p. 56). Assim, podemos desfrutar de passagens altamente poéticas e reflexivas durante a leitura de seus romances.

Diante do cenário desolador deixado pela guerra, que acaba aguçando a ambição de poderosos e minando as perspectivas de vida dos mais humildes, Mia Couto dedica-se ao cultivo do onírico, na tentativa de restaurar a capacidade dos moçambicanos de acreditar em tempos melhores. Não é por acaso que ele escreve um livro sobre a necessidade humana de sonhar, justamente durante a guerra. *Terra sonâmbula* (2007) traz uma Moçambique alegórica que só é capaz de mudar seu destino a partir do momento em que volta a sonhar. Esse é o primeiro romance do autor, lançado em 1992, mesmo ano em que é instaurada a paz em Moçambique. Mais uma vez, o autor traz imbuída em sua escrita a necessidade da literatura voltar a falar do sonho e da subjetividade.

O homem moçambicano precisava voltar a viver, a traçar planos para o futuro, pois só assim a nação seria reconstruída e eles poderiam voltar a imaginar o futuro. No romance, a paisagem do país vai se transformando e se regenerando à medida que seus personagens voltam a sonhar inspirados pelas leituras dos cadernos de Kindzu. Este personagem tem o mesmo nome de uma palmeira da qual se extrai um vinho alucinógeno, que provoca visões em quem o consome. O personagem Muidinga, ao ler as histórias registradas nos cadernos volta, enfim, a ter sonhos durante o sono, e mais: ele consegue aos poucos curar-

se da amnésia que sofria, depois de quase ter sido morto durante a guerra. Cada caderno de Kindzu que ele lê é parte da sua história que retorna e é, também, o mote para que a paisagem do país vá se transformando. Sem sair do lugar, o personagem vai do deserto à beira mar.

Carmem Secco (2001-2) destaca a necessidade da construção de utopias aliada à crítica, já que a linguagem poética é, por natureza, utópica, imaginativa e revolucionária. Embebida nesse ideal, a escrita de Couto foge do panfletarismo ideológico. Ironia, paródia e desencanto são utilizados como instrumentos de denúncia à corrupção e às contradições do poder. Apesar de não abandonar o lirismo e o caráter inventivo da literatura, o autor não se exime de tocar em assuntos de ordem social e política.

Em *A confissão da leoa*, temos um romance que é organizado a partir de duas narrativas em forma de diário, permeadas por cartas e adágios populares e introduzidas por diversos provérbios e falas de personagens, que servem de epígrafe aos capítulos e chama a atenção para a sabedoria que vem do povo e que é transmitida pela fala, como o provérbio africano que serve de epígrafe ao livro: “*Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça.*” (COUTO, 2012, p. 9). Com esse provérbio, Couto abre seu romance, demonstrando que pretende contar o outro lado da história, aquela que é vivida pelo povo. A epígrafe explica também os caminhos narrativos escolhidos pelo autor, lançando mão de dois narradores. Arcanjo representa o caçador e Mariamar é a leoa. Trata-se de uma história de caça em que falam “algoz” e “vítima”.

As epígrafes referenciam também a cultura escrita, trazendo trechos de escritores consagrados, como a longa citação de Walter Benjamin que introduz o “Diário do caçador (2): A viagem”, da qual destacamos seu trecho final: “[...] *No regresso da caça, o espírito da criatura condenada toma posse do caçador.*” (COUTO, 2012, p. 61). O texto de Benjamin sintetiza as angústias existenciais do caçador que desfilarão no desenvolvimento do capítulo em que Arcanjo narra a viagem até Kulumani e reflete sobre a sua profissão de caçador e suas inquietações pessoais.

Há ainda, os trechos supostamente retirados do caderno do escritor Gustavo: “*Só há um modo de escapar de um lugar: é sairmos de nós. Só há um modo de sairmos de nós: é amarmos alguém.* Excerto roubado aos cadernos do escritor.” (COUTO, 2012, p. 27). Couto ficcionaliza a própria epígrafe que usa como mote para sua criação literária e deixa claro que o trecho foi roubado por Arcanjo. Assim como seu narrador, ele se “apropria” de supostas falas de personagens, chamando a atenção para a sabedoria que emana da voz do povo. Alguns provérbios que permeiam a narrativa também são fruto da invenção do autor: “O homem vê o cacimbo; a mulher vê a chuva. Provérbio de Kulumani” (COUTO, 2012, p. 95). A

autoria do provérbio é atribuída à aldeia fictícia de Kulumani, mais uma vez fazendo referência à sabedoria local. Essas epígrafes evidenciam, mais uma vez, o hibridismo do romance do autor, que apresenta uma diversidade de vozes e gêneros literários.

Além dos provérbios e epígrafes que apresentam o falar e a sabedoria transmitida através da voz, temos as cartas do personagem Rolando – que impossibilitado de falar, desde que assassinara seu pai, comunica-se apenas através da escrita –, a lenda contada pela mãe desse último e do narrador Arcanjo, que embalava o sono de menino dos personagens; sem falar na transcrição da fala do espírito de Adjiru que aparece para Mariamar e lhe dá conselhos. Esses intertextos aparecem concretamente na narrativa. Eles são transcritos na íntegra e, nesse momento, o foco narrativo é transferido temporariamente para eles.

Há ainda, a fábula que Mariamar costumava ler para seu avô, que também é transcrita no texto. “[...] Leia-me a história da rainha do Egito.” (COUTO, 2013, p. 129). Pedia ele em uma atitude que transgredia e invertia os papéis tradicionais. O comum, dentro da cadeia ancestral africana, é o mais velho transmitir histórias orais aos mais jovens. Essa inversão de papéis foi usada também em *Terra sonâmbula* (2007), quando Muidinga lê os cadernos de Kindzu para Tuair. Está presente nessa metáfora, a denúncia sobre o abandono das tradições e a desvalorização da sabedoria e da vivência dos mais velhos.

Tanto Mariamar quanto Muidinga, através de suas leituras, encantam e nutrem as utopias do ancião. Nesse caso, a escrita assume o papel de registrar a riqueza da tradição africana de contar histórias, que antes só eram transmitidas por meio da oralidade. Os velhos agem como meninos ao ouvir as histórias lidas pelos jovens. O estado pueril em que mergulham, demonstra que, na pós-modernidade, o discurso do mais experiente é colocado de lado em favor da observação do menos experiente. Mas também, o mais jovem continua de forma ressignificada a tradição da contação. Ele não recorrerá à memória como os contadores tradicionais, reproduzirá com a voz o escrito, mas continuará disseminando a sabedoria das histórias.

De acordo com Silviano Santiago (2002), nas narrativas pós-modernas, a sabedoria encontra-se invertida e não é mais a sabedoria do mais velho que é enfocada, mas sim as experiências do mais jovem. Pelo fato da vivência do mais experiente ser menos apreciada nos tempos pós-modernos, este se afasta, tornando mais difícil a presença de experiências adultas e maduras sob a forma de conselhos, como ocorre na narrativa clássica e oral, que conduz o leitor para uma sabedoria prática de vida.

A originalidade da cultura oral reside na singularidade de cada narração de uma mesma história, uma vez que é considerado o público ouvinte. Este, por sua vez, deverá reagir

à mesma. O texto oral é uma prática significativa e complexa, que abrange os discursos linguístico, gestual e melodioso, sendo permeado pelo imaginário cultural da memória coletiva de várias gerações, guardado virtualmente na lembrança do seu emissor, que o adapta à cultura de seu grupo. Ele é tecido por meio da performance, momento de transmissão e recepção da mensagem.

De acordo com Paul Zumthor (2007), performance é um importante instrumento dinamizador da contação de histórias que configura-se como sendo o momento da recepção, quando o enunciado é recebido pelo público. “[...] no uso mais geral, performance se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual [...]” (ZUMTHOR, 2007, p. 39). É ela que define o tempo, o lugar, a finalidade da enunciação, assim como a ação do narrador e a resposta do público.

Na performance do texto oral, o ouvinte não só constrói uma versão individual dos fatos, como pode ajudar o narrador a compor a sua. O papel do ouvinte nesse processo é tão importante quanto o do intérprete; sua ação é componente fundamental da recepção, pois ele recria o universo significativo do texto, podendo exteriorizar a mesma história por meio de uma nova performance. A oralidade é o seu universo privilegiado de atuação; enquanto que a leitura expressa a vontade de reintroduzi-la na narrativa. Para Zumthor (2007), o ato de ler é uma visão de segundo grau, já que o leitor interpreta o que foi codificado na escrita, o autor passa para o papel algo que viu e quem lê o recebe de acordo com a percepção daquele. A leitura de textos influenciados pela cultura oral vem também acompanhada do seu caráter performático. A escrita deixa pistas de como deve ocorrer a enunciação e a leitura refaz o caminho traçado pela voz. A performance de Mariamar ao ler a história da Rainha do Egito para o avô encanta o ancião, tanto quanto as narrativas orais que ele mesmo contava à neta.

Tânia Macêdo e Vera Maquêa (2007) lembram que a formação do romance em Moçambique deu-se permeada pela preocupação e discussão sobre problemas políticos, assim como sobre o próprio romance, enquanto gênero que possui uma capacidade plástica de assimilar procedimentos de outras artes e campos do conhecimento, como a própria narração oral. Sob a perspectiva da história e da política, as transformações ocorridas em seu interior apresentam suas diferenças e continuidades com o continente africano, cujas narrativas são comprometidas com a vida social.

Quando Mia Couto tenta legitimar a escrita em solo moçambicano, lançando mão de personagens escritores oriundos de uma comunidade tradicionalmente oral, seu romance contamina-se de características típicas desse universo. É exemplo disso a disseminação das histórias exemplares dos mais velhos, com seus provérbios carregados de ensinamentos

ancestrais, e uma dinâmica narrativa que confere voz a diversos personagens, assemelhando-se à típica roda formada em torno de uma fogueira em que vários narradores revezam-se em múltiplas performances, que contam e revisam a história de um povo. Toda a gama de culturas que convivem no cenário moçambicano influencia a produção literária de Couto. Seu texto adquire um caráter híbrido ao contemplar toda essa variedade de gêneros e vozes discursivas. É justamente sobre essa multiplicidade de vozes que trato a seguir.

### 3.2 MÚLTIPLAS VOZES PARA NARRAR A NAÇÃO MOÇAMBICANA

Mia Couto, alegoricamente, narra a nação moçambicana em suas obras. Ao falar de seu país, ele discute os problemas político-sociais e revisa sua história, mas sem descuidar-se da inventividade inerente à criação literária. Ele transporta para suas narrativas, a partir de um criterioso trabalho literário e linguístico, cenas da história e do dia-a-dia de Moçambique, enfatizando a importância da literatura e da escrita, bem como da cultura de seu país.

Para Silviano Santiago (2002), o narrador pós-moderno, por ser portador de palavra em um mundo onde ela pouco vale, e por saber da pouca utilidade desta, volta sua expressão e seu olhar para os que não a possuem. “A literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência, dissemos, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação [...]” (SANTIAGO, 2002, p. 56). Por isso, o autor transfere a palavra/voz aos personagens comuns, através das muitas histórias que permeiam seus romances. Essa é uma forma não só de debater os problemas sociais, comuns à grande maioria, como também, de apresentar o outro lado da história oficial da nação.

A representação da pátria moçambicana é feita considerando sua heterogeneidade e seu passado, que precisa ser repensado e reavaliado. Para falar de uma sociedade intercultural, a narrativa não pode ser contada sob uma única perspectiva, por isso são trazidas diversas vozes que refletem a dinamicidade cultural do país. As diversas origens dos personagens – negros, brancos, mestiços e indianos – compõem uma imagem cultural heterogênea da Moçambique atual e problematiza os enquadramentos e ajustamentos socioculturais das minorias do país.

A arte literária coloca em cena essas vozes esquecidas pela história oficial. Ana Mafalda Leite (2012) endossa que a literatura, enquanto discurso sobre a nação, permite a invenção de narrativas que, amparadas pela pesquisa histórica, recontam acontecimentos

desconhecidos ou escamoteados. Portanto, a abordagem de histórias marginais e de vivências esquecidas são inerentes ao universo literário. Elas são contadas a partir das vivências e experiências do homem comum dentro do contexto sociocultural a que é submetido. Uma narrativa que nasce das margens, parte do discurso particular para o coletivo, do local para o global. No caso de *A Confissão da leoa*, parte-se dos problemas e dramas existenciais de seus narradores, que são questões comuns ao homem de uma forma geral: afirmação identitária e profissional, dilemas familiares, violência e exclusão social. Mia Couto ensaia em sua escrita uma fragmentação cultural e linguística, através de sujeitos desestabilizados, que se encontram à deriva em suas comunidades e que vivem no entre-lugar das culturas europeia e moçambicana.

Para Linda Hutcheon em *Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”* (1991), a pós-modernidade é permeada de paradoxos, que indicam a multiplicidade de olhares que ela permite. Ela busca desafiar os discursos, mas não abre mão de utilizá-los a seu favor, valoriza o sujeito, por isso, interessa-se pelos “Ex-cêntricos”, sujeitos localizados às margens de suas comunidades. Ao discorrer sobre a metaficção historiográfica, a autora lembra que, por não possuir um compromisso com a verdade, nem com a história oficial, a ficção subverte esses discursos, contando as histórias escamoteadas. Por isso, os protagonistas da metaficção historiográfica são as figuras periféricas e marginalizadas que deixam em segundo plano as personagens históricas.

A teoria e a arte pós-modernas contestam a separação entre o literário e o histórico, concentrando-se mais no que eles têm em comum e não em suas diferenças. Assim como os historiadores usam técnicas ficcionais para criar suas versões, o romance pós-moderno usa fatos verídicos para embasar suas histórias. Esse confronto é contraditório, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos elementos da dicotomia, estando disposta a explorar os dois. A narrativa *A confissão da leoa* nasce a partir de um fato verídico, os ataques de leões a uma região rural de Moçambique. No desenrolar da trama, são inseridos fatos históricos que servem de pano de fundo para o universo ficcional criado pelo autor.

As personagens históricas não aparecem neste romance. Em contrapartida, são focalizadas as vozes/escritas de mulheres, trabalhadores braçais, loucos e idosos, que juntas, ajudam a construir uma narrativa que tenta refletir a dinâmica de vida da população moçambicana. Por isso, nossa discussão aqui, pauta-se nesses personagens-escritores, que permitem não apenas uma análise a respeito do universo da escrita, mas também, sobre o universo multicultural do país.

Hutcheon (1991) ressalta ainda, que o metaficção e historiográfico pode estar também em intertextos que permeiam o romance, e que acrescentam informações históricas e culturais. Nesse caso, temos as cartas, fábulas e provérbios, como já mostramos na seção anterior. Para a autora, as metaficções historiográficas aparentemente privilegiam dois tipos de narração, que problematizam toda a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista ou um narrador declaradamente onipotente. Em nenhum desses casos, o indivíduo conhece completamente o passado. No romance pós-moderno, podemos encontrar inúmeras vozes que podem não ser completamente localizáveis no universo textual. No caso de *A confissão da leoa* e de outros romances de Mia Couto como *Terra sonâmbula*, há a escolha pelos múltiplos pontos de vista.

Como ressalta Fernanda Cavacas (*In: CHAVES; MACÊDO, 2006*), a obra do moçambicano é elaborada a partir de estereótipos da atualidade moçambicana e de grupos sociais urbanos e rurais que permeiam o mosaico étnico-cultural da nação. No entanto, isso não limita a abrangência da obra do autor que, ao tematizar a cultura local, não esquece os problemas globais. Entendo que ao passo em que a ambição política, a violência contra mulher e o descaso com problemas sociais apresentam-se como peculiaridades da aldeia de Kulumani, percebemos também a sua abrangência global. São problemas comuns, não apenas a Moçambique, mas à grande maioria dos países do mundo, onde crescem a cada dia os casos de corrupção, violência contra a mulher e o número de pessoas vivendo abaixo da linha da pobreza, sem acesso a saneamento básico e saúde de qualidade.

A existência de muitos discursos indica também a ocorrência de muitas verdades. Na história oficial, esse problema é resolvido, elegendo-se um discurso preferencial, que possa refletir a ideologia do governo vigente. Na ficção, esses muitos pontos de vista são apresentados, para que o leitor seja capaz de formular sua própria conclusão. Em *A confissão da leoa*, há um desfile de opiniões sobre a causa dos ataques dos leões, cada personagem apresenta uma teoria diferente, com base em argumentos que, para eles, são conclusivos.

O caçador Arcanjo Baleiro acredita que os leões estão atacando a aldeia por conta de um desequilíbrio na cadeia alimentar. O extermínio de animais pequenos, que lhes serviam de alimento, fizera com que eles passassem a atacar os vilarejos em busca de comida. Já o pisteiro Genito Mpepe acredita que as feras ali chegaram atraídas pelos porcos selvagens que invadiam os quintais para se alimentarem das plantações dos aldeões. No entanto, para o ex-soldado cego, a culpa de tudo era da guerra:

[...] Aqueles leões não emergiam do mato. Eles nasceram do último conflito armado. Repetia-se, agora, a mesma desarrumação de todas as guerras: as pessoas tornaram-se animais e os animais tornaram-se gente. Durante as batalhas, cadáveres foram deixados no campo, nas estradas. Os leões comeram-nos. Naquele preciso momento, os bichos quebraram o tabu: começaram a olhar as pessoas como presas. [...] (COUTO, 2012, p. 110)

Para o soldado, a guerra roubara a humanidade das pessoas, assim como deu aos animais novos hábitos alimentares. Ele compara os leões aos soldados lusitanos, dizendo que os portugueses, assim como os felinos, foram tão imaginados e temidos, que se tornaram mais fortes do que realmente eram: “[...] *os portugueses não tinham força para nos vencer. Por isso, fizeram com que suas vítimas se matassem a si mesmas. E nós, pretos, aprendemos a nos odiar a nós mesmos.*” (COUTO, 2012, p. 110).

O discurso do cego lança luz sobre o fato de que a proporção que o problema dos leões tomou é muito maior do que o perigo que eles realmente representam. O homem é permeado por medos que devoram suas defesas e lhe derrota antes mesmo da batalha. O grande problema que ronda a povoação, na verdade, é o abandono político-social, o desrespeito humano e a violência contra a mulher, como adverte Naftalinda, ao invadir a Shitala: “– *A caçada devia ser outra. Os inimigos de Kulumani estão aqui, estão nesta assembleia!*” (COUTO, 2012, p. 114). Ela acusa os homens da aldeia de terem abusado e quase matado sua empregada Tandi. Para ela, os leões não eram os reais inimigos. Quem de fato matava as mulheres da aldeia eram os homens, que as tomavam como escravas para cultivar a terra, cuidar da casa e dos filhos e lhes servirem sem contestação, mesmo que a contragosto. Genito Mpepe, um dos responsáveis pela violência contra a empregada da primeira dama se exime de culpa, usando a tradição como álibi: “[...] *Você não sabe o que fizeram a Tandi que andou a passear por onde não devia?*” (COUTO, 2012, p. 59). Ironicamente, a culpa recaiu sobre a própria vítima. Tandi não podia estar naquele território interdito às mulheres, ela deveria reconhecer o seu lugar de clausura, submissão e silêncio.

Ainda sobre a reflexão do ex-soldado sobre os leões, os quais pareciam mais fortes do que realmente eram, cabe ressaltar que para ele, os ataques são um reflexo da desordem instaurada pela guerra que ultrapassa as barreiras militar e política, atingindo seres e indivíduos alheios ao conflito. Não foram apenas os animais os obrigados a conviver com os humanos, mas esses últimos também adquirem atitudes animais, como foi o estupro de Tandi. A guerra os obriga a abandonarem suas casas e esconderem-se na savana, ou buscar refúgio em outras cidades, além de lhes privar de uma série de serviços básicos, como saúde e educação.

Essa temática da guerra com frequência aparece, mesmo que de forma diluída, na escrita do autor. Apesar de não ser o assunto central de *A confissão da leoa*, surge como fato traumático na vida das personagens. Cenas das guerras, colonial e civil, invadem a narrativa e trazem, principalmente, a forma como as comunidades rurais sentiram e sentem esse longo período. Para Couto, o importante não é a representação das batalhas e conflitos, mas tentar entender como o povo viveu esse momento.

Questões relacionadas à guerra aparecem na escrita do moçambicano como uma tentativa de superação do trauma coletivo, trazendo o tema da alteridade, focalizando em suas narrativas seres subalternos, desconsiderados pela história oficial. Em *Magia e técnica, arte e política* (1987), Benjamin, ao discorrer sobre os efeitos da guerra mundial, ressalta que a guerra mata também a narrativa, pois os combatentes voltavam pobres de experiência comunicável, incapazes de contar os fatos que acabaram de viver. Gustavo pede relatos de guerra aos moradores de Kulumani, mas aquelas pessoas querem esquecer esse momento de suas vidas. Em vez de relembrar o passado como faziam milenarmente os contadores orais, eles querem esquecê-lo.

Raspar as feridas do passado: é isso que Gustavo executa ao esgravatar memórias da guerra civil.

– *Do que mais se lembram do tempo de guerra?*

– *Não há nada a lembrar, meu senhor – diz um camponês.*

– *Como não há?*

– *Todos voltamos mortos da guerra.*

[...] Nenhuma guerra se relata. Onde há sangue, não há palavra. O escritor está a pedir aos mortos que mostrem as cicatrizes. (COUTO, 2012, p. 108-109)

Aqueles que sobreviveram às guerras em Moçambique sentem-se tão mortos quanto os que sucumbiram na batalha. Eles não possuem mais um passado, já que este está manchado pelos longos anos de combate a serem esquecidos. Os personagens de *A confissão da leoa* negam-se a recordar fatos traumáticos como o tráfico escravagista e as batalhas pela independência e da guerra civil. Tratando-se de um povo que tem no cultivo da memória um dos seus maiores patrimônios culturais, essa necessidade, ou vontade de esquecer é, no mínimo, ambígua. Benjamin enfatiza a importância da memória para aqueles que se dedicam à arte narrativa em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*:

*A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. [...] Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a*

*memória épica e a musa da narração. [...] (BENJAMIN, 1987, p. 211, grifos do autor)*

Os narradores de tradição oral cultivam a memória coletiva: esse é o mais importante legado que eles deixam para as gerações futuras. Suas histórias fazem parte de um conjunto narrativo com vários entrelaçamentos e ligações entre si, sempre deixando espaço para que o narrador incorpore novos fatos nas velhas histórias. Da mesma forma, também constroem novas narrativas, a fim de que os futuros narradores tomem conhecimento da história comunitária. Quando se recusam a recordar fatos da história moçambicana, as personagens de *A confissão da leoa* rompem com essa teia de narrativas que constituem a história de um povo, deixando uma lacuna a ser preenchida.

Para Mia Couto (2011), esse suposto esquecimento sobre os fatos das guerras, deve-se em parte pela ausência da escrita, pois os relatos orais já se perderam ou ainda não foram feitos. No entanto, ele não acredita que isso seja suficiente para explicar a amnésia coletiva sobre a recente guerra civil. Devemos lembrar, também, que muitos moçambicanos lutaram contra a sua pátria, do lado do colonizador; e depois na guerra civil há uma disputa de poder entre os próprios moçambicanos, divididos entre dois partidos políticos que queriam governar o país. Essas fissuras tendem a ser apagadas em favor da coesão nacional, já que: “[...] Os processos de aglutinação homogênea sugerem que diferentes comunidades se esqueçam de si mesmas, e os diversos grupos abdicuem das suas singularidades. Somos uma mesma nação porque esquecemos as mesmas coisas da mesma maneira.” (COUTO, 2011, p. 195-196).

Para o narrador de *A confissão da leoa*, o silêncio diante da guerra é o luto vivido pelo povo. “[...] Nenhuma guerra se relata. Onde há sangue, não há palavra. [...]” (COUTO, 2012, p. 109). Esses silenciamentos do passado colonial são revisitados no romance, através de uma a leitura crítica, e no desejo quase voluntário de esquecimento apresentado por algumas personagens. Sobre os impactos da guerra Ana Mafalda Leite pondera que:

Observa-se o retrato de uma sociedade em crise nos seus valores fundamentais. Mal saída de uma guerra colonial, entrando numa outra, civil, muitas vezes desconhecendo as causas e o inimigo. No campo, foge-se sem saber de quem exatamente, dos bandidos armados, dos ladrões que assaltam os últimos víveres dos camponeses, e muitas vezes o chacinam. As crianças crescem com armas nas mãos, e esse estado de sítio, mais ou menos generalizado por todo o país até meados da década de noventa, transparece com intensidade na temática narrativa dos escritores moçambicanos. (LEITE, 2012, p. 214)

Questões sobre guerra não aparecem em *A confissão da leoa* como uma tentativa de compreendê-la, mas sim com o intuito de mostrar o seu impacto perante o povo simples que não entendia o porquê do que ocorria, e travava uma luta particular pela sobrevivência. Os moradores não sabem falar sobre a guerra, talvez, pelo simples fato de não a compreenderem; pelo menos, não dá forma como o escritor Gustavo esperava. Eles não sabiam que se tratava de uma disputa de território e de poder político-ideológico. Para eles, aquela era uma luta pessoal pela sobrevivência de quem se encontrava no meio do fogo cruzado.

Os narradores do romance vão revisando as histórias de suas vidas e, conseqüentemente, a história do país. Mariamar e Arcanjo se conhecem no mesmo ano em que termina a guerra civil: “[...] a estrada estava quase deserta, com raríssimos viajantes. A guerra acabara nesse mesmo ano de 1992, mas restava ainda um invisível garrote asfixiando o nosso lugar.” (COUTO, 2012, p. 50). É em meio a esse martírio, essa dor que parecia sufocar a aldeia em um luto imensurável, que a história dos narradores se cruza a primeira vez. Mariamar, que viveu o período de guerra civil interna na missão, relembra em seu diário, diversos episódios dessa época:

Na realidade, lá fora cresciam disparos e explosões. O padre Amoroso era solicitado para funerais cada vez mais frequentes, cada vez mais distantes. A população de Kulumani, incluindo meus pais, há meses que se transferira para Palma. Ficaram apenas Adjiru e os seus cinco irmãos. Estavam convencidos de que, por serem velhos, seriam poupados. Mas não era a idade que os salvava: eles pagavam pela sua segurança. Aquilo que caçavam era para dar aos soldados de um e de outro exército. (COUTO, 2012, p. 130)

O avô e os tios de Mariamar negociavam com os dois lados envolvidos na batalha sua sobrevivência. Esse é um dos momentos do ápice da guerra na aldeia, que teve o seu desenvolvimento afetado. Arcanjo nota em seu retorno, que Kulumani apesar de não ter se desenvolvido quanto à qualidade de vida, crescera; pois havia muitos refugiados de guerra alojados às margens do rio Lideia. Enquanto a família da narradora, assim como muitos moradores da aldeia abrigavam-se nas vilas e cidades vizinhas, tentando proteger-se das batalhas, Mariamar está interna na Missão Católica. Essa foi uma forma que Adjiru encontrou para defender a neta das desilusões e horrores da guerra. Tê-la isolada significa manter vivos os sonhos que ainda lhe restam. Diante de uma vontade coletiva de esquecer esse período, ela é a única capaz de produzir relatos sobre o fato, mesmo não o conhecendo tão bem.

As considerações de Mariamar sobre esse período são poucas e superficiais, pois ela quase não saía da missão e as visitas familiares eram escassas. Quando volta para casa,

depois da guerra, sua mãe a acusa de não compreender o estado de penúria e desumanidade que assola a aldeia. Quando retorna às suas casas, a população deparara-se com a destruição física e social do lugar. A aldeia tinha que reaprender a comportar-se como comunidade, e tentar agregar os muitos refugiados que vinham de outras regiões do país.

Couto sempre fala da necessidade de Moçambique superar os fantasmas do passado e da urgência de trabalhar para a construção de um futuro melhor. O desfecho de sua narrativa não é propriamente um fim, mas um recomeço. Ele não fecha suas histórias, pois o homem moçambicano tem que continuar sua jornada de construção de uma nova história, que seja a continuidade de um passado sim, mas acima de tudo, deve ser a construção de um futuro que leve o moçambicano aos tempos pós-modernos sem que haja uma aniquilação do passado.

Quando Arcanjo leva Mariamar para a cidade, para que ela seja tratada, há o anúncio da reconstrução da história da personagem; é um novo momento que ela começa a viver e que os leitores não ficarão sabendo, lhes caberá apenas imaginar essa nova história. O mesmo acontece com Arcanjo. Nós imaginamos que ele deixou de ser caçador e publicou sua história junto com a de Mariamar, mas isso não é dito de forma clara, são inferências que temos, baseadas na organização do romance que tem os dois personagens como narradores. Os romances de Couto sempre terminam com despedidas, o que implica que há uma nova viagem a ser feita. É um círculo que se fecha, e outro que está por vir, respeitando a estrutura cíclica das narrações orais, em que o fim de uma história é sempre o mote para outra.

Na escrita de Couto, as histórias do dia-a-dia moçambicano são transcritas para o universo poético. Nesse espaço da letra, emerge a voz do cidadão comum, outrora calado pela história oficial, construindo retratos múltiplos de um país multifacetado. A ficção trabalha em prol da revisão da história, voltando seu foco para as minorias, para a descentralização do poder e da fala.

Quando Mia Couto opta pela multiplicidade de vozes narrativas, ele busca atender à intertextualidade que sua obra comporta. Trazendo para a construção romanesca a dinamicidade das narrações orais e as muitas versões possíveis, que permeiam essas narrativas que nascem do povo e transcendem as problemáticas e dilemas universais. A nação moçambicana é narrada não sob o ponto de vista da história oficial, mas sob a perspectiva daqueles que sofreram as consequências dos fatos históricos protagonizados pela elite moçambicana e os colonizadores portugueses.

Na próxima seção adentraremos um pouco mais no universo dos narradores, que usam da sua visão de cidadão comum para falar sobre o seu povo, ao passo que contam seus

dramas pessoais, que são corriqueiros não apenas a muitos moçambicanos, mas ao homem de uma forma geral. Essas personagens narram de forma muito similar aos *griots*, mas fazem isso utilizando a escrita em língua portuguesa, legado do colonizador.

#### 4. ESCRITORES/CONTADORES DE HISTÓRIAS

“A vida é a espera do que pode ser vivido.”  
(COUTO, 2012, p. 07)

Em *A confissão da leoa*, Couto encena as várias interdições à escrita que existem em seu país. Aqueles que a praticam são sujeitos que vivem o apagamento social e que dificilmente encontrariam espaço para se expressar, muito menos utilizando a escrita em língua portuguesa, que ainda abrange um número pequeno de moçambicanos. Nesta seção, nos concentramos mais na forma como são construídos os diários de nossos narradores, Arcanjo e Mariamar, passeando também pelas reflexões suscitadas através das escritas de outras personagens, como Martina e Rolando – respectivamente mãe e irmão do caçador – e o escritor Gustavo. Observaremos a posição de onde falam esses sujeitos escritores, suas estratégias narrativas e a importância assumida pelo ato de escrever em suas vidas. A escrita em língua portuguesa aparece como ação liberatória, e também como forma de burlar as interdições sociais de fala.

Segundo Foucault, em toda sociedade a produção discursiva é concomitantemente: “[...] controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.” (FOUCAULT, 2008, p. 9). Na história de Couto, que retrata uma sociedade patriarcal de tradição oral, os homens e os velhos são os detentores do poder do discurso. Por isso, o administrador e sua comitiva de caça se veem obrigados a consultar os tradicionais. Diante desse cenário, a escrita de Mariamar, assim como a de Martina, provocam rupturas. A da narradora, por levantar a voz contra a tradição; e a da mãe do narrador, por desestabilizar a identidade dos filhos, lhes deixando como legado a cultura ocidental da escrita, que acabaria por afastá-los das tradições paternas.

São-nos úteis aqui, as reflexões de Walter Benjamin em: *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1987), a respeito da arte de narrar, uma vez que, para o teórico, o narrador exemplar é aquele que troca experiências e tece narrativas permeadas pela sabedoria. Nessa obra, o autor concebe experiência como o conhecimento tradicional transmitido entre gerações, fonte em que bebem os bons narradores, que pouco se diferenciam dos narradores orais.

Apesar de serem jovens e escreverem, em vez de contar oralmente, Mariamar e Arcanjo não se eximem da sabedoria e do conselho. Na verdade, eles tentam ao máximo se aproximar dos narradores orais, passando para a escrita as histórias que ouviram e as sabedorias e ensinamentos que aprenderam com os seus antepassados. Os diários escritos pelos narradores retratam tanto as experiências vivenciadas por eles, como também as vivências de seus familiares, especialmente os mais velhos. Além disso, o caçador Arcanjo Baleiro é considerado uma pessoa sábia; tanto que ele está a todo o momento transmitindo ensinamentos e dando conselhos sobre a terra ao escritor Gustavo: “Toda a minha palavra, todo o meu silêncio serve para o acusar: ele é urbano, não sabe lidar sequer com o chão que pisa. A verdade é apenas uma: naquele universo, até para andar Gustavo precisa de me ter como seu mestre.” (COUTO, 2012, p. 151). Arcanjo exerce autoridade sobre Gustavo, pois conhece os costumes da terra e isso lhe permite tecer conselhos ao escritor.

Para Benjamin (1987) o narrador é aquele que sabe dar conselhos, aquele capaz de transmitir experiência. Para ele, a sabedoria está em extinção, assim como a arte de narrar, devido à evolução das forças produtivas. O surgimento do romance, no início do período moderno, seria o primeiro indício da morte da narrativa. Isso teria ocorrido graças ao grande distanciamento deste gênero da tradição oral, principalmente por seu vínculo com o livro e com a imprensa. A reprodutibilidade técnica do romance teria ajudado a matar o narrador. A história, a partir de então, passará a ser sempre a mesma, sem os improvisos, a sabedoria sempre renovada e as surpresas performáticas do narrador da tradição oral. Para Benjamin:

[...] A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. (BENJAMIN, 1987, p. 168)

Junto a esse testemunho se perde também a autoridade da coisa, seu peso tradicional. Logo, para o autor, a escrita retira o poder aurático da narrativa. Para ele, na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, sua aura se atrofia. Ao multiplicar o objeto, substitui-se a existência única da obra de arte por uma existência serial.

Costa e Fonseca (2007) compreendem a tradição a partir do tempo cíclico. Assim como os ciclos da natureza, as gerações sucedem-se umas às outras, exercendo uma continuidade do saber. É essa continuidade que garante sua perpetuação através dos tempos. A escrita, no entanto, cria um substrato permanente, pois está fixada em superfícies estáticas como o papel, por exemplo.

Os narradores de Couto, no entanto, ao contrário do que diz Benjamin, para quem o romance não provém e nem alimenta a tradição oral, bebem nessas narrativas tradicionais. Podemos encontrar facilmente em seus romances, provérbios carregados de ensinamentos e sabedorias, além de personagens idosos, loucos, crianças, mulheres, simples trabalhadores, que não detêm conhecimento acadêmico ou científico, mas que conhecem da vida e constantemente transmitem seus ensinamentos. Seus romances podem não alimentar a cultura oral, mas a valoriza, retirando dela a sua sabedoria e sonoridade.

Ao refletir sobre as ponderações de Benjamin sobre o narrador, Silviano Santiago em *O narrador pós-moderno* (2002) afirma que a ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra, pois o narrador é um observador, que conta a história de um terceiro e, por isso, é praticamente impossível, hoje, que a narrativa transmita a experiência e o conselho. Mas o que se percebe, é que as ações narrativas de Mariamar e Arcanjo vêm imbuídas de toda essa inexperiência do jovem que a todo o momento busca espelhar-se naquilo que puderam aprender com os mais velhos, ou tirando conclusões a partir das ações desses.

Na história de Couto, ao contrário do que afirma Santiago (2002), percebemos que nem sempre o narrador é um mero observador. Tanto Mariamar quanto Arcanjo, contam suas próprias histórias e esse último se arrisca a tecer conselhos e ensinamentos. Mariamar, por sua vez, é aquela que é conduzida pela sabedoria de um mais velho, seu avô Adjiru. Os ensinamentos que ela propaga em sua escrita, são apropriações da sabedoria de vida do seu ancestral, mas a sua história de vida não deixa de ser exemplar para as mulheres que se encontram sob o jugo de uma sociedade extremamente patriarcal.

O narrador pós-moderno é portador de palavra em um mundo onde ela pouco vale; e no caso dos narradores de Couto, a palavra desprestigiada é daquele que faz uso da escrita, já que o narrador oral goza de privilégios na comunidade retratada. As histórias de vida das personagens encontram-se ainda em construção, por isso eles recorrem ao vivido por familiares mais velhos, muito mais para construir seus próprios caminhos do que para tecer ensinamentos a terceiros. Como diz Silviano Santiago: “[...] olhar e palavra se voltam para os que dela são privados.” (SANTIAGO, 2002, p. 58). Como os narradores do romance não encontram ninguém disposto a ouvir sua história, eles se refugiam na escrita. Nela, colocam todas as suas angústias e tecem críticas aos chefes tradicionais e à administração pública. Arcanjo ironiza o grande empenho de Makuala na captura dos leões: “O homem já não fala. Discursa. E anuncia que a expedição, dirigida pelo seu partido, irá salvar as pessoas da condenação à miséria. Usa o grande verbo: salvar. [...]” (COUTO, 2012, p. 74). O

administrador está empenhado em tirar proveito político da situação, como se o extermínio dos leões fosse acabar efetivamente com a miséria do povo deixado à margem pelo poder público, o qual ele representava.

Segundo Fernanda Cavacas, em *Palavra oral de sabor quotidiano/palavra escrita de saber literário*<sup>9</sup>, é, especialmente no mundo rural, onde a vida continua a apoiar-se na cultura oral, que vivem moçambicanos cujas vozes continuam a ser silenciadas. Isso explica a escolha da aldeã e do caçador como narradores do romance e a exclusão do foco narrativo sob o ponto de vista do escritor Gustavo. A personagem tem seu relato preterido porque não possui a vivência do universo rural. O escritor é apenas um observador dos fatos, pois não os vive como Mariamar, moradora da aldeia em que está acontecendo os ataques dos leões, que só agridem mulheres. Ele nem sequer conhece os hábitos e costumes desse universo rural, como Arcanjo.

Silviano Santiago (2002) pondera que o narrador pós-moderno, impedido de contar sua própria história, como fazia o narrador tradicional, conta a história de terceiros. O romancista não recorre mais à sua memória, como na narrativa. Por isso, ele escreve, criando um enorme arquivo para rememoração daquilo que não é mais capaz de lembrar. Benjamin diferencia o narrador do romancista da seguinte forma:

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. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1987, p. 201)

Dessa forma, o romance busca “o sentido da vida” enquanto a narrativa traz “a moral da história”. O primeiro convida o leitor a refletir sobre o sentido da vida, enquanto na segunda, é transmitido um ensinamento. O bom narrador deve vir do povo, especialmente das classes artesanais, como é o caso do caçador Arcanjo Baleiro.

Couto nos convida a refletir sobre a vida em seu país, mas seus narradores que são inspirados em pessoas simples, não se eximem de praticar o conselho e tampouco de aprender com a sabedoria dos mais velhos: “[...] a particularidade das personagens de Mia Couto reside na sua narrativa, história e invenção; as personagens são mundos narrativos e mediadores, ‘traduzem’ uma experiência de vida pessoal, mas exemplar, didática e crítica,

---

<sup>9</sup> In: Chaves; Mâcedo, 2006.

para a comunidade.” (LEITE, 2012, p. 190). Assim, demonstram mais uma vez, o hibridismo da obra do autor que se apropria da estrutura romanesca como já dissemos, modificando-a com a inserção de outros gêneros em sua estrutura, e não abrindo mão do conselho e da sabedoria dos mais velhos que são observados e respeitados pelos jovens narradores.

Gustavo acompanhava as caçadas de Arcanjo com o intuito de fazer a grande reportagem da captura e morte dos leões. Supostamente, ele também escreve sobre o mistério dos leões de Kulumani, mas Couto escolhe como narradores de seu romance, o caçador e a aldeã, como uma forma de conferir autenticidade ao seu relato. Ele dá o poder da escrita aos locais. Por meio de seus narradores, ele confere voz ao povo moçambicano. A suposta autoridade do escritor é anulada em detrimento da fala daqueles que tem na escrita um refúgio e um instrumento de voz, uma vez que Mariamar, enquanto mulher, jamais poderia ser uma narradora em sua aldeia, e Arcanjo, pertencente a uma tradicional casta de caçadores até deveria dominar a arte de contar histórias, mas não deveria manejar uma caneta melhor do que manjava sua espingarda.

Gustavo representa o intelectual, sempre olhado com desconfiança, graças à cor de sua pele e por causa de sua formação não tradicional. Dessa forma, não estaria apto a falar sobre a terra moçambicana. Ele apresenta-se como o alter ego de Couto: escritor, branco, nascido em Moçambique, que viveu e lutou pela independência do seu país, mas que vê sua nacionalidade colocada à prova por não possuir a cor, nem ter antepassados da terra. Assim como acontece com Gustavo, sobre ele sempre paira a dúvida do pertencimento.

De acordo com Roland Walter (2008) a cidadania pode ser conferida de acordo com o lugar de nascimento ou tempo de residência; no entanto, o seu reconhecimento não garante ao cidadão a aceitação social na comunidade. Assim como acontece constantemente com Mia Couto, Gustavo tem sua “africanidade” questionada, como observamos na seguinte passagem:

- *Só me apetecia um banho. Tenho mais poeira que roupa* – resmungo Gustavo, sacudindo-se com vigor.
- *É melhor ficar assim para o seu corpo começar a habituar-se à terra. Habituar-se a ser da terra, a ser desta terra.*
- *Eu sou desta terra.*
- *Isso só a terra pode confirmar.* (COUTO, 2012, p. 72)

Arcanjo insinua que o escritor não é moçambicano, por não possuir intimidade com o mundo rural, onde está concentrada grande parte das tradições ancestrais africanas. A Moçambique urbana que ele conhece é muito diferente daquele universo em que começa a

adentrar. Seguindo com o mesmo raciocínio, George Yúdice (2006), quando argumenta sobre pertencimento, ressalta que, para alguns grupos indígenas mexicanos, o importante para determinar o pertencimento de um sujeito ao grupo é a sua participação, e não a identidade:

[...] Eles comentaram que não se tratava de uma questão de sangue ou de raça. Para eles, trata-se do conjunto de suposições, pressupostos, crenças, mitos, valores, experiências e laços que os próprios pesquisadores definiram como o 'horizonte da inteligibilidade' ou o 'território do significado' (Barrera Bassols; Vera Herrera, 1996: 37). Estruturas de sentimentos é que produzem o pertencimento a este ou àquele grupo. Nem mesmo o uso da 'mesma' língua é suficiente para esse sentimento de pertencimento. (YÚDICE, 2006, p. 149)

É na escrita que Couto constrói sua pátria, e seu abrigo é a língua portuguesa, que pouco tem a ver com a língua de seus ancestrais portugueses, pois agora está misturada aos sotaques da terra moçambicana. Portanto, não podemos qualificá-lo como menos moçambicano, já que as suas estruturas de sentimento, ligam-no diretamente ao país.

Tânia Mácedo e Vera Maquêa veem, através do trabalho linguístico do ficcionista, a sua maneira de construir a moçambicanidade, termo sobre o qual paira enormes discussões, mas que sem dúvida, tem a língua como um de seus determinantes. Em entrevista a Vera Maquêa, Couto afirma que:

[...] Quanto mais perto dessa 'tradição' e de uma certa 'oralidade' mais próximos estaríamos dessa tal moçambicanidade. Mas isso é uma ideia simplista contra a qual vou lutando. É preciso fazer um bocadinho o caminho com duas pernas: tem que ter um pé na tradição e outro pé na modernidade. Só assim se chega a um retrato capaz de respeitar as dinâmicas e as relações complexas do corpo moçambicano. A chamada 'identidade moçambicana' só existe na sua própria construção. Ela nasce do entrosamento, de trocas e destrocas. No caso da literatura é o cruzamento entre a escrita e a oralidade. Mas para ganhar existência na modernidade, Moçambique deve caminhar pela via da escrita. Entramos no mundo pela porta da escrita, de uma escrita contaminada (ou melhor fertilizada) pela oralidade. [...] (MÁCEDO; MAQUÊA, 2007, p. 195-196)

É clara a posição do autor em defesa da escrita em língua portuguesa, o que não significa a negação das culturas autóctones. Muito pelo contrário, ele enfatiza a necessidade de trânsito entre esses dois universos. Couto defende veementemente o uso da escrita, mas ele faz uma ressalva: essa escrita tem que se deixar contaminar pela oralidade. Sua intenção não é promover uma ruptura entre a cultura tradicionalmente oral de seu país e a cultura ocidental, mas fazer com que elas coabitem o mesmo espaço, sem segregações ou desconfianças, reconhecendo o valor e utilidade de cada uma, além de enxergar suas similaridades.

Ao contrapor as figuras do escritor Gustavo e do caçador/narrador Arcanjo Baleiro, vemos encenadas as dualidades que permeiam os escritores moçambicanos, divididos

entre a modernidade e a tradição, entre a letra e a voz, entre a cidade e o universo rural. “[...] Eu e ele somos dois opostos. O escritor é branco e baixo. Eu sou mulato e alto. O escritor fala pelos cotovelos e olha as pessoas bem nos olhos. Em contrapartida, os olhos humanos roubam-me a alma, quanto mais humano o olhar mais eu me converto em bicho.” (COUTO, 2012, p. 68). É preciso pensar porque o autor escolhe Arcanjo como narrador preferencial, ao invés de Gustavo. É preciso contrapor esses discursos. O do escritor branco que nasceu e vive em um país com raízes fincadas na cultura negra e do caçador/narrador que, enquanto mestiço encontra-se entre esses dois universos: a escrita de sua mãe e a narrativa oral e poder heterossexual do seu pai.

Walter Benjamin (1987), também chamará a atenção para o fato de que, ao perder seu caráter aurático, a função social da arte deixa de fundar-se no ritual para apoiar-se na política. Segundo Benjamin a aura “[...] É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, [...] significa respirar a aura dessas montanhas [...]” (BENJAMIN, 1987, p. 170). Dois fatos estritamente ligados à difusão dos movimentos de massas contribuem para o declínio da aura: O empenho em fazer com que as coisas fiquem mais próximas e a sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos, com sua reprodutibilidade. A multiplicação do objeto substitui a existência única da obra de arte por uma existência serial. Por isso, o autor relaciona a morte da narrativa com o surgimento do Romance. Para Benjamin, a escrita retira o poder aurático da narrativa e a sua reprodutibilidade técnica atrofia sua aura.

Lembramos, mais uma vez, que o romance em Moçambique é um gênero que sofreu rupturas e se tornou híbrido, ao incorporar características das narrativas orais africanas: “Os griots dos tempos modernos não se valem da voz, mas da escrita, em uma tentativa de resgatar valores antigos em via de extinção. Mitos e ritos são frequentemente revividos e reinterpretados na nova tradição – a escrita [...]” (TRINDADE JUNIOR, 2013, p. 57). Claro que esse processo de encontro entre elementos do passado com o presente não se dá sem choques. São inevitáveis os confrontos entre valores do passado e da contemporaneidade.

As normas e procedimentos estéticos da cultura oral aparecem na escrita de Mia Couto, na figura de seus narradores, representantes do povo. Na valorização da sabedoria e ensinamentos dos mais velhos, como toda a reverência que Mariamar tem por seu avô, com quem mantém uma ligação ancestral, invocando-o mesmo depois da morte, o que mostra a tênue fronteira entre o mundo dos vivos e dos mortos. Aparecem, também, na forma como o romance é organizado, a partir das histórias encadeadas de cada personagem, que se

complementam. Não raro, os narradores interrompem suas narrativas para citar um conto ou lenda tradicional, que fez parte de sua infância, ou contar sobre a vida de outro personagem do romance, o que acaba ajudando a esclarecer as relações dos protagonistas dentro de suas comunidades. “Para chamar o sono, recorro ao mesmo expediente que a minha mãe usava para nos adormecer. Recordo a sua historieta preferida, uma lenda da sua terra natal. Era assim que ela contava:” (COUTO, 2012, p. 30). A lenda contada pela mãe do narrador é transcrita na íntegra e seu enredo é rememorado diversas vezes ao longo da narrativa. Segundo Ana M. Leite:

As personagens vivem das histórias que contam, existem porque têm uma narrativa fabular a partilhar, uma experiência de vida, um ensinamento, figurado ou não. A personagem é uma história virtual, que é a história de sua vida. Existe mediante a sua capacidade fabular, o seu testemunho; mais do que um ser, com psicologia, é potencialmente lugar narrativo de encaixe. As muitas narrativas encaixadas, das diversas personagens, servem de ‘argumentos’ à narrativa englobante. (LEITE, 2012, p. 194)

Portanto, diante das análises de teóricos que leem a obra literária de Mia Couto, percebo que no romance *A confissão da leoa* há um desfile de vozes e histórias pela narrativa. Histórias que fazem parte de um mesmo mosaico narrativo e que divergem, às vezes, mas que se completam e ajudam o leitor a compreender o enredo. Algumas dessas histórias têm alto valor simbólico, como o conto que Mariamar lia para o avô e a lenda ouvida por Arcanjo na infância. Contar histórias na África é um costume ancestral, e para as personagens de Couto, apresenta-se como algo visceral. Só que o autor vai além, faz de seus narradores, escritores, mostrando que esses personagens que representam os moçambicanos podem também conquistar um espaço no universo da escrita. Para Mariamar e Arcanjo, assim como para o personagem Rolando, escrever é amenizar os dilemas da vida: “E eu que não esquecesse que Rolando sabia fazer uso da escrita. Sempre fora a sua arma, o seu refúgio. [...]” (COUTO, 2012, p. 205). Para as personagens de Couto, o ato da escrita é vital. Eles escrevem para continuar vivos ou para inventar outra existência.

Como nos revela o provérbio africano que abre o romance dizendo que: “*Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça*”. (COUTO, 2012, p. 09), *A confissão da leoa* reproduz em sua estrutura narrativa uma caçada. Mais do que leões, os narradores-personagens estão à procura da construção de um novo modo de vida, ao passo em que são perseguidos pelas desventuras do passado. A história é narrada pelo caçador Arcanjo Baleiro e pela suposta leoa, Mariamar. Couto prestigiará essas duas versões, a do caçador e a da caça. Ambos terão voz, e cabe

ressaltar que Arcanjo aparece como um facilitador para que o discurso de Mariamar venha à luz, exercendo o seu poder heterossexista, comum às sociedades patriarcais.

Durante a narrativa, há um jogo de caça entre os dois narradores. Por diversas vezes, Mariamar se esquia do encontro com o caçador com quem tivera um romance no passado. Sua família sabia que ele a levaria dali, pois, era ela a sua verdadeira presa, ou mais precisamente, seus escritos. Ela fala “[...] meu caçador” (COUTO, 2012, p. 119) não só em um sentido de posse e pertencimento, já que o amava, mas por que Arcanjo estava ali para capturá-la e levá-la para longe da aldeia; ele deveria recolher seus escritos, e ajudar aquela narradora a ser escutada.

A seguir, falaremos mais um pouco dessas duas narrativas distintas que se unem para contar uma mesma história. A escrita de Arcanjo Baleiro, permeada de metáforas sobre a caça é complementada com a narrativa fantástica e feminina de Mariamar. Mostrando a persistência do autor em viver entre dois universos, disposto a ouvir e contar as duas versões da história. Assim, entre a escrita ocidental e a tradição oral africana, ele tece um romance com dicções orais, permeado por acontecimentos maravilhosos, que só podem ser compreendidos a partir do entendimento filosófico e social africano, calcado nos ensinamentos ancestrais.

#### 4.1 OS DIÁRIOS DE MARIAMAR

As narrativas de Couto são permeadas de fatos e personagens inspirados no animismo africano que agregam à sua narrativa, acontecimentos fantásticos que só podem ser explicados a partir da visão africana de mundo, em que, como explica o moçambicano Severino Ngoenga (1994), o tempo é cíclico e os mundos dos vivos e dos mortos estão em constante contato. O diário de Mariamar é repleto desses fatos, assim como a sua própria existência, marcada por profundos sofrimentos e pela loucura. Os escritos da personagem-narradora que representa a própria terra moçambicana mostram a intrínseca relação entre a cultura da escrita e as tradições africanas na obra de Mia Couto.

Em sua grande maioria, as personagens de Couto representam tipos sociais comuns, que tem sua existência singularizada pelas metamorfoses físicas e pelos nomes próprios que acrescentam à sua personalidade, uma mais-valia de sentidos. Mariamar é uma simples aldeã, submissa aos mandos patriarcais como as muitas mulheres de Kulumani. No

entanto, a moça, além de ser considerada louca, acredita que se transforma em leoa. São essas características que lhe permite alçar voz contra o poder patriarcal e ousar lançar-se como narradora das memórias de seu povo. As angústias da personagem servem de mote para a discussão da condição submissa da mulher moçambicana, que vive a mesma opressão exercida sobre Mariamar. Assim, como a história dos “ex-cêntricos”, diante da história oficial, a narrativa da personagem permanecerá invisível, até ser apropriada por Arcanjo Baleiro.

A versão de Mariamar, que intercala os capítulos do livro junto com os diários do caçador, é povoada por acontecimentos cuja natureza fantástica envolve toda a sua existência, da nascença à maturidade. A personagem, que nasce morta e renasce da terra em que fora enterrada, simboliza um ponto de significância para enaltecer a nação moçambicana, na qual esta se revela pelo confronto e pela mistura, entre a tradição africana e a cultura do colonizador europeu. Portanto, a nação oferece contextos que dizem respeito ao sentido da terra e que podem ser situados pelos elementos da cultura ocidental, como a escrita, que tenta burlar o estado de submissão à mercê de uma sociedade patriarcal.

Percebe-se ainda o confronto e a mistura da esfera africana tradicional e a modernidade. Esses dois universos, os quais o autor insiste em aproximar, ensaiando aí a construção da identidade do sujeito e do próprio sentido da nação moçambicana, estando estas permeadas pelo multiculturalismo, ressaltando o caráter híbrido do homem e da nação moçambicana. Assim como o Brasil, Moçambique procura firmar-se em uma identidade plural que contemple o cenário multicultural que permeia o país. Aí está o grande desafio da nação, pois esses encontros não ocorrem sem embates e a representação do fantástico aparece como uma das soluções do ficcionista que tenta sublimar essas tensões:

Segundo Todorov, em *A introdução à literatura fantástica* (1981), o fantástico obriga o leitor a considerar o mundo dos personagens como real, vacilando entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos fatos; o leitor pode se identificar com um personagem e deve descartar a interpretação alegórica e a interpretação poética. Muitos acontecimentos do romance de Couto, como a possibilidade da narradora transformar-se em uma leoa, a princípio parecem irrealis, mas considerando o contexto étnico-cultural de Moçambique, tornam-se algo suscetível de acontecer.

As narrações contidas no diário de Mariamar são histórias de cunho fantástico, sobre ela e sua família, que vivia na fronteira entre a assimilação colonial e os costumes tradicionais da aldeia de Kulumani, fortemente marcada pelo patriarcalismo. Nesse universo, as mulheres estavam fadadas à submissão e ao silêncio. Por isso, a escrita praticada pela

personagem pode ser considerada um ato de transgressão. Muitos de seus relatos só se explicam a partir da visão de mundo africana baseada no animismo. O africano reconhece-se como parte integrante da natureza. As suas ações estão relacionadas com o cosmos, com as plantas e com os animais, em um sistema de relações sociais. Para eles, tudo possui uma alma, uma força ativa; logo, tudo é sagrado. O pensamento africano na maioria das vezes tem como base o animismo e a certeza de que tudo está vinculado à força vital.

[...] a força vital constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negro-africana no mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa [...] (PADILHA, 2007, p. 26)

A visão de mundo forjada pelos africanos não se reduz a uma ideologia política, religiosa ou literária, pois, para eles tudo está interligado. Por isso, o homem deve trabalhar para a harmonia desse sistema, que uma vez desestabilizado, atinge a todos os elementos envolvidos. Nesse contexto, o processo colonial agiu como força desestabilizadora, forçando uma ressignificação de diversas práticas culturais, que atingem diretamente a sua forma de pensar e de agir no mundo.

Penso serem relevantes, as considerações de Harry Garuba em: *Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana* (2012) sobre a tematização do animismo nas literaturas africanas. Para ele, a crença animista é composta de: “[...] duas filosofias básicas. A primeira diz que as coisas possuem uma vida própria, e a segunda que, quando suas almas são despertadas, seu sopro de vida é liberado e elas podem migrar para outros objetos. [...]” (GARUBA, 2012, p. 244). Dessa forma, na crença animista, animais podem adquirir habilidades humanas, da mesma forma que o homem pode metamorfosear-se e até mesmo, ultrapassar os limites do mundo dos mortos. Essa tênue fronteira entre os universos dos vivos e dos mortos é bastante explorada por Mia Couto. A presença de Adjiru na vida de Mariamar não se extingue com o óbito do ancião.

Garuba (2012) percebe a influência do animismo na ressignificação da cultura europeia, através da inserção de ritos e costumes tradicionais dos povos africanos. O inverso também acontece, e elementos modernos são introduzidos em rituais tradicionais. Podemos observar isso quando o administrador fala sobre as *mintelas*, os materiais com que, supostamente, se faziam leões: “Antigamente, as *mintelas* eram apenas raízes, cascas e ossos. Agora, os artefatos mágicos incluem desperdícios da modernidade urbana: ácido de bateria de carro, caixas velhas de telemóvel, teclados de computador.” (COUTO, 2012, p. 143). Os

objetos típicos da vida moderna são inseridos nos rituais tradicionais e a própria assimilação da ideia de capitalismo e de poder por parte dos moçambicanos é exemplo desse processo.

O animismo amenizaria os possíveis conflitos entre os distintos elementos culturais, subvertendo o binarismo, e desestabilizando a hierarquia da ciência sobre a magia. Ele diminui o impacto da modernidade, criando a “ilusão” de uma continuação do passado. Adjiru chama a atenção para a necessidade de manter-se perto dos antepassados, mesmo que a crença neles tenha sido abalada pelo processo de assimilação: “– Não importa o que eu penso. Importa o que os mortos pensam. Sem isto – e fez rodar a madeira entre as mãos –, sem isto os antepassados ficam longe de Kulumani. E você fica longe do mundo.” (COUTO, 2012, p. 86).

Garuba (2012) destaca ainda que não há necessidade de crença no animismo ou em magia, nessas sociedades. Ele condiciona o ser e estrutura a subjetividade, independentemente da crença religiosa. O animismo também trabalha com um tempo que foge da oposição binária entre circular e linear, fazendo emergir um terceiro espaço, um tempo diferente. Isso não significa ausência de consciência histórica, mas um tipo diferente de consciência histórica. Esse contexto seria, pois, propício para escritores construírem um universo narrativo, no qual há o predomínio das transposições e transgressões de identidades.

Ao analisar a presença do animismo no trabalho literário de Mia Couto, João Olinto Trindade Junior (2013) pondera que a apropriação do animismo nos permite perceber o desejo do escritor de renovar a terra, injetando na escrita uma “autenticidade africana”. A reinvenção da escrita promovida pelo autor é também uma tentativa de reinvenção da pátria, trazendo à cena questões até então não relevantes, como a da legitimidade da nação e do escritor.

Em *A Confissão da leoa*, o fantástico figura desde seu título, que parece remeter aos próprios relatos de Mariamar, uma vez que a personagem acredita metamorfosear-se em leoa. Para ela, Arcanjo havia lhe abandonado anos atrás, por medo; pois já suspeitava de que na sua doce aparência morasse a ferra que o devoraria:

[...] É isso que sou: uma leoa em corpo de pessoa. A minha forma era de gente, mas a minha vida seria uma longa metamorfose: a perna convertendo-se em pata, a unha em garra, o cabelo em juba, o queixo em mandíbula. Essa transformação durou todo esse tempo. Podia ser sido mais célere. Mas eu estava amarrada ao meu princípio. E tive uma mãe que cantou só para mim. Esse embalo deu sombra à minha infância e fez demorar o animal que havia em mim. (COUTO, 2012, p. 235)

Na aldeia de Kulumani, acredita-se que humanos podem ser transformados em leões e ainda, que há pessoas capazes de fabricar exemplares desses animais para cumprir um propósito: “[...] há o leão-do-mato que aqui se chama de *ntumi va kuvapila*; há o leão-fabricado a quem apelidam de *ntumi ku lambidyanga*; e há os leões-pessoas, chamados de *ntumi va vanu*.” (COUTO, 2012, p. 113-114). Essa dúvida sobre a real origem dos leões intriga as personagens. Muitos acreditam que eles são fabricados por alguém com interesse particular, pois não se comportam como os bichos naturais da savana. Outros dizem que se trata de leões-pessoas, que estão à procura de uma vítima específica.

Mariammar e sua mãe, Hanifa, afirmam que são leoas e que buscam fazer justiça às mulheres de Kulumani. No final do romance, Hanifa confessa ao caçador que é a terceira fera que não foi capturada. Mariamar por sua vez, não só acredita ser uma leoa, como diz que invocou os leões que atormentam a aldeia para atrair o caçador. O seu pai Genito Mpepe, crê que a filha seja capaz de tal feito, e articula um plano para que ela envolva e mate o caçador:

- *Vai matá-lo? – perguntei, a medo.*
- *Sou pessoa de matar gente? Quem vai matar é você.*
- *Eu?*
- *Quem vai matar são os leões que você chamou.* (COUTO, 2012, p. 26)

Ela, de fato, será responsável por liquidar o caçador. Metaforicamente, a leoa Mariamar, o vence através da prática da escrita. Ao empenhar-se no relato sobre a captura dos leões de Kulumani e, ao complementar sua narrativa com os diários da aldeã, Arcanjo deixa definitivamente o ofício de caçador, não só porque esse é um desejo seu, mas porque ele perde as habilidades com a espingarda, ao passo que ganha intimidades com a caneta. De fato, aquela era a sua última caçada. O caçador morre metaforicamente, para dar vida ao escritor. Arcanjo se dedicará, a partir de então, a caçar palavras, personagens e histórias. Teoricamente, o caçador é vencido pela presa. E não nos esqueçamos de que a verdadeira presa é o diário de Mariamar, a escrita da aldeã.

Em outra passagem que remete diretamente ao animismo africano, Mariamar conversa com o avô já falecido, que lhe esclarece coisas sobre sua existência. Isso é tão comum e natural no contexto cultural da personagem a ponto dela destacar que: “[...] Não é uma visão. É ele, o meu avô. [...]” (COUTO, 2012, p. 236). Ele vinha lhe dizer que ela não tinha nada de bicho, era uma pessoa, a vida é que lhe tinha roubado a humanidade. Todos a tratava como um bicho e ela acabava acreditando. João Olinto Trindade Junior (2013) destaca que na obra do escritor moçambicano, os mortos, além de participarem do mundo dos vivos,

interferem diretamente em suas vidas. Eles são responsáveis por seu destino, assim como pela elucidação de seus problemas.

A fala do avô de Mariamar chama a atenção ainda para a animalização do homem, provocada em grande parte pelas péssimas condições de vida, e a segregação social a qual muitos são submetidos. Em uma de suas crises, Mariamar se vê sem voz, impedida de responder aos chamamentos da mãe, ela emite apenas sons que lembram as onomatopeias de animais:

Quero responder, não me chegam as palavras. Repentinamente, perdi a fala, apenas um rouco farfalhar 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. [...] (COUTO, 2012, p. 83)

Ana Mafalda Leite (2012) ressalta que a figuração animal das personagens é uma alegoria da predação sofrida pelo país, desvalorização da terra, e dos valores coletivos. Para a autora, a radicalização comportamental de algumas personagens – loucura, amnésia, atopia – são resultantes de um desequilíbrio social e cultural. Arcanjo também percebe o processo de desumanização que assalta a aldeia. Os tradicionais decidem partir em uma expedição pela captura dos leões; e antes de se lançarem no mato, promovem um ritual regado a bebidas fermentadas da região que lhes deixam fora de si. Diante de suas posturas, Arcanjo os compara às próprias feras:

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. Aquela praça apenas confirma: a caça é uma feitiçaria, a última das autorizadas feitiçarias. (COUTO, 2012, p. 147)

Caçador e caça parece trocar de alma, mostrando que esse é um jogo em que todos podem ser vítima e algoz, ao mesmo tempo. Em sonho, Arcanjo se vê diante da Igreja de Kulumani e, para sua surpresa, quando o padre diz que seus fiéis o esperam, ele vê que os bancos da igreja estão lotados de leões que rezam fervorosamente como humanos para que o caçador consiga exterminar os “[...] homens brutais que estão dando caça a inocentes leões. [...]” (COUTO, 2012, p. 170). O padre, então, proclama que ele está ali para matar uma pessoa, como já havia vaticinado Naftalinda ao invadir a shitala. No fim da missão, de fato, morre um homem, mas não é o caçador que extingue sua vida. Genito Mpepe morre abraçado

com a leoa, depois de travar com ela uma exaustiva luta física. A leoa parece vingar as mulheres, violentadas pelo pisteiro, que não ousaram desafiá-lo.

A tênue fronteira estabelecida entre o universo humano e o universo animal demonstra a confusão e ambiguidade identitária que atinge as personagens. Dubiedade alimentada, principalmente, pela guerra, que obriga as pessoas a invadirem o espaço da savana, da mesma forma que os animais são obrigados a se aproximarem das aldeias e pequenas cidades, acuados pelas batalhas que varrem o campo e lhe fazem explorar novos territórios em busca de comida. Dessa forma, há uma inversão de comportamentos: enquanto o homem passa a se portar cada vez mais como um bicho; os animais selvagens ganham hábitos domésticos. Homem e animal parecem cada vez mais próximos.

Em sua aparição, Adjiru disse ainda que havia fabricado os leões para chamar o caçador que levaria Mariamar de Kulumani para uma nova vida. No entanto, ela escuta dentro de si vozes que desmentem a presença do avô e todo o seu discurso. Elas dizem que a vida não era responsável pelo seu estado; ela já nascera assim. “Reabro os olhos apenas para confirmar que Adjiru já ali não se encontra. Inspiro fundo e escuto dentro de mim outra voz. E essa voz enche de novo a minha cabeça: não há Adjiru, não há leões feitos, não há deuses remendando o passado. [...]” (COUTO, 2013, p. 237-238). Essas “vozes” que desmentem a presença do ancião podem ser indícios da loucura da narradora, mas o mais provável, é que sejam os ensinamentos religiosos ocidentais contrários a tais crenças que disputam lugar em sua mente e a faz duvidar da tradição.

Os devaneios e visões da personagem, permeados por delírios e pela presença do animismo, não nos permite ter certeza sobre a “real” verdade dos fatos. Como narradora, ela transfere para o leitor a estrutura confusa de seus pensamentos. Este se vê mergulhado nos devaneios e acontecimentos fantásticos da vida da personagem. Todorov ressalta que:

O fantástico implica pois uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados. Terá que advertir imediatamente que, com isso, temos presente não tal ou qual leitor particular, real, a não ser uma “função” de leitor, implícita ao texto (assim como também está implícita a função do narrador). A percepção desse leitor implícito se inscreve no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos dos personagens. (TODOROV, 1981, p. 19)

O leitor é levado por essa atmosfera e assim, como as personagens, não consegue distinguir as barreiras do real e da fantasia. A loucura também contribui para criar a ambiguidade, fazendo-nos passear por esses acontecimentos fantásticos e nos perguntarmos até que ponto esses episódios são criação da mente perturbada da personagem; e o que de fato

pode ser explicado a partir do animismo africano. Essa confusão reflete a desordem em que se encontram as identidades do indivíduo e da nação.

Ser colocado sob a insígnia da loucura é uma forma de isolamento e abandono social, como vemos na reflexão da narradora: “[...] O castigo que me estava reservado era o exílio absoluto. Não de Kulumani, mas o exílio da razão e da linguagem. Fui declarada louca. A loucura é a única ausência perfeita. Na insanidade mental eu estava visível; doente, mas sem feridas; magoada, mas sem dor.” (COUTO, 2012, p. 189). A sociedade tende a explicar atos que fogem do lugar comum e das convenções por meio da loucura. Na obra de Couto é assim com Naftalinda, que resolve não se calar diante do poder patriarcal; com Rolando, que assassina o próprio pai; e com Mariamar, desde que passou a reagir aos abusos sexuais cometidos pelo pai e às sucessivas tentativas de estupro empreendidas pelo policial Maliqueto:

Vai-se libertando da roupa, enquanto se aproxima, rastejante e baboso. Estranhamente, não o receio. Para meu próprio assombro, toda eriçada, avanço sobre Maliqueto, gritando, cuspidando e arranhando. Entre temor e espanto, o policia recua e constata, horrorizado, os fundos rasgões que lhe causei nos braços.  
[...]

– *Está louca, a gaja está completamente louca.* (COUTO, 2012, p. 57-58)

O fato dela reagir à violência do policial, ao invés de ter aceitado a sua condição de mulher frágil e submissa aos desejos masculinos, confere-lhe o status de louca, mas ambigualmente, é esse rótulo que a protege, ao menos momentaneamente. O uso de elementos sobrenaturais é, ainda, um meio de vetar a condenação social diante de atitudes ditas impróprias. Atormentada pelo fato do marido violentar sexualmente as filhas, Hanifa teria dado a Mariamar, com a ajuda de um feiticeiro, uma bebida que lhe fez perder os sentidos. Sendo declarada louca, os vizinhos não derramariam mais culpa sobre Genito. Mariamar perdera de vez o que lhe restava de credibilidade. Como louca, ela não poderia ser julgada, nem tampouco levada a sério. Tal episódio também é contado a partir de acontecimentos fantásticos que remetem ao animismo:

Minha mãe vingava-se: antes ela transferira a minha doença para a árvore do nosso pátio. Agora ela fazia *takatuka* ao inverso: deslocava a vida de mim para a árvore morta. O tamarindo, num instante, renasceu verde e altivo. Em contrapartida, converti-me em inanimada criatura. (COUTO, 2012, p. 188-189)

Após esse total isolamento social, a única coisa que resta à personagem é o refúgio da escrita. Tanto o seu suposto estado de loucura quanto as metamorfoses abrem

espaço para uma reflexão sobre as múltiplas identidades a que estão expostos os sujeitos pós-modernos. Um mesmo sujeito pode ter dentro de si vários outros sujeitos. A literatura fantástica sempre explorou esses temas. Todorov salienta que:

[...] é possível generalizar o fenômeno da metamorfose e dizer que uma pessoa poderá multiplicar-se facilmente [...]. Tomada literalmente, a multiplicação da personalidade é uma consequência imediata do possível passo entre matéria e espírito: a gente é várias pessoas mentalmente, e se converte em várias pessoas fisicamente. Outra consequência do mesmo princípio tem derivações ainda mais amplas: trata-se do desaparecimento do limite entre sujeito e objeto. O esquema racional nos representa ao ser humano como um sujeito que fica em relação com outras pessoas ou com coisas exteriores a ele, e que têm um status de objeto. (TODOROV, 1981, p. 62)

Os relatos de Mariamar apresentam essa profusão de “realidades” possíveis, apenas no plano da loucura ou no mundo do animismo. Seu diário é a própria personificação de uma escrita que brota da terra, já que a personagem representa a nação moçambicana. Em uma das muitas histórias fantásticas sobre sua família, ela narra que, na verdade, nascera morta e foi enterrada junto ao rio, onde voltara a ter vida:

[...] 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. 234)

Mariamar brotou da terra, e assim como a sua pátria, nasce sem vida (sob o jugo colonial) e tem que procurar na sua cultura e no seu povo as forças para renascer. Assim como Moçambique, ela era marcada por uma sequência de traumas desde a infância: é acometida por uma série de doenças e é abusada pelo pai. Moçambique também era uma terra doente, assim como Mariamar, que não podia andar e tinha acessos de bicho selvagem; seu país também sofria as feridas da guerra de libertação e da guerra civil; seu povo vivia refém do medo, e muitos se comportavam como verdadeiros animais. O país também fora violentado pelo pai colonial, com quem empreendeu dez anos de luta armada. Moçambique, assim como Mariamar, ressurge das entranhas da terra para contar sua própria história.

Mais uma vez, Couto usa a metáfora das “páginas de terra”, que mostra a sua intenção em produzir uma escrita que represente a cultura do seu país. Em *A confissão da leoa*, ela aparece, quando o caderno de Mariamar cai no chão: “O presente comoveu Mariamar. Uma sombra nublou os seus olhos e ela deixou tombar o caderno. Assim entreaberto no chão, posso ler a primeira das páginas. Está escrito: «Deus já foi mulher...»”

(COUTO, 2012, p. 250). Essa é a frase que introduz o primeiro capítulo do livro de Couto; logo, o incidente indica também o entrelaçamento das histórias dos dois narradores. Ao cair no chão, os escritos mergulharam na mente fértil de Arcanjo Baleiro, que é quem supostamente costura as duas versões narrativas. Essa escrita parece depender do contato com a terra para legitimar-se como genuinamente moçambicana. A escrita dela é local.

Esse encontro da escrita com a terra, que se assemelha ao ato de plantar, repete-se em outros romances do autor. Em *Terra sonâmbula* (2007), os cadernos de Kindzu também tombam no chão e o personagem vê suas letras penetrarem na terra, no momento em que Gustavo encontra seus escritos e começa a lê-los. Essa cena é muito similar à de *A confissão da leoa*, diga-se de passagem.

O encontro de Mariamar e Arcanjo, assim como o de Kindzu e Gustavo, é aguardado durante toda a narrativa: os primeiros já se conheciam, e havia uma expectativa sobre o seu reencontro; já Kindzu empreendia uma busca por Gustavo, filho desaparecido de sua namorada. Em ambas as cenas, vemos a concretização de uma busca e também a certeza de continuidade. Gustavo reconstruirá sua vida, à medida que for lendo os cadernos de Kindzu; e Mariamar enfim poderá ser ouvida, quando Arcanjo publicar seu diário. Os escritos de Kindzu e Mariamar ganham nova vida ao caírem nas mãos de Gustavo e Arcanjo, assim como as histórias orais que precisam ser transmitidas de geração a geração.

Esse encontro da escrita com a terra ocorre ainda em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), quando as cartas do Avô Mariano parecem ganhar vida própria, ao lançarem-se voluntariamente em sua cova. Elas se desmancham, mas os seus ensinamentos permanecem com o jovem Mariano; Em *Antes de nascer o mundo* (2009), o menino Mwanito escreve em cédulas de dinheiro – onde ele vive não existe papel e dinheiro não tem serventia – e as enterra para que o pai não desconfie de que ele conheça as letras, ensinadas clandestinamente por seu irmão mais velho. O menino simbolicamente planta seus escritos, a fim de protegê-los. Ele escreve também diretamente na terra, com um pedaço de pau, fazendo do chão uma extensa página.

Ao tomar a terra como metáfora do universo cultural, Couto aproxima o termo cultura de sua raiz latina que, segundo Alfredo Bosi: “[...] vem do verbo colo, que significa ‘cultivar a terra’. No caso de Roma, como se tratava de uma civilização de raízes agrárias, os termos que se referem à cultura intelectual avançada ficam ligados ainda a toda uma metaforização, a todo um imaginário da terra.” (BOSI In: BORNHEIM et al, 1997, p. 38-39). Couto demonstra com isso, que apesar da origem europeia do português e do romance, pretende que sua escrita penetre e germine na terra, se misture aos elementos da cultura

multifacetada moçambicana e renasça outra. Ao adentrar no solo, essa escrita em português pede licença aos ancestrais africanos para falar de seu território, onde a palavra oral sempre exerceu papel prioritário.

Além da terra, no romance, a água também é um elemento relacionado ao fantástico. Depois de uma grave doença, que deixara a narradora em estado vegetativo, Mariamar volta milagrosamente a andar e a falar quando tomba no rio: “[...] Dizem que desapareci no leito fundo e permaneci imersa tempos sem fim. Quando, finalmente, me retiraram eu tinha no olhar o deslumbramento de quem acaba de nascer. [...]” (COUTO, 2012, p. 190).

Mariamar está condenada a não ter voz, nem credibilidade em sua comunidade. Em primeiro lugar por ser mulher e, depois, por ser louca. A sua escrita, apesar de muitas vezes mostrar-se confusa, está carregada de verdades e revela não apenas uma mente obscura e oprimida, mas alguém que tem consciência do seu lugar submisso e das injustiças às quais é subjugada.

Rosário (2010) destaca que quem dá ou possui voz na vida pública, social, ou familiar em Moçambique, é quem está na posição de comando e, apesar das grandes fissuras sofridas pela cultura tradicional, a visão de mundo ainda é masculina: “[...] Assim, a escrita no feminino pressupõe igualmente permanecer num espaço mais restrito, numa perspectiva quase uterina de como uma mãe lida com o seu feto no período de gestação.” (ROSÁRIO, 2010, p. 144). Por isso, os escritos da narradora só vêm à luz, ao caírem nas mãos de Arcanjo.

A personagem sofre a angústia comum àqueles que vivem o choque entre os modos de vida tradicional e os modernos. Ela tem uma educação ocidental, mas está presa no seio de uma comunidade tradicional. A sua saga é libertar-se dessa redoma, ela precisa sair da aldeia, ir para a cidade onde o trânsito entre tradição e modernidade é mais fluído, para enfim, conseguir ser escutada. No entanto, assim como a personagem Rolando, ela está fadada a não mais proferir palavras, senão por meio da escrita.

[...] 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, mais uma vez, 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. E aqui deixo escrito com sangue de bicho e lágrima de mulher: fui eu que matei essas mulheres, uma por uma. Sou eu a vingativa leoa. 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. (COUTO, 2012, p. 239)

Mariammar relaciona a perda da voz com o fim dos escritos, mostrando a ligação da sua escrita com a oralidade. A confissão da personagem, devido ao seu caráter confuso, instaura a dúvida sobre a sua veracidade. Além disso, Mariamar sentencia toda a sua indignação com a raça humana na última parte de seu diário. Couto usa o animismo africano para mostrar os desafios do sujeito moçambicano, que tem que negociar a todo o momento com esses dois universos culturais. A personagem é punida com a perda da voz, pois não consegue cumprir o desafio do sujeito moçambicano na pós-modernidade, de transitar entre esses dois universos, mas ela representa aqueles que por muito tempo permaneceram no silêncio e encontraram na escrita uma forma de se expressar.

A narrativa de Mariamar se junta à de Arcanjo para compor o enredo do romance. Assim como a aldeã, ele também revisa fatos de sua vida e promove reflexões sobre sua construção identitária. Se a escrita dela é marcada por uma sucessão de fatos fantásticos e acontecimentos que aparecem de forma desordenada no decorrer da narrativa, a escrita de Arcanjo, aparentemente, demonstra a maturidade de quem está empenhado em exercer um trabalho linguístico de cunho literário como veremos a seguir.

#### 4.2 CONTADORES TRADICIONAIS À CAÇA DA ESCRITA

O caçador Arcanjo Baleiro assume posição de destaque na história de Couto, e transporta para o universo da escrita a habilidade narrativa dos caçadores. Escolhido como narrador preferencial do romance, já que é quem costura as histórias, ele pertence a uma tradicional casta de caçadores. “[...] O meu velho pai deve estar orgulhoso de como, em mim, se prolongou a velha tradição da família. Foi essa tradição que nos afeiçoou o nome: nós somos os das balas, os Baleiros.” (COUTO, 2012, p. 31). O nome da família é dado pela profissão, assim como o nome dos Kapitamoro que remete a capitão-mor, função exercida pelo bisavô de Mariamar no período Colonial.

Em seu livro de ensaios: *E se Obama fosse africano?* (2011), Mia Couto fala da milenar profissão, que para ele, está ligada à natureza nômade do homem: “Durante toda a infância e adolescência da nossa espécie, a nossa primordial vocação foi a caça. Daí a necessidade intrínseca e constante de partir, vasculhar, converter o espaço em território de coleta e de perseguição da presa. [...]” (COUTO, 2011, p. 72). No decorrer da sua história, o homem permaneceu muito mais tempo em trânsito do que localizado em um território fixo.

Derivaria daí, a necessidade humana de viajar, conhecer novas terras sem manter vínculos de pertencimento com elas. Arcanjo é esse ser de natureza errante e inquieta, que vive à procura de um sentido para a sua vida, sempre a explorar novos universos e caminhos, que lhe garanta o desejo de continuar vivo. Para Couto, por trás da aparente simplicidade do caçador, está uma gama de habilidades e qualidades que o credencia como exímio narrador:

A caça não se resume ao acto da emboscada e captura. Implica ler sinais da paisagem, escutar silêncios, dominar linguagens e partilhar códigos. Implica aprender brincando como fazem os felinos, implica ganhar o gosto e o medo pelo susto, implica o domínio da arte da surpresa e do jogo do faz-de-conta. Nós produzimos a caça, mas foi, sobretudo, a caça que nos fabricou como espécie criativa e imaginativa. [...] (COUTO, 2011, p. 72)

O caçador é, portanto, sensível à compreensão do mundo à sua volta: sabe fazer previsões do que está por vir através da observação minuciosa dos elementos naturais. Ele lê os sinais e sabe esperar a hora oportuna para lançar-se sobre a presa, em um jogo que requer sabedoria e inteligência. O narrador também deve empreender um jogo astucioso que envolva o leitor, a ponto dele se deixar dominar pela história. Ambos, caçador e narrador, cumprem o seu objetivo, lançando mão de sua criatividade e inteligência.

Em *A confissão da leoa*, Os Kapitamoro também pertenciam a uma linhagem tradicional de caçadores. É o personagem Adjiru, mestre nessa arte, quem fala sobre a profissão e a familiaridade desta com a contação e a invenção de histórias:

Na verdade, explicou, a carreira de caçador é feita de fracassos e esquecimentos. Por mais apurada que seja a sua pontaria, todo o homem que caça é um falhador. Para cada vitória, mil derrotas. É por isso que o caçador é um inventor de proezas: porque ele mesmo se desacredita, mais receoso da sua fragilidade que da mais feroz presa. (COUTO, 2012, p. 91-92).

A profissão é muito respeitada dentro das tradições africanas. O caçador é aquele que sustenta o seu povo, e é também quem o protege dos ataques das feras. Como herói, ele não poderia se sujeitar ao fracasso, por isso, tende a inventar proezas quando elas não acontecem. O personagem enfatiza que: “[...] no relato do caçador não existe «era uma vez». Porque tudo nasce ali, na vez da sua voz. Contar uma história é deitar sombra no lume. Tudo o que a palavra revela é, nesse mesmo instante, consumido pelo silêncio. [...]” (COUTO, 2012, p. 90). Para Adjiru, o caçador usa sua astúcia e inteligência para inventar uma história ainda inédita, criada diante da situação e do público que se apresenta naquele dado momento.

Em *A confissão da leoa*, a caça é um pretexto para a narração. As duas ações são colocadas lado a lado: uma não existe sem a outra, como mostra a recusa de Mariamar diante

do pedido do avô de que contasse uma história: “– Mas eu sou uma menina, nunca cacei, nunca irei caçar...” (COUTO, 2012, p. 90). Apesar do espanto da menina diante do pedido do avô, Adjiru não se engana sobre a sua capacidade narrativa, talvez porque, enquanto suposta leoa, Mariamar conhecesse bem as astúcias e estratégias de um caçador; não por acaso, ela vive a fugir de Arcanjo. A habilidade da caça é colocada como requisito para a narração: um bom caçador seria também exímio narrador. Adjiru gostava de contar aventuras de caça para os homens da aldeia. Todos o admiravam e respeitavam, mas isso não os impedia de lançar desconfiança sobre suas histórias:

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. A um certo ponto, Adjiru parava, suspirava, os olhos procurando um alvo, a sugerir que a narração iria ser demorada. Sentava-se, todo transpirado. Mas não era um apoio que procurava. Era um trono. Porque dali em diante Adjiru Kapitamoro iria reinar. Na verdade, não recordava a caçada: ele voltava a caçar. Naquele recinto, naquele preciso momento, ante o olhar espantado dos escutantes, o avô emboscava a presa. E a assembléia, em suspenso silêncio temia afugentar não as memórias do caçador mas os animais que ele perseguia. (COUTO, 2012, p. 90)

Sobre as histórias dos caçadores, sempre paira a dúvida a respeito de sua veracidade. O caçador, assim como o escritor é um inventor, um ficcionista. Arcanjo lembra-se disso quando começa a escrever seu diário: “[...] O que rabisco agora é uma despedida. Um falso adeus, como tudo no caçador, é inventada ilusão. Onde nos outros, há lembranças, em mim apenas mentiras e miragens.” (COUTO, 2012, p. 35-36). A escrita de Arcanjo é inventada. Ele não escreve suas lembranças, ou ao menos não as pretende escrever como ocorreram, porque elas o machucam. Por isso, empenha-se para reinventar-se e desvincular-se do passado de tragédia que dizimou sua família. Couto também trata sobre esse assunto em seus textos de opinião e diz que: “[...] Sempre que invoca o passado, o escritor está construindo uma mentira, está inventando um tempo que está fora do tempo. Este assunto de mentirosos que mentem para serem acreditados deve ser ressaltado num debate como este.” (COUTO, 2011, p. 190). Aí reside a importância da capacidade criativa do escritor: ele precisa fazer o leitor acreditar nas suas mentiras, a ponto de se deixar convencer por elas.

A escrita pode forjar fatos. As cartas que permeiam o romance são consideradas falsas por não refletirem com fidedignidade a realidade: “– Vou escrever uma carta à minha namorada. À velha maneira. Uma falsa carta, para apenas para me distrair, apenas para distrair saudades dela.” (COUTO, 2012, p. 65). Diante da confissão do escritor, Arcanjo se pergunta se haverá carta que não seja falsa; e recorda as missivas de amor que seu pai ditava à sua mãe. Henrique Baleiro inventava carinhos que não existiam. Florindo Makuala, por sua

vez, não escreve cartas, mas forja um falso relatório sobre a caçada dos leões, que caminhava para o fracasso.

O ato da escrita, por ser solitário e subjetivo, dá margem à inventividade e ao escamoteamento da verdade. Mas essa também é uma de suas virtudes, pois o bom escritor é aquele capaz de criar um novo mundo a partir do que existe. A escrita literária distingue-se de outros gêneros justamente por sua capacidade de recriar e reinventar a realidade.

Quando vai falar sobre o início do seu livro, Arcanjo evoca toda a história familiar com a escrita, deixando claro o fascínio dos Baleiros diante dessa cultura: “[...] Foi um pequeno bilhete que iniciou a minha história com Luzília. Eram as cartas que faziam o meu pai ajoelhar-se perante a mal-amada esposa. Era inveja o que eu nutria por Rolando quando ele permanecia em casa, sentado como um soberano, na companhia de livros. [...]” (COUTO, 2012, p. 246). O pai do narrador sempre ditava à esposa, cartas inventadas endereçadas a si mesmo. Henrique levava as missivas e uma fotografia desfocada de Martina nas caçadas. Essa era apenas uma forma de inventar ternuras, pois ele não sabia ler. Esse ritual familiar é a síntese do hibridismo e do encontro de culturas no qual vive o narrador. O seu pai dá a voz; é o caçador que tradicionalmente possui o dom do narrador, de inventar histórias. A sua mãe possuía a habilidade da escrita. Arcanjo passará a dominar as duas técnicas.

[...] Martina Baleiro, minha mãe, fazia-se bonita para as suas redações. Aquele era o único momento em que ela recebia palavras bonitas da parte do seu homem. Apenas naquele momento ele lhe surgia manso, quase submisso, como se pedisse perdão  
 [...] Ainda hoje ressoa em mim a voz do meu pai em soletrado ditado:  
 – Meu querido Henrique, meu amado marido, único amor da minha vida... estás a escrever, Martina. (COUTO, 2012, p. 65-66)

Martina continuava a cumprir o cerimonial diário de escrita das missivas, mesmo durante a ausência do marido. Essas memórias explicam a ligação afetiva do narrador com o universo da escrita que lembrava a mãe que perdera quando ainda era criança. Dona Martina sempre incentivou a proximidade dos filhos com as letras, mas enquanto Rolando penetrava com facilidade nesse universo, Arcanjo sentia mais dificuldade, especialmente porque ele dividia preferências com a caça.

Canclini (2009) chama a atenção para o fato de que milhões de pessoas não são mais sujeitos de uma única cultura, o que nos obriga a aceitar que a quantidade de identificações disponíveis e das formas de tomar posição exigem metodologias híbridas, capazes de combinar conhecimentos específicos. Para o crítico, é necessário falar de sujeitos interculturais, entendendo a interculturalidade de forma ampla, própria de um mundo

globalizado, como fator constitutivo, decisivo na configuração da subjetividade. O sujeito pós-moderno convive com

Mais mestiçagens étnicas e sincretismos religiosos do que em qualquer outra época, novas formas de hibridização entre o tradicional e o moderno, o culto e o popular, entre músicas e imagens de culturas distantes nos tornam a todos sujeitos interculturais. A tarefa de ser sujeito apresenta-se mais livre, sem as restrições que antes a fidelidade a uma só etnia ou nação impunha. Mas, ao aumentar a heterogeneidade e a instabilidade de referências identitárias, incrementa-se a incerteza filosófica e afetiva. (CANCLINI, 2009, p. 202)

Arcanjo é um sujeito livre para transitar entre universos culturais, mas ele também se sente carente de laços de pertencimento. Desde que sua família foi desintegrada, ele vaga entre as heranças culturais de seus pais, em busca de identificação. Arcanjo sempre esteve entre a caça e a escrita; o pai e a mãe; a cultura tradicional e a ocidental. Ele alimenta um desejo de abandonar o ofício de caçador e desvincular-se da linhagem paterna. No entanto, por mais que odiasse admitir, era muito parecido com o pai: “De repente, vejo-me próximo da desconfiança do meu pai, face à fidelidade das cartas de minha mãe. Meu Deus, como me pareço com Henrique Baleiro! [...]” (COUTO, 2012, p. 205). Para Stuart Hall (2006), as conjunturas culturais a que somos sujeitos desde o nascimento exercem grande influência sobre o sujeito, mesmo quando ele deseja negar ou desligar-se de tal identificação:

[...] Às vezes nos revelamos mais pelos nossos vínculos enquanto quanto mais lutamos para nos livrar deles, ou discutimos, criticamos ou discordamos radicalmente deles. Como os relacionamentos paternos, as tradições culturais nos moldam quando nos alimentam e sustentam, e *também*, quando nos forçam a romper irrevogavelmente com elas para que possamos sobreviver. [...] (HALL, 2006, p. 59)

Rolando confessa, em carta ao irmão, que também renega o vínculo com os Baleiros. Há anos ele fingia uma loucura para defender-se do fato de ter vingado a morte da mãe, matando o pai. Desde então, ele se refugiara na escrita, não proferia mais nenhuma palavra inteligível, comunicando-se apenas por meio de escritos.

Meu querido irmão: imagino que te doa a minha condição. Quero-te dizer que não sofro. Pelo contrário, sou feliz porque nunca mais posso voltar a ser um Baleiro. Despi-me do meu herdado nome com o mesmo prazer que certas viúvas queimam as vestes do marido que as tiranizou. Depois daquele disparo deixei de ter medo, deixei de ter medo de quem fui. [...] (COUTO, 2012, p. 205-206)

Desde esse acontecimento trágico, que esfacelou sua família, Arcanjo luta contra as heranças culturais paternas e deseja afirmar-se no que herdou da mãe: a escrita. É como a

busca por autoafirmação de uma nação colonizada, que tenta desvincular-se do pai colonial – Portugal –, que lhe impôs regras e heranças que ele não pôde escolher, e que quer religar-se a terra mãe – Moçambique. É um processo de autorreconhecimento, uma procura por suas subjetividades, por uma construção identitária. Arcanjo é um ser duplamente colonizado nesse sentido. Apesar do fascínio que nutre pela escrita, a tomada de posse dessa cultura ocidental é feita de forma consciente e ele a faz sem desvencilhar-se das crenças e conhecimentos inerentes à sua outra colonização, a profissão de caçador que herdara do pai.

Para Benjamin Abdala Júnior, em *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos* (2003), o futuro escritor apropria-se naturalmente das articulações literárias, sem se dar conta de sua situação de ser social e de “porta-voz” de um patrimônio cultural coletivo, e de que a sociedade é que se inscreve através de seu texto, estando nele inserido as práxis coletivas. A apropriação não é apenas uma estratégia discursiva consciente do escritor. Trata-se de uma apreensão intertextual e intersemiótica múltipla da série literária em interação dialética com outras séries culturais. É também um trabalho literário de apropriação da cultura, de sentido político-social, mas que o sujeito não domina plenamente. Nessa apropriação, feita pela produção textual, a fusão intertextual é múltipla e cada segmento discursivo dialoga em vários níveis com a vida cultural. O escritor reflete aspirações subjetivas que não são exclusivamente suas, mas de toda uma coletividade. Por mais que tentasse fugir, em sua escrita, Arcanjo refletiria sobre a vida do caçador e do universo socio-cultural que o cerca. Os escritores moçambicanos vivem na fronteira entre a apropriação da escrita em língua portuguesa e a valorização das culturas locais.

A escrita de Arcanjo é consciente, e ele está certo de que escreverá um livro e mudará de profissão. Assim como Couto, o caçador acha possível conquistar seu espaço dentro do universo da escrita. Diante de tal intenção Gustavo indaga sobre o que ele escreve naquele caderno:

- Escrevo esta história.
- Que história?
- A história desta caçada. Vou publicar um livro. (COUTO, 2012, p. 100)

Apesar do empenho para desvencilhar-se da linhagem dos Baleiros, ele continuará a perpetuar uma tradição familiar, a de narrar histórias, agora não mais orais, mas escritas. O Arcanjo caçador aposenta-se para dar espaço ao narrador que o habita. Ele, de fato, é um escritor de narrativas, visto que fala de suas experiências de vida. Como destaca Benjamin (1987), o narrador é um ser que troca experiências.

Como já dissemos, inicialmente, seu desejo de escrever um livro soa como uma afronta e, ao mesmo tempo, uma piada aos olhos de Gustavo; mas este acaba tendo que reconhecer o talento de Arcanjo com as letras. Os dois espionam os escritos um do outro e roubam frases, em um jogo que lembra as astúcias de um caçador, que espreita sua presa em silêncio, esperando a melhor hora para atacar. Algumas epígrafes de *A confissão da leoa* são trechos “roubados” do caderno do escritor. Gustavo e Arcanjo empreendem um jogo de gato e rato pelos escritos:

Já em casa, preparo o almoço. O escritor está na sala, trabalhando. Reparo que continua espreitando os meus caóticos papéis. Já não me importo. Também eu leio os cadernos dele e até lhe roubo umas frases. Começo, em troca, a ganhar o tardio gosto de escrever. Qualquer coisa na escrita me sugere o prazer da caça: no vazio da página se ocultam infinitos sobressaltos e espantos. (COUTO, 2012, p. 197)

Arcanjo, em seu discurso, sempre faz uso de metáforas ligadas à caça, transferindo para o universo da escrita a habilidade inventiva dos caçadores. Enquanto narrador, é ele quem detém o poder da palavra. Ele representa a voz masculina, heterossexista, hegemônica e patriarcal. A espingarda e a caneta possuem valor similar. O uso desses dois instrumentos denota poder. Acostumado ao domínio do ato, do exercício da existência e da sobreposição do hegemônico, o caçador transfere esse poder para o seu novo instrumento de trabalho: ele domina a palavra, a expressão. Assim como a caça, a escrita também requer o uso da astúcia e de certa malandragem. É preciso enxergar as pistas e não se deixar dominar pela presa.

Lançando mão de sua habilidade inventiva, Arcanjo forja uma falsa presa para assustar Florindo e Gustavo, que contam piadas de mau gosto, enquanto eles incursionavam pela savana, buscando alguma pista dos leões:

[...] Finjo escutar qualquer coisa que, a eles, lhe escapou. O tom grave assusta-os:  
 – *Fiquem quietos, não saiam do carro. Em nenhuma circunstância, ouvirem?*  
 Agachado, arma pronta a disparar, faço de conta que vou escolhendo o mais silencioso piso e, aos poucos, extingo-me entre os arbustos. Depois não se escuta senão o silêncio, uma medonha solidão cerca os que me esperam no carro, paralisados pelo medo. Escuto-os a falar em voz baixa.  
 [...] decido disparar para o ar, para criar ainda mais temor, irrompo em cena correndo, pulando sobre os arbustos, aos gritos para que fugíssemos dali. [...] (COUTO, 2012, p. 152)

Como um narrador oral, Arcanjo cria uma história de improviso, lançando mão de toda uma estratégia performática para pregar uma peça nos amigos. O administrador e o escritor jamais saberão a verdade e repetirão a história como se ela de fato tivesse ocorrido.

A prática da escrita na obra de Couto é importante para a afirmação de seus narradores, enquanto sujeitos que transitam por diversos universos culturais e conseqüentemente, por muitas identidades. É justamente por ser um ser dividido entre mundos distintos que tenta aproximar; que o narrador, literalmente, tem uma mão para caçar e outra para escrever, como revela em diálogo com o escritor:

- Afinal, você é canhoto? – pergunta o escritor, aproximando-se.
- Sim. Mas para disparar, sou dextro.
- A mão esquerda, explico com súbita inspiração, é a que segura as crianças ao colo. Não pode ser a mão que mata. (COUTO, 2012, p. 100)

As profissões da caça e da escrita se complementam e se retroalimentam como acontece com Couto. Enquanto biólogo, ele tem a oportunidade de conhecer o interior de seu país, onde as tensões entre a tradição e a modernidade se apresentam de forma mais densa. Essa convivência com uma gama diversificada de culturas e de línguas lhe dá substrato para a criação literária. A carreira de biólogo lhe oferece como legado uma escrita que vê Moçambique não como uma, mas como um lugar em que estado e nação não andam juntas na representação de um mesmo valor histórico, cultural e étnico. Moçambique é plural em todas as suas complexidades e territorialidades, é um país híbrido.

Arcanjo leva para a escrita a inventividade e capacidade narrativa do caçador. É também sua profissão ancestral que lhe permite falar com intimidade da terra, transitando facilmente do universo urbano para o universo rural. Seu diário nada mais é que um relatório de caça, contando todas as desventuras e proezas que vive no seu dia-a-dia, lançando mão de metáforas que remetem à profissão como no trecho a seguir: “Sou caçador, sei o que é perseguir uma presa. Toda a minha vida, porém, fui eu o perseguido. Um tiro de espingarda persegue-me desde a infância. Esse disparo me atirou, há quarenta anos, definitivamente, para fora do sono. [...]” (COUTO, 2012, p. 31). Nessa parte da narrativa, o narrador esmera-se no uso de vocábulos ligados ao campo semântico da caça. Arcanjo aparece nesse trecho como vítima: a sua procura por uma nova identificação profissional nada mais é do que uma forma de fugir do passado que está no seu encalce.

Cada indivíduo possui múltiplas identidades, às quais lança mão em momentos oportunos. Para Mariamar, Arcanjo é seu caçador, aquele que mesmo não sabendo, lhe persegue: “[...] Arcanjo Baleiro, o caçador. Esse homem, em tempos, caçou-me a mim. Desde então nunca mais tive sossego. Fugir de um amor é o modo mais total de obedecê-lo. [...]” (COUTO, 2012, p. 50). Mas ele era, também, o seu salvador. Quando se viram a

primeira vez, o caçador a salvara dos abusos de Maliqueto. Apaixonada, Mariamar pretende fugir para a cidade com seu pretendente; no entanto, ele não aparece para buscá-la. Desde então, há dezesseis anos, ela o aguarda para que, enfim, possa levá-la para longe da aldeia que a oprime e exclui. Será a segunda vez que ele a salvará. Mais do que a figura física da personagem, o caçador é responsável por proteger suas memórias, para que elas não se percam no tempo.

Arcanjo Baleiro não consegue matar os leões, pois as suas habilidades de atirador vão minguando, ao passo em que ganha intimidade com as letras. Ele pensa em trocar de papel com Gustavo e lhe dá a espingarda, mas o escritor se contenta com a sabedoria que o ofício delega a quem o conhece: “– Você deu-me o que, na caça, está antes da espingarda.” (COUTO, 2012, p. 246). Diante disso, cabe-lhe apenas relatar o abate dos leões: “Genito matou a leoa, Maliqueto matou o leão. Para mim, o último caçador do mundo, não me restava senão a constatação do sucesso de infames matadores. Para mim, Arcanjo Baleiro, que sabia de bala e não de escrita, não me resta senão elaborar o relatório da ocorrência.” (COUTO, 2012, p. 227). A ele agora cabem os trabalhos burocráticos da escrita.

Apesar de não cumprir a missão para a qual foi contratado, nosso narrador consegue transformar-se em um profissional da escrita, como desejava. Mas engana-se quem pensa que sua caçada foi um fracasso. Afinal, ele é responsável por levar Mariamar – a leoa – para a cidade; e isso lhe dá a chance de capturar os escritos da moça. O que, de fato, ele caçava em Kulumani, era uma boa narrativa; e encontra nos diários da aldeã um complemento para a história que vinha escrevendo.

Muitas narrativas sobre formação nacional encontram na união de um homem e de uma mulher a metáfora para a formação da nação. O próprio Mia Couto já lançou mão desse artifício em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), quando Mariano, que estava afastado das tradições, deita-se com Nyembete, que representa a terra moçambicana. Em *A confissão da leoa*, no entanto, não é a união entre homem e mulher que é evidenciada, mas o encontro de discursos, distintos e complementares. Se, por um lado, de Nyembete e Mariano nasce o novo homem moçambicano; por outro lado, de Arcanjo e Mariamar nasce o discurso literário nacional. Floresce um romance que dialoga com a narrativa de tradição oral. Um discurso capaz de narrar a multiplicidade cultural da nação, lançando mão da polifonia, fazendo uso de um português disposto a conversar e negociar espaço com as línguas locais, e com as dicções da oralidade.

Arcanjo Baleiro e Mariamar Mpepe constroem uma narrativa a partir de suas vivências individuais, mas que reflete os modos de vida de uma coletividade. Os dilemas e

problemas enfrentados e presenciados pelos narradores são comuns à dinâmica diária da vida em Moçambique. Estamos diante de dois narradores que ambigualmente possuem uma educação tradicional e ocidental ao mesmo tempo, e que por isso, vivem a transitar por esses universos. Couto lança mão de narradores/escritores, que utilizam a escrita ocidental para dar continuidade à tradição oral de narrar histórias. Como já não podem mais fazer uso da voz, eles registram na letra os encantos e dinamicidade das técnicas narrativas ancestrais.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *A confissão da leoa* faz uso de seu caráter híbrido enquanto gênero, para agregar diversas estruturas discursivas, que contemplem as heranças europeia e africana a que estão sujeitos os moçambicanos. Assim como o homem que vive o momento pós-colonial de fragmentação social e identitária, à deriva entre múltiplas identificações, uma história que busque retratar esse contexto também se apresenta híbrida, permeada pelos contos, lendas e provérbios herdados da rica cultura africana, agregados à escrita legada pelos portugueses, que nesse território, já é outra, modificada pelas línguas locais e embalada pelos sotaques da terra.

Para narrar uma história que pretende falar da multiplicidade cultural moçambicana, é preciso evocar muitas vozes que, juntas, buscam construir um retrato da nação, na tentativa de olhá-la de diversos ângulos. Por trás dos discursos de Mariamar e Arcanjo, encontramos muitas outras vozes que ajudam a construir a narrativa, como um quebra-cabeças que ganha forma com o encaixe de peças. O desfile de vozes é uma tentativa do autor de refletir não só a multiplicidade cultural do país, onde são muitas as línguas, os costumes e crenças, mas de pensar também na escrita literária do país, construída a partir da convivência com esse amálgama intercultural.

Os escritores moçambicanos como a aldeã Mariamar e o caçador Arcanjo são também seres que vivem, em maior ou menor proporção, as instabilidades linguísticas e culturais a que estão expostos os cidadãos moçambicanos. Assim, repartidos entre suas heranças culturais, eles tentam harmonizá-las e mesclá-las na tentativa de construir um terreno em que brote uma literatura capaz de dialogar com esses universos aparentemente díspares, mas que há tempos se comunicam e se modificam.

A voz feminina e local de Mariamar, já transformada pela assimilação e educação católica, une-se ao discurso de origem ancestral do caçador, também modificado pela convivência com a escrita ocidental e pelo universo urbano. As novas vozes literárias do país fazem-se assim múltiplas, mesmo quando aparentam ser uma. Isolados, os discursos dos narradores já são plurais, refletem as misturas culturais a que cada um se expôs. Quando se encontram, essas narrativas se completam, porque abrangem universos ainda não tocados pelo outro. Mariamar sabe o que é ser mulher escritora em uma comunidade patriarcal; Arcanjo sabe das dificuldades enfrentadas por quem transita entre o universo urbano e o rural: dois lados tão distintos de uma mesma nação que representam uma unidade.

A análise em que me detive visou às estratégias e peculiaridades narrativas dos narradores de Couto, e me fez perceber a complexidade do trabalho literário face às suas múltiplas influências. Couto, assim como os demais escritores moçambicanos, vive a negociar com suas heranças europeias; e a cultura africana com a qual convive desde criança. O seu trabalho de biólogo também permite-lhe, assim como Arcanjo, ser esse ser de fronteira, que vive a aprender e mediar a convivência entre o campo e a cidade; entre a educação ocidental e o conhecimento e sabedoria ancestral. Em uma narrativa com esses desafios, o trabalho só poderia ser levado adiante com narradores dispostos a ouvir e a contar as muitas versões que se apresentam; narradores que são também tradutores de mundos, capazes de transitar entre os universos da oralidade e da escrita. Nas “páginas de terra” do autor, a escrita serve como terreno fértil onde essas múltiplas faces culturais renascem, reescrevendo os novos modos de vida da sociedade moçambicana.

Percebo, diante do trabalho literário empreendido pelo autor, que há uma preocupação em revisitar os universos culturais que povoam Moçambique, transgredindo e ressignificando tradições, em prol da construção de uma identidade moçambicana que, assim como as identidades do sujeito pós-moderno, encontra-se em constante formação. Além disso, Mia Couto não perde de vista a sedimentação da literatura moçambicana; por isso o empenho em afirmar o romance moçambicano – já distinto do modelo ocidental – como gênero capaz de absorver as múltiplas heranças literárias e culturais do seu povo. Tradicionalmente, os africanos sempre foram exímios narradores, e reconhecidos por sua capacidade criativa. Couto nos traz um novo desejo desses africanos: o de serem reconhecidos também como escritores; e isso, nos diversos sentidos da palavra. Escritores não apenas de narrativas, mas de destinos e futuros que, assim, feitos a próprio punho, possam ser espaços em que os moçambicanos de fato se reconheçam.

## REFERÊNCIAS

### Obras de Mia Couto:

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COUTO, Mia. **Mia Couto**. Em entrevista a: Bruno Dorigatti. Revista *Idiosincrasia*. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br>>. Acesso em: 25/09 /2007.

COUTO, **Antes de nascer o mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?** e outras interinvenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

### Obras Sobre Teoria e Crítica da Cultura

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

BEVERLEY, John. **“Por Lacan”**: da literatura aos estudos culturais. *Travessia: revista de literatura*. Florianópolis: UFSC, nº 29/30, ago 1994/jul1995; 1997; p. 11-42.

BHABA, Homi. **O entrelugar das culturas**. In \_\_\_\_\_. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses*. Organização de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**; tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2010.

BORNHEIM, Gerd et AL. **Cultura brasileira**: tradição/contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funarte, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução Adelaine La guardiã Resende [ET AL]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2004.

MACLUHAN, Marshall. **Os meios de Comunicação de Massas**. São Paulo: Cultrix, 1995.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Uma teoria científica da cultura**. Caps. I, IV, VII, X. In: \_\_\_\_\_. *Uma teoria científica da cultura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975. p. 13-16; 42-47; 69-75; 84-113.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SANTIAGO, Silviano. **O narrador pós-moderno**. In: Nas malhas da letra. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44 – 60.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ROSÁRIO, Lourenço do. **Moçambique**: história, culturas, sociedade e literatura. Belo Horizonte: Nadyala, 2010.

YÚDICE, George. **Os zapatistas e a luta pela sociedade civil**. In. A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 140-155.

WALTER, Roland. **Mobilidade cultural**: o (não-)lugar na encruzilhada transnacional. *Interfaces Brasil/Canadá*, Rio Grande, n. 8, p. 37-56, 2008. Disponível em: <http://www.revistabecan.com.br/arquivos/1228242203.pdf>.

### **Obras Sobre Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**

CAMPOS, Josilene silva. **Murmúrios e sonambulismo em terras moçambicanas**. In: SANTOS, Náglia oliveira; SILVA, André Luiz dos Santos. *Cadernos África e africanidades 1: literaturas africanas e afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Revista África e Africanidade, 2009.

CANIATO, Benilde Justo. **Percursos pela África e por Macau**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita; MÂCEDO Tânia. **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

FONSECA, Maria N. **Percursos da memória em textos das literaturas africanas de língua portuguesa**. Gragoatá. Nº. 01. Niterói: EDUFF, julho/dezembro de 1996.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia couto**: espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

FRY, Peter (org.). **Moçambique**: ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

GOVERNO DE MÇAMBIQUE: **Informação geral sobre Moçambique**. Disponível em: <http://www.portaldogoverno.gov.mz/Mozambique> Acesso em: 12/02/2014.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas Africanas de expressão portuguesa**: Universidade Aberta. Lisboa, 1995.

LEÃO, Ângela V. (Org.). **Contatos e ressonâncias**: literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas pós-coloniais**: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

MÂCEDO, Tânia; MAQUÊA, Vera. **Literaturas de língua portuguesa**: marcos e marca – Moçambique. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EdUFF – Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

SECCO, Carmem Lúcia T. Ribeiro. **Travessias e rotas das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa** (*das profecias libertárias às distopias contemporâneas*). Légua e Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural. Feira de Santana: UEFS, n°1, 2001 – 2, p. 91-113.

TRINDADE JUNIOR, João Olinto. **No coração da tempestade**: irrupções insólitas em Vinte e zinco, de Mia Couto. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

### **Obras Gerais**

ABDALA Junior, Benjamin. **De vôos e ilhas**: literatura e comunitarismo. Cotia – São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BÂ, Amadou Hampâté. **Amkoullel, o menino fula**. Tradução: Xiná Smith de Vasconcelos. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** (*Obras escolhidas I*). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.

COSTA, Luís Artur; FONSECA, Tânia Maria Galli. **Do contemporâneo**: o tempo na história do presente. In. Arquivos Brasileiros de Psicologia. V. 59, n, 2, 2007. Disponível em: [www.psicologia.ufrj.br/abp/](http://www.psicologia.ufrj.br/abp/)

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução: Laura fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

GARUBA, Harry. **Explorações no realismo animista**: notas sobre a leitura e a escrita da literatura. In: Nonada Letras em Revista, núm.19, julho-dezembro 2012. Disponível em: <http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/viewFile/707/634>. Acesso em: 24/02/2014.

NGOENHA, Severino Elias. **O retorno do bom selvagem**: uma perspectiva filosófica-africana do problema ecológico. Porto/Portugal: Edições Salesianas, 1994.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra; tradução Enid Abreu Dobranzky. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Csac Naif, 2007.