

PODE A SUBALTERNA FALAR? A VOZ DA MULHER E A LITERATURA FANTÁSTICA EM *A CONFISSÃO DA LEOA*, DE MIA COUTO

Alexsandro Lino da Costa (UFRN)

alexmu52@yahoo.com.br

“Até que os deuses voltem a ser mulheres, ninguém mais nascerá sob a luz do Sol.”

(Mia Couto)

“Quando as teias de aranha se juntam elas podem amarrar um leão.”

(Provérbio africano)

Introdução

A partir da confluência entre literatura, crítica e teoria, este artigo volta-se a observar a voz que é dada à mulher em *A confissão da leoa*, romance de Mia Couto. Abordaremos a problemática de se *tentar* falar pelo outro, segundo Gayatri Chakravorty Spivak, em *Pode o subalterno falar?*. Além disso, discorreremos – a partir de Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* – sobre a literatura fantástica que perpassa esse romance moçambicano.

Nosso trabalho está dividido em seções, as quais tratam: de comentários sobre o romance em estudo; de uma apresentação do autor; da problemática da literatura fantástica; de uma breve discussão sobre a *mimêsis*; dos questionamentos de Spivak (2010); e da análise da obra citada de Mia Couto.

1. A obra

A confissão da leoa é um romance estruturado em 16 capítulos alternados entre dois narradores, cujos relatos tomam a forma de diários. Essa construção dupla enriquece a experiência estética com duas perspectivas distintas (mas não antagônicas): de um lado, existe a “Versão de Mariamar”, totalizando oito capítulos; do outro, há o “Diário do caçador”, também dividido em oito partes.

Esses dois narradores-protagonistas revelam dois pontos de vista diferentes, o que se percebe estruturalmente na linguagem e tematicamente nas ideias, opiniões e formas de lidar com situações. O foco de nossa análise volta-se à enunciação de Mariamar, na qual o discurso feminino se corporifica e se projeta, englobando por vezes a voz de outras mulheres. O outro narrador, Arcanjo Baleiro, transita narcisicamente entre o amor que sente pela cunhada, Luzilia, esposa de seu irmão, e a tarefa que lhe é delegada: a de matar os leões de Kulumani – segundo ele, sua última caçada, finalizando a tradição familiar que lhe outorgou o sobrenome “Baleiro”.

2. O autor

Mia Couto nasceu em 1955, na Beira, em Moçambique, e é um dos principais escritores africanos. *Terra sonâmbula*, romance seu, foi considerado um dos dez melhores livros africanos do século XX. O autor recebeu o prêmio Vergílio Ferreira, em 1999, pelo conjunto da obra e, em 2007, o prêmio União Latina de Literaturas Românicas.

Além de escritor, é também biólogo. Dentre seus livros publicados, destacam-se: *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (romance); *Vozes anoitecidas* (contos); *O gato e o escuro* (infantil); *O último voo do flamingo* (romance); *Um rio chamado*

tempo, uma casa chamada terra (romance); **O fio das missangas** (contos); **Estórias abensonhadas** (contos); e **Cada homem é uma raça** (contos).

Pode-se afirmar que ele escreve em prosa poética, permitindo que se conheça uma cultura local por meio de uma linguagem envolvente e encantadora. Seus temas ultrapassam qualquer localismo para alcançar o humano. É por isso que sua literatura é tanto africana quanto universal.

3. Literatura fantástica ou uma cultura outra difícil de ser tomada como factual por um observador externo?

Para um observador externo, alguém que vive em outra cultura, **A confissão da leoa** seria simplesmente literatura fantástica (TODOROV, 2012). Contudo, tendo em vista as idiosincrasias de uma cultura da qual pouco conhecemos, e buscando-se sempre colocar-se no lugar das personagens desse romance, percebe-se, mediante a naturalidade e a crença com que essas personagens lidam com determinados acontecimentos, que o que seria fantástico para nós equivale a algo que faz parte do cotidiano, algo aceitável, quase corriqueiro e prosaico que não gera qualquer estranhamento – sendo, portanto, o *maravilhoso*, conforme Todorov (2012).

Segundo esse teórico, o fantástico, *grosso modo*, seria a hesitação diante de algo que foge do comum; não se poderia defini-lo como “real” nem “mágico”, permanecendo-se no campo da dúvida e da incerteza, na impossibilidade de classificação: o “fantástico ocorre nesta incerteza”; ele “é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2012, p. 31). Já o maravilhoso seria a aceitação, com certa naturalidade, desse fato.

Para nós, habituados a uma realidade logocêntrica e regida pela delimitação e pelo rigor do pensamento científico, que se volta sempre para a comprovação e para a verificação de dados e fatos, a metamorfose de mulheres em leoa soa como algo fantástico; já para personagens que representam indivíduos africanos inseridos em uma cultura que lida mais espontaneamente com o sobrenatural, essa metamorfose seria aceitável e até comum, ou seja, representaria o maravilhoso todoroviano.

Ao longo do romance de Mia Couto, o fantástico (ou o maravilhoso, dependendo do ponto de vista tomado) surge inúmeras vezes, como neste trecho em que fala a personagem Mariamar:

Os nomes das minhas falecidas irmãs reverberaram naquele cenário de brumas. Da cabeça aos pés estremeço: acabava de desafiar os sagrados preceitos de não pronunciar o nome dos mortos. Atraídos pelo chamamento, os falecidos podem reaparecer no mundo. Talvez fosse a minha secreta pretensão (COUTO, 2012, p. 56).

Neste trecho, a presença dos mortos faz-se tão presente que surge o medo na personagem-protagonista: “Hoje eu sei: colocamos uma lápide sobre os mortos, não é por respeito. É por medo. Temos receio de que regressem. Esse medo, com o tempo, torna-se maior que a saudade” (COUTO, 2012, p. 14).

Um exemplo interessante do fantástico ou maravilhoso reside num ritual de manipulação de energias – que leva à cura ou a doenças – chamado de *takatuka*:

Transferiu a sua dor para aquela árvore que, depois, não suportou a carga e definhou. É nisso que consiste a *takatuka*: deslocar o mal de alguém para uma coisa. Foi isso que sucedeu comigo: Hanifa Assulua trocou as feridas da minha alma pela vida do tamarindo (COUTO, 2012, p. 163, grifo do texto).

Após o sepultamento de Silência, irmã de Mariamar morta por leões, sua mãe, Hanifa, deita-se no chão; revela-se, então, uma crença local que nos parece uma manifestação do fantástico:

– *Vai dormir no chão?* – inquiriu Genito.

Ela estendeu o corpo no chão, a cabeça assente na pedra. A sua intenção era escutar as entranhas do mundo. As mulheres de Kulumani sabem segredos. Sabem, por exemplo, que dentro do ventre materno os bebês¹ [variação moçambicana], a um dado momento, mudam de posição. Em todo o mundo, eles rodam sobre si próprios, obedecendo a uma única e telúrica voz. Acontece o mesmo com os mortos: numa mesma noite – e só pode suceder nessa noite – eles recebem ordem para se revirarem no ventre da terra. É então que, à superfície das campas, emergem luzes, um revoltear de prateadas poeiras. Quem dorme com o ouvido de encontro ao chão escuta essa circunvolução dos defuntos. Por essa razão, que Genito desconhecia, Hanifa recusou leito e travesseiro. Estendida no solo, ficou escutando a terra. Não tardaria que a filha se fizesse sentir. Quem sabe até as gémeas [variação moçambicana] Uminha e Igualita, as antigas falecidas, lhe entregassem recados do outro lado do mundo? (COUTO, 2012, p. 18).

Percebe-se, nesse trecho, um poder feminino contido em saberes secretos divulgados entre as mulheres – mas não mostrados aos homens. Isso cria uma espécie de poder paralelo feminino: enquanto os homens detêm todo o poder social, impositivo e controlador, às mulheres restaria um “poder metafísico” que lida com saberes sobre o mundo sobrenatural; metafísico, porém nem por isso menos poderoso, haja vista as ocasionais interferências dele no mundo concreto.

Um exemplo desse poder surge quando Hanifa, buscando intencionalmente “*sujar a aldeia, sujar o mundo*” (COUTO, 2012, p. 20, grifo do texto) para amaldiçoar o lugar onde mora, rompe o luto pela filha Silência e, tendo recebido a negação da concretização do desejo sexual por parte do marido devido a esse luto, se entrega “a ousadas carícias como se o seu homem realmente lhe comparecesse” (COUTO, 2012, p. 21). Com isso, existe a crença de que ela conseguiu macular a aldeia, o que a leva a afirmar: “*Matei este lugar! Matei Kulumani!*” (COUTO, 2012, p. 21).

Esse estado de desesperança e pessimismo em que Hanifa se apresenta não se limita apenas ao luto oriundo da morte das três filhas, mas sim a toda uma conjuntura do sofrimento feminino, tanto dela quanto de outras mulheres da aldeia, o que faz com que ela sentencie: “*Há muito que eu não vivo. Agora, já deixei de ser pessoa*” (COUTO, 2012, p. 20). Ela permanece em um estado de semimorte, no qual o silêncio representa a negação da vida:

Meu pai olhou-a, desconhecendo-a. A mulher nunca falara assim. Aliás, ela quase não falava. Sempre fora contida, guardada em sombra. Depois de morrerem as gémeas [variação moçambicana], ela deixou de pronunciar palavra. De tal modo que o marido, de vez em quando, lhe perguntava:

– *Você está viva, Hanifa Assulua?*

Não era, porém, a fala que era pouca. A vida, para ela, tornara-se um idioma estrangeiro (COUTO, 2012, p. 20).

¹ A ortografia da edição brasileira de **A confissão da leoa** foi mantida segundo as variantes locais, conforme se anuncia na página quatro do livro: “A editora manteve a grafia vigente em Moçambique, observando as regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990”.

Outro exemplo do poder da mulher é relatado por Mariamar – novamente a reminiscência de um poder mítico feminino de outrora:

Mas não eram demónios [variante moçambicana] que me faziam estremecer o corpo. Eram deuses que dentro de nós, mulheres, falam e escutam. O receio de Arcanjo era o mesmo de todos os homens. Que regressasse o tempo em que nós, mulheres, já fomos divindades (COUTO, 2012, p. 185).

Em alguns pontos do romance, sugere-se que os ataques ocorridos seriam provocados não por leões naturais, mas por *vantumi va vanu*, isto é, leões-pessoas. Haveria três espécies de leões, conforme explicam os homens na *shitala*:

há o leão-do-mato que aqui se chama de *ntumi va kuvapila*; há o leão-fabricado a quem apelidam de *ntumi va lambidyanga*; e há os leões-pessoas, chamados de *ntumi va vanu*.

– *E todos são verdadeiros* – concluem, em unanimidade (COUTO, 2012, p. 113-4).

É nessa mistura de três tipos de leões que os ataques acontecem.

4. *Mimèsis*

Antes de a narrativa começar, Mia Couto faz uma observação intitulada “Explicação inicial” (COUTO, 2012, p. 7-8), em que ele afirma ter tomado, como ponto de partida para sua obra, uma experiência pessoal ocorrida em Cabo Delgado, no Norte de Moçambique, em 2008: “Vivi esta situação muito de perto. Frequentes visitas que fiz ao local onde decorria este drama sugeriram-me a história que aqui relato, inspirada em factos [variação moçambicana] e personagens reais” (COUTO, 2012, p. 8).

O escritor conta que, naquele ano, a empresa em que ele trabalhava enviara “quinze jovens para atuarem como oficiais ambientais de campo durante a abertura de linhas de prospeção [variação moçambicana] sísmica [...]. Na mesma altura e na mesma região, começaram a ocorrer ataques de leões a pessoas” (COUTO, 2012, p. 7). Para solucionar o problema, foram enviados dois caçadores experientes, que se deslocaram “de Maputo para a Vila de Palma, povoação onde se centravam os ataques dos leões” (COUTO, 2012, p. 8). Na vila, caçadores locais se juntaram ao trabalho, e o número de vítimas mortais já alcançara vinte e seis. Os leões assassinos foram mortos dois meses depois.

É evidente a condição de subalternidade das aldeias africanas: os caçadores haviam sido enviados diretamente devido à presença de uma equipe de profissionais que estavam a trabalhar na área, e não exatamente para proteger os habitantes das localidades.

Após essa “Explicação inicial”, deparamo-nos com um romance que gira em torno de ataques de leões a pessoas. Majoritariamente, ataques de *leões a mulheres*. Com isso, surge a pergunta sem resposta: até que ponto a narrativa é “baseada em fatos reais”?

O que nos interessa saber é que a *mimèsis* – mediante a qual a realidade concreta perpassa a obra – permitiu ao escritor produzir uma obra intrigante, rica em uma prosa poética hipnotizante, que nos permite ter acesso a uma cultura africana captada literariamente e envolvida em um lirismo sedutor. E talvez tenha sido esse contato com os acontecimentos e com as pessoas que tenha permitido a Mia Couto tentar poder falar pelo subalterno.

5. *Pode o subalterno falar?*

Gayatri Chakravorty Spivak questiona a capacidade e a autoridade que os intelectuais teriam – ou não – quanto ao acesso e à divulgação do pensamento e da voz alheios. Principalmente quando se trata de indivíduos tão distintos desses intelectuais: estando o intelectual quase sempre em uma posição privilegiada (ou no mínimo muito diferente), como ele poderia falar por um outro indivíduo que se encontra em situação subalterna?

Especificamente, a autora indiana questiona o crítico ou teórico europeu que se julga apto e autorizado a falar por outros indivíduos e comunidades de outras culturas. O etnocentrismo imperaria sempre. Com isso, pensa-se: um escritor ocidental poderia dar voz a uma personagem oriental? Um teórico europeu poderia falar no lugar de um cidadão africano ou asiático? Um artista americano rico poderia expressar a dor de um pobre de outra região do mundo? Um homem poderia falar por uma mulher? Um crítico branco poderia representar um homem negro?

E particularmente quanto a Mia Couto e suas personagens femininas em **A confissão da leoa**: um homem branco, instruído e detentor de algum poder econômico estaria autorizado a falar por mulheres negras, analfabetas e pobres? Neste último caso, acreditamos que sim.

Trata-se aqui de uma expansão nossa a partir da problematização de Spivak, tendo em vista que Mia Couto é um artista, um literato, e não um crítico nem teórico; e ainda sabendo-se que ele é africano e está inserido na cultura local.

A autora indiana Spivak critica esse “poder” que os teóricos e críticos, dentre outros, teriam para dar voz ao outro, o subalterno relegado ao silêncio. Ela põe em xeque esse falar de dentro de uma redoma hermeticamente fechada, como se se pudessem expressar, de fato, o desejo, o sofrimento, a voz alheia.

Um exercício de empatia seria insuficiente, e se faria necessário uma aproximação desse outro ser diferente sobre o qual se deseja falar. Em relação à escolha de Mia Couto, esta se justifica, pois, se, “no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 85). Ou seja, ao considerar todos os grupos subalternizados, o que se destaca com maior relevância é o das mulheres. Sempre (OCKRENT; TREINE, 2011).

Não temos acesso aos meios pelos quais Mia Couto produziu o romance. Contudo, sabendo-se que “a visão marxista da transformação da consciência envolve o *conhecimento* das relações sociais” (SPIVAK, 2010, p. 79, grifo da autora), a obra explicita constantemente tais relações, cabendo ao leitor apreendê-las. A narrativa sugere fortes laços com a realidade patriarcal que caracteriza algumas sociedades atuais, o que faz o romance extrapolar os limites territoriais africanos e englobar outros territórios, pois a condição feminina de subalternidade alcança proporções mundiais (OCKRENT; TREINE, 2011).

6. A voz da mulher

A epígrafe – um provérbio africano – com que **A confissão da leoa** se inicia remete às proposições de Spivak: “Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça” (COUTO, 2012, p. 9). Metaforicamente, os leões – ou as leoas – seriam as mulheres, as quais muitas vezes têm suas histórias contadas por meio de outras vozes (quase sempre masculinas ou masculinizadas, já que há inúmeras mulheres cujo discurso é machista). Concretamente, tendo em vista as metamorfoses das mulheres em leoas, as personagens femininas do romance de Mia Couto agem drasticamente para fazerem sua própria história – ainda que isso resulte em morte.

Outro extremo, o de destruição, também se revela em Mariamar, quando esta deseja a inundação do mundo como forma de salvar a mãe:

Era isso que eu aspirava: uma inundação que varresse este mundo. Este mundo que obrigava uma mulher como Hanifa a ter filhos, mas que não a deixava ser mãe; que a obrigava a ter marido, mas não permitia que conhecesse o amor (COUTO, 2012, p. 191).

As primeiras palavras do romance, enunciadas por Mariamar, estabelecem uma voz de reivindicação, na qual o poder outrora contido nas mulheres é rememorado, e se afirma que a elas ainda cabe uma espécie de *regência tácita* do mundo:

Deus já foi mulher. Antes de se exilar para longe da sua criação e quando ainda não se chamava Nungu, o atual Senhor do Universo parecia-se com todas as mães deste mundo. Nesse outro tempo, falávamos a mesma língua dos mares, da terra e dos céus. O meu avô diz que esse reinado há muito que morreu. Mas resta, algures dentro de nós, memória dessa época longínqua. [...] Todos sabemos, por exemplo, que o céu ainda não está acabado. São as mulheres que, desde há milénios [variação moçambicana], vão tecendo esse infinito véu (COUTO, 2012, p. 13).

O que parece um simples sinal de respeito para os partícipes da cultura local pode soar como uma imposição tabuística que impede a mulher de chamar o marido pelo nome:

– *E o que fazemos agora, ntwangu?*

Como todas as mulheres de Kulumani, [Hanifa, mãe de Mariamar] chamava o marido por *ntwangu*. O homem chamava-se Genito Serafim Mpepe. Por razão de respeito, porém, a mulher nunca se dirigia a ele pelo nome (COUTO, 2012, p. 15-6).

A recorrência do silêncio feminino na obra ratifica essa contínua castração da mulher: “A mulher não respondeu. Preferir não era um verbo feito para ela. Quem nunca aprendeu a *querer* como pode preferir?” (COUTO, 2012, p. 24, grifo nosso).

Em uma conversa com a filha, Genito Mpepe declara:

– *Vou dizer-lhe uma coisa, escute bem* – declarou, zangado, nosso pai.

– *Não olhe para mim enquanto falo. Ou já perdeu o respeito?*

Baixei os olhos, como fazem as mulheres de Kulumani. E voltei a ser filha enquanto Genito reganhava a autoridade que, por momentos, lhe havia escapado.

– *Quero-a aqui fechada quando chegar esse caçador. Está a ouvir?*

– *Sim.*

– *Enquanto essa gente estiver em Kulumani, você nem despona o nariz fora de casa.*

[...] Num instante, estava refeita a ordem universo: nós, mulheres, no chão; o nosso pai passeando-se dentro e fora da cozinha, a exhibir posse da casa inteira. De novo nos regíamos por essas leis que nem Deus ensina nem o Homem explica (COUTO, 2012, p. 25-6).

Pelos dados fornecidos ao longo do romance, calcula-se que Mariamar tem 32 anos. Ainda assim, sob a condição de filha em uma sociedade patriarcal, ela não possui liberdade para exercer suas próprias escolhas e permanece em uma prisão domiciliar imposta pelo pai, evitando, dessarte, que ela se encontre com o caçador com quem ela manteve um curto relacionamento amoroso, Arcanjo Baleiro.

Reiterando a subalternidade feminina, a epígrafe do capítulo *Versão de Mariamar* (2) traz um provérbio do Senegal que revela o negar a si típico da mulher subalterna: “O verdadeiro nome da mulher é ‘Sim’. Alguém manda: ‘não vais’. E ela diz: ‘eu fico’. Alguém ordena: ‘não fales’. E ela permanecerá calada. Alguém comanda: ‘não faças’. E ela responde: ‘eu renuncio’” (COUTO, 2012, p. 41).

Por estar contida em provérbios (frases cuja autoria é pouco – ou não – conhecida e que são reproduzidas socialmente de modo bastante estabilizado e revelando, por isso, poucas variações), essa situação feminina parece se enraizar e se reproduzir indefinidamente. Repete-se incessantemente e, por vezes, acriticamente, como se se tratasse de uma verdade imutável e indubitável, contribuindo de modo negativo para uma situação em que as mudanças mostram-se raras e até improváveis. É como se esse ponto de vista se arraigasse no inconsciente coletivo, perdendo o *status* de ideologia explícita para alcançar um pretenso grau de naturalidade. E eis que a mulher continua subalterna e sem voz.

Mariamar, uma das poucas pessoas alfabetizadas de Kulumani, adquire um papel de porta-voz das mulheres e transforma seu relato em uma grande denúncia: “Na noite anterior, em nossa casa a ordem tinha sido ditada: as mulheres permaneceriam enclausuradas, longe dos que iriam chegar. *Mais uma vez* nós éramos excluídas, apartadas, apagadas” (COUTO, 2012, p. 43, grifo nosso). A mãe de Mariamar, possuindo maturidade e mais vivências, também consegue enxergar criticamente o mundo à sua volta:

– *Esta aldeia matou a sua irmã. Matou-me a mim. Agora, nunca mais mata ninguém.*

– *Por favor, mãe. Acabámos [variação moçambicana] de enterrar uma de nós.*

– *Nós todas, mulheres, há muito que fomos enterradas. Seu pai me enterrou; sua avó, sua bisavó, todas foram sepultadas vivas.*

Hanifa Assulua tinha razão: talvez eu, sem saber, já estivesse enterrada (COUTO, 2012, p. 43-4).

Por vezes, a desolação atinge um nível tão agudo em Mariamar que ela personifica o ambiente ao seu redor, criando prosopopeias que contaminam o mundo externo com os matizes de seu mundo interior:

A nossa aldeia era um cemitério vivo, visitado apenas pelos seus próprios moradores. Olhei o casario que se estendia pelo vale. As casas descoloridas, tristonhas, como que arrependidas de terem emergido do chão. Pobre Kulumani que nunca desejou ser aldeia. Pobre de mim que nunca desejei ser nada (COUTO, 2012, p. 44).

Esse não-desejo da personagem não provém de um eu desprovido de vontades, mas sim de um eu tão repetida e violentamente castrado que teve internalizado esse estado não desejante, apático, semimorto.

Tal condição atinge também a mãe da personagem: “Hanifa Assulua receava a estrada, a viagem, a cidade” (COUTO, 2012, p. 46). Essa necessidade de permanecer da personagem faz-nos questionar sobre o nosso próprio desejo: como sei se a minha vontade se origina em mim ou se é a vontade do outro que se internaliza, introjetando-se dentro de mim e mascarando-se como minha vontade?

Porque, apesar de tudo que Hanifa vive e presencia os outros vivenciarem, ela opta por permanecer, por não fugir, como se, de fato, a vontade do dominador sobrepujasse a vontade do dominado, castrando-o definitivamente, como se percebe em Mariamar: “os meus sonhos tinham envelhecido, mais do que o meu corpo” (COUTO,

2012, p. 50); “O que sucedeu é que, com o tempo, deixei de ter esperas. E quem deixa de ter esperas é porque já deixou de viver” (COUTO, 2012, p. 54).

Em **A confissão da leoa**, a subalternidade não é imposta apenas pelo patriarcado: o poder do Estado, concretizado na cidade e pretensamente assexuado, também surge como opressor. Verifica-se isso no discurso de Mariamar:

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 os seus nomes em shimakonde [língua local], não acredito que deixem entrar este rio na cidade. Também a mim me interditarão na cidade. Também a mim me interditarão passagem, se algum dia bater à porta da capital (COUTO, 2012, p. 49).

Vale salientar que a repressão contra a mulher se estabelece tacitamente, e não explicitamente, como seria se fosse oficialmente legalizada; ou seja, uma típica dissimulação ideológica. Por ser “não oficial”, essa repressão torna-se muito mais intensa e difícil de ser combatida, como afirma Foucault no volume 1 de **A história da sexualidade**:

Tal seria a característica da repressão, aquilo que a distingue de proibições mantidas pela simples lei penal: a repressão funciona bem como uma sentença que desaparece, mas também como uma determinação ao silêncio, uma afirmação de inexistência; e, conseqüentemente, declara que de tudo isso não há nada a ser dito, visto ou conhecido (FOUCAULT *apud* SPIVAK, 2010, p. 157).

Outra subalternidade relatada na obra é aquela relativa à colonização. Evidencia-se uma estratégia do colonizador de gerar conflitos internos como meio de criar, aumentar e/ou manter seu poder de dominação:

– Aconteceu o mesmo no tempo colonial. Os leões fazem-me lembrar os soldados do exército português. Esses portugueses tanto foram imaginados por nós que se tornaram poderosos. Os portugueses não tinham força para nos vencer. Por isso, fizeram com que as suas vítimas se matassem a si mesmas. E nós, pretos, aprendemos a nos odiar a nós mesmos (COUTO, 2012, p. 110, grifo do texto).

Ao descobrir que os ataques às pessoas da aldeia podem ter sido provocados somente por leoas, Mariamar sente-se em uma espécie de vingança, doce e terrível:

Sorrio, com incontida vaidade. Todos acreditam que são leões machos que ameaçam a aldeia. Não são. É esta leoa, delicada e feminina como uma dançarina, majestosa e sublime como uma deusa, é esta leoa que tanto terror tem espalhado em todas as vizinhanças. Homens poderosos, guerreiros munidos de sofisticadas armas: todos se prostraram, escravos de medo, vencidos pela sua própria impotência (COUTO, 2012, p. 55).

Ainda que as vítimas das leoas sejam quase todas mulheres, a personagem sente-se vingada porque é um ser feminino que, de certa forma, consegue vencer os homens ao escapar repetidamente de sucessivas caçadas.

Naftalinda, personagem que também critica a situação feminina em Kulumani, acusa os homens pelos ataques que têm ocorrido e sugere a utilidade protetora de as mulheres aprenderem a dizer “não”. A dominação masculina, porém, é tão intensa que elas nada fazem:

Os leões cercando a aldeia e os homens continuam a mandar as mulheres vigiarem as machambas, continuam a mandar as filhas e as

esposas coletar lenha e água de madrugada. Quando é que dizemos que não? Quando já não restar nenhuma de nós?

Esperava que as demais mulheres a seguissem naquele convite à revolta. Mas elas encolhem os ombros e afastam-se, uma por uma (COUTO, 2012, p. 195-6, grifo do texto).

Outro momento em que a subalternidade feminina torna-se evidente é quando da chegada da dupla responsável pela caçada aos leões e pelo registro dessa caçada: o caçador Arcanjo Baleiro e o escritor Gustavo Regalo. Enquanto os homens se regozijam em um banquete, as mulheres – que o prepararam – permanecem de fora, não tendo o direito nem de permanecer no lugar em que ocorre a festa:

Uma grande refeição está sendo preparada em homenagem aos visitantes. Nós, mulheres, permaneceremos na penumbra. Lavamos, varremos, cozinhamos, mas nenhuma de nós se sentará à mesa. Eu e a mãe sabemos o que temos que fazer, quase sem trocar palavra (COUTO, 2012, p. 82).

E a exclusão não se dá somente em relação a esse banquete, mas também continuamente na *shitala*, o alpendre dos “homens grandes”, ambiente que as mulheres são proibidas de frequentar; e o que justifica essa exclusão é a “tradição antiga”. Todavia, um dos ápices que perpassam o romance ocorre quando Naftalinda, a esposa do administrador do distrito, Florindo Makwala, invade abruptamente o recinto e, mais do que isso, emite sua opinião na *shitala*:

– A caçada devia ser outra. Os inimigos de Kulumani estão aqui, estão nesta assembleia. [...] E não me olhem assim que não tenho medo. Sou como os leões que nos atacam: perdi o medo dos homens. [...] Uma mulher foi violada e quase morta, nesta aldeia. E não foram leões que o fizeram. [...] Você voltou a Kulumani, Arcanjo Baleiro? Pois dê caça a estes violadores de mulheres. [...] A palavra é minha, não preciso pedir a ninguém. [...] Fingem que estão preocupados com os leões que nos tiram a vida. Eu, como mulher, pergunto: mas que vida há ainda para nos tirar? [...] Sabe por que não deixam as mulheres falar? Porque elas já estão mortas (COUTO, 2012, p. 114-5, grifo do texto).

A personagem se refere a um estupro coletivo que 12 homens da localidade praticaram contra uma funcionária dela, Tandí. Depois da violência, a mulher é devorada por leões, o que seria um assassinato tardio e não um mero suicídio: “*Mataram a alma dela, ficou só o corpo. Um corpo ferido, uma réstia de pessoa*” (COUTO, 2012, p. 148, grifo do texto).

A consciência de Mariamar certamente recebeu influências positivas de seu tio, Adjiru. É ele quem a incentiva a ler e a escrever, e ainda lhe conta histórias para que a personagem sempre possa aprender. Além disso, ele tenta lhe ensinar como se defender:

– Mariamar já anda, estou muito feliz. Mas eu pergunto: o senhor padre lhe ensinou a dar pontapés?

– Pontapés? Então isso ensina-se a uma menina?

– Exatamente, padre. Exatamente por ser menina é que ela deve aprender a dar murros, dentadas, pontapés...

– Essas não são palavras de um crente. Aqui ensinamos a amar o próximo.

– De quem mais nos precisamos defender é dos que nos são mais próximos (COUTO, 2012, p. 114-5, grifo do texto).

Outro fato alarmante narrado no romance é o estupro incestuoso: o pai de Mariamar, Genito Mpepe, abusa sexualmente das filhas. Quando bêbado, ele se violenta. Esta é certamente a causa da morte de Silência (a nomeação da personagem é pontual), irmã de Mariamar: cansada do estupro paterno, ela se dirige a uma região onde sabia que havia leões e acaba morta – “Naquela fatídica madrugada, Silência estava escapando de Kulumani, fugindo do regime despótico de Genito Mpepe” (COUTO, 2012, p. 177). Os abusos eram tão terríveis que Mariamar acredita que sua esterilidade se deve a eles:

não foram os castigos físicos que me fizeram estéril. Essa era a versão adocicada inventada por minha mãe. O crime foi outro: durante anos, meu pai, Genito Mpepe, abusou das filhas. Primeiro aconteceu com Silência. Minha irmã sofreu calada, sem partilhar esse terrível segredo. Assim que me despontaram os seios, fui eu a vítima. Ao fim das tardes, Genito migrava de si mesmo por via da *lipa*, a aguardente de palmeira. Já bem bebido, entrava no nosso quarto e o pesadelo começava. O inacreditável era que, no momento da violação, eu me exilava de mim, incapaz de ser aquela que ali estava, por baixo do corpo suado do meu pai. Um estranho processo me fazia esquecer, no instante seguinte, o que acabara de sofrer. Essa súbita amnésia tinha uma intenção: eu evitava ficar órfã. Tudo aquilo, afinal, sucedia sem chegar nunca a acontecer: Genito Mpepe desertava para uma outra existência e eu me convertia numa outra criatura, inacessível, inexistente (COUTO, 2012, p. 187, grifo do texto).

Note-se a estratégia de defesa que a personagem desenvolve: justificar o crime do pai culpando o uso do álcool e imaginar-se fora do próprio corpo para que, dessa forma, ela possa manter a figura paterna para si.

A mãe, Hanifa Assulua, sabe do fato, porém finge desconhecê-lo e, quando não pode mais negá-lo, ela condena, em vez do marido, a própria filha, acusando-a de seduzi-lo:

Quando as evidências a esmagaram, mandou-me chamar para, voz tremente, me perguntar:

– *É verdade?*

Não respondi, olhos presos no chão. O meu silêncio foi, para ela, a confirmação.

– *Maldita!*

Sem qualquer reação, fitei-a saltando sobre mim, agredindo-me com socos e pontapés, insultando-me na sua língua materna. O que ela dizia, entre babas e cuspos, era que a culpa era minha. Toda a culpa apenas minha. Bem que Silência já a tinha alertado: era eu que provocava o seu homem. Não se referia a Genito como “o meu pai”. Ele era, agora, “o seu homem”.

– *Vai para fora desta casa. Nunca mais a quero aqui* (COUTO, 2012, p. 187-8, grifo do texto).

Contudo, era a própria esposa que o embebedava, visando abrandar-lhe a violência:

Para as mulheres de Kulumani, mais vale um bêbado que um marido. No seu caso, porém, a escolha é entre o cuspo da serpente e o hálito do demónio [variante moçambicana]. A violência de Genito, quando sóbrio, acaba por doer mais do que a sua crueldade nos momentos de embriaguez (COUTO, 2012, p. 176).

A castração exercida pelo pai contra a filha ocorreu durante toda a vida dele, e este só se arrepende antes de partir para a última caçada, da qual não retornará: “Pedia absolvição por não ter sido nunca meu pai. Ou mais grave: de apenas ter sido pai para não me deixar ser pessoa, livre e feliz” (COUTO, 2012, p. 162).

Há, ainda, um ato de subalternidade e violência relacionado à mãe do caçador Arcanjo Baleiro. Ele ignorava as reais causas da morte dela, até que finalmente Luzilia, sua cunhada, esclarece-lhe o motivo verdadeiro:

na língua de Manica, o termo *kusungabanga* significa “fechar à faca”. Antes de emigrar para trabalhar há homens que costuram a vagina da mulher com agulha e linha. Muitas mulheres contraem infecções [variante moçambicana]. No caso de Martina Baleiro, esse infecção [variante moçambicana] foi fatal.

– *Rolando sabia. Foi por isso que matou o pai. Não foi um acidente. Ele vingou a morte da mãe* (COUTO, 2012, p. 203, grifo do texto).

Rolando (irmão de Arcanjo), revoltado pelo fato de a morte da mãe ter sido provocada pelo próprio pai, acaba por cometer o homicídio, vingando-a. Depois disso, ele enlouquece e acaba internado numa clínica.

7. A confissão da leoa

Há no romance duas confissões de leoas. A primeira é de Mariamar, que admite, em um diálogo com o pai:

– *Sabe quem chamou o caçador?* – perguntei.

– *Toda a gente sabe: foram os do projeto, esses da empresa* – respondeu meu pai.

– *Mentira. Quem chamou o caçador foram os leões. E sabe quem chamou os leões?*

– *Não vou responder.*

– *Fui eu. Fui eu que chamei os leões* (COUTO, 2012, p. 25).

Seja tomando o fato como fantástico, seja interpretando-o como maravilhoso, não se pode negar que a personagem exerce alguma influência sobre os leões devoradores de pessoas; assim como sua mãe, de quem parte a segunda confissão – depois de alguns leões serem assassinados:

Com o respeito das coisas derradeiras, Hanifa Assulua sussurra:

– *Eu sou a leoa que resta. É esse o segredo que só você conhece, Arcanjo Baleiro.*

– *Por que me conta isto, Dona Hanifa?*

– *Esta é a minha confissão. Esta é a corda do tempo que deixo em suas mãos* (COUTO, 2012, p. 251).

Essa metamorfose (simbólica ou concreta) em leoa por parte de Mariamar e Hanifa se justifica pela necessidade de vingança contra os homens, ainda que esse vingar-se atinja também as mulheres, como afirma Mariamar:

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.

[...] a bem ver, nunca cheguei a matar ninguém. Todas essas mulheres já estavam mortas. Não falavam, não pensavam, não amavam, não sonhavam. De que valia viverem se não podiam ser felizes? (COUTO, 2012, p. 239-40).

Considerações finais

Ainda que dar voz a um outro – especialmente quando este é tão diferente de nós – pareça ser algo difícil, Mia Couto, em **A confissão da leoa**, constrói personagens femininas para tentar fazê-las falar por si mesmas. E parece obter êxito, haja vista as inúmeras denúncias relatadas no romance: uma sociedade patriarcal, machista, misógina e sexista abusa ininterruptamente das mulheres, impondo-lhes castrações físicas, verbais, sociais, econômicas, emocionais e psicológicas.

Este trabalho buscou expor aspectos da cultura africana reelaborados literariamente, os quais soam fantásticos para nós, porém parecem naturais para as personagens e, possivelmente, para a sociedade local. Buscou-se também discorrer sobre a subalternidade feminina presente no romance de Mia Couto, a qual ultrapassa uma seara localizada na África e atinge proporções mundiais.

Mia Couto nos faz repensar as relações entre sociedade e literatura, realizando uma aproximação entre arte e realidade. Ele age como um pesquisador que se conecta estritamente com seu objeto de estudo, tirando-o dessa posição de coisa para atribuir-lhe um estatuto de sujeito, ativo e potente. O escritor parece atender às problematizações de Spivak, ao fazer – ou pelo menos *tentar* fazer – o subalterno falar:

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

Hanifa Assulua não tinha dúvidas sobre a condição das mulheres de Kulumani. Acordávamos de madrugada como sonolentos soldados e atravessávamos o dia como se a Vida fosse nossa inimiga. Regressávamos de noite sem que nada nem ninguém nos confortasse das batalhas que enfrentávamos. Esse rosário de reclamações a mãe desfiou de um só fôlego, como se fosse algo que havia muito queria dizer.

– *Por isso, minha filha: deixe lá na Missão essa conversa de Paz. Durante este tempo, você viveu lá, nós tivemos que sobreviver aqui.*

Acusava-me. Como se eu fosse culpada não apenas da sua solidão como da infelicidade de todas as mulheres. Atravessei o corredor com os pequenos passos da prisioneira que regressa à cela (COUTO, 2012, p. 135, grifo do texto).

REFERÊNCIAS

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

OCKRENT, Christine (Org.); TREINE, Sandrine (Coord.). **O livro negro da condição das mulheres**. Trad. Nícia Bonatti. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012 (Coleção Debates, n. 98).