



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

ETIENE MENDES RODRIGUES

**UMA PROSA CURTA NUM FIO:
VIOLÊNCIA E FEMININO
EM CONTOS DE MIA COUTO**

**CAMPINA GRANDE – PB
2022**

ETIENE MENDES RODRIGUES

**UMA PROSA CURTA NUM FIO:
VIOLÊNCIA E FEMININO
EM CONTOS DE MIA COUTO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Literatura e Interculturalidade.

Área de concentração: Literatura e estudos interculturais.

Linha de pesquisa: Literatura, memória e estudos culturais.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

**CAMPINA GRANDE – PB
2022**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

R696u Rodrigues, Etiene Mendes.
Uma prosa curta num fio [manuscrito] : violência e feminino em contos de Mia Couto / Etiene Mendes Rodrigues. - 2022.
140 p.

Digitado.
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2023.
"Orientação : Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, Departamento de Letras e Artes - CEDUC. "
1. Literatura moçambicana. 2. Narrativa curta. 3. Violência de gênero. I. Título

21. ed. CDD 801.95

ETIENE MENDES RODRIGUES

**UMA PROSA CURTA NUM FIO: VIOLÊNCIA E FEMININO EM
CONTOS DE MIA COUTO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Literatura e Interculturalidade.

Área de concentração: Literatura e estudos interculturais.

Linha de pesquisa: Literatura, memória e estudos culturais.

Aprovada em: 30/03/2022

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profª Drª Ana Cristina Marinho Lúcio
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)



Profª Drª Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)



Profª Drª Valéria Andrade
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Antônio Carlos de Melo Magalhães
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Para os meus irmãos e irmãs: Rosilene, Rosângela, Rosivaldo, Rogério, Eliene, Rui e Eliane.

Para o **Davi**.

Para o **Hélder**.

Para **Dona Nina, minha Mãe**.

Para o **“Sêu Abrão”, meu Pai, minha saudade**.

AGRADECIMENTOS

A **Mia Couto**, por tantas “estórias”, por seu olhar sensível e sua escrita poética. OBRIGADA!

Aos meus pais: **Eponina Mendes Rodrigues e Raimundo Martins Rodrigues** (*in memoriam*), que sempre viram a educação como um meio de salvação, e que nunca mediram esforços para que os seus cinco filhos estudassem.

A **Davi Rodrigues Pinheiro**, por sua existência e por tudo o que ela contempla.

A **Hélder Pinheiro**, companheiro amantíssimo e primeiro interlocutor das minhas divagações. Por todo o incentivo, apoio, paciência e dedicação nas últimas duas décadas. OBRIGADA!

A **Rosângela Silva**, a “fiel escudeira”, pelos cuidados com a minha casa e com o meu filho.

À querida **Rosilda Alves Bezerra** (*in memoriam*), orientadora primeira desta pesquisa; pessoa a quem aprendi a admirar e a respeitar. Sua alegria e dedicação ao trabalho jamais serão esquecidos.

A **Luciano Barbosa Justino**, professor que me acolheu, aceitando o desafio de prosseguir com o trabalho iniciado por outrem.

Aos professores do Programa/PPGLI, **Antônio Carlos de M. Magalhães, Eli Brandão, Zuleide Duarte, Geralda Medeiros e Antônio de Pádua Dias**, pelos saberes compartilhados.

Às queridas professoras **Maria Marta dos S. S. Nóbrega e Zuleide Duarte**, pelas valiosas contribuições quando do Exame de Qualificação.

Às, também queridas professoras, **Ana Cristina Marinho Lúcio e Liane Schneider**, pelas primeiras incursões na obra do Mia Couto e nas discussões sobre gênero, respectivamente.

Às, não menos queridas, **Tânia Lima e Josilene PINHEIRO-MARIZ** (*tu est très chic, ma chérie*), pelas indicações bibliográficas e fornecimento de material.

Ao Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino da UFCG, na pessoa da professora **Denise Lino**, por ter me acolhido como “aluna especial” no cumprimento de parte dos créditos necessários ao Doutorado.

A **Livânia Beltrão, Rodrigo Gomes de O. Souza e Frederico Marinheiro**, pelo profissionalismo com que cuidaram da minha saúde mental e emocional.

A **Karoline Gonzaga**, por sua competência e profissionalismo, por não ter permitido minhas vértebras sucumbirem.

A **Aluska Silva, Gabriela Paz, Haissa Vitoriano, Luana Abrantes e Mariclécia Bezerra**, pela alegria do encontro, amizade, parceria, cumplicidade, risadas, palavras de incentivo... “e tudo o mais”. OBRIGADA!

Às “Zamiga”: **Ana Paula Falcão, Eliana Calado, Hildênia Onias, Liélia Barbosa, Luciana Queiroz, Mayra Costa, Michelle Dayse Marques e Vaneide Lima Silva** – do 503 para a vida –, pela amizade que resiste ao tempo e às distâncias. OBRIGADA!

Às secretárias do PPGLI, **Aldaíza de Brito Marques e Telma Cardoso Graciano**, pela presteza, alegria e eficiência com que sempre nos atenderam.

Aos queridos **Normando Brito e Ribamar Bezerra**, pelas traduções.

À turma do **GELCCO** (Grupo de Estudos em Literatura e Crítica Contemporânea), pelas discussões, partilha de conhecimentos e, sobretudo, pela alegria da convivência.

Às minhas eternas Coordenadoras, **M^a do Socorro de L. Silva e Edilene dos S. Araújo**, pela amizade e por sempre compreenderem e atenderem minhas demandas.

Aos Colegas do Curso, cuja convivência foi curta, mas sempre alegre: **Sílvia Jussara Barbosa dos S. Domingos, Fernanda M. de Figueirêdo, Valécio Irineu, Franksnilson R. de Santana, Kyssia Rafaela, Antônio Almeida, Cristina Kelly da S. Pereira, Fernanda, Lia, Willian, Roberta e Bruna**.

A CAPES, pelo apoio financeiro.

A tod@s que, de algum modo, acreditaram e torceram para que eu concluísse este trabalho.

Deus já foi mulher. Antes de se exilar para longe da sua criação e quando ainda 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.

(Mariamar. In: COUTO, Mia. *A confissão da Leoa*)

RESUMO

O presente trabalho tem como *corpus* contos de Mia Couto que abordam a violência contra mulheres. As questões de pesquisa que nortearam esta tese são: 1. Quais são, e como se constroem, na narrativa do escritor moçambicano, diferentes tipos de violência contra mulheres? 2. De que modo as personagens femininas reagem a contextos e situações de agressividade? 3. Que procedimentos estéticos são recorrentes na construção dos contos de Mia Couto, sobretudo naqueles que trazem situações de violência contra mulheres? A partir dessas indagações iniciais, o objetivo geral da pesquisa consiste em investigar, ao longo da produção contística de Mia Couto, as cenas e situações de violência contra mulheres. Como objetivos específicos, temos: 1. Apresentar e discutir a fortuna crítica voltada para a narrativa curta de Mia Couto; 2. Retomar diferentes concepções de violência e sua configuração na literatura; 3. Analisar a presença da violência de gênero em dezoito contos de Mia Couto. O percurso analítico adotado busca aliar a análise mais detida dos textos, focando nalguns elementos estruturais da narrativa, notadamente, enredo e personagem, às abordagens temáticas que ganharam força com o advento dos Estudos Culturais. Assim, apoiamo-nos sobretudo em Auerbach (2001) e nas teorias voltadas para personagem e enredo (CANDIDO, 2007; BOURNEF & OUELLET, 1976; BACHELARD, 2003). Dentre as leituras sobre a narrativa curta de Mia Couto, destacamos as contribuições de Fonseca e Moreira (2007), Afonso (2004), Fonseca e Cury (2008), Chaves e Macêdo (2013), Secco (2013), Cavacas (2015/2013) e Marques (2013). No âmbito das reflexões sobre violência e violência na literatura, serviram de base as elaborações de Bourdieu (2011), Girard (2001), Odalia (1983), Han (2017), Lyra (1980) e Leenhardt (1990); mais especificamente a respeito da violência contra mulheres, destacamos as reflexões de: Davis (2017), bell hooks (2019), Saffioti (1987; 2004) e Lerner (2019). Os resultados da pesquisa revelam um amplo painel da violência contra mulheres de diferentes idades, em diferentes contextos e momentos, praticada por maridos, pais e outros homens com quem têm algum tipo de relação. Por outro lado, observamos formas de resistência que, embora não articuladas em um movimento, apontam para um modo de sobreviver às violências de que são vítimas.

Palavras-chave: Literatura moçambicana; Mia Couto; narrativa curta; violência de gênero.

ABSTRACT

The present work has as its *corpus* tales by Mia Couto that address violence against women. The research questions that guided this thesis are: 1. What are the different types of violence against women, and how are they constructed in the narrative of the Mozambican writer? 2. How do female characters react to aggressive contexts and situations? 3. What aesthetic procedures are recurrent in the construction of Mia Couto's stories, especially in those that bring situations of violence against women? From these initial inquiries, the general objective of the research is to investigate, throughout Mia Couto's short story production, the scenes and situations of violence against women. As specific objectives, we have: 1. To present and discuss the critical fortune focused on Mia Couto's short narrative; 2. To recapture the different conceptions of violence and its configuration in the literature; 3. To analyze the presence of gender violence in eighteen short stories by Mia Couto. The analytical approach adopted seeks to combine a more detailed analysis of the texts, focusing on some structural elements of the narrative, notably, plot and character, with the thematic approaches that gained strength with the advent of Cultural Studies. Thus, we rely mainly on Auerbach (2001) and on theories focused on characters (CANDIDO, 2007; BOURNEF & OUELLET, 1976; BACHELARD, 2003). Among the readings on Mia Couto's short narrative, we highlight the contributions of Fonseca and Moreira (2007), Afonso (2004), Fonseca and Cury (2008), Chaves and Macêdo (2013), Secco (2013), Cavacas (2015/ 2013) and Marques (2013). Within the scope of reflections on violence and violence in literature, the elaborations of Bourdieu (2011), Girard (2001), Odalia (1983), Han (2017), Lyra (1980) and Leenhardt (1990); more specifically regarding violence against women, we observe the reflections of: Davis (2017), bell hooks (2019), Saffioti (1987; 2004) and Lerner (2019). The survey results reveal a broad panel of violence against women of different ages, in different contexts and times, practiced by husbands, fathers and other men with whom they have some type of relationship. On the other hand, we observe forms of resistance that, although not articulated in a movement, point to a way of surviving the violence of which they are victims.

Keywords: Mozambican literature; Mia Couto; short narrative; gender violence.

RESUMÉ

Le présent travail a pour corpus des contes de Mia Couto qui traitent de la violence contre les femmes. Les questions de recherche qui ont guidé cette thèse sont: 1. Quels sont, et comment sont-ils construits, dans le récit de l'écrivain mozambicain, les différents types de violences faites aux femmes? 2. Comment les personnages féminins réagissent-ils aux contextes et situations agressifs? 3. Quelles procédures esthétiques sont récurrentes dans la construction des contes de Mia Couto, notamment dans ceux qui amènent des situations de violence contre les femmes? À partir de ces premières questions, l'objectif général de la recherche est d'enquêter, tout au long de la production des histoires de Mia Couto, sur les scènes et les situations de violence faite aux femmes. Comme objectifs spécifiques, nous avons: 1. Présenter et discuter la richesse critique centrée sur le récit court de Mia Couto; 2. Retour sur les différentes conceptions de la violence et sa configuration dans la littérature; 3. Analyser la présence de la violence de genre dans dix-huit contes de Mia Couto. L'approche analytique adoptée cherche à combiner une analyse plus détaillée des textes, et se concentre sur certains éléments structurels du récit, notamment, l'intrigue et le personnage, avec les approches thématiques qui se sont renforcées avec l'avènement des études culturelles. Ainsi, nous nous appuyons principalement sur Auerbach (2001) et sur des théories centrées sur les personnages et l'intrigue (CANDIDO, 2007; BOURNEF & OUELLET, 1976; BACHELARD, 2003). Parmi les lectures sur le récit court de Mia Couto, nous soulignons les contributions de Fonseca et Moreira (2007), Afonso (2004), Fonseca et Cury (2008), Chaves et Macêdo (2013), Secco (2013), Cavacas (2015/2013) et Marques (2013). Dans le cadre des réflexions sur la violence et la violence en littérature, les élaborations de Bourdieu (2011), Girard (2001), Odalia (1983), Han (2017), Lyra (1980) et Leenhardt (1990); plus spécifiquement concernant les violences contre les femmes, nous soulignons les réflexions de: Davis (2017), bell hooks (2019), Saffioti (1987; 2004) et Lerner (2019). Les résultats de l'enquête révèlent un large panneau de violences contre les femmes d'âges différents, dans des contextes et des époques différentes, pratiquées par des maris, des pères et d'autres hommes avec lesquels elles entretiennent un certain type de relation. D'autre part, nous observons en évidence des formes de résistance qui, bien que non articulées dans un mouvement, indiquent une manière de survivre à la violence dont elles sont victimes.

Mots clés: Littérature mozambicaine; Mia Couto; récit court; violence de genre.

LISTA DE ABREVIATURAS

<i>C.C.</i>	<i>Cronicando – crônicas</i>
<i>C.E. I.</i>	<i>O caçador elefantes invisíveis e outros contos</i>
<i>C.H.U.R.</i>	<i>Cada homem é uma raça – estórias</i>
<i>C.N.T.</i>	<i>Contos do nascer da terra</i>
<i>E.A.</i>	<i>Estórias abensonhadas – contos</i>
<i>F.M.</i>	<i>O fio das missangas – contos</i>
<i>N.B.N.E</i>	<i>Na berma de nenhuma estrada e outros contos</i>
<i>V.A.</i>	<i>Vozes anoitecidas</i>

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 A NARRATIVA DE MIA COUTO E A CRÍTICA	18
2.1 Mia Couto e a crítica especializada	18
2.2. De olho na “condição” feminina	39
3 CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA VIOLÊNCIA.....	48
3.1 Das concepções de violência.....	48
3.2 Violência contra a mulher	58
3.3 A violência na literatura	64
4 CONFIGURAÇÕES DA VIOLÊNCIA CONTRA MULHERES EM CONTOS DE MIA COUTO	71
4.1 De <i>Vozes anoitecidas</i> a <i>O caçador de elefantes invisíveis</i>: tipos e formas de violência contra mulheres em contos de Mia Couto	72
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS.....	137

1 INTRODUÇÃO

Nossa experiência de leitura da obra de Mia Couto foi iniciada com o livro *O fio das Missangas*, indicado para uma disciplina que cursamos com a professora Ana Cristina Marinho Lúcio, no Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB, nos idos de 2009. A partir daí não paramos mais a aventura de mergulhar na produção ficcional do escritor moçambicano. À medida que íamos adentrando em sua vasta obra – cerca de dozes romances, dez livros de contos e alguns livros de poemas – éramos como que sugadas por um certo modo de narrar em que, para além de enredos cheios de surpresa e personagens “curiosos”, havia a incessante surpresa com a linguagem. Diríamos, a constante reinvenção da linguagem, a qual nos colocava diante de cenas e situações as mais diversas. Muitos temas iam se configurando em nossa mente, mas se destacava, desde o início, a elaboração de personagens femininas em situações de opressão.

A ampla recorrência dessas personagens mereceria, a nosso ver, uma análise mais apurada. Desde as primeiras publicações de Mia Couto, percebemos que as relações homem-mulher eram marcadas por desencontros de natureza vária: casamentos desgastados pela rotina, ciúmes, violência doméstica as mais distintas. Esses conflitos são colocados com mais ênfase, a nosso ver, em narrativas curtas, de modo que as formas de violência tomam outras feições, outras intensidades e acarretam consequências mais drásticas. Se as personagens femininas vivem, cotidianamente, situações de opressão, esse fato é favorecido pelos espaços em que elas estão inseridas, habitados, também, por aqueles que são seus opressores: maridos, namorados, pais e irmãos.

Ao longo de nosso percurso de leitura e releitura da obra contística de Mia Couto muitas questões de pesquisa foram surgindo. Para o nosso trabalho de tese, destacamos: 1. Quais são, e como se constroem, na narrativa do escritor moçambicano, diferentes tipos de violência contra mulheres? 2. De que modo as personagens femininas reagem a contextos e situações de agressividade? O *corpus* de nossa pesquisa é constituído por dezoito contos, a saber: “A fogueira”, “Saíde, o Lata de Água” e “A menina de futuro torcido” (*Vozes anoitecidas*, 1986); “As lágrimas de Diamantina”, “Isaura, para sempre dentro de mim” e “A confissão de Tãobela” (*Na berma de nenhuma estrada*, 1987); “Rosalinda, a nenhuma” (*Cada homem é uma raça*, 1990); “Sangue da avó, manchando a alcatifa” e “Sangue da actriz no cinema

da vida” (*Cronicando*, 1991); “O perfume” (*Estórias abensonhadas*, 1994); “As três irmãs”, “O cesto”, “Meia culpa, meia própria culpa”, “Os olhos dos mortos” e “O nome gordo de Isidorangela” (*O fio das missangas*, 2007); “Os negros olhos de Vivalma” e “O baralho erótico” (*Contos do nascer da terra*, 2009); e “O meu primeiro pai” (*O caçador de elefantes invisíveis e outros contos*, 2021).

Ante às questões e ao *corpus* selecionado, os objetivos do nosso trabalho foram assim formulados: objetivo geral: investigar, ao longo da produção contística de Mia Couto, as cenas e situações de violência contra mulheres. Como objetivos específicos, temos: 1. Apresentar e discutir a fortuna crítica voltada para a narrativa curta de Mia Couto; 2. Retomar diferentes concepções de violência e sua configuração na literatura; 3. Analisar a presença da violência de gênero em dezoito narrativas de Mia Couto, recolhidas de sua produção contística.

Nossa pesquisa se justifica por atentar para algumas questões que julgamos pertinentes: a produção de Mia Couto tem-se revelado de grande valor estético no que diz respeito à sua elaboração formal e às questões temáticas que problematiza. Através de um rico trabalho com a linguagem – como a criação de neologismos, a retomada (e recriação) de provérbios e ditados populares, o aproveitamento da oralidade, por exemplo –, o leitor é colocado diante de situações humanas e sociais as mais diversas. Além disso, as narrativas de Mia Couto atuam como testemunho da condição feminina, marginal e discriminada, assinalando, assim, a exclusão dessas personagens em relação ao grupo social a que pertencem, de tal forma que seu discurso [das personagens] se constitui numa denúncia do silenciamento e da dominação da figura feminina por parte dos homens. Percebemos que, desde a publicação do primeiro livro de contos (*Vozes anoitecidas*), em 1986, o tema já comparece, e se estende por toda a sua produção. Esse fenômeno, no entanto, não ocorre apenas nos livros de contos, mas também nos romances, na poesia e nos “textos de intervenção”, conforme mostraremos ao longo do trabalho. Outra justificativa para o trabalho consiste em termos observado certa escassez no que diz respeito a estudos de maior fôlego que discutam a violência de gênero em contos de Mia Couto.

Analisar a violência (física, psicológica e simbólica), sofrida pelas personagens femininas nesses contos, significa observar e refletir sobre os processos de dominação a que as mulheres são expostas. Enveredar por essas correntes de análise faz-se relevante porque contribui para repensar as estruturas de poder e

analisar, dentre outras, a questão opressor/oprimido, na tentativa de “integrar a mulher à sociedade”, possibilitada através dos usos da linguagem e da experimentação linguística. (BONNICI, 2009, p. 266-267)

O percurso metodológico adotado nesta pesquisa compreendeu algumas etapas. Inicialmente, após leituras e releituras de toda a produção de Mia Couto, fizemos um levantamento das personagens femininas vítimas de violência em seus contos, visando a delimitar um *corpus* para análise mais detida. Posteriormente, catalogamos e lemos estudos sobre a obra do autor moçambicano, afim de termos uma visão mais precisa de sua fortuna crítica. Também, realizamos uma pesquisa bibliográfica voltada para a temática da violência, gênero e feminismo negro. O passo seguinte, e central, foi a análise das narrativas selecionadas, procurando observar a construção das personagens femininas, as formas de violência de que são vítimas e as estratégias adotadas para um possível enfrentamento e libertação. Neste momento do trabalho, procedemos à análise textual dos contos para, a *posteriori*, chegarmos a uma compreensão mais abrangente da obra. Aqui, nos amparamos nas reflexões de Auerbach (2001, p. 501), acerca do método de interpretação de textos, segundo as quais, “pode-se escolher e dar ênfase como preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto”. Esse método, segundo o pensador, favorece ao intérprete “um certo campo de ação: pode escolher e dar ênfase como preferir.” (p. 501) Nesse sentido, nossa ênfase voltou-se quase sempre para dois elementos centrais das narrativas: personagem e enredo. Conforme lembra Candido (2007), em estudo sobre a personagem no romance, mas que é de grande valia para a narrativa curta, “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo.” (p. 53) Daí que, esses dois elementos estruturais “exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.” (p. 53-54) Em alguns momentos, destacamos também aspectos ligados aos espaços em que as cenas se desenrolam; pois, como lembram Bourneuf e Ouellet (1976), o espaço na narrativa, “longe de ser indiferente”, “exprime-se (...) em formas e sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão da obra.” (BOURNEUF; OUELLET, p. 131) Portanto, buscamos sempre articular a uma leitura temática um procedimento analítico voltado para a matéria mesma dos textos escolhidos.

Com esse trajeto, procuramos aliar a tradição dos estudos literários voltados para a construção da narrativa (formas, procedimentos e possíveis efeitos) à abordagem mais temática, que se fortaleceu notadamente com o advento dos Estudos

Culturais. A junção destas duas perspectivas pode contribuir para uma percepção mais detida da temática que propomos investigar. Acreditamos que, através da análise de personagens e enredos, chegamos à compreensão e explicitação mais precisa da condição feminina, bem como sobre o modo como as mulheres vão construindo suas identidades em meio a um contexto predominantemente machista e violento. Ou seja, não obstante às lutas pela emancipação feminina, muito intensas e significativas em países ocidentais, sobretudo na Europa e nos EUA, as mulheres continuam sendo vítimas da violência do patriarcado. Ante às várias situações de violência de que são vítimas, elas tendem a reagir, também, com violência. Nossa hipótese para tal fenômeno repousa no conceito de desejo mimético, formulado por Renè Girard (2011). Desse modo, a reação violenta de algumas personagens, além de ser uma resposta direta ao modo como são tratadas, configura-se como forma de resistência ao patriarcado, às tradições e ao aparelho estatal que nada (ou pouco) faz para protegê-las/ampará-las e punir os agressores.

Nossa pesquisa está organizada em três capítulos. Em “A narrativa curta de Mia Couto e a crítica”, há, inicialmente, uma breve contextualização histórica da literatura moçambicana. Para tanto, foram retomados alguns trabalhos que trataram do assunto, tais como Laranjeira (1995; 2001), Fonseca (2008) e outros. A seguir, situamos a crítica voltada para a produção miacoutiana, destacando temas recorrentes e linguagem. Esta etapa foi respaldada em trabalhos como os de Fonseca & Cury (2008), Marques (2013), Sanches (2016), Afonso (2004), Cavacas (2015); Ribeiro (2007); Chaves & Macêdo (2013), especialistas na produção do escritor moçambicano.

O capítulo intitulado “Considerações em torno da violência” está dividido em três partes, as quais correspondem a: 1) apresentação de algumas teorias sobre a violência, os conceitos que lhes são atribuídos a partir de várias perspectivas e os modos como ocorrem; 2) discussão em torno da violência contra a mulher a partir de reflexões de quatro pensadoras ligadas a movimentos feministas; e 3) discussão em torno da “violência na literatura”. Em linhas gerais, esse capítulo foi fundamentado, sobretudo, em pensadores e pensadoras como: Abbagnano (2000); Odalia (1998); Girard (2001); Bourdieu (2004; 2011); Paviani (2016); Han (2017); bell hooks (2019a, 2019b, 2019c); Davis (2017); Saffioti (1987; 2004); Lerner (2019); Lyra (1980); e Ginzburg (2013).

No último capítulo, “Configurações da violência contra mulheres em contos de Mia Couto”, nos debruçamos de modo mais detido sobre nosso *corpus*. Trata-se do momento central de nossa pesquisa, uma vez que apontamos e discutimos as narrativas em que a violência contra a mulher se faz mais ostensiva, os espaços em que ocorre, os personagens que as praticam e o modo como as vítimas reagem. Embora nem sempre associemos as cenas de violência às formulações teóricas postas no capítulo precedente, uma vez que não buscamos enquadrar a obra numa base conceitual, acreditamos que elas nos ajudaram a ler e a perceber as mais diversas formas de violência configuradas nos contos.

Nas considerações finais enfatizamos, sobretudo, a permanência da violência contra mulheres em suas diferentes faces, como também destacamos que, mesmo em situações muito adversas, há quase sempre a manifestação de formas de resistência.

Esperamos que, em alguma medida, as discussões por nós empreendidas despertem o interesse de outros leitores, não só pela obra de Mia Couto, mas também pelos estudos de gênero e da violência.

2 A NARRATIVA DE MIA COUTO E A CRÍTICA

A fortuna crítica de um autor, ou seja, a recepção de sua obra por leitores e leitoras especializadas aponta caminhos de leitura, percepções, reações positivas ou negativas. O conhecimento desses trabalhos contribui para a escolha de novos vieses críticos, aprofundamento de aspectos temáticos e formais apenas apontados, posicionamentos contrários a determinadas interpretações e, até mesmo, a indicação de aspectos que passaram despercebidos pelos leitores que se voltaram de modo mais vertical para ela.

Com quase quarenta anos de produção poética e ficcional, Mia Couto teve uma aceitação das mais ricas e abrangentes. São centenas de livros, ensaios, artigos, teses e dissertações voltados para a interpretação de sua obra, sobretudo a romanesca. Predominam, nas leituras, pesquisadores brasileiros e portugueses, embora haja estudiosos de outras nacionalidades.

Neste capítulo retomamos parte desses estudos, destacando aspectos que nos parecem mais significativos, os quais, eventualmente, se repetem num ou noutro analista. Em meio à grande produção científica acerca da obra de Couto, tivemos que fazer escolhas e o fizemos procurando, primeiro, trazer leituras pioneiras sobre sua obra, como também livros autorais ou de grupos de pesquisadores que acompanham a produção do escritor moçambicano há algum tempo. Neste sentido, não priorizamos artigos publicados em revistas, uma vez que ampliaria demais o leque de abordagens e que, nem sempre, trazem uma contribuição significativa para leitura da obra.

Pretendemos, ao final do percurso, ter oferecido um quadro da riqueza dessa fortuna crítica e, ao mesmo tempo, justificar nossas escolhas. Embora esta pesquisa se volte mais especificamente para a narrativa curta, trouxemos também algumas leituras de romances, acreditando que elas possam iluminar quando da leitura dos contos.

2.1 Mia Couto e a crítica especializada

Escritor moçambicano cuja atividade literária fora iniciada nos anos 80 do século XX, com o livro de poemas *Raiz de orvalho* (1983), Mia Couto integra o grupo de escritores que estrearam sua produção após a independência de Moçambique, em 1975.

No ano de 2007, Maria Narazeth Fonseca e Terezinha Taborda Moreira publicaram um *Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa*, em que, “além de ressaltar alguns momentos significativos dos projetos literários de cada país”, “apresentam características marcantes de alguns de seus notáveis escritores.” (FONSECA; MOREIRA, 2007, p. 13) O trabalho das pesquisadoras retoma outros que se ocuparam em historicizar o percurso da literatura produzida em Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde, tais como Manuel Ferreira, Patrick Chabal, Amílcar Cabral, Alfredo Margarido, Pires Laranjeira, Fátima Mendonça, Carlos Ervedosa, Russel Hamilton, Luís Carlos Patraquim, Jofre Rocha, Manuel de Souza Silva, Salvato Trigo e Eduardo White.

Diferentemente das perspectivas que as precederam, Fonseca & Moreira, estabelecem, neste trabalho, três fases no processo de construção da literatura moçambicana: fase colonial, fase nacional e fase pós-colonial. Desse modo, consideram apenas a produção surgida a partir da década de 1940, cujos representantes são: Rui Noronha (com a obra *Sonetos*, 1943); João Dias (autor de *Godido e outros contos*, 1952, considerada a primeira obra de ficção moçambicana); Luís Bernardo Honwana (*Nós matámos o cão tinhoso*, 1980) e Augusto Conrado. Essas obras figuram na literatura moçambicana como as percussoras na poesia e na ficção, respectivamente.

A fase Nacionalista, de acordo com as autoras, “caracteriza-se pela produção de uma literatura política e de combate, que foi cultivada, sobretudo, por escritores que militavam na Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO)”. (p. 51) Desse grupo, destacam-se os nomes de Rui Nogar, Marcelino dos Santos e Orlando Mendes, autores cuja produção “preocupa-se especialmente em comunicar uma mensagem de cunho político.” (p. 51) Embora Nazareth Fonseca e Terezinha Taborda não informem explicitamente, essa produção ocorreu entre os anos de 1960 e 1980. As professoras destacam a obra *Portagem*, de Orlando Mendes, como o primeiro romance da literatura moçambicana, publicado em 1965.

Ainda sobre a literatura da fase Nacionalista, Fonseca & Moreira chamam a atenção para alguns nomes “cuja obra é conscientemente produzida tendo em conta o fator da moçambicanidade.” (p. 52) São eles: Noémia de Souza, Jorge Viegas, Sebastião Alba, Ungulani Ba Ka Khosa, Mia Couto e José Craveirinha, o maior expoente dessa vertente, em poesia.

A produção de Craveirinha, no entanto, não se limita a essa tendência de caráter mais nacionalista, uma vez que

Em Craveirinha, vamos encontrar uma poesia tipo realista, uma poesia tipo da negritude, cultural, social, política, uma poesia de prisão, uma poesia carregada de muitas marcas da tradição oral, bem como muito poema com grande pendor lírico e intimista. (FONSECA; MOREIRA, 2007, p. 52)

No que se refere ao período Pós-independência, Fonseca & Moreira (p. 53) atestam que a literatura “desvia-se do viés coletivo”, pois os autores “assumem um tom individual e intimista para relatar a sua experiência pós-colonial”. Dessa fase, participam: Ungulani Ba Ka Khosa, Luís Carlos Patraquim, Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo, Lília Momplé e Mia Couto, autor cuja obra nos interessa neste trabalho.

Embora tenha principiado com a escrita de poemas (gênero que publica desde os quatorze anos de idade no jornal *Notícias da Beira*), Mia Couto “acabaria por se confirmar fundamentalmente como vocacionado para a crônica e o conto.” (LARANJEIRA, 2001, p. 193) Reiterando o que diz o crítico, e já ampliando sua advertência, observamos que o escritor da Beira tem-se voltado, sobretudo, para a elaboração de romances e narrativas curtas – contos e crônicas. De sua produção romanesca, há: *Terra sonâmbula* (1991); *A varanda do frangipani* (1996); *Vinte e zinco* (1999); *O último voo do flamingo* (2000); *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002); *O outro pé da sereia* (2006); *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008); *Jesusalém* (2009 – romance cuja edição brasileira foi intitulada *Antes de nascer o mundo*); *A confissão da Leoa* (2012); a trilogia *As areias do Imperador – Mulheres de cinzas* (v. I, 2015); *Sombras da água*, (v. II, 2016); e *O bebedor de horizontes*, (v. III, 2018); e *O mapeador de ausências* (2021).

No gênero novela, há dois títulos: *Mar me quer* (2000) e *A chuva pasmada* (2004). Narrativas voltadas para o público infantil são: *O gato e o escuro* (2001); *O beijo da palavrinha* (2006); *O pátio das sombras* (2018); e *A água e a águia* (2019). Livros de poesia: *Raiz de orvalho e outros poemas* (1985); *Tradutor de chuvas* (2011); *Idades, cidades, divindades – poesia* (2012); e *Vagas e lumes – poesia* (2014). Os contos e crônicas, por sua vez, estão organizados nos seguintes títulos: *Vozes anoitecidas – contos* (1986); *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (1987); *Cada homem é uma raça – estórias* (1990); *Cronicando – crônicas* (1991)¹; *Estórias*

¹ Conforme Marques (2013, p. 33), embora o título sinalize para uma coletânea de crônicas, “a estrutura que os compõem [os textos] possui muito mais afinidades com o gênero conto do que propriamente

abensonhadas – contos (1994); *Contos do nascer da terra* (2009); *O fio das missangas* – contos (2004); *Pensageiro frequente* (2012)²; *O terrorista elegante e outras histórias* (2019)³; e *O caçador de elefantes invisíveis e outros contos* (2021).

Além da produção literária, Mia Couto também publicou textos de caráter político, os quais ele denominou “interinvenções”. São textos oriundos de palestras proferidas em diversas partes do mundo, nos mais variados contextos. Esse material está organizado nos seguintes volumes: *Pensatempos* – textos de opinião (2005); *...E se Obama fosse africano?* (2011); e *O universo num grão de areia* (2019). Trata-se, portanto, de uma obra vasta e diversificada, cujo reconhecimento vem sendo alcançado paulatinamente, seja por meio das inúmeras reedições, traduções para várias línguas⁴, adaptações para o cinema⁵, seja por meio dos trabalhos acadêmicos de que são objeto de análise, no Brasil e no exterior, ou ainda, em decorrência dos inúmeros prêmios recebidos⁶.

Um dos críticos a observar, a partir da leitura das primeiras publicações, traços determinantes da obra de Mia Couto, foi Pires Laranjeira, em 1995. Ao referir-se aos dois primeiros livros do escritor moçambicano, Laranjeira afirma: “[Mia Couto] acabou por se transformar no ícone de uma nova geração que despontava para afirmar novas perspectivas dos actos literários e ocupar o panteão dos laureados.” (LARANJEIRA, 2001, p. 195) Para o crítico português, “Os contos permitem a ligeireza da acção (seu rápido desenvolvimento) ou simplesmente o esboço de um típico quadro societário.”

com a crônica.” Esta peculiaridade se deve, possivelmente, ao fato de os textos terem sido escritos inicialmente para publicação em jornais, cujo espaço costuma ser bastante limitado para esse tipo de material.

² Coletânea de textos publicados, *a priori*, na *Índico*, revista de bordo da companhia aérea moçambicana de mesmo nome.

³ *O terrorista elegante e outras histórias* foi elaborado em parceria com José Eduardo Agualusa. Trata-se de uma obra composta por três narrativas adaptadas de textos escritos, inicialmente, para o teatro.

⁴ A obra de Mia Couto está traduzida para: inglês, espanhol, alemão, francês, catalão, italiano, polonês, húngaro, romeno, sueco e holandês.

⁵ Os textos de Mia Couto, adaptados para o cinema, não sofreram alterações em seus títulos. Assim, temos: *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (direção de José Carlos de Oliveira, 2005); *Terra sonâmbula* (direção de Teresa Prata, 2007); *O último voo do flamingo* (direção de João Ribeiro, 2011); e *O dia em que explodiu Mabata-bata* (direção de Sol de Carvalho, 2017).

⁶ Prêmio Nacional de Ficção (Associação dos Escritores Moçambicanos, 1995); Prêmio Vergílio Ferreira (1999); Prêmio Mário António (2001); Prêmio União Latina de Literaturas Românicas (2007); Prêmio Passo Fundo Zaffari e Bourbon de Literatura (Jornada Nacional de Literatura, 2007); Prêmio Rosália de Castro (Centro PEN, 2008); Prêmio Eduardo Lourenço (2012); Prêmio Camões (2013); Prêmio Neustadt International Prize for Literature (2014); e Prêmio Albert Bernard (2021).

(LARANJEIRA, 2001, p. 196) No que diz respeito a *Vozes anoitecidas* e *Cada homem é uma raça*, Pires Laranjeira destaca: “[eles] contêm traços herdeiros de um realismo descritivo, socialmente revelados”. (p. 196) E considera também que as histórias são “um modo de reivindicar o poder da imaginação, criticando os que desejavam policiar a criatividade e a liberdade da escrita”. (p. 198)

Obra relevante para situar a narrativa curta produzida em Moçambique é *O conto moçambicano: escritos pós coloniais*, de Maria Fernanda Afonso (2004). O livro está dividido em três partes, as quais trazem uma visão ampla sobre o gênero. Na parte I, destaca-se a indicação de que o conto é “um modo narrativo privilegiado em África”. Segundo a autora,

O conto representa a escolha de uma escrita que traduz a ruptura e o regresso ao passado, a herança oral da África arcaica e os conhecimentos resultantes da evolução técnica de uma sociedade que ganhou novas exigências. (AFONSO, 2004, p. 69)

Ao comentar a contística de Mia Couto, Afonso (2004) pontua:

A escrita de Mia Couto, alimentada pela magia dos contos que o autor ouviu na sua infância, passada na Beira, quer recuperar um tempo e espaço míticos. A memória acolhe-se no tempo passado que sofre uma reatualização, metamorfoseado em imagens que prolongam as fantasias da infância e os devaneios do poeta. (p. 209)

Um bom exemplo dessa narrativa que retoma memórias da infância, magia e “devaneios do poeta” é *Vozes anoitecidas*, livro constituído por doze narrativas que abordam os mais variados temas.

A autora analisa ainda algumas obras de Mia Couto, trazendo, muitas vezes, sínteses críticas de grande alcance. Ao discutir a linguagem do escritor, por exemplo, afirma que

A escrita de Mia Couto faz funcionar uma constante e incomparável invenção verbal: rompe a linearidade do texto narrativo, constrói um discurso literário inovador e investe-se de uma competência linguística fora do comum. (AFONSO, 2004, p. 214)

A obra de Maria Fernanda Afonso abre caminhos de leitura que vêm sendo trilhados por diferentes leitores nos últimos anos, conforme aponta a fortuna crítica do autor, sobretudo no que se refere ao viés poético da linguagem por ele elaborada.

Mia Couto: espaços ficcionais, de M^a Nazareth Fonseca e M^a Zilda Cury (2008), é uma obra cuja “discussão central” é “perceber como a produção literária de Mia Couto, adotando o romance, gênero de origem claramente europeia, consegue fazer

dele uma expressão africana.” (FONSECA; CURY, 2008, p. 12) Para tanto, as pesquisadoras privilegiam a produção romanesca publicada até 2008: *Terra sonâmbula* (1992); *A varanda do frangipani* (1996); *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008); *O outro pé da Sereia* (2006); *Vinte e zinco* (1992); *O último voo do flamingo* (2000); e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002). A partir desses títulos as estudiosas objetivam:

1. (...) trabalhar algumas temáticas presentes; 2. seguir os caminhos propostos pelos romances, nos seus diálogos com os mais diferentes contextos; e 3. ampliar o campo de leitura da obra do escritor, com o sentido político de fortalecer os estudos das literaturas africanas de língua portuguesa. (FONSECA; CURY, 2008, p. 22)

O trabalho das pesquisadoras está estruturado em seis capítulos. O primeiro – “O lugar da literatura” – é iniciado com a seguinte afirmação: “Falar sobre a escrita, sobre o lugar da literatura e o papel do escritor é uma constante em todos os romances de Mia Couto.” (p. 23) Para elas, esse fato ocorre, entre outras razões, por uma “necessidade de explicar e situar o lugar da literatura numa sociedade, como outras do chamado Terceiro Mundo com alto índice de analfabetismo.” (p. 23)

O capítulo dois – “A terra e seus conflitos” – discute sobre a guerra, “temática onipresente em todos os romances de Mia Couto e em inúmeros contos.” (p. 37) De acordo como Fonseca e Cury, a guerra, enquanto tema, comparece via algumas referências pouco explícitas, como: “as minas que isolam o asilo dos velhos” (*A varanda do frangipani*); “a presença de um canhão no interior de uma igreja” (*Vinte e zinco*); através de “referências explícitas aos conflitos gerados pela repressão imposta pelo sistema colonial nos espaços colonizados em África...” Ou, ainda, “às temporalidades diversas, nas quais se ficcionalizam fatos do processo de colonização da África pelos portugueses, dialogando anacronicamente com o tempo presente em que as consequências desse processo se fazem ainda atuantes.” (FONSECA; CURY, 2008, p. 37) Essa última referência à guerra, desenvolvida a partir de “temporalidades diversas”, pode ser encontrada no romance *O outro pé da Sereia*, cujo enredo envolve fatos e tempos históricos distintos – século XVI e século XXI –, os quais são conectados pela imagem de Nossa Senhora das Graças. Em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, a alusão ao período colonial, ou à guerra colonial, comparece de forma “bastante diluída, [e] ocupa espaço em trânsito de um navio, (...) apostando no caráter de duplo trânsito das relações” (FONSECA; CURY, 2008, p. 43). Já em *Terra*

sonâmbula, “o espaço da guerra é o do próprio romance (...) de tal forma alargado que se confunde com o próprio país.” (p. 48)

“Tradições, provérbios, ditos, frases prontas: brincadeiras” é o título do terceiro capítulo. Ele é dedicado ao aproveitamento feito por Mia Couto de elementos de linguagem recolhidos da tradição oral. Conforme Fonseca e Cury (2008),

Os provérbios, ditos e frases feitas atravessam os textos do escritor moçambicano. Reinventados, fornecendo chaves de leitura e promovendo diálogos com a tradição oral, transformam o narrador em “contador de histórias”, embora nem sempre conservando o caráter de exemplaridade próprio dessa forma discursiva. (p. 63)

Para essa discussão, as estudiosas recorrem a outras pesquisas que se dedicaram com mais afinco ao assunto, tais como: Ana Mafalda Leite, Inocência Mata, Paul Zumthor, Luiz Costa Lima, Frantz Fanon e Homi Bhabha. Os capítulos 4, 5 e 6 versam, respectivamente, sobre: “Dicotomias da nação”, “Fronteiras: seres e enunciações”, “Visões e desconstruções do real”.

Um dos livros mais abrangentes sobre a obra miacoutiana é *Mia Couto: um convite à diferença*, organizado por Rita Chaves, Fernanda Cavacas e Tania Macêdo (2013). Trata-se, conforme o texto introdutório, do resultado de um “conjunto de iniciativas” que vem ligando diferentes instâncias da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, tais como: a disciplina de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, o Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, o Centro de Estudos Africanos e o Centro de Estudos das Literaturas e Culturas do Países de Língua Portuguesa, organismos “comprometidos com o desenvolvimento de pesquisa e divulgação da produção da literatura africana”. (CHAVES; MACÊDO, 2013, p. 11) De acordo com as organizadoras, trata-se de uma obra cujo objetivo maior é “fortalecer um espaço de discussão em torno dos estudos africanos, em especial no que diz respeito às literaturas.” (CHAVES; MACÊDO, 2013, p. 12)

A publicação é composta por 36 artigos, os quais versam sobre as várias obras de Mia Couto, observadas sob diferentes aspectos e métodos de abordagem. Assim temos, organizados em seis blocos, trabalhos voltados para romances, contos, narrativas infantis, poesia e para os textos de intervenção. Gostaríamos de chamar a atenção para os blocos um, dois e três por tratarem de textos narrativos, contos e romances, especificamente.

No primeiro bloco – “Um viajante de identidades, um contrabandista de almas” –, acessamos “vozes de outros escritores sobre Mia Couto”. Carlos Lopes, Ondjaki, Calane da Silva e Ungulani Ba Ka Khosa tecem considerações bem particulares a partir das quais percebemos um certo olhar de admiração e reconhecimento com relação ao escritor da Beira. Ondjaki, por exemplo, refere-se a Mia Couto como um “jardineiro de palavras”, cujo

miar é um jardim vasto e complexo onde saltitam, brincando, flores do conhecimento e da imaginação. Onde se plantam sementes do real (uma espécie de “hoje”) para mais tarde se colherem tubérculos sujos de futuro (uma espécie de amanhã) (ONDJAKI, 2013, p. 27)

Ungulani Ba Ka Khosa, por sua vez, considera Mia Couto “um transfronteiriço, um disseminador de linguagens, de imagens, de identidades de um rincão dos trópicos perdidos, para uma geografia do mundo, para o mapa dos saberes perenes...” (KHOSA, 2013, p. 33) Acrescenta, ainda:

Com Mia, ganha a literatura moçambicana, ganham os escritores, e ganha este País [Moçambique] ainda relutante em assumir que a grande bandeira na memória dos povos é a cultura drapejando pelo mundo os seus variados tentáculos. (p. 33)

As opiniões, entretanto, embora pessoais e particulares, não surgem do vazio, do impressionismo; nem partem de leitores desavisados e/ou apaixonados. Antes, são formuladas por leitores experientes; autores cuja obra também é reconhecida pela crítica especializada. Nesses casos, especificamente, estamos lidando com pontos de vista de dois escritores pertencentes a gerações distintas que reconhecem o valor da obra de Mia Couto.

O segundo bloco – “Diversos dentro” –, composto por onze artigos, é voltado ao estudo de romances. Destacaremos alguns deles.

Carmen Lúcia Tindó R. Secco, em análise acerca de *A varanda do frangipani*, ressalta algumas questões no intuito de demonstrar como, nesse romance, espaço e personagens são alegorias da “desterritorialização”. Por exemplo, a varanda que dá título ao romance, “varanda de uma antiga fortaleza dos tempos coloniais”,

serve [agora] como abrigo de velhos e armazém clandestino de armas, trata-se de uma varanda alegórica “a significar tanto a nação moçambicana (...) quanto a não portuguesa, ambas abertas ao mar, zonas fronteiriças em permanente hibridização de etnias, idiomas, culturas.” (SECCO, 2013, p. 42)

No que diz respeito aos personagens, Secco aponta Domingos Mourão, português desterrado em terras moçambicanas; “um ser de identidade fronteiriça”, pois, além de não regressar a Portugal quando tem oportunidade, Mourão aceita o “rebatismo” africano, a partir do qual passa a atender pelo nome Xidimingo. Quem também vive experiência semelhante é o narrador-personagem, Ermelindo Munanga, um defunto, “um ser desterritorializado na própria morte”, uma vez que fora privado das tradições funerárias. A professora Carmen Lúcia chama a atenção para o fato de que, por esses e outros motivos, a narrativa pode ser inscrita no “universo subterrâneo do imaginário coletivo moçambicano” (p. 48). O espaço romanesco, por sua vez, é “dominado por um realismo animista que transforma o asilo em uma espécie de ‘casa de espíritos’, um casa onírica (...) povoada de imagens e fantasmas.” (p. 48) Pelo viés do realismo animista, Secco estabelece uma aproximação entre o romance de Mia Couto e o realismo mágico das literaturas hispano-americanas.

Outro aspecto comentado por Carmen Lúcia R. T. Secco é a estrutura da narrativa. A analista parte do ensaio de Maria Alzira Seixo, para quem, “a narrativa se desenvolve pelo entrelaçamento de três modalidades literárias consagradas”: policial, a do realismo mágico e a do romance de intervenção social. No entanto, de acordo com a professora carioca, “a linguagem e a estrutura transgressora de Mia Couto vão, de modo inovador, operar uma recriação de cada uma dessas modalidades literárias.” (p. 45)

Conceição Siopa (2013), em seu artigo, também dedica-se a investigar o romance *A varanda do frangipani*, atentando, sobretudo, para a “representação simbólica” dos espaços. Para tanto, ela os divide em “espaço cénico” e “espaço físico”. O primeiro deles, conforme a analista, é “genérico e global, onde a acção não decorre” – trata-se de:

mundo, terra, mar e céu – cujos contextos evocam e focalizam um plano de existência abstracto, sugerindo um ambiente que enforma a construção do plano de existências concreto e orienta o juízo crítico tecido sobre as acções das personagens. (SIOPA, 2013, p. 57)

Já, o espaço físico “é determinado por coordenadas geográfico-temporais precisas, com um referente histórico-social real” (p. 57): a Fortaleza de São Nicolau. Na narrativa, a antiga fortaleza é transformada num abrigo de idosos e depósito clandestino de armas. De posse dessas novas funções, São Nicolau possui características de degredo ou exílio, tendo em vista que nenhum de seus habitantes

lá está por livre e espontânea vontade. Siopa ainda assinala que “o asilo torna-se um espaço fora do espaço de vida, onde se guarda o que é incómodo ou o que se pretende esconder.” (p. 61)

À obra *Mia Couto: um convite à diferença*, Fátima Mendonça traz sua contribuição com um artigo voltado para o romance *Terra sonâmbula*. Para tanto, ela inicia fazendo um espécie de balanço das primeiras críticas⁷ que Mia Couto recebeu quando da publicação de *Vozes anoitecidas*. Trata-se, segundo a pesquisadora, de uma recepção ambígua da obra de Mia Couto em Moçambique.

Uma vez dedicada à leitura do primeiro romance de Mia Couto, Fátima Mendonça destaca:

Terra sonâmbula predispõe para a leitura do lazer, pelo que de dinâmico existe na estruturação da diegese, pela ironia que conduz ao sorriso, e (mais importante do ponto de vista teórico...) a prevalência de personagens modeladas pelos ingredientes constitutivos do anti-herói as quais fazem parte do imaginário do nosso tempo independentemente do espaço em que florescem. (MENDONÇA, 2013, p. 72)

Mendonça alerta para o fato de que “a leitura do lazer” é uma tendência no continente africano, e na sequência das independências, desde a década de sessenta do século XX, de que são exemplos a produção de Chinua Achebe (Nigéria), J.M.Coetzee (África do Sul) e Ngugi wa T’hiongo (Quênia). Assim,

o romance africano tem vindo a erigir um modelo de escrita que, embora enraizada socialmente (...), comunga com grande parte da ficção narrativa dos nossos dias da mesma visão apocalíptica e desagregadora do Cosmos transformado em Caos. (MENDONÇA, 2013, p. 73)

De modo a exemplificar os aspectos que lhes parecem susceptíveis a teorização, Fátima Mendonça discute a “estruturação temática” de *Terra sonâmbula* a partir de dois temas: o abandono e a evasão – loucura. Sobre o primeiro, ela afirma: “Toda a intriga se desenvolve tendo o abandono como destinador das ações dessas personagens [Kindzu, Farida e Muidinga/Gaspar].” (p. 74) No que diz respeito ao segundo, Mendonça (2013) considera que,

embora não sendo o principal tema estruturador da narrativa, a evasão – loucura apresenta-se como elemento ordenador da mesma, contribuindo

⁷ Os textos aos quais Fátima Mendonça se refere são: “Para uma tentativa de leitura do conto ‘A fogueira’” (Mbhome S. Cuinia. *Domingo*, 04/01/1987); “*Vozes anoitecidas*: o cantor ou a canção?” (Calane da Silva. *Tempo/Gazeta de Artes e Letras*, 01/03/1987); “Questões e considerações sobre *Vozes anoitecidas* (notas de uma conversa)” (*Tempo/Gazeta de Artes e Letras*, 1987); “Prefácio de José Craveirinha à edição portuguesa de *Vozes anoitecidas*.” (Teresa Manjate, 1988)

para a instauração de um espaço desagregado representado por três personagens femininas: Farida, Assma e D. Virgínia. (p. 75)

A loucura de Farida “se instraura” após a moça ter sido violentada sexualmente por Romão Pinto, e se manifesta por meio de seu “estado de oscilação entre um passado de culpa (o filho abandonado na Missão) e um futuro de vazio longe de tudo e de todos os lugares.” (p. 75) Dona Virgínia, por sua vez, “alimenta sua psicose com (...) a fixação no regresso a Portugal [sua terra natal], a ilusão de receber cartas desse espaço distante, que ela própria pede a Farida para escrever.” (p. 76) Assma, como as outras duas personagens, experimenta a “evasão no espaço” quando, encostada a um rádio, põe-se a ouvir músicas da Índia, sua longínqua terra natal.

Assumindo uma postura que revela certo nível de humildade intelectual, a professora Fátima Mendonça afirma que a legitimação de muitos pontos de vista impressos em seu texto deve-se à sua experiência como professora, aos estudantes de literatura, ao modo como eles recepcionam as leituras literárias por ela indicadas.

“O desejo de esquecer”, de Fernanda Cavacas, é uma leitura de *Jesusalém* (2009). A começar pelo título do romance, Cavacas considera sua “função metafórica”,

já que reenvia o leitor para o conteúdo do texto de forma simbólica, estabelecendo um paradigma cultural com Jerusalém (...), possui também um valor conotativo que apela a outras significações anexas (...) no jogo fonético e semântico de recriação linguística, ao mesmo tempo em que marca uma determinada época histórica e política (CAVACAS, 2013, p. 79)

Trata-se de mais uma leitura voltada para o romance de Mia Couto que se abre para abordagens intertextuais – pois os dezesseis capítulos do romance são epigrafados com poemas de Adélia Prado, Hilda Hilst, Sophia de Mello B. Andresen e Alejandra Pizarnik –, embora resguarde aspectos muito específicos da cultura e da vida de seus personagens.

“A palavra é fumo: algumas notas sobre *Estórias abensonhadas*, de Mia Couto”, como o próprio título sinaliza, trata-se de um artigo em que a autora apresenta uma visão panorâmica da referida obra. Segundo Moraes,

Estórias abensonhadas reúne narrativas de caráter vário, contemplando diversas das facetas da escrita de Mia Couto. Há narrativas que deslizam para o cômico, outras de dimensão trágica, algumas de fundo fortemente alegórico, outras que flertam com a crônica, e ainda as que se inscrevem nas fronteiras entre literatura e antropologia. (MORAES, 2013, p. 199)

Para chegar a essa conclusão, a pesquisadora destaca alguns pontos que julga importantes, a começar por situar a obra no contexto histórico moçambicano quando

de sua primeira edição, em 1994. A partir da “Apresentação” do livro, escrita pelo próprio Mia Couto, Moraes afirma que “*Estórias abensonhadas* reúne textos redigidos nos anos que se sucederam ao acordo de paz (...), marcando-se tanto pela esperança na reconstrução do país como pela necessidade de lidar com a memória traumática da guerra.” (p. 195)

Chama-nos a atenção o uso frequente da palavra “trânsito” ao longo do texto. Primeiro, Moraes destaca o fato de, em *Estórias abensonhadas*, a voz narrativa “transitar” entre a “figura do narrador e a figura do cronista”; isto porque, lembremos, “a trajetória literária de Mia Couto tem dupla origem: o jornalismo e a poesia”. Outros pontos observados por Anita Martins R. de Moraes são: o recurso ao maravilhoso e à alegoria; a metalinguagem; o tratamento inventivo dado à língua, através dos jogos de palavras, a invenção de vocábulos, a modificação de ditos populares; o “recurso a estratégias narrativas que produzem o efeito de oralidade (...), registro linguístico de sabor popular e a mescla de gêneros orais (como o conto oral e o provérbio)”; o “recurso a personagens tipificadas (...) distanciando-se da abordagem psicológica”. Por meio desses expedientes, Moraes afirma que, em *Estórias abensonhadas*, “a figura do escritor-jornalista cede lugar à do escritor-antropólogo.” (MORAES, 2013, p. 198)

“*Contos do nascer da terra*”, de Débora Leite David, discorre, majoritariamente, sobre o livro de mesmo título. Antes, porém, a analista faz um apanhado geral da obra de Mia Couto, a quem ela se refere como “artesão das palavras” e “*griot* da modernidade moçambicana”. De acordo com David (2013, p. 201), Mia Couto “conta histórias sobre as identidades plurais e os conflitos que se estabeleceram ao longo dos séculos de colonização portuguesa em Moçambique.” Assim, o escritor da Beira, em sua produção, discute temas da tradição africana “a partir do uso da língua materna, recriando uma linguagem que pudesse transmitir toda a carga poética trazida pelo ambiente mágico e teatral proporcionado pelos contadores de história.” (p. 201)

Sobre a obra *Contos do nascer da terra*, David considera: o seu “fio condutor” é o “próprio cotidiano moçambicano, suas vicissitudes e contradições, quase sempre envolto em imagens oníricas da livre imaginação.” (p. 203) Com relação aos temas recorrentes, Débora L. David destaca: 1. a morte, a qual “(...) representa uma mudança de estado. Como na tradição africana, os mortos estão sempre presentes no cotidiano das pessoas e estão sempre acessíveis.” (p. 204); 2. o onírico/realismo mágico; 3. “o trânsito entre as culturas, no viés do hibridismo por meio de relações

inter-raciais” (p. 204); 4. “a tradição moçambicana como elemento aglutinador entre gerações e culturas no território moçambicano” (p. 205); e 5. “a presença indiana entre as personagens construídas por Mia Couto”, a qual é considerada, pela estudiosa, “linha temática importante à representatividade plural moçambicana.” (p. 205) No que diz respeito à linguagem da qual Mia Couto se utiliza, a pesquisadora observa:

recriação semântica das palavras aliada à construção de uma atmosfera plena de sonhos; (...) provérbios, neologismos (...) as histórias seguem um curso encantatório pelo qual o escritor moçambicano subverte a norma inspirando-se nas apropriações da língua portuguesa que moldam nessa língua traços da cultura moçambicana, buscando a compreensão da dinâmica dessa apropriação e não apenas a sua reprodução. (DAVID, 2013, p. 205)

Em síntese, podemos afirmar que a leitura de David consiste em mais um trabalho que reconhece a influência da tradição oral, bem como as tradições culturais, na narrativa de Mia Couto.

Em “Uma voz amanhecida”, José Luís Cabaço nos presenteia com um artigo em que objetiva: 1. “(...) percorrer, mesmo de forma muito breve, o itinerário deste século [XX] de literatura moçambicana”; e 2. “compreender a importância, para Moçambique, do elo entre cultura e processo libertador”. (CABAÇO, 2013, p. 207)

Cabaço inicia seu trabalho retomando uma afirmação de Samora Machel⁸, segundo a qual “só há cultura quando o criador, de alguma forma, consegue interagir em liberdade com os outros seres humanos e com a natureza que o rodeia.” (MACHEL *apud* CABAÇO, 2013, p. 207) Em nota, Cabaço informa que se trata de um fragmento do Prefácio à edição italiana de *Vozes anoitecidas*, primeira obra de Mia Couto a ser traduzida. Partindo do pressuposto formulado por Machel, o professor e antropólogo faz uma retrospectiva de acontecimentos históricos ligados ao processo de luta e libertação de Moçambique, desde as primeiras décadas do século XX até os anos de 1960/1970. Cabaço destaca, sobretudo, o engajamento das elites intelectuais – jornalistas e escritores – que estiveram diretamente envolvidos nessas operações. De acordo com o pesquisador, em fins dos anos 40,

a ação cultural é, então, muito viva em Moçambique. O público leitor alarga-se, transborda da comunidade dos colonos e atinge o leitor africano que começa a reconhecer-se nos seus escritores, nos contos, nas poesias que falam de um mundo que é seu e que agora lhe começa a ser restituído, mais rico e recheado de dignidade, anunciando utopias de liberdade e justiça. (CABAÇO, 2013, p. 210)

⁸ Samora Moisés Machel foi o fundador da República de Moçambique e o primeiro presidente do país, governando-o entre 1975 e 1986.

Dessa época, lembra-nos Cabaço: “afirmam-se alguns dos maiores nomes da poesia de Moçambique”: Noémia de Sousa, José Craveirinha, Rui Nogar, Marcelino dos Santos, Orlando Mendes e Rui Knopfli; e João Dias na produção de contos.

Sobre a ação dos escritores moçambicanos, nas décadas de 50 e 60 do século XX, Cabaço destaca: “a literatura moçambicana luta pela própria identidade. É a tomada de consciência de que a resistência ao colonialismo tem de ser total e ativa no plano cultural.” Segundo ele,

ao combater a ação despersonalizante da política de alienação cultural, esses escritores iniciam, de fato, uma confrontação com a hegemonia estrangeira. Assumem a causa do povo oprimido, sua história, sua cultura, suas identidades. (CABAÇO, 2013, p. 211)

Desse modo, é possível observar um movimento que, no “plano do conteúdo”, “produz essencialmente uma literatura de revolta e de exaltação utópica, de denúncia do presente opressivo e humilhante e de convocação da “mãe África”, da liberdade e da esperança”. Já, no “plano da expressão”, os escritores procuram, na língua portuguesa, “uma expressão e uma estética moçambicana com ritmo, simbologia, totalidade, imagens capazes de traduzir a especificidade daquilo que sentem”. (CABAÇO, 2013, p. 211)

Ainda nos anos 60, do século XX, com a fundação da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique, em 1962), e a constituição do NESAM (Núcleo dos Estudantes Secundários Africanos de Moçambique), “o conflito social e político agudiza-se.” (p. 212) Do ponto de vista cultural, os dois movimentos contribuíram para que fosse iniciada a Poesia de Combate, a qual floresce, efetivamente, mais tarde, com a criação de uma “plataforma unitária sobre a qual começam a formar uma nova entidade, a Nação, e uma nova identidade, a moçambicanidade.” (p. 213)

Na década de 1970 ocorre a tão almejada independência de Moçambique e, com ela, uma “crise” na literatura moçambicana: “entram em colisão a literatura politicamente comprometida que se produzia na frente de combate ou na clandestinidade e os projetos estéticos ‘universalizantes’ que se tinham desenvolvido nas zonas urbanas.” (p. 214) Nesse contexto, surge a “revelação literária deste período”, o Mia Couto poeta, com a publicação de *Raiz de orvalho*. Embora a estreia tenha sido marcada por uma “grande discricção”, Cabaço observa que essa obra “foi objeto de uma crítica mais ou menos velada por parte de alguns setores do poder instituído”, pois,

em época de exaltação do coletivo, num período de empenho altruísta de cada um nas tarefas globais da reconstrução nacional, o poeta toma corajosamente posição, apresentando uma visão dessa epopeia que partia do individual, das angústias e dúvidas do singular, da busca pessoal das novas identidades que suscitava o ser cidadão de uma pátria independente. (CABAÇO, 2013, p. 215)

O exercício literário de Mia Couto, lembra-nos Cabaço, tem início nas páginas do jornal *Notícias*, onde manteve uma crônica semanal na qual foi ensaiando e exercitando formas de expressão originais, desmontando e recriando palavras, inventando provérbios, manuseando a língua portuguesa com a minúcia e o cuidado de um artesão, inspirado (...) na leitura do angolano Luandino Vieira e de Machado de Assis. (CABAÇO, 2013, p. 216)

José Luís Cabaço chama a atenção para o fato de que, Mia Couto, apesar de sua origem cultural europeia,

se incorpora com desenvoltura e rara sensibilidade nas cosmogonias moçambicanas, procurando com afincos respostas para novas dinâmicas e angústias identitárias suscitadas pela independência, como parte de uma viagem existencial em busca das próprias identidades em processo. (CABAÇO, 2013, p. 216-217)

Assim, o escritor moçambicano “vive na fronteira de dois mundos”: africano/moçambicano de origem europeia; entre a cidade de cimento e a cidade de caniço⁹. Para encerrar, o crítico observa:

Mia Couto procura pôr o povo a contar suas histórias oferecendo-lhe uma língua que traduza essa viagem dos personagens entre espaços e cosmologias contrastantes. No exercício, dá consciência psicológica e social às personagens que cria e aprimora sua original técnica narrativa. (CABAÇO, 2013, p. 219)

Lourenço do Rosário, que também participa da publicação *Mia Couto: um convite à diferença*, em seu artigo, discorre sobre a obra *O fio das missangas*, a partir de fatores que, para ele, são motivos de “surpresa”. Inicialmente, o estudioso menciona o fator “contenção narrativa”, do qual “resulta naturalmente uma arquitectura textual em que o tempo, elemento fundamental na narrativa, isto é, o tempo da narração, o tempo do discurso e o tempo da história estão praticamente postergados.” (ROSÁRIO, 2013, p. 223) O segundo fator surpresa apontado por Rosário consiste em “um texto que emerge de um *ethos* literário que pouco tem a ver com os cânones que o consagraram nas outras obras.” (ROSÁRIO, 2013, p. 223),

⁹ Em Moçambique, “cidade de cimento” corresponde à periferia das cidades onde vivem pessoas brancas; numa região também periférica, a “cidade de caniço” é ocupada por grupos “racializados”.

além do que, “(...) trata-se de uma obra toda ela alicerçada no mais profundo do quanto a literatura existencialista nos legou.” (p. 223-224) A título de exemplificação, o professor cita “A fogueira”, conto de abertura de *Vozes anoitecidas*. Para o crítico, essa narrativa seria um “ensaio” daquilo que encontraremos em *O fio das missangas*. Embora concordemos com alguns pontos destacados por Rosário, quando da leitura do referido conto, não nos parece correto afirmar que, em “A fogueira”, “o elemento social, histórico e cultural eram praticamente inexistentes tendo como referências o solo e a vida moçambicanos.” (p. 223) Conforme mostraremos no capítulo de análise, essa é uma das narrativas em que o patriarcalismo – fator social e cultural, portanto – mostra-se muito patente.

De acordo com Lourenço do Rosário (2013),

O fio das missangas é reiteradamente um conjunto de casos que, no seu todo, constitui-se num caso na vasta obra do autor. Tal como nas longas narrativas de tradição oral se interrompe a narração da história e se introduz pequenos textos de gênero difuso, desde canções, adivinhas, anedotas, provérbios, lenga-lengas, ou simplesmente se faz uma reflexão comparativa de situações concretas de natureza histórica ou figurativa, como também tiradas de natureza filosófica (...) (p. 228)

Para o crítico, esses elementos são as “marcas mais relevantes” da obra em observação. No que diz respeito a outros fatores de “inovação” em *O fio das missangas*, Rosário destaca:

o olhar do narrador, o tratamento dos temas, o manejo da história, a caracterização das personagens e o fato de se tentar manter a maior parte dessas mesmas personagens flutuando inominadas; em quarto lugar, no que diz respeito à forma, o autor manteve o estilo que o consagrou, investindo na originalidade e criatividade verbal, recreando-se com o vocabulário e a sintaxe da língua, contudo, manteve-se nos limites da contenção que a natureza dos textos exigia, não fazendo dos aspectos estilísticos o fundamental da sua criatividade literária aqui. (ROSÁRIO, 2013, p.228)

Ao final do artigo, Rosário traz um quadro por meio do qual apresenta as narrativas constituintes de *O fio das missangas* a partir de três elementos: temas, personagens e resumo dos enredos. Nesse quadro chama-nos a atenção o fato de o tema da violência de gênero ser apontado em uma única narrativa – “Os olhos dos mortos” –, embora ele esteja presente em vários outros contos do mesmo livro, conforme mostraremos em nosso capítulo de análise.

No trabalho “Missangas em firme fio: o conto em Mia Couto”, Rita Chaves destaca o gênero “conto” a partir de seus aspectos teóricos. Inicialmente, a pesquisadora considera que, já em seu primeiro livro – *Raiz de orvalho* – Mia Couto

“deixa os sinais com que vai construindo sua escrita.” (CHAVES, 2013, p. 237) Os sinais aos quais ela se refere são: os experimentos linguísticos, o gosto pela invenção e a capacidade de extrair o insólito do trivial da vida. Conforme Chaves, essas são “marcas cultivadas nos poemas e transferidas para a ficção.” (p. 237)

Acerca da obra *Vozes anoitecidas*, Chaves pondera: “na forma e no conteúdo, e principalmente no diálogo entre essas duas dimensões da literatura, as questões centrais que estruturam o repertório assinado por Mia Couto.” (p. 238) As “questões centrais” às quais a estudiosa se refere são: seleção de “instantes exemplares para oferecer um mosaico de relações que a vida vem construindo no interior de uma sociedade”; uma “linguagem apta a falar desse mundo de que ele próprio [o artista] é parte”; o “sentimento de pertença a um universo caracterizado pela fusão de tantos mundos.” (p. 238-239)

Baseada nas reflexões de Maria Lúcia Lepecki, em que ela destaca a aproximação entre aspectos da oralidade e da escrita na narrativa de Mia Couto, Rita Chaves afirma: “parece ser esse espaço de confidencialidade [entre os contadores em oralidade e o narrador em escrito] a referência essencial do conto como modalidade narrativa no conjunto da obra de Mia Couto” (p. 240), sobretudo quando se pensa o conto como uma forma narrativa proveniente do mundo ocidental. Por outro lado, devido a sua “fecundidade” e sua capacidade mutação, trata-se de um gênero que se abre para outras experiências, a exemplo da “paródia, as lendas, o pastiche, os mitos e outras manifestações associadas às tradições orais.” (p. 240) Chaves chama a atenção para o fato de Mia Couto, quando da nomeação de suas narrativas, muitas vezes, utilizar-se de “estratégias discursivas que se aplicam na subversão dos paradigmas ocidentais”, tal como a adoção do termo “estórias” ao invés de “contos”. Esse recurso, conforme a pesquisadora, aproxima Mia Couto de dois de seus mestres – Guimarães Rosa e Luandino Vieira –, uma vez que, em suas obras, “estão marcadas as bases de uma ligação densa com a tradição oral e com setores marginais da população de seus países.” (p. 241)

Das lições aprendidas com Guimarães Rosa, no que se refere às elaborações linguísticas, Chaves cita, ainda, a partir das descobertas de Fernanda Cavacas (*Mia Couto: acrediteísmos*, 2001), “patrimônios culturais que disseminados pelo país de agora compõem aquilo que se pode chamar de cultura moçambicana, a exemplo dos “provérbios que integram a tradição oral de etnias diversas.” (p. 243) Além de sua [de Mia Couto] inserção no universo múltiplo da oralidade” (CHAVES, 2013, p. 243) No

que concerne aos usos da língua portuguesa, a pesquisadora destaca: a fuga à norma culta, a criação de neologismos e o “exercício metalinguístico”. (p. 244) A abordagem da crítica volta-se de modo determinante para a construção da linguagem na narrativa curta de Mia Couto, o que se constitui numa importante contribuição para a fortuna crítica do autor.

Apoiada no estudo de Maria Fernanda Afonso (*O conto moçambicano*, 2004), Rita Chaves declara: “A negação de uma raiz única (...) articula-se à dimensão da oralidade que o contos trabalhados por Mia Couto incorpora.” (p. 246) Desse modo, a utilização de paratextos e textos de abertura em seus contos “ratifica a recusa da raiz única” e “confirma a noção de desvio a que os neologismos já conduziam.” (p. 247) Chaves destaca e reforça o trabalho com a oralidade empreendida pelo escritor moçambicano:

Mia Couto, no jogo tão vivo com as matrizes de oralidade, constrói uma lógica que, problematizando a sabedoria acumulada nos ditados e aforismas, institui outras ordens”, a exemplo dos “ditados que resultam na subversão das formulações consagradas, a partir de construções que exploram a paronomásia.” (CHAVES, 2013, p. 247)

No que diz respeito aos temas abordados nas narrativas (curtas) de Mia Couto, Chaves destaca: a exclusão – “nota dominante na modulação dos quadros que cada narrativa traz”; a pobreza – cuja “ênfase recai na desagregação que atinge a todos: velhos abandonados, crianças deserdadas, mulheres maltratadas, homens perdidos, todos errando por caminhos...”; e a morte, cujos sentidos podem variar: “fim trágico e libertação para que a vida num país independente não significa grande coisa”; “aquela que sela o itinerário daqueles que já não podem sequer contar com a proteção mínima dos mais próximos”. (p. 251)

O livro *Mia Couto: um convite à diferença*, além de um número significativo de artigos, traz ao final um levantamento de teses e dissertações, elaboradas ou em fase de elaboração, em universidades brasileiras e universidades portuguesas, entre os anos de 1993 e 2012. Ao todo foram catalogados mais de uma centena de trabalhos – 115, para sermos mais exatos –, os quais abordam a produção de Mia Couto sob os mais variados aspectos e métodos de análise.

Outra obra de grande relevância para o estudo da produção miacoutiana é *Mia Couto: um moçambicano que diz Moçambique em português*, publicado em 2015. Resultado da tese de doutoramento de Fernanda Cavacas, o trabalho é por demais

amplo nos aspectos a que se propõe: a) “Contribuir para um maior conhecimento da obra de Mia Couto”; e b) “Projectar a obra literária coutista no Moçambique a haver, numa perspectiva de construção de identidade nacional, veiculada por uma jovem língua portuguesa” (CAVACAS, 2015, p. 24). Além desses objetivos, a pesquisadora detém-se em análises mais pontuais.

Inicialmente, Cavacas situa o autor em questão no “contexto sociopolítico e literário-cultural moçambicano”, trazendo uma contribuição importante para o leitor que desconhece a história do país. A seguir, apresenta o “percurso” do escritor: sua vida intelectual e profissional, com destaque para sua passagem do jornalismo à literatura. O terceiro capítulo, por si só uma grande tese, é um estudo vertical sobre a linguagem cunhada por Mia Couto ao longo de sua obra, notadamente, a criação e recriação de palavras, locuções, expressões da oralidade – aspecto dos mais ricos da obra do autor –, “seleção e organização de temas”, intertextualidade e inúmeros outros aspectos da construção do estilo “coutista”. No capítulo quarto, praticamente também outra tese, a estudiosa volta-se mais detidamente para uma leitura interpretativa de algumas obras. Seu percurso analítico apoia-se na perspectiva de Wolfgang Iser, segundo a qual, “nos permite (re)construir sentidos através de uma multiplicidade de pontos de vista que, afinal, se interrelacionam.” (CAVACAS, 2015, p. 383)

As obras selecionadas para análise são: *Vozes anoitecidas* (doze contos); *Cada homem é uma raça*, *Estórias abensonhadas* e *Contos do nascer da terra* (das quais são recolhidas sete narrativas); *Mar me quer*; e os romances *Terra sonâmbula* e *A varanda do frangipani*.

Alguns aspectos se destacam nestas análises: primeiro, o número significativo de contos abordados e, principalmente, a partir de uma pesquisa sobre a cultura moçambicana, as diferentes formações étnicas que constituem o país, as inúmeras informações contextuais indicadas ao leitor. Neste sentido, a autora identifica, “para além da fonte o grupo étnico a que essas informações reportam. Esse manancial informativo visa desocultar **relações entre a obra literária coutista e o(s) mundo(s) empírico(s) moçambicano(s)**”. (p. 388 – negritos da autora)

Para o leitor que não tem nenhuma noção da complexidade desse “mundo empírico moçambicano”, as indicações de Fernanda Cavacas são da maior importância, uma vez que oferecem uma visão mais abrangente da riqueza da criação e recriação cultural contempladas na obra de Mia Couto. Por exemplo, quando da leitura do conto “A fogueira”, em duas grandes notas de rodapé, as 54 e 55, somos

informados sobre rituais que determinadas etnias realizavam quando da morte de um familiar. Lembra-nos a autora, citando estudos sobre estes rituais e a cultura local, que “... a morte não é concebida como o fim da vida nem como a ruptura do ciclo vital, mas como uma continuação da existência sob outras formas e noutras circunstâncias (...).” (CAVACAS, 2015, p. 401, nota 55)

Numa síntese de suas leituras dos contos de *Vozes anoitecidas*, a pesquisadora afirma que as personagens que habitam o universo dessa obra “fazem parte da realidade colectiva moçambicana, embora muitas vezes se trate de figuras decalcadas do meio rural ou da cidade de caniço”. No entanto,

Se os factos em que participaram são aqui *desocultados* é porque as suas vozes *vazaram o sol* e o autor com elas comungou memórias que não eram suas, mas de que se apropriou com a missão de registar “a palavra falada” que conta e acrescenta, que maravilha e horroriza, que argumenta e contradiz, que generaliza e pormenoriza, que relembra o passado e antevê o futuro. (CAVACAS, 2015, p. 462)

A autora destaca ainda peculiaridades do narrador, imagens e alguns temas que percorrem as obras. Apoiada nas teorizações de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (*Dicionário de narratologia*, 1987), Fernanda Cavacas trabalha com o intercâmbio *motivo e tema*, salientando que

Estes motivos outra coisa não são senão manifestações diversas de um **tema** catalizador, que encerra em si a expressão do cerne da sociedade moçambicana actual: a tradição em conflito com a modernidade, nas suas múltiplas facetas. As acções dão forma a motivos mais ou menos explícitos, que, no conjunto, patenteiam o inconsciente colectivo em construção de um povo. (CAVACAS, 2015, p. 462/463 – destaque, em negrito, da autora)

Fernanda Cavacas considera, como motivos que manifestam esta temática catalizadora, vários que, por si sós, podem ser elementos de pesquisa:

o abandono dos mais velhos e o isolamento a que estes são votados pelo desmembramento da família; o êxodo rural; o (não) cumprimento do culto dos antepassados; a (in)justiça de leis que não incorporam a tradição; os resultados nefastos da bebida; a guerra e o perigo das minas; o trabalho infantil como exploração do mais fraco; a burocracia; a corrupção; o poder dos meios de comunicação social; o choque de culturas; credices e charlatanices; a importância da família; a interpretação de sinais; a miséria e as suas chagas sociais; o boato; o sonho de uma vida melhor. (p. 463)

Observamos que, apesar da riqueza de motivos e temas apontados por Fernanda Cavacas, não se apresenta a violência contra a mulher, aspecto que iremos abordar em nosso percurso analítico. Contudo, na análise de “A fogueira”, a partir da

situação da velha, a estudiosa afirma que a personagem “ilustra a posição subalterna da mulher na sociedade”. (CAVACAS, 2015, p. 400) Na nota que acompanha a citação de número 51, a pesquisadora traz alguns aspectos desta condição, a que damos destaque: “durante toda a sua vida, ou quase, uma mulher encontra-se sempre debaixo da autoridade de homens: como filha, irmã, esposa e, por vezes, ao enviuar, como mulher do irmão do falecido marido”, ou ainda, “as mulheres de idade e decrépitas são desprezadas.” (p. 400) Ou seja, trata-se de uma situação (não isolada) em que a mulher, além de viver sob o jugo masculino, ainda é descartada quando deixa de ser “útil”.

Mia Couto: um moçambicano que diz Moçambique em Português é, portanto, uma das grandes contribuições da fortuna crítica do autor e uma das poucas obras que se voltam para os gêneros romance e conto. Como afirma Lourenço do Rosário, no prefácio à obra, Fernanda Cavacas “nos deixa como legado a maior e mais profunda abordagem sobre a obra de Mia Couto que, com certeza, muita utilidade terá para os estudos posteriores sobre a literatura moçambicana e a literatura em língua portuguesa.” (ROSÁRIO *apud* CAVACAS, 2015, p. 18)

No amplo repertório da fortuna crítica da obra de Mia Couto, um destaque necessita ser feito para o trabalho de Phillip Rothwell (2015), em seu livro *Leituras de Mia Couto*: aspectos de um pós-modernismo moçambicano, do qual nos interessa, mais especialmente, o capítulo 8, intitulado “As mulheres e a escrita”. Na obra, são objeto de investigação os romances *Jesusalém* e *A confissão da Leoa*. Na leitura do crítico, professor da Universidade de Oxford, destaca-se o modo como ele apresenta o contexto patriarcal, visceral, sobretudo na sociedade rural, que “inventa” uma tradição em que o silenciamento da mulher se constitui uma regra.

Muitas das reflexões do ensaísta podem também ser confirmadas na leitura dos contos que escolhemos como *corpus* de nossa pesquisa. Destaquemos algumas destas formulações. Ao se referir a *Jesusalém*, Rothwell afirma que, nesta obra, “o patriarcado tem vindo a ser caracterizado como uma força de bloqueio à capacidade, humana e individual, de sonhar.” (ROTHWELL, 2015, p. 186) Por certo, o bloqueio à capacidade de sonhar se constitui numa violência das mais pungentes. Outra afirmação de caráter mais abrangente, que alcança outras obras além dos dois romances analisados, consiste em: “(...) para Mia Couto, as mulheres podem e devem assumir a sua agenda emancipatória a fim de terminar com a violência irracional do patriarcado.” (p. 188) A afirmação de Rothwell pode ser corroborada tanto através das

narrativas quanto por meio de textos de caráter político¹⁰ de Mia Couto. Aqui o autor, como noutra momento, fala claramente de violência.

Ao analisar a obra *A confissão da Leoa*, Rothwell (2015, p. 196) pondera: nela, “Mia Couto coloca no centro da narrativa uma profunda crítica ao abuso das mulheres, desenvolvendo assim a tendência temática que a sua obra tem vindo a registrar.” Para o pesquisador, a obra de Couto sugere que “as oportunidades e os destinos das mulheres em áreas rurais de Moçambique são muito distintos daqueles que são oferecidos às elites urbanas femininas.” (p. 197)

Um destaque de caráter contextual, observado por Rothwell, refere-se ao modo como o próprio processo revolucionário que libertou Moçambique do jugo português tratou as mulheres. Para ele,

quando a FRELIMO tomou o poder e procurou implementar a revolução socialista num país rural, as aspirações e as preocupações das mulheres, projetadas no enquadramento revolucionário que se vivia, foram naturalmente desconsideradas, como na verdade sempre haviam sido. (p. 197)

Estas afirmações, feitas a partir de dois romances, têm um alcance bem maior, como mostraremos na leitura dos contos de Couto. Trazer, portanto, essas reflexões, para com elas dialogarmos, é da maior importância para a construção de nossa pesquisa e, mais uma vez, observamos que a crítica não se voltou para os contos do escritor moçambicano com a mesma intensidade com que examinou as narrativas mais longas.

2.2. De olho na “condição” feminina

Destacamos, a seguir, algumas leituras voltadas para um aspecto fundamental com o qual nossa pesquisa dialoga: as situações de opressão e violência vividas pelas personagens femininas de Mia Couto em seus contos.

¹⁰ Referimo-nos ao artigo “O futuro por metade”, publicado em ... *E se Obama fosse africano?* (2009). Nesse trabalho, o qual fora proferido por ocasião das celebrações do escritor Ibsen, em 2007, Mia Couto atesta que a sociedade moçambicana vive em “permanente e generalizado estado de violência contra a mulher. Essa violência é silenciosa (eu preferia dizer silenciada) por razões de um alargado compadrio machista.” (COUTO, 2009, p. 137-138) Após a afirmação, Couto elenca algumas formas de violência operadas contra as mulheres, tais como: agressões domésticas, acusações de feitiçaria, casamento infantil, partos desassistidos etc.

O primeiro é um dos trabalhos mais densos sobre a narrativa curta de Mia Couto intitulado *O espaço-tempo da espera nos contos de Mia Couto: uma perversa fábrica de ausências* (2013), de Moama Lorena de Lacerda Marques. Em sua tese, a pesquisadora estuda os tempos e os espaços em oito contos, a partir da teoria do *cronotopo*, formulada por Mikail Bakhtin. Além deste, outros teóricos e teóricas são convocados ao longo da pesquisa, a exemplo de Oziris Borges Filho (*Bakhtin e o cronotopo: uma análise crítica*; *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*; “A questão da fronteira na construção do espaço”; “O espaço da narração e o espaço da narrativa”; e “As funções do espaço na literatura”); Gaston Bachelard (*A poética do espaço*, *A poética do devaneio* e *A água e os sonhos*); Stuart Hall (*A identidade cultural na pós-modernidade*); Homi Bhabha (*O local da cultura*); Maria Fernanda Afonso (*O conto moçambicano*); Michelle Perrot (“Os silêncios no corpo da mulher”); e Ana Mafalda Leite (*Oralidades e escritas pós-coloniais*).

Dividido em cinco capítulos, o trabalho de Marques está, assim, estruturado: o capítulo um trata da importância dos gêneros orais para a formação e consolidação do gênero conto e da literatura moçambicana; escritores e obras mais representativos, e apresentação geral da produção de Mia Couto, chamando a atenção para os elementos mais recorrentes, sobretudo, no que se refere a sua narrativa curta, tais como: “a proximidade com o gênero poético, as brincadeiras com o léxico e a forte presença da oralidade.” (MARQUES, 2013, p. 20)

O capítulo dois, por seu turno, aborda as principais questões teóricas que nortearam o trabalho. Assim, temos: uma discussão sobre o conceito de *cronotopo*, elaborado por Bakhtin, e sua importância para os estudos literários; uma síntese das análises empreendidas pelo teórico russo acerca da efetivação do *cronotopo* em obras literárias; e uma apresentação de outras formulações bakhtinianas, ou “novos *cronotopos*”.

Os capítulos três, quatro e cinco consistem na análise do *corpus* da pesquisa, o qual é composto por: “A velha e a aranha” (*Cronicando*, 1991); “O perfume” (*Estórias abensonhadas*, 1994); “Na berma de nenhuma estrada” e “A cantadeira” (*Na berma de nenhuma estrada* e outros contos, 2001); “A saia almarrotada”, “O cesto”, “Inundação” e “A despedideira” (*O fio nas missangas*, 2004). As análises dessas narrativas obedeceram ao seguinte roteiro de investigação: estudo das categorias tempo e espaço, análise dos elementos simbólicos que perpassam a espera das personagens principais e observação dos desfechos dos contos.

A partir de um longo processo de investigação que envolveu estudo teórico, crítico e analítico, Marques (2013) conclui que, em todos os contos analisados, as protagonistas são personagens femininas que “estão sempre envoltas em um espaço-tempo de espera por uma figura masculina (...), e em condições de subalternidade nas relações com os pais, maridos, homens amados.” (p. 199) No entanto, a pesquisadora destaca: “mesmo que essas mulheres aparentem obedecer cegamente aos homens, elas sempre encontram uma rota de fuga para a condição de opressão (...) através do sonho, do devaneio e (...) até mesmo de uma ação e ou algum gesto simbólico.” (MARQUES, 2013, p. 200)

No que diz respeito à categoria *tempo-espaço da espera*, “o grande *cronotopo* que constitui os contos analisados é um espaço íntimo num tempo cíclico de espera” (p. 202), além de também haver a “recorrência de outros *cronotopos*, como a casa, os *cronotopos* de fronteira (a varanda e a estrada), o hospital, o baile, o palco e o mar.” (p. 202) De modo geral, eles têm a função de “representar os sentimentos das personagens”. No entanto, de acordo com a pesquisadora, nem sempre esses *cronotopos* assumem os sentidos que lhes são tradicionalmente atribuídos; a casa, por exemplo, cujo sentido tradicional está ligado à ideia de “espaço privilegiado para o desencadear da memória e abrigo maior dos valores da intimidade”, ocorre, em boa parte dos contos, como espaço “opressor e limitador”. (p. 201)

Para além de uma rica fonte de pesquisa, a tese de Moama Lorena importa como (quase) um “manual” de crítica literária. Ao analisar os contos, a pesquisadora nos ensina a olhar os detalhes atentamente, desde as formas e tempos verbais, os elementos simbólicos, até a ausência de nomes nas personagens, extraíndo-lhes o máximo possível em termos de significação. Por outro lado, não se trata de uma abordagem meramente temática. Antes, a discussão dos temas surge a partir de elementos da narrativa – tempo e espaço – e do modo como eles se relacionam com os demais elementos, sobretudo com as personagens, que, juntos, constroem o tema da espera – “tema bastante produtivo na criação miacoutiana”, conforme ressalta Marques (2013).

Do levantamento que fizemos, a pesquisa de Marques destaca-se pelo seu caráter analítico. Os contos são detidamente dissecados, fugindo a uma tendência de abordagem por demais temática; suas descobertas aproximam bastante o seu *corpus* do nosso, uma vez que, em todos os contos selecionados, as protagonistas também são mulheres que vivem situações de subalternidade, opressão e apagamento.

A dissertação de Clara Terra Benevides Sanches, intitulada *A resistência da subjetividade feminina: sobrevivendo à tradição* (2016), tem como objeto de pesquisa o romance *A confissão da leoa*. Organizado em cinco capítulos (a contar da Introdução), o trabalho tem os seguintes objetivos: 1. “Identificar o sequestro da subjetividade feminina em face da dominação masculina que caracteriza a cultura patriarcal moçambicana”; e 2. “Apontar as diferentes formas de manifestação da violência contra a mulher – física, psicológica e sexual, que deságua na experiência do trauma”. (SANCHES, 2016, p. 12) No que diz respeito às “questões de pesquisa”, a estudiosa elabora: 1. “Quais os fatores que motivam e legitimam o ato violento narrado no romance, sobretudo contra a mulher?”; 2. Por que razão a mulher permanece sendo colocada em posição inferior ao homem?; e 3. “O que falta às personagens para que os conflitos não mais sejam solucionados por meio da violência?” (p. 11) O aporte teórico que subsidiou a pesquisa consiste, principalmente, nas reflexões de J. Butler (2003), G. Spivak (2010), L. Lobo (2012), J. Ginzburg (2010), P. Bourdieu (2004) e M. Seligmann-Silva (2008).

No intuito de responder a essas questões, bem como, alcançar os objetivos propostos, Sanches faz uma análise do romance selecionado a partir de seus elementos estruturais, como enredo, tempo, espaço e personagens, sobretudo aqueles que narram a história: Mariamar e Arcanjo Baleiro. No capítulo um, a pesquisadora discute o quão “subversiva” é a escrita de Mia Couto; isto por que, “em suas obras, [ele] dá visibilidade às experiências de um grupo oprimido pela história e pela sociedade moçambicana: as mulheres” (SANCHES, 2016, p. 13); e “por rasurar os padrões de subordinação atribuídos à mulher moçambicana.” (p. 15) Nesse primeiro momento do trabalho, também são discutidas questões como: discurso da alteridade, entre-lugar, dominação colonialista, pós-colonialidade, subalternidade, trauma e literatura feminista X literatura feminina.

No capítulo dois, Sanches discorre sobre o modo como ocorre o “apagamento do feminino” no contexto de *A confissão da leoa*, uma narrativa que “encena o sequestro da subjetividade feminina, calcado num sistema onde o horror encontra-se legitimado pela tradição.” (SANCHES, 2016, p. 13) Para tanto, a pesquisadora concentra sua análise na construção das personagens do romance, nos espaços que ocupam e nas experiências por elas vivenciadas.

O capítulo três, por sua vez, trata sobre os diferentes tipos de violência experienciados pelas personagens femininas do referido romance, “pormenorizando

(...) a maneira pela qual a tradição cultural moçambicana legitima a violência contra as mulheres, naturalizando esse processo, e usurpando da mulher o direito à vida, a liberdade e à igualdade.” (p. 13) De acordo com Sanches, “a escrita de Mia Couto, na obra *A confissão da leoa*, encena, a quase todo tempo, a experiência do trauma, resultante das diversas situações de apagamento feminino e, conseqüentemente, da dor e do medo que elas provocam.” (p. 42) Por esta razão, as análises estão amparadas nas reflexões de Pierre Bourdieu (*A dominação masculina*, 2004) e Jaime Ginzburg (“Violência e forma em Hegel e Adorno”, 2010).

Já, o capítulo quatro se encarrega de “explorar a maneira pela qual a escrita de Mia Couto configura as vozes femininas silenciadas”, numa análise de “como a escrita torna-se a principal forma de resistência utilizada pelos narradores-personagens para fugir à opressão.” (p. 14)

Após o percurso analítico ora apresentado, Sanches (2016) chega a inúmeras conclusões, das quais destacamos:

1. os narradores personagens Arcanjo Baleiro e Mariamar pleiteiam uma clara rejeição das práticas e tradições patriarcais discriminatórias que determinam o modo de atuação da mulher nos espaços que habitam. (p. 72);
2. O escritor Mia Couto denuncia diferentes formas de manifestação da violência contra a mulher que são legitimadas por seus agressores, pela tradição patriarcal, que perpetua crenças e preconceitos acerca do papel e da atuação das mulheres em Moçambique. (p. 73)

No que diz respeito às causas da violência em *A confissão da Leoa*, a pesquisadora afirma:

(...) **a perpetuação das crenças e práticas tradicionais**, tais como o **casamento**, que nada mais é que uma instituição que garante o controle do homem sobre a mulher, além de limitar seu espaço de atuação; os **ritos de iniciação** que consolidam os “preceitos” de comportamento subserviente, além de orientarem sobre procedimentos que tenham como finalidade atender às demandas masculinas no âmbito doméstico e sexual; o **discurso machista** que dissemina a ideia da mulher como um ser frágil e limitado, portanto, incapaz de fazer escolhas e tomar decisões sem a mediação do homem; as **condições sociais** que permanecem promovendo a subordinação da mulher, negando a elas, por exemplo, o acesso à educação e, por fim, a **inexistência da aplicação da lei**, com a devida punição, para os crimes cometidos contra a mulher. (SANCHES, 2016, p. 73 – grifos nossos)

Do levantamento que fizemos, a dissertação de Clara Terra B. Sanches é um dos poucos trabalhos que, claramente, abordam violência de gênero e patriarcalismo na obra de Mia Couto. Embora seu objeto de investigação seja um romance, Sanches

discute questões que dialogam diretamente com o nosso trabalho, quais sejam: patriarcalismo, mulher e violência. Nesse sentido, a pesquisadora afirma que, ao nos apresentar personagens que questionam as tradições de seu país, Mia Couto demonstra “o quão subversiva é sua escrita, por rasurar os padrões de subordinação atribuídos à mulher moçambicana.” (SANCHES, 2016, p. 15) Os personagens aos quais a pesquisadora se refere são Mariamar e Arcanjo Baleiro, protagonistas e narradores do romance. *A confissão da Leoa* consiste em uma narrativa que se passa na aldeia de Kulumani, lugar “assombrado” por mulheres devoradas por leões. Por meio da narrativa de Baleiro e Mariamar, o leitor toma conhecimento de uma série de violências experienciadas pelas mulheres, violências essas que vão desde o silenciamento (exemplo de violência psicológica) ao estupro coletivo (violência física e sexual), passando por casos de infibulação e feminicídio.

Conforme podemos constatar, as descobertas da pesquisadora apontam para fatores sociais e a tradição cultural como as principais causas às ações violentas cometidas contra mulheres. O que se percebe, portanto, é a manutenção da violência contra as mulheres, tanto do âmbito da ficção como no plano da realidade; tanto na esfera pública como na esfera da vida privada. Em alguns casos, as personagens femininas podem ser consideradas subalternas, conforme elabora Spivak (2010), uma vez que são mulheres, negras e pobres. Em outras situações, junte-se a essas categorias, o fato de serem crianças e mulheres idosas. Ou seja, ser criança e/ou idosa concorre ainda mais para a condição de subalternizada, a exemplo de Filomeninha, personagem de “A menina de futuro torcido”, uma das narrativas que compõem nosso *corpus* de pesquisa, a qual será analisada em momento oportuno.

A dissertação de Gisele Krama – *Entre esquecer e lembrar: violência, memória e restituição em Mia Couto (2016)* –, cujo *corpus* é constituído pelos romances *O outro pé da Sereia* (2006) e *A confissão da leoa* (2012), tem os seguintes objetivos: 1. “Entender como se dá a relação com a violência e os transbordamentos dessas emoções [das protagonistas] nos dois livros”; 2. “Analisar a partir da interpretação dos sonhos feita por Freud como é o processo de construção onírica que culmina na vazão dos delírios das personagens”. (KRAMA, 2016, p. 12) O trabalho está dividido em quatro capítulos, em que a pesquisadora faz uma apresentação geral da produção de Mia Couto, atentando, sobretudo, para a influência da oralidade em sua obra (capítulo 1); analisa o romance *O outro pé da Sereia* com base na construção do enredo, “temporalidades”, memória e colonialismo (capítulo 2); estudo do romance *A confissão*

da leoa, com foco em: construção da personagem Mariamar, discussão da cultura bantu, “atos predatórios” praticados por homens, e análise do personagem Arcanjo Baleiro (capítulo 3); e apresentação e discussão de “conceitos básicos sobre psicanálise”, a relação entre psicanálise e literatura, violência e dor, violência e solidão, tradição, sonhos e delírios, nos romances selecionados (capítulo 4). Este último capítulo foi embasado nas reflexões de Remor (1992), Rosenfield (1992), Bellemin-Noël (1978), Ortigues e Ortigues (1989), Ana Freud (1968) e Sigmund Freud (2014), bem como a observação dos conceitos nos romances que compõem o *corpus* da pesquisa.

Após um longo percurso de análises e reflexões, Krama (2016) conclui que

As mulheres que Mia Couto constrói não estão em relação amistosa com suas vidas, com sua cultura e com seus costumes. São seres em contraste, são pessoas em conflito com os padrões. São sujeitos em mudança e que precisam lidar com esse outro que suas casas e suas vidas se tornaram (...) não há uma aceitação da realidade. Essas mulheres não se enquadram à norma, às leis e por isso são expurgadas, expulsas de suas vidas. É a partir desse abandono, dessa exclusão que o autor destaca questões como violência, loucura, tradição. (p. 192)

As considerações de Krama referem-se, especificamente, a Mwadia e a Miramar, protagonistas dos dois romances analisados. No entanto, alguns aspectos podem ser estendidos às personagens que compõem o *corpus* do nosso trabalho, especificamente, quando a pesquisadora afirma que elas “não estão em relação amistosa com suas vidas”, sobretudo com relação ao espaço que (não) ocupam e com as situações de violência a que são submetidas cotidianamente. A respeito dos dois romances analisados por Gisele Krama, chama a atenção o fato de que, todas as personagens femininas (e não apenas as protagonistas) sofrem algum tipo de violência, física ou simbólica, tais como: espancamentos, assédios, silenciamentos, estupros (individuais ou coletivos), exílio, infibulação, feminicídio. Ou seja, o trabalho de Gisele Krama também nos ajuda a compreender que as personagens femininas criadas por Mia Couto, tanto nos romances quanto nos contos, partilham dramas e experiências de violência muito semelhantes.

A condição feminina em O último voo do flamingo e A confissão da Leoa, de Mia Couto: uma análise comparatista, trabalho de Lilian Raquel de A. de Quadra (2016), aborda a representação da personagem feminina em dois romances, “mostrando de que maneira representam crítica e historicamente a figura feminina da sociedade africana.” (QUADRA, 2016, p. 04) Com base num referencial teórico que

envolve crítica sociológica e literatura comparada, Quadra (2016) elege, como critério de análise, as seguintes questões: “Que papel a mulher desempenha na sociedade africana e qual a relação entre homem e mulher.” (p. 73) Após o percurso analítico das personagens femininas em diversas situações, a pesquisadora conclui que: [nos dois romances] “a mulher desempenha um papel fundamental no que tange à continuidade da vida e educação dos filhos...”, porém, “é subjugada e inferior ao homem em todos os níveis sociais (...) submissa às vontades do homem africano e do homem europeu.” (p. 74) Com essas conclusões, Lilian Quadra estabelece uma aproximação das personagens – Mariamar, Hanifa Assula e Naftalinda (*A confissão da Leoa*); e Ana Deusqueira, Temporina e Ermelinda (*O último voo do flamingo*) – e as situações narradas nos romances com a sociedade africana, uma vez que

cada uma com suas particularidades, nos aproxima e nos denuncia a condição feminina em Moçambique, mesmo depois da independência e da instauração da constituição moçambicana de 1975, na qual assegura direitos e deveres iguais entre homens e mulheres. (QUADRA, 2016, p. 75)

Atentemos para o fato de que, embora o objetivo de Lilian Quadra não seja investigar o tema da violência nos dois romances selecionados, ele termina por, indiretamente, comparecer em seu trabalho; isto porque a violência permeia a vida das personagens analisadas, sobretudo em *A confissão da Leoa*, conforme apontamos anteriormente.

Em outra conclusão bastante significativa, a pesquisadora afirma:

As mulheres coutianas (...) nos mostram através de suas vivências e suas memórias uma sociedade patriarcal, ainda arraigada por sua cultura ancestral, na qual a mulher é peça fundamental para a gestão, manutenção e sustentação do núcleo familiar, mas subalterna, submissa e oprimida nas diferentes instâncias da sociedade. (QUADRA, 2016, p. 79)

Por último, gostaríamos de apresentar outro trabalho que discute a questão da violência contra mulheres. Trata-se do artigo de Diná M. de Souza e Maria Edileuza da Costa (2016), o qual objetiva “conhecer a constituição do perfil identitário das mulheres moçambicanas” a partir dos contos “As três irmãs”, “A saia almarrotada” e “Meia culpa, meia própria culpa”, integrantes da coletânea *O fio das missangas*. As autoras partem do pressuposto segundo o qual as personagens das narrativas selecionadas “vivem situações de conflitos e crise identitária características dos sujeitos pós-coloniais [que] lutam e resistem buscando encontrar o seu espaço devido

no mundo de homens.” (SOUZA; COSTA, 2016, p. 163) As conclusões a que chegam revelam que

O fio das missangas nos apresentam mulheres negras, africanas, na condição de sujeitos que ainda buscam se livrar de toda opressão masculina que as subjugam e as condenam a uma vida não projetada, na qual elas não têm direito de ser mulher, de se impor às regras, aos costumes machistas que não só as subjugam como as impedem de ter identidade própria, de assumirem sua feminilidade. (p. 177)

Dados os inúmeros exemplos, e outros tantos que habitam o universo literário, parece-nos que as violências ocorridas no âmbito privado ganham uma dimensão muito maior a partir do momento em que passam a ocupar as páginas de um romance, um conto ou um poema. Nesse aspecto, a literatura, mais uma vez, cumpre a função social de tornar público, de denunciar, fatos do domínio privado.

No próximo capítulo apresentaremos algumas concepções de violência que iluminarão a leitura dos contos selecionados para nossa pesquisa. Partimos de formulações mais gerais acerca do tema violência para, posteriormente, direcionar para reflexões sobre a violência sofridas por mulheres.

3 CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA VIOLÊNCIA

Há conceitos que são demasiado conhecidos por todos, que parece não valer a pena tentar verticalizar seu significado. Se perguntarmos a qualquer pessoa o que é violência, respostas virão de pronto: agressões físicas, assassinatos, roubos, sequestros, ataques terroristas, guerras, violência no trânsito, enfim, tudo aquilo que, de alguma forma, agride as pessoas, o patrimônio, mas também os animais e a natureza em geral. O que desponta, muitas vezes, são ações as mais diversas. Poderíamos afirmar que, cada vez mais, há uma espetacularização da violência, cultivada diariamente através de programas de rádio, televisão, canais na internet. Imagens se repetem à exaustão, o tom de voz sombrio dos locutores/apresentadores, repetições de palavras, com trilha sonora e outros recursos que parecem visar à propagação e à internalização do medo da violência, alimentando uma espécie de terror. Como consequência, surgem as demandas de combate à violência e de necessidade de mais segurança pública.

Por outro lado, quase sempre, são esquecidos ações e gestos de violência que permeiam o cotidiano das pessoas em espaços privados. Abandono, agressões físicas e verbais direcionadas a crianças, velhos, mulheres ou pessoas cujos gênero, classe e “raça” fogem aos padrões normativos são formas de violência cada vez mais presentes. No entanto, elas foram (ou são), por muito tempo, negligenciadas pela sociedade em geral e pelo próprio estado. A violência doméstica, sobretudo contra mulheres, ganhou visibilidade nos últimos anos. No Brasil, por exemplo, a Lei Maria da Penha tem levado agressores e homicidas a penalidades as mais diversas.

Neste capítulo, trataremos da temática da violência a partir de alguns conceitos e formas de operacionalização. Há, como veremos, uma diversidade de concepções elaboradas por sociólogos, antropólogos e filósofos que nos ajudam a compreender minimamente suas diferentes manifestações na história da humanidade. Posteriormente, apresentaremos estudos que abordam a questão da violência na literatura.

3.1 Das concepções de violência

De acordo com Ferreira (1986, p. 1779-1780), o termo *violência* é originário do latim *violentia*, substantivo feminino cujos significados são: “qualidade de violento, ato

violento, ato de violentar, constrangimento físico ou moral; uso da força, coação”. Ao partirmos para os derivados da palavra, ou termos que habitam o mesmo campo semântico, os sentidos se ampliam. Vejamos:

Violentar (...) *v.t.d.*= Exercer a violência sobre, forçar, coagir, constranger, estuprar, violar, forçar, arrombar; **violento** (...) *adj.* = Que age com ímpeto, impetuoso, que se exerce com força, agitado, tumultuoso, irascível, irritadiço, intenso, veemente, em que se faz uso da força bruta, contrário ao direito e à justiça; **violar** (...) *v.t.d.* = ofender com violência, infringir, transgredir, violar a lei; estuprar, violentar, profanar, poluir; devassar ou divulgar abusivamente; revelar; violar segredos”. (FERREIRA, 1986, p. 1780)

Do ponto de vista etimológico, o termo vai de substantivo a verbo, e aponta para algo que envolve, pelos menos, duas partes: uma que pratica a violência; e outra que sofre as ações do sujeito violento.

Saindo do plano etimológico e partindo para um plano mais filosófico, faz-se necessária a retomada de alguns pensadores que refletiram sobre o tema. Nesse sentido, o primeiro a ser convocado é Nicola Abbagnano, que formula dois significados, quais sejam: 1. Ação contrária à ordem ou à disposição da natureza; e 2. Ação contrária à ordem, jurídica ou política. (ABBAGNANO, 2000, p. 1002)

Jayme Paviani (2016), por sua vez, inicia seu artigo afirmando que “o conceito de violência é ambíguo, complexo, implica vários elementos e posições teóricas e variadas maneiras de solução ou eliminação. As formas de violência são tão numerosas, que é difícil elencá-las de modo satisfatório. (PAVIANI, 2016, p. 08)

Diante dessas constatações, o professor considera a Filosofia, “de modo especial a ética”, a ciência capaz de discutir o tema abarcando-o em suas várias nuances: origem, natureza e as consequências morais e materiais. Para Paviani (2016),

A violência pode ser natural ou artificial. No primeiro caso, ninguém está livre da violência, ela é própria de todos os seres humanos. No segundo caso, a violência é geralmente um excesso de força de uns sobre outros. (...) Além disso, o termo parece indicar algo fora do estado natural, algo ligado à força, ao ímpeto, ao comportamento deliberado que produz danos físicos tais como: ferimentos, tortura, morte ou danos psíquicos, que produz humilhações, ameaças, ofensas. (p. 08)

Ao longo do ensaio, Paviani retoma alguns filósofos e filósofas que discutiram conceitos de violência e seus modos de operacionalização, tais como: Hannah Arendt (*Da violência*, 1985), Eric Weil (*Lógica da filosofia*, 1990), Marcelo Perine (*Filosofia e*

violência: sentido e intenção da filosofia de Eric Weil, 1987) e Marilena Chauí (*Ensaio: ética e violência*, 1998).

Para além da explanação do pensamento desses teóricos, chama-nos a atenção as “formas” de violência elaboradas por Paviani, quais sejam: “a violência provocada e a gratuita; a real e a simbólica; a sistemática e a não sistemática; a objetiva e a subjetiva; a legitimada e a ilegítimada; a permanente e a transitória.” (p. 11) Ante essas dicotomias, o pensador alerta que, embora “problemáticas”, elas cumprem um “objetivo didático” de esclarecer melhor o fenômeno da violência.

Nilo Odalia, na década de 80 do século XX, publicou uma obra sobre o tema. De acordo com o professor e filósofo, os objetivos do livro consistem em: 1. “Sistematizar algumas reflexões sobre o mundo violento...”; e 2. “Contribuir para que os seus leitores sejam incentivados a pensar a violência e que esse pensar seja o primeiro passo positivo em direção ao repúdio de todas as formas de violência”. (ODALIA, 1983, p. 07-08) Trata-se de uma obra de caráter introdutório que nos ajuda a pensar alguns modos de configuração da violência. A obra pode ser considerada bastante atual, uma vez que, no âmbito desta tomada, muitas vezes tem-se a sensação de que as mudanças são muito lentas. Se, por um lado, há toda uma consciência perante as ações violentas; por outro, elas são corriqueiras e operacionalizadas de diversas formas. Uma das primeiras afirmações que chamam a atenção consiste em “A violência, no mundo de hoje, parece tão entranhada em nosso dia-a-dia que pensar e agir em função dela deixou de ser um ato circunstancial, para se transformar numa forma do modo de ver e de viver o mundo do homem.” (p. 09)

A violência de que tratará Odalia diz respeito, exclusivamente, àquela experienciada pelo homem, seja no papel de autor, seja no papel de vítima. E mais: que ela deixou de ser um evento esporádico, “circunstancial”, e se tornou um evento corriqueiro no mundo dos homens. Mais à frente, o autor esclarece sua compreensão de violência, cuja “primeira imagem”

(...) quando falo em violência, ou quando nós falamos e nos preocupamos com a violência, sua primeira imagem, sua face mais imediata e sensível, é a que se exprime pela agressão. Agressão física que atinge diretamente o homem tanto naquilo que possui, seu corpo, seus bens, quanto naquilo que mais ama, seus amigos, sua família. (ODALIA, 1983, p. 09)

A percepção de Odalia coaduna-se com alguns dos sentidos atribuídos pelos dicionários, sobretudo aqueles apresentados por Ferreira (1986) e Abbagnano (2000). Odalia chama a atenção para o fato de que, na atualidade, a violência é tão comum a

todos os espaços que é possível falar-se em uma “democracia na violência”. Isto é, ela não faz distinção de classe, gênero ou raça, embora saibamos que as maiores vítimas de violência sejam os grupos minoritários: mulheres, negros e pobres.

Vale ressaltar que as observações de Odalia são de cerca de quatro décadas atrás, dado que não diminui a sua atualidade; ao contrário, casos envolvendo violência contra crianças, idosos, mulheres, crime organizado, violência política e social são cada vez mais frequentes e têm ganhado, paulatinamente, visibilidade pelo mundo afora. O contexto a que o filósofo se refere é de nossas grandes cidades, marcadas por diferenças geográficas e sociais, reveladoras também de inúmeras formas de violência.

Diante da percepção de que a violência está de tal modo arraigada na sociedade moderna, Odalia lança o seguinte questionamento: a violência hoje é um modo de ser do homem contemporâneo?” (p. 13) Como resposta, o filósofo, categoricamente, responde “não”. Em suas palavras: “O viver em sociedade foi sempre um viver violento. Por mais que recuemos no tempo, a violência está sempre presente, ela sempre aparece em suas várias faces”. (p. 13) Objetivando ilustrar sua afirmação, Odalia recupera algumas narrativas e/ou episódios históricos, a partir dos quais verifica-se a presença da violência ao longo da história da humanidade, desde os nossos ancestrais, passando pela Antiguidade Clássica, a Idade Média, épocas que vivenciaram as mais diversas formas de violência. Dessas narrativas, a Bíblia, segundo ele, “pode nos dar uma tipologia completa da violência” (p. 19), uma vez que, nela, encontramos casos de violência física, estupro, fratricídio, crime passionai, crime político, além da “violência sutil e maliciosa”.

Após essa visão mais geral sobre a violência, o filósofo dedica-se com mais afinco a alguns modos específicos de sua configuração: violência institucionalizada; violência social; violência política e violência revolucionária. Para este trabalho, interessam-nos, sobretudo, as duas primeiras.

Por “violência institucionalizada”, Odalia refere-se aos atos e fatos ligados à desigualdade social, situações de “convivência espúria entre a riqueza e pobreza”, e de “perpetuação da injustiça”; aquilo que “não é genuíno, legítimo”; “é ilegal”. (ODALIA, 1983, p. 25) Essa forma de violência é típica das sociedades de base capitalista, as quais geram desigualdades e as perpetuam como se fossem naturais, como se o homem não tivesse nenhuma contribuição sobre elas.

A respeito da “violência social”, Nilo Odalia inicia seu raciocínio afirmando: "toda violência é social". (p. 38) No entanto, para que não haja dúvidas a respeito de quais formas de violência ele se refere, há o seguinte esclarecimento:

(...) gostaria de reservar esse nome para certos atos violentos que: ou atingem, seletiva e preferencialmente, certos segmentos da população – os mais desprotegidos, evidentemente –, ou, se possuem um alcance mais geral, são apresentados e justificados como condições necessárias para o futuro da sociedade. (ODALIA, 1983, p. 38)

Como exemplos de violência social, Odalia menciona: violência no trânsito, violência ambiental, discriminação racial, desigualdade social, o problema do menor abandonado, a fragmentação do trabalhador, delinquência, a educação precária, o desemprego, nos preconceitos políticos, na “separação dos sexos”. Para cada tipo citado, o pensador toma como exemplo o Brasil dos anos 80 do século XX. Essa realidade, porém, não é restrita a um único país, nem mesmo a uma época.

Nas “Palavras finais”, mas longe de ser um capítulo conclusivo, Odalia (1983) faz as seguintes observações:

1. (...) uma tipologia da violência seria tão rica e tão diferente quanto as experiências que cada um de nós temos dela; 2. A violência (...) não é evidente por si mesma em todas as suas manifestações, algumas das quais tão sutis e tão bem manejadas que podem passar por condições normais e naturais do viver humano. (p. 84-85)

Desse modo, o pensador não acredita que a violência seja um ato intrínseco à natureza humana; para ele, “o homem é um ser violento (...) por ser um “produto” histórico, e a “história está cheia de violência”. (ODALIA, 1983, p. 85)

Outro estudioso que se dedicou ao estudo da violência nas relações humanas foi René Girard. No capítulo introdutório de *Aquele por quem o escândalo vem* (2001), ele lança a seguinte questão: “Por que tanta violência ao nosso redor?”. Para respondê-la, o pensador francês remonta às eras mais antigas da história da humanidade, e afirma que, no passado, os perigos que mais assustavam o homem eram: o destino, os deuses, a natureza, os animais ferozes, além de, “o próprio homem”. Este, na percepção de Girard, é o que talvez cause mais ameaça à humanidade – “De todas as ameaças que pesam sobre nós, a mais temível (...), a única real, somos nós mesmos.” (GIRARD, 2001, p. 31) Para exemplificar sua afirmação, Girard elenca uma série de fatos em que o homem foi o principal causador de grandes feitos violentos, tais como as guerras ocorridas no mundo ocidental ao

longo dos séculos e os atos terroristas que se seguiram. Embora o estudioso aponte essas formas de violência visíveis ao mundo, ele também chama a atenção para as violências recorrentes em ambientes mais restritos, tais como escolas e lares, e que nem sempre repercutem como as primeiras.

No sentido de “justificar” a violência de que o homem moderno se reveste, Girard aponta os seguintes argumentos: 1. “de caráter político e filosófico”, segundo o qual “o homem [que é naturalmente bom, conforme o autor] torna-se violento devido às imperfeições da sociedade, à opressão das classes populares pelas classes dirigentes” (p. 33); 2. o homem é violento devido à sua natureza biológica – “no seio da vida animal (...) apenas a espécie humana é verdadeiramente capaz de violência” (p. 33); e 3. o homem é violento porque imita. Esta terceira “aproximação” corresponde à tese formulada e defendida ao longo do seu ensaio. Trata-se, portanto, de uma abordagem diferenciada, que tenta compreender a violência praticada pelo homem e não apenas descrevê-la e classificá-la.

De acordo com a teoria de Girard, o homem é violento porque, uma vez dotado da capacidade de desejar e apaixonar-se, ele imita, ele quer tomar para si aquilo que é do outro. A este procedimento, o pensador chama de “desejo mimético” ou “imitação desejante”. Consoante esse raciocínio, o homem deseja por imitação; e imita, quase no sentido de copiar, porque deseja e quer para si o que é do outro. Desse modo, o desejo mimético “domina tanto nossos gestos mais ínfimos quanto o essencial de nossa vida, a escolha de uma esposa, a de uma carreira, o sentido que damos à existência”. (GIRARD, 2001, p. 34) Embora pareça trágico, uma vez que a formulação aponte para a falta de autenticidade nos comportamentos humanos, Girard destaca o fato de que, essa propriedade, a imitação, é a “inteligência humana no que ela tem de mais dinâmico, é o que ultrapassa a animalidade”. (p.34) A partir desse pressuposto, Girard elabora outras categorias – *rivalidade mimética*, por exemplo –, apresentando um longo painel de situações a partir das quais legitima sua teoria. Embora valide os conceitos por ele formulados, o pensador francês chama a atenção para a existência de relações conflituosas em que o desejo está ausente. Nestes casos, não há *imitação desejante*, e sim *imitação relacional* ou *boa/má reciprocidade*. (p. 42-43)

Um ensaio recente e amplo, que procura mapear e discutir as mais diversas teorias sobre a violência é *Topologia da violência*, de Byung-Chul Han (2017), filósofo coreano que se fixou na Alemanha nos anos 80 do século XX. A obra é dividida em duas partes: I – Macrofísica da violência; e II – Microfísica da violência.

O capítulo 1, da primeira parte, que dá título ao livro – Topologia da violência – , traz um rápido panorama dos modos como a violência é concebida desde os gregos até a contemporaneidade. Ao comentar a sociedade grega, o pensador afirma que se trata de “uma sociedade do sangue, que deve ser distinguida da sociedade moderna, isto é, da sociedade da alma. (...) Ali, a violência exterior alivia a alma, pois ela externaliza o sofrimento.” (HAN, 2017, p. 15) Lembra o autor que “A mitologia grega está repleta de sangue e de corpos mutilados. Para os deuses, a violência é um método evidente, natural para alcançar seus objetivos e para impor sua vontade própria.” (p. 16). Ao referir-se à antiguidade romana, Han afirma que

A violência pela força bruta fazia as vezes de uma insígnia de poder. Nesse aspecto a violência não se escondia, mas era visível e manifesta; não passava por qualquer tipo de vergonha, mas era convincente e significativa. Tanto na cultura arcaica quanto na Antiguidade a encenação da violência era parte constitutiva integral e central da comunicação social. (p. 19)

Quando aborda a Idade Moderna, o autor chama a atenção para as mudanças ocorridas, com destaque para o fato de que “a violência da força bruta vá perdendo legitimidade não só no cenário político, mas também em quase todos os níveis da sociedade.” (HAN, 2017, p. 19) Não se trata de diminuição da violência, mas de uma mudança no modo como será exercida, sobretudo pelos órgãos que têm poder. Para Han, “O palco da violência de sangue, que marca a sociedade da soberania, dá lugar à câmara de gás exangue, sem despertar a atenção do público em geral.” (HAN, 2017, p. 20) Ela, a violência, não diminuiu, apenas se escondeu, nem tão pouco deixou de ser praticada, ela apenas foi retirada da encenação pública. As afirmações do autor nos trazem à mente as câmeras de gás implementadas pelo nazismo no decorrer da segunda guerra mundial, mas também a tortura em cadeias, presídios e lugares afastados, ações comuns no século XX, sobretudo realizadas pelas inúmeras ditaduras presentes no mundo ocidental e oriental.

Han, ao refletir sobre a violência no mundo moderno, destaca o fenômeno da “Internalização psíquica” como um dos “deslocamentos topológicos centrais da violência na Modernidade.” (p. 22) O autor vai, por toda a obra, considerar esse novo modo assumido pela violência e suas consequências. Por certo, se a *internalização psíquica* traz novos e cada vez mais graves problemas, as diferentes formas de violência não irão desaparecer. Ao contrário, irão conviver, e, muitas vezes, se exacerbar, como se tem visto, por exemplo, a violência contra as mulheres, tanto no

espaço doméstico – violência física, psicológica, simbólica – quanto no espaço público, violência da discriminação, da exploração do trabalho, dentre outras.

No mundo moderno e, sobretudo, no mundo pós-moderno, “a técnica de dominação lança mão da internalização da violência. Ela provê mecanismos para que o sujeito de obediência internalize as instâncias de domínio exteriores transformando-as em parte em componente de si”. (p. 23) Neste contexto, Han conclui que “A violência, de certo modo, é *naturalizada*.” (p. 23 – destaque, em itálico, do autor) O filósofo designa a sociedade pós-moderna como marcada pelo *desempenho*, em que o sujeito “imagina ser livre”, mas, de fato, é dominado por uma “autocoerção”. Neste sentido,

a sociedade de desempenho é uma sociedade de autoexploração. O sujeito de desempenho explora a si mesmo até chegar a *consumir-se* totalmente (*burnout*), e assim, há o surgimento da autoagressividade, que vai se intensificando e, não raro, leva ao suicídio. (HAN, 2017, p. 24-25)

A partir do segundo capítulo da primeira parte do livro, o autor visitará diferentes teorias acerca da violência, mas sempre com um pé no presente, acionando uma espécie de novidade que o mundo moderno e pós-moderno – o capitalismo e seus desdobramentos – gera no âmbito da violência. Vários pontos serão discutidos, tais como: “Arqueologia da violência”, em que coloca em pauta a teoria de René Girard, acerca do conceito de “rivalidade mimética”. Para Han, Girard “não compreende bem a essência da violência”, uma vez que “As ações violentas se dão sobretudo na luta por aquelas coisas que não devem seu valor ao desejo mimético, mas possuem um valor intrínseco.” (HAN, 2017, p. 28) Neste mesmo capítulo, o pensador coreano discute também pressupostos da “arqueologia da violência”, apresentados por Pierre Clastres (*Arqueologia da violência*, 1980). Segundo Han, “Clastres confunde poder e querer ao escrever que deter o poder significa exercê-lo, e exercê-lo significa ter domínio sobre aqueles em quem o poder é exercido.” (p. 44 – nota 25) Em todos os demais capítulos de *Topologia da violência*, o autor problematiza teorias sobre a violência de diferentes época e lugares, sempre destacando o limite que cada concepção tem em vista à violência no mundo contemporâneo. Neste sentido, discute formulações de Freud, Schmitt, Benjamin, Agamben, Bourdieu, Foucault, dentre outros.

A obra de Han traz uma compreensão ampla do fenômeno da violência, discute e aponta o que considera limites das mais diversas teorizações – o que nem sempre nos parece tão exato – e, portanto, nos oferece uma vasta e rigorosa investigação.

O eixo de sua reflexão centra-se na ideia de “auto-violência”. Ao discutir o pensamento de Hardt e Negri, por exemplo, o teórico sul-coreano afirma:

O mundo globalizado não é habitado por singularidades decididas que resistem de maneira conjunta contra o império, mas por egos isolados em e para si mesmos, que se comportam de forma antagônica uns com os outros. Todos os que participam do processo de produção capitalista são, ao mesmo tempo, agressores e vítimas. Onde agressor e vítima coincidem já não é possível haver resistência. Hardt e Negri não compreendem essa topologia do global. (HAN, 2017, p. 244)

O autor reforça, em todos os capítulos, as especificidades da denominada sociedade do desempenho, em que “o sujeito de desempenho explora a si mesmo (...)” (p. 25) No entanto, ele parece esquecer que outras formas de violência, sobretudo entre países pobres e em periferias de países ricos continuam com a mesma intensidade. É como se vivêssemos a permanência de várias violências, que predominaram em diferentes épocas, na contemporaneidade. Por exemplo, a violência contra as mulheres não é apenas consequência da sociedade de desempenho, ou seja, auto-violência. Há uma violência física, cotidiana, que poderá ter se exacerbado na sociedade de desempenho, aspecto a ser pesquisado.

Como podemos observar, as concepções de violência formuladas pelo pensamento sociológico e filosófico são amplas e diversas. Porém, praticamente todas que foram apresentadas apontam para algo em comum: trata-se da violência enquanto ruptura de integridade física e/ou psicológica da vítima.

No sentido de extrapolar esse “limite” conceitual, Pierre Bourdieu (2011) elabora o conceito de *violência simbólica*, o qual nos parece bastante significativo para refletir a abordagem do tema tanto nas relações humanas em geral, por exemplo no cotidiano das pessoas quanto em obras literárias. Trata-se de um tipo de violência cujas consequências, nos sujeitos que a vivenciam, nem sempre são visíveis, e a dor que ela impõe nem sempre é perceptível como na violência física. E, por certo, quem a pratica nem sempre tem consciência de que está praticando violência. Há uma espécie de naturalização do fenômeno. Para o sociólogo francês,

(...) violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do

desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 2011, p. 07-08)

O fato de ser invisível à própria vítima torna a violência simbólica sorrateira, passível de não ser percebida ou compreendida como tal, o que, por conseguinte, favorece uma não reação e a sua naturalização.

Para o pensador, é por meio da violência simbólica que a dominação masculina se impõe. No entanto, para que essa dominação se estabeleça, faz-se necessário

adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto. (BOURDIEU, 2011, p.47)

Embora a palavra “adesão” não nos pareça a mais adequada – na língua portuguesa, ela tem um sentido de abraçar algo de bom grado –, uma vez que, na violência simbólica, a vítima não tem muitas alternativas. Destaque-se, por outro lado, na reflexão de Bourdieu, a ideia de naturalização da violência, pois, aquele que sofre não percebe que se trata de uma violência. O conceito de Bourdieu nos parece útil para pensarmos a violência configurada em obras artísticas, sobretudo nos casos em que ela não é tão explícita ou não ocorre em seus aspectos físicos.

Pierre Bourdieu chama ainda a atenção para o “efeito” que a violência simbólica pode desencadear – “seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.” (BOURDIEU, 2011, p. 49) A dificuldade de sua percepção se dá pelo fato de que ela

se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos *habitus* e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma. (p. 49-50)

Entendemos como violência todo gesto, ação, palavra, situação que, de modo intenso ou mesmo discreto, fere os diferentes sujeitos. Trata-se quase sempre de alguém que detém algum tipo de poder e a ele recorre para dominar o outro, transformando-o em coisa, em objeto, reduzindo-o em sua integridade física ou psíquica.

3.2 Violência contra a mulher

A violência contra as mulheres, nos últimos cem anos, vem sendo denunciada sobretudo pelos movimentos feministas em suas mais diversas nuances. Por certo, a luta das mulheres por seus direitos, por cidadania, por equidade de gênero etc, acentuou-se e trouxe importantes resultados, embora ainda haja um longo caminho quando se pensa numa sociedade justa, igualitária, menos sexista e, portanto, menos violenta. Embora muitos pensadores abordem a temática da violência em suas mais diversas formas de manifestação, especificamente, a violência contra as mulheres tem sido cada vez mais denunciada pelas próprias mulheres. Por esse viés, gostaríamos de trazer reflexões de algumas pensadoras que também discutiram o tema, a exemplo de Ângela Davis e bell hooks e Heleieth Saffioti. As duas primeiras figuram como importantes vozes do pensamento feminista contemporâneo estadunidense, e se destacam na denúncia da violência contra mulheres no contexto da sociedade patriarcal. Embora o cenário da produção das autoras seja a sociedade norte-americana, o alcance de suas reflexões ajudam a compreender a abrangência e a extensão da violência contra mulheres em diferentes espaços.

Em ensaios publicados na segunda metade do século XX, Davis aborda e denuncia sobretudo a violência sexista no contexto americano. No entanto, para a ativista e teórica, a luta contra a violência às mulheres precisa ser mais ampla e mesmo de caráter universal. É neste sentido que no livro *Mulheres, cultura e política* (2017), Davis chama a atenção para a condição da mulher no Egito, na África do Sul, em vários países africanos e nos Estados Unidos. Desta obra, interessa-nos sobremaneira o ensaio “Nós não consentimos: a violência contra as mulheres em uma sociedade racista”, em que a pensadora observa, a partir do “Poem about my rights”, de June Jordan, que “não é possível apreender a verdadeira natureza da agressão sexual sem situá-la em seu contexto sociopolítico mais amplo”. (DAVIS, 2017, p. 41) De posse dessa constatação, Davis considera:

Se desejamos entender a violência sexual como ela é vivida pelas mulheres na esfera individual, devemos estar cientes de suas mediações sociais. Estas incluem a violência imperialista imposta ao povo da Nicarágua, a violência do *apartheid* sul-africano e a violência de base racista infligida à população afro-americana e a outras populações racialmente oprimidas nos Estados Unidos. (DAVIS, 2017, p. 41)

A discussão volta-se principalmente para o estupro na sociedade americana, onde há, segundo a pensadora, um “tsunami” de estupros. No entanto, ela pode ser estendida a sociedades que sofreram a violência da colonização, uma vez que, dentre as formas de violência impingidas estava o estupro de mulheres por parte dos colonizadores.

A questão do estupro traz um mito racista de que homens negros estupradores sejam em maior número em comparação aos homens brancos. Conforme Davis, “mais de 90% de todos os estupros são intrarraciais, e não inter-raciais.” (p. 46) E assevera: “proporcionalmente mais homens brancos estupram mulheres negras do que homens negros estupram mulheres brancas.” (p.46) Para Davis,

O estupro tem relação direta com todas as estruturas de poder existentes em determinada sociedade. Essa relação não é simples, mecânica, mas envolve construções complexas que refletem a interligação da opressão de raça, gênero e classe característica da sociedade. (DAVIS, 2017, 49)

Ao situar a violência contra mulheres neste amplo contexto da própria organização das sociedades, a pesquisadora foge das abordagens racistas que impõem ao negro a violência do estupro. Por outro lado, como militante, discute, nesse ensaio, estratégias possíveis para se superar sobretudo a violência do estupro. Num momento em que a questão da violência contra as mulheres ainda não tinha a visibilidade que tem hoje – seus ensaios são da década de 70 e 80 do século passado –, Davis revela uma visão ampla que compreende o estupro como “um elemento na complexa estrutura de opressão das mulheres.” (p. 51) Para a teórica e militante feminista,

mesmo quando vitórias individuais são celebradas, a complexa eliminação da violência sexista dependerá em última análise de nossa habilidade em criar uma nova e revolucionária ordem global, em que toda forma de opressão e violência contra a humanidade seja obliterada. (DAVIS, 2017, p. 52)

A percepção da necessidade de uma luta, diríamos planetária, contra a violência perpetrada às mulheres confere à abordagem da autora uma dimensão que vai além da questão da violência contra a mulher no contexto estadunidense.

Bell hooks, por sua vez, em diversos momentos de sua obra, traz, dentre outros aspectos, a questão do patriarcado que ajuda a compreender as relações de poder, e poder sobre as mulheres, em diversas sociedades de nosso planeta. Destacamos três ensaios que se complementam na abordagem da violência contra as mulheres: 1. “Pelo fim da violência” (HOOKS, 2019a); 2. “O imperialismo do patriarcado” (HOOKS,

2019b); e 3. “Violência em relacionamentos íntimos: uma perspectiva feminista.” (HOOKS, 2019c)¹¹.

Em “Pelo fim da violência” (*O feminismo é para todo mundo*), título que lembra um manifesto, a autora articula pesquisas, notícias e depoimentos para construir suas reflexões. O primeiro destaque é lembrar que “o movimento feminista contemporâneo foi a força que revelou e expôs dramaticamente a contínua realidade da violência doméstica.” (HOOKS, 2019a, p. 95) Um aspecto apontado inicialmente refere-se ao fato de que

A violência patriarcal em casa é baseada na crença de que é aceitável que um indivíduo mais poderoso controle outros por meio de várias formas de força coercitiva. Essa definição estendida de violência doméstica inclui a violência de homens contra mulheres, a violência em relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo e a violência de adultos contra crianças. (p. 95-96)

Este viés reflexivo não se encerra em explicações fechadas. Ou seja, não se trata apenas da violência de homens contra mulheres, mas que todos estamos, conscientes ou não, implicados em muitas formas de violência que, as mais das vezes, são naturalizadas, como aceitar bater em crianças. Lembra-nos a teórica que, “muito da violência patriarcal é direcionada às crianças por mulheres e homens sexistas.” (pp. 95 e 97) A questão da agressões contra crianças é apontada em vários momentos do ensaio, com destaque para o fato de que “A maioria dos pais e das mães utiliza alguma forma de agressão física ou verbal contra suas crianças.” (p. 99) Como se trata de um texto que oscila entre o manifesto e a reflexão teórica, encontramos inúmeras indicações de caminhos ou procedimentos que visam à superação da dominação patriarcal, como esta: “é particularmente vital que pais e mães aprendam a maternagem e a paternagem não violentas.” (HOOKS, 2019a, p. 101)

No ensaio denominado “Imperialismo do patriarcado”, hooks (2019b) aprofunda a discussão entre o sexismo e o poder patriarcal. Para iniciar, ela faz uma denúncia: “o poder que homens usam para dominar mulheres, não é apenas privilégio de homens brancos das classes alta e média, mas de todos os homens em nossa sociedade, independentemente de classe ou raça.” (p. 145) Neste sentido, “homens negros podem ser vítimas de racismo, mas, ao mesmo tempo, agirem como

¹¹ Embora, nas edições brasileiras, os textos tenham a mesma data (2019), eles foram produzidos em diferentes momentos. Assim, temos, especificamente a respeito das obras que utilizamos: *E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo* (1981); *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* (1989); e *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras* (2000).

opressores sexistas de mulheres negras.” (HOOKS, 2019b, p. 146) E, mais, que “o sexismo de homens negros existia bem antes da escravidão estadunidense”. (p. 146) Mesmo no contexto da escravidão, o homem negro “tinha status melhor do que as mulheres negras escravizadas, com base apenas no fato de ele ser homem.” (p. 147) O ensaio de hooks é longo e traz inúmeros documentos que comprovam o privilégio de homens brancos sobre mulheres e também dos negros. A denúncia da pesquisadora é corajosa, uma vez que aponta o domínio histórico dos homens negros sobre as mulheres, apoiado por grandes líderes:

Assim como líderes negros do século XIX sentiram que era importante que todos os homens negros se mostrassem dispostos a serem protetores e provedores das mulheres como um sinal para a raça branca de que eles não aceitariam mais a negação de seu privilégio masculino, líderes negros do século XX usaram essa mesma estratégia. Marcus Garvey, Elijah Muhammad, Malcom X, Martin Luther King, Stokely Carmichael, Amiri Baraka e outros líderes negros legitimaram seu apoio ao patriarcado. (HOOKS, 2019b, p.156)

Portanto, para ela, “Líderes negros, homens e mulheres, têm relutado em reconhecer a opressão sexista de homens negros sobre mulheres negras, porque eles não querem reconhecer que racismo não é a única força opressora em nossa vida.” (p. 146)

Hooks chega a falar em “patriarcado negro” e apresenta farta documentação sobre o fenômeno. Os aspectos da discussão referem-se especificamente à sociedade estadunidense, no entanto, vários elementos têm um alcance bem maior, como quando ela afirma que o “Racismo sempre foi uma força que separa homens negros de homens brancos, e sexismo tem sido uma força que une os dois grupos.” (p. 163) Muitas destas afirmações poderão nos ajudar a compreender a atitude de personagens negros na ficção de Mia Couto, num contexto bem diverso do norte-americano. Qualquer que seja a sociedade patriarcal, de qualquer época, “homens são incentivados a canalizar agressões frustradas contra as pessoas sem poder – mulheres e crianças”. (HOOKS, 2019b, p. 172)

A crítica ao patriarcado, formulada por bell hooks, abre nossos olhos para atitudes de dominação naturalizadas, contra as quais é necessário tomar consciência para poder lutar contra elas. E, neste sentido, obras literárias nos colocam diante de diferentes situações que realçam toda a crueldade do patriarcalismo. Hooks é categórica quando afirma:

O patriarcado força pais a agirem como monstros, incentiva maridos e amantes a serem estupradores disfarçados; ensina nossos irmãos de sangue a se sentirem envergonhados por se importarem conosco e nega a todos os homens a vida emocional que agiria como uma força humanizadora e autoafirmativa na vida deles. (HOOKS, 2019b, p. 186)

As reflexões de hooks, em “Imperialismo do patriarcado”, têm continuidade no trabalho denominado “Violência em relacionamentos íntimos: uma perspectiva feminista” (HOOKS, 2019c). Nele, a autora parte de um depoimento pessoal em que relata uma agressão sofrida por um, então, companheiro, para mostrar toda a complexidade que envolve o próprio ato de nomear o evento e denunciá-lo. No âmbito dos relacionamentos íntimos, podemos também incluir as agressões cometidas a crianças e velhos; além do que, por exemplo, o abuso sexual quase sempre se dá no ambiente familiar.

A autora adota, neste artigo, uma abordagem mais de caráter psicológico, reconhecendo que o “processo de recuperação” é complexo e nem sempre alcançado. Assim, ela constata que

É possível não haver nenhuma tentativa consciente por parte da pessoa vitimada em trabalhar para restaurar o seu bem-estar, mesmo se ele ou ela procura ajuda terapêutica, pois o incidente único pode não ser visto como sério ou danoso. (HOOKS, 2019c, p. 189)

A pensadora adverte que o tema da agressão em contexto de relacionamentos íntimos ainda não é muito discutido e que mulheres agredidas nessas circunstâncias “sentem como se perdessem uma inocência que não pode ser reconquistada.” (p. 190) Mais uma vez, a autora destaca questões da maior importância para se pensar a situação de mulheres no contexto de diferentes sociedades patriarcais.

Muitas das discussões empreendidas pelas pensadoras estadunidenses também foram colocadas por uma pesquisadora brasileira ainda na década de 1980 do século passado. Trata-se de Heleieth B. Saffioti, que, em *O poder do macho* (1987), discute questões relativas ao patriarcado e suas diferentes formas de interação com o universo capitalista. A obra, publicada há mais de quarenta anos, traz exemplos que, de certa forma, estão “envelhecidos”, tendo em vista que, desde esse período, algumas coisas mudaram. No entanto, as formas de dominação e, sobretudo, a violência contra as mulheres estão muito fortes e ganhando muito mais visibilidade quando da publicação da obra. Portanto, seu pensamento mantém-se bastante atual, como se poderá observar nas constatações e afirmações apresentadas.

Para Saffioti (1987, p. 16), “A sociedade não está dividida entre homens dominadores de um lado e mulheres subordinadas de outro. Há homens que dominam outros homens, mulheres que dominam outras mulheres e mulheres que dominam homens.” Uma observação importante que, de certo modo, vai de encontro a certas visões muito fechadas, é que “o poder do macho não é exercido apenas no seio dos grupos conservadores, estando também presente no interior dos contingentes progressistas e até mesmo radicais de esquerda.” (SAFFIOTI, 1987, p. 17) Estas percepções são importantes para compreendermos os mecanismos por meio dos quais as estruturas patriarcais se mantêm em nossa sociedade. Outras constatações da autora, que podemos observar nas mais diversas construções literárias, é o fato de que “o fenômeno da subordinação da mulher ao homem atravessa todas as classes sociais, sendo legitimada também por todas as religiões”. (p. 21) Esta afirmação é importante, pois derruba a ideia de que determinadas formas de violência contra a mulher predominam somente entre os mais pobres, bem como indica o papel das religiões na manutenção de certas estruturas sociais de dominação (e violência, portanto).

Ao referir-se diretamente ao patriarcado, Saffioti (1987) lembra que ele

não se resume a um sistema de dominação, modelado pela ideologia machista. Mais do que isto, ele é também um sistema de exploração. Enquanto a dominação pode, para efeitos de análise, ser situada essencialmente nos campos político e ideológico, a exploração diz respeito diretamente ao terreno econômico. (p. 51)

No bojo dessas questões, a pesquisadora traz, especialmente, o preconceito racial e a dominação sobre as mulheres negras, que sobre violência de todos os dominadores – brancos ou negros. E, mais uma vez, “com a finalidade de desfazer outro equívoco, fruto também de preconceito, é bom que se diga não serem as classes mais pobres aquelas que praticam mais violência, aí incluída a de natureza sexual.” (p. 55) Assim, pesquisas mostravam e continuam mostrando que “A violência masculina contra a mulher atravessa toda sociedade, estando presente em todas as classes sociais”. (p. 55)

As reflexões de Saffioti e das teóricas feministas norte americanas apresentadas, embora partam de realidades de países diferentes, têm em comum a percepção de que a violência sofrida pelas mulheres é uma realidade e pode ser observada nas mais diversas sociedades e classes. Ainda, como lembra a pesquisadora brasileira, “o patriarcado é o mais antigo sistema de dominação-

exploração. Posteriormente, aparece o racismo, quando certos povos se lançam na conquista de outros, menos preparados para a guerra.” (p. 60)

As discussões sobre patriarcado e violência contra as mulheres são anteriores às reflexões de hooks e das demais pesquisadoras apresentadas há pouco. Destaca-se, neste âmbito, toda a pesquisa empreendida por Gerda Lerner (2019), na obra *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*, cuja primeira edição é de 1985. Lembra a estudiosa que o processo de formação do patriarcado levou mais de 2500 anos até ser concluída e inclui a participação de homens e de mulheres. Para Lerner,

A família patriarcal é impressionantemente resiliente e varia em épocas e locais distintos. O patriarcado oriental abrangia a poligamia e a prisão de mulheres nos haréns. O patriarcado na Antiguidade clássica e em seu desenvolvimento europeu baseava-se na monogamia, porém, em todas as suas formas, um duplo padrão sexual – que colocava a mulher em desvantagem – era parte do sistema. (LERNER, 2019, p. 266)

Outra reflexão importante elaborada pela autora consiste em:

O sistema do patriarcado só pode funcionar com a cooperação das mulheres. Assegura-se essa cooperação por diversos meios: doutrinação de gênero, carência educacional, negação às mulheres do conhecimento da própria história, divisão de mulheres pela definição de “respeitabilidade” e “desvio” de acordo com suas atividades sexuais; por restrições e coerção total; por meio de discriminação no acesso a recursos econômicos e poder político e pela concessão de privilégios de classe a mulheres que obedecem. (LERNER, 2019, p. 267)

No percurso realizado até aqui, em que apresentamos diferentes teorias e nuances da violência, a violência voltada para as mulheres foi apresentada apenas por essas três teóricas e militantes do movimento feminista, levado avante por mulheres negras. Não deixa de ser um dado curioso, uma vez que a violência contra mulheres e crianças se dão sobretudo num âmbito doméstico. Mas as referidas autoras em nenhum momento apresentaram um outro viés da violência doméstica: a violência contra os mais velhos no contexto das sociedades contemporâneas.

3.3 A violência na literatura

No Brasil, o tema da violência na literatura vem despertando interesse de pesquisadoras e pesquisadores, sobretudo, a partir da década de 80 do século XX, isto porque, a literatura, desde longa data, está permeada de cenas, enredos e

personagens violentos. Em quatro décadas de reflexões sobre o tema, a atenção tem-se voltado tanto para a tragédia grega, quanto para a produção contemporânea, notadamente, para obras voltadas à *Shoah*, à segunda guerra mundial, ditaduras, experiências coloniais, genocídios, violência urbana, etc.

Especificamente sobre a literatura brasileira, Pedro Lyra, na “Apresentação” ao volume da revista *Tempo brasileiro*, dedicado ao tema em questão, afirma: “A literatura brasileira recente é, em suas manifestações mais representativas, uma literatura voltada contra a violência que sofremos hoje (...) Uma literatura violenta, de condenação da violência”. (LYRA, 1980, p. 06) Esta, por sua vez, de acordo com o crítico, ocorre de diversas formas: no “desnudamento da linguagem”, na “desintegração da forma”, no “rompimento do discurso”, e na “exacerbação dos temas.” (p. 06) Para ele, trata-se de uma literatura empenhada em “produzir conhecimento para a ação do leitor.” (p. 06) Ou seja, é uma literatura que, ao invés de provocar deleite, pretende levar o leitor a pensar a realidade e agir sobre ela, de modo a modificá-la. Não se trata “apenas” da eleição de um tema, mas no modo como ele é desenvolvido. Nesse sentido, o artista recorre a elaborações as mais diversas, como “desnudamento da linguagem”, para ficarmos com apenas um exemplo.

Embora as reflexões do autor estejam direcionadas à literatura brasileira, elas podem ser estendidas a outras literaturas – prova é que, os artigos que compõem a coletânea abrangem textos gregos, por exemplo.

Lyra inicia seu texto com os seguintes questionamentos: “Pode o Estado acabar com a violência?”; e “Ele [o Estado] tem interesse em extingui-la?” (LYRA, 1980, p. 03). *A priori*, o estudioso não responde claramente. No entanto, como a violência é uma fonte bastante lucrativa, a partir da qual muitos se beneficiam, fica subentendido que o Estado não tem interesse em extingui-la. O exemplo apresentado consiste em um “assalto ‘completo’ (com roubo e morte)”. Pedro Lyra parte do pressuposto segundo o qual pessoas ou grupos não estariam interessados na supressão da violência, pois, “suprimir a violência teria o sentido de suprimir fontes de lucro, quando não da própria sobrevivência”. (p. 03)

De acordo com o autor, há dois tipos de violência: 1) aquela vinculada à natureza, a qual “se manifesta geneticamente e produz caracteres patológicos, com determinadas inclinações para o mal” (LYRA, 1980, p. 03); e 2) violência “vinculada à cultura, aquela que divide a humanidade entre a privação e o privilégio, agravada pela força física que põe os destituídos sob o poder dos privilegiados” (p.03-04). Trata-se,

segundo Lyra, de uma “violência promovida por pessoas interessadas em preservá-la”. (p. 04)

Com relação ao primeiro tipo, Pedro Lyra afirma: “a natureza é indiferente à sua própria violência, uma vez que ela acaba constituindo um determinismo biológico, através do qual as espécies mais fortes sobrevivem às mais fracas.” (p. 04) Essa lógica, segundo ele, “passa” à violência vinculada à cultura no sentido de que “indivíduos mais fortes conquistam e preservam suas posições a partir da exploração do trabalho produtivo de indivíduos subjugados” – por esse viés, a cultura estaria interessada na sua própria violência, uma vez que seria a “base donde decola a violência intraespécie (...) identificação entre os interesses da cultura e os promotores da violência”. (p. 04) Esses interesses, conforme o estudioso, são constantemente reproduzidos pelas formas subliminares de infundição de violência. Nesse sentido, ele acredita ser a televisão o maior produtor de violência na sociedade brasileira, a qual é citada como exemplo, pois ela exhibe e explora “os modelos de crime e os mitos da marginalidade, por motivos basicamente financeiros.” (p. 04)

Outra questão levantada por Pedro Lyra chama-nos a atenção: a violência da agressão e a violência do privilégio. A primeira, segundo ele, seria consequência da segunda. Isto é, uma vez privado de alguns “privilégios”, o homem tenderia a recorrer a formas de agressão no intuito de suprir suas necessidades. Ambas as situações, no entanto, estão vinculadas à violência da cultura, pois são cultural e historicamente produzidas pelo homem em suas relações sociais.

Elaboradas há mais de quatro décadas, as reflexões do estudioso permanecem atuais. Ou ainda, em pleno século XXI, com o aumento considerável da população mundial e, conseqüentemente, aumento da violência, os programas televisivos com maiores audiências são exatamente aqueles que investem em cenas de violência.

Pedro Lyra, quase encerrando seu texto, deduz que

ao nível da cultura, a origem da violência está vinculada à injustiça social, violência socialmente condicionada. Fora dela, da violência socialmente condicionada, restarão os casos patológicos e passionais, ambos do domínio do privado. (LYRA, 1980, p. 06)

Diante dessa constatação ficam-nos algumas questões: por que ocorrem na esfera privada, os casos de violência “passional” são menos relevantes? A violência a que mulheres, crianças e velhos(as) são submetidos diariamente no espaço

doméstico, sob as mais diferentes formas, também não poderia ser considerada um problema social?

Embora tenhamos muito respeito para com a delimitação feita por Lyra, pensamos que, no momento histórico em que vivemos não podemos ignorar a violência sofrida por grupos minoritários, não só porque ela ocorre na vida real, mas também porque a literatura vem se ocupando dessas questões desde longa data. Na literatura brasileira, por exemplo, os ciúmes que acometem Bentinho, narrador-personagem de *Dom Casmurro* (Machado de Assis), justificam o degrado a que ele submete Capitu; também motivado pelo ciúme, Paulo Honório, personagem e narrador de *São Bernardo* (Graciliano Ramos), mata sua esposa, Madalena; em *Sapato de salto* (2006), romance de Lygia Bojunga Nunes, a protagonista é vítima de um estupro. Atentemos para o fato de que, no caso dos dois primeiros exemplos, estamos diante de obras que remontam ao século XIX e primeiras décadas do século XX, respectivamente.

Nos anos de 1990, prefaciando uma obra que discute violência e literatura, Jacques Leenhardt inicia seu texto com os seguintes questionamentos: “O que sabemos da violência? Por que dela falar a propósito de literatura? Não conviria, antes, recorrer à economia, à sociologia, à política?” (LEENHARDT, 1990, p. 13) Ao longo do texto, o pensador vai, portanto, respondendo a essas questões para, posteriormente, situar o livro de Ronaldo Lima Lins.

O sociólogo parte do pressuposto segundo o qual “a violência constitui uma noção incerta, infalivelmente ligada ao ponto de vista de quem fala”. Sendo assim, pode ser denominada como “manutenção da ordem”, “manifestação de legítima violência”, “livre informação do público” ou “manipulação violenta dos cidadãos, transformados em consumidores alienados.” (p. 13) Desse modo, gestos e ações violentos nem sempre são concebidos como tal por todos os envolvidos, sobretudo por parte daqueles que os praticam. No caso da violência de gênero, uma possível justificativa seria a “manutenção da ordem”, a ordem patriarcal.

No que se refere à relação entre violência e literatura, o sociólogo francês observa:

(...) todo discurso sobre a violência é dela necessariamente uma *representação* e não uma *descrição*, mostrando-se, por essência, da ordem da ficção. É por esta via, enfim, que violência e literatura se acham tão intimamente ligadas. (LEENHARDT, 1990, p. 15 – os destaques em itálico são do autor)

Há que se discutir a ideia de que a presença da violência na literatura, seja “por essência, da ordem da ficção”. A literatura de países que passaram por ditaduras e/ou que lutaram contra o colonialismo, ostentam no drama, na poesia e na ficção inúmeras obras em que a violência se faz presente de modo significativo. Veja-se, a título de exemplo, *Mayombe* e *A geração da utopia*, romances de Pepetela; *Terra sonâmbula* e *Vinte e zinco*, *O outro pé da Sereia*, *Mulheres de cinzas*, de Mia Couto.

Leenhardt, em seguida, no sentido de justificar, ou ainda reforçar sua justificativa, acrescenta, com todo acerto, que

Aos discursos ficcionais, cabe finalmente a amarga tarefa de *situar* a violência, de colocá-la no interior de um quadro vivo, de conferir-lhe o peso da experiência através da sua representação. Somente ali ela pode produzir seus efeitos necessários: os efeitos da tomada de posição. Já que não existe discurso absoluto sobre a violência, seu aparecimento figurado na representação só pode se situar na mais longínqua distância em relação às racionalizações a que se submetem os interesses. É preciso que sua representação, não podendo se dirigir à razão pura, dirija-se à razão prática. (LEENHARDT, 1990, p. 15)

Da vasta bibliografia referente à temática da violência na literatura¹², chamamos a atenção o trabalho desenvolvido por Carlos Magno S. Gomes, pesquisador que vem se dedicando, sobretudo, à produção literária de mulheres. De acordo com Gomes, no artigo “Marcas da violência contra a mulher na literatura”,

Desde o século XIX, a literatura registra tanto as sutilezas como o horror da violência física e simbólica que sustentam a dominação masculina. Do término do casamento ao assassinato brutal da mulher, a honra do patriarca dá sustentação à barbárie. (GOMES, 2013, p. 02)

As obras que sustentam a afirmação de Gomes são de autoria masculina, a exemplo de *Menino de engenho* (José L. do Rego) e *Dom Casmurro* (Machado de Assis). No entanto, quando a literatura é feita por mulheres, “(...) no século XX, ela passa a questionar os diferentes tipos de violência física e simbólica contra a mulher quando repudia a dominação masculina”. (GOMES, 2013, p. 03) A título de exemplo, Gomes cita os romances *O quinze* (Rachel de Queiroz); *Perto do coração selvagem* (Clarice Lispector); e *Ciranda de pedra* (Lygia Fagundes Telles). Para o crítico, essas são obras cujo projeto estético repousa na “metáfora da liberdade feminina.” (p. 03) O

¹² Além dos títulos citados, vale uma menção às obras *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, organizado por Márcio Seligmann-Silva (2003); *Crítica em tempos de violência*, de (1ª edição: 2012) e *Literatura, violência e melancolia* (2013), ambos de Jaime Ginzburg; e *Escritas da violência*, organizado por M. Seligmann-Silva, J. Ginzburg e Fco. Foot Hardman, volumes I e II, também publicados em 2012.

artigo do professor Carlos Gomes dedica-se a investigar as diferentes formas de violência contra a mulher, com destaque para o conto “A língua do P”, de Clarice Lispector. No sentido de ampliar os exemplos apresentados por Gomes, poderíamos mencionar ainda outras tantas personagens femininas vítimas de violência. Cunhadas por Clarice Lispector, temos D. Anita, do conto “Feliz aniversário” (*Laços de família*, 2016), e Margarida/Mocinha, de “Viagem a Petrópolis” (*A legião estrangeira*, 2016), personagens que, além de serem mulheres, também são idosas. Gomes (2013) adverte:

Especificamente, a partir dos anos 70 [século XX], a escritora brasileira passa a explorar os crimes contra a mulher como parte da violência da família patriarcal. Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Marina Colasanti, Lya Luft, Nélide Piñon, Patrícia Melo, entre outras, questionam as diferentes formas de violência contra a mulher que vão do assédio moral, passando pelo espancamento, até chegar ao feminicídio. (p. 03)

Esse fato – a incorporação do tema da violência contra a mulher em obras de autoria feminina – pode ser atribuído, conforme Gomes, à divulgação do feminismo entre as intelectuais brasileiras na década de 1970.

No capítulo seguinte procederemos a uma análise da violência contra mulheres em narrativas curtas de Mia Couto. Para tanto, recorreremos a um percurso – ou mesmo um método – que parte dos, já trilhados, caminhos da análise literárias consagrada pela teoria. Como lembra Ginzburg (2013, p. 29), “O problema da configuração da violência na obra literária envolve a necessidade de observações referentes ao modo como, em cada texto específico, se apresentam elementos da linguagem.” Em linhas gerais, o autor destaca, em sua pesquisa, a “caracterização do narrador”, e apresenta quatro situações que retomam as caracterizações tradicionais do narrador: ele pode se colocar “à distância dos acontecimentos” e expô-los “como se não tivesse nenhuma participação ativa”; pode ser “vítima da violência”; também pode se constituir como “agente de violência” e, por fim, numa situação mais complexa, comparecer “oscilando entre posições discursivas”, configurando-se também como vítima.

Esta síntese proposta pelo crítico e teórico poderá ser acionada em nossas análises, mas destacamos nosso interesse pelos *enredos* que configuram o modo como as personagens agem ou sofrem ações violentas. A linguagem nos parece sempre decisiva na construção literária de Mia Couto – certas falas, certos gestos,

certos silêncios são fundamentais para a percepção do leitor a respeito do modo como a construção da violência está posta nas obras.

4 CONFIGURAÇÕES DA VIOLÊNCIA CONTRA MULHERES EM CONTOS DE MIA COUTO

A professora e pesquisadora Terezinha Taborda Moreira, no artigo “História, violência e trauma na escrita literária angolana e moçambicana” (2015), no que diz respeito às literaturas africanas de língua portuguesa, atesta que, uma de suas marcas está relacionada à violência, notadamente, àquela advinda dos conflitos de guerra, pós-guerra e lutas pela independência. A recorrência do tema nessas literaturas concorre para que haja uma relação muito forte entre elas e a história. Especificamente sobre a produção angolana e moçambicana, a estudiosa destaca: “...o desenvolvimento da literatura nesses países acontece concomitantemente às lutas pela independência e pela construção da nacionalidade, em plena segunda metade do século XX.” (MOREIRA, 2015, p. 01) Assim, Pepetela, Luandino Vieira, Ondjaki, Paulina Chiziane, Mia Couto, Manuel Rui, Chimamanda N. Adichie, Buchi Emecheta, Lília Momplé, Ungulani Ba Ka Khosa, J.M. Coetzee, João Melo, Suleiman Cassamo, Abdulai Sila, Aldino Muianga, Scholastique Mukasonga, dentre outros, são exemplos de como a produção literária de seus respectivos países é permeada pela violência.

Na obra de Mia Couto, especialmente, há uma diversidade de modos de apresentação da violência. Nas narrativas mais longas destacam-se as violências advindas da guerra, as quais estão diretamente ligadas às lutas de libertação do povo moçambicano, ao longo do século XX. No entanto, a produção contística traz, em sua constituição, um conjunto de formas de violência sofridas, sobretudo por personagens mulheres, mas também por homens e crianças. Ao longo dos 227 contos, uma porcentagem significativa ostenta essa temática, a qual é abordada ora de modo direto, ora difuso e sempre através de um trabalho com a linguagem que se destaca. Ante a riqueza deste viés da criação miacoutiana, algumas perguntas se colocam, tendo em vista o nosso objeto de pesquisa: 1) Que formas de violência permeiam as obras de Mia Couto?; 2) Quem são os principais agentes e as principais vítimas?; 3) Essas violências são percebidas como tal pelas personagens?; 4) Como elas reagem a gestos e situações de violência; as personagens, de algum modo, resistem à violência de que são vítimas? Apresentaremos, inicialmente, alguns estudos que têm como foco a violência retratada na literatura, sobretudo nas pesquisas mais recentes

sobre a obra ficcional de Mia Couto e, a seguir, passaremos à análise de alguns contos do autor moçambicano.

4.1 De *Vozes anoitecidas* a *O caçador de elefantes invisíveis*: tipos e formas de violência contra mulheres em contos de Mia Couto

Percorrendo os oito livros de narrativas curtas de Mia Couto, percebemos uma grande incidência de contos e crônicas em que há enredos e cenas de violência, as quais se manifestam dos mais variados tipos: de guerra, social, contra crianças e velhos, violência de gênero, preconceito racial, exploração econômica. Em alguns casos, ela comparece como temática principal; em outros, de forma mais discreta, em meio a outras temáticas ou situações. As questões de gênero, associadas à violência contra mulheres é um viés dos mais ricos da obra de Mia Couto, e que ainda não foi devidamente estudado. Os espaços por onde as personagens transitam, o enredo e a própria linguagem com que o autor constrói sua matéria narrativa trazem inúmeros índices da prática de violência contra mulheres.

Para se ter uma noção mais precisa da recorrência da temática da violência nos contos do autor, mostraremos, a seguir, um quadro em que indicamos as obras, os respectivos contos, o nome das personagens e as formas de violências de que são vítimas.

CONTOS	PERSONAGENS, TIPOS E FORMAS DE VIOLÊNCIA
VOZES ANOITECIDAS – CONTOS (1986)	
1. “A fogueira”	- Mulher idosa; violência de gênero; violência simbólica.
2. “O dia em que explodiu Mabata-bata”	- Azarias; violência contra a infância; guerra.
3. “Os pássaros de Deus”	- Família; violência social; miséria; fome.
4. “De como se vazou a vida de Ascolino do Perpétuo Socorro”	- Vasco João Joãoquinho; colonialismo; preconceito; exploração.
5. “Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?”	- Carlota Gentina; violência de gênero; feminicídio.
6. “Saíde, o Lata de Água”	- Júlia Timane; violência de gênero; violência física e psicológica.
7. “As baleias de Quissico”	- Bento João Mussavele; imperialismo; violência social: miséria; fome.

8. "De como o velho Jossias foi salvo das águas"	- Jossias; violência da natureza: chuvas; violência social: fome, miséria.
9. "A menina de futuro torcido"	- Filomeninha; violência de gênero; violência contra a infância; exploração econômica.
10. "Patanhoca, o cobreiro apaixonado"	- Mississe; violência de gênero; cárcere privado.
NA BERMA DE NENHUMA ESTRADA E OUTROS CONTOS (1987)	
1. "O menino no sapatinho"	- "Menino pequenito"; violência social: miséria. Esposa: violência de gênero.
2. "O fazedor de luzes"	- Família; violência social; miséria.
3. "As lágrimas de Diamantina"	- Diamantina; violência de gênero; exploração econômica.
4. "Isaura, para sempre dentro de mim"	- Isaura; colonialismo; violência de gênero; abuso sexual.
5. "O arrote de Dona Elisa"	- Dona Elisa; violência de gênero; violência intrafamiliar; exploração econômica; miséria.
6. "A bênção"	- Marcelinda; preconceito; insultos; interdições.
7. "Prostituição auditiva"	- Mariana; colonialismo; preconceito; violência social; prostituição; feminicídio.
8. "Amor à última vista"	- Faulhinha da Conceição Dengo; violência de gênero; violência simbólica.
9. "A multiplicação dos filhos"	- Filhos de Mulando; abandono.
10. "Na berma de nenhuma estrada"	- "Menina"; violência de gênero; apagamento.
11. "O amante do comandante"	- Josinda; violência de gênero.
12. "O assalto"	- Narrador-personagem; assaltante/homem "mautrapilho"; violência urbana; assalto.
13. "Na terceira pessoa"	- Dona Salima; marido; violência de gênero; homicídio; vingança.
14. "A confissão de Tãobela"	- Tãobela; violência de gênero; cárcere privado.
15. "Rosita"	- Narrador-personagem; guerra; violência da natureza.
CADA HOMEM É UMA RAÇA – ESTÓRIAS (1990)	
1. "A Rosa Caramela"	- Rosa Caramela; violência de gênero; colonialismo; abandono; cárcere; miséria.
2. "O apocalipse privado do tio Geguê"	- Narrador-personagem; Zabelani; abandono; orfandade; guerra civil; miséria; morte; assaltos; raptos.

3. "Rosalinda, a nenhuma"	- Rosalinda; violência gênero; pancadas; ofensas; vingança.
4. "O embondeiro que sonhava pássaros"	- Passarinheiro; preconceito racial; tortura; homicídio.
5. "A princesa russa"	- Fortin; Nádia; violência de gênero; miséria; cárcere privado; proibições; minas.
6. "O pescador cego"	- Maneca Mazembe; Salima; violência social; miséria; mutilação; violência física.
7. "A lenda da noiva e do forasteiro"	- Nyambi; Jauharia; violência de gênero; ritos e cerimônias tradicionais; lobolo.
8. "Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu"	- Firipe Beruberu; Jaimão; Gaspar Vivito; polícia política (PIDE); violência física; autoritarismo; prisões indevidas.
9. "Os mastros do Paralém"	- Constante Bene; Chiquinha; violência de gênero; abuso sexual; colonialismo; miséria.
CRONICANDO – CRÔNICAS (1991)	
1. "A carta"	- Cacilda; Ezequiel; guerra.
2. "A sombra sentada"	- Travage; guerra; miséria.
3. "Lénine na cabeceira"	- Mendigo; violência social; miséria.
4. "Sangue da avó, manchando a alcatifa"	- Carolina; violência de gênero; violência intrafamiliar; silenciamento; guerra.
5. "A velha e a aranha"	- Mãe; António/Antoninho; guerra; violência social; miséria.
6. "Lixo, lixado"	- Orolando Mapanga; Téksmanta (o porco); guerra; violência social; miséria.
7. "O dia em que fuzilaram o guarda-redes da minha equipa"	- Narrador-personagem; Nandito; meninos; colonialismo; preconceito racial; assassinatos.
8. "A rua de pernas para o ar"	- Menino de rua; violência social; miséria; abandono.
9. "O filho da morte (no campo de refugiados)"	- Mulher morta; refugiados; Tazarina; recém-nascido; guerra; morte; miséria.
10. "A lição do aprendiz"	- Antoninho (criança órfã); violência social; miséria; exploração de mão-de-obra infantil.
11. "Balões dos meninos velhos"	- Idosos do asilo; violência social; abandono.
12. "As medalhas trocadas"	- Zeca Tomé; violência física; violência verbal; insultos; socos, prisões.

13. “Mezungos”	- Carlito Jonas; violência social; miséria; exploração; preconceito; violência física.
14. “A mancha”	- Homem inominado; narrador-personagem; guerra.
15. “O rio que bebeu o homem”	- Cadáver boiando; moradores locais; insultos.
16. “Sangue da atriz no cinema da vida”	- Namorada; violência de gênero; acusações; insultos; bofetadas.
17. “No zoo-ilógico”	- Animais do zoológico; aprisionamento; fome; maus-tratos.
18. “Animais, animenos”	- Animais; aprisionamento.
19. “O monstro infantil (declaração de amor ao Loxodonta africana)”	- Elefante; matança de animais; extinção.
20. “O secreto namoro de Deolinda”	- Deolinda; violência de gênero; insultos; bofetadas.
21. “Ossos do ofício”	- Inacito, o Mbava; roubos; cárcere privado; violência física.
22. “O retro-camarada”	- Margarida; filhos de Juvenaldo Bambo; ameaças; autoritarismo; violência física.
23. “A derradeira morte da estátua de Mouzinho”	- Estátua; colonialismo; depredação de patrimônio.
24. “A culatra saiu pelo tiro”	- Sigauque; ladrão; violência urbana; tiros; roubos.
25. “Pescador na ida, herói na chegada”	- Pescador; família do pescador; violência social; guerra; destruição; fome; miséria.
26. “O Gentipó, suas gentis poeiras”	- Gentipó; guerra; desterritorialização; miséria.
ESTÓRIAS ABENSONHADAS – CONTOS (1994)	
1. “As flores de Novidade”	- Novidade Castigo; Verônica Manga; Jonasse Nhamitando; violência de gênero; rejeição; guerra; minas; destruição; miséria.
2. “O cego Estrelinho”	- Estrelinho; Gigito Efraim; Infelizmina; guerra; morte; abandono.
3. “Na esteira do parto”	- Diamantino; Tudinha Rosa, Ananinas; Maria Cascatinha; violência de gênero – física e verbal.
4. “O perfume”	- Glória; violência de gênero; abandono.
5. “O calcanhar de Virgílio”	- Hortência; violência de gênero; maus tratos.
6. “Chuva: a abensonhada”	- Tia Tristereza; sobrinho (narrador em 1ª pessoa); guerra; miséria; violência da natureza: chuvas em excesso.
7. “O cachimbo de Felizbento”	- Felizbento; guerra; desterritorialização; morte.

8. “O poente da bandeira”	- Menino; avó; colonialismo; violência física; morte.
9. “Noventa e três”	- Velho/avô; Ditinho (menino de rua); violência social: miséria; abandono.
10. “Jorojão vai embalando lembranças”	- Jorge Pontivígula/Jorojão; colonialismo; guerra civil; morte; prisões indevidas.
11. “Pranto de coqueiro”	- Suleimane Ibraímo; guerra; vingança.
12. “No rio, além da curva”	- Jordão Qualquer; hipopótamo; destruição; morte.
13. “O abraço da serpente”	- Acubar Aboobacar; Mintoninho; Sulima; violência de gênero: ciúmes, insultos, ameaças; guerra; morte.
14. “A guerra dos palhaços”	- Palhaços; insultos; pontapés; murros; disparos; mortes.
15. “O bebedor do tempo”	- Xidakwa; pistoleiros; vandalismo; tiros; morte.
16. “O padre surdo”	- Padre; moça negra; guerra; racismo.
17. “O adeus da sombra”	- Narrador-personagem; homicídio.
O FIO DAS MISSANGAS – CONTOS (2004)	
1. “As três irmãs”	- Gilda; Flornela; Evelina; violência de gênero; cárcere privado; violência simbólica; apagamento.
2. “O cesto”	- Mulher; violência de gênero; vingança.
3. “A saia almarrotada”	- Miúda; violência simbólica; apagamento.
4. “O adiado avô”	- Zedmundo Constantino Constante; miséria; empregados pretos; insultos; pancadas; prisões indevidas.
5. “Meia culpa, meia própria culpa”	- Maria Metade; Seis; violência de gênero; vingança; homicídio.
6. “Na tal noite”	- Mariazinha; violência de gênero; rejeição; traições; violência simbólica.
7. “Mana Celulina, a esferográfica”	- Evaristo Quase; acusações; ameaças.
8. “O nome gordo de Isidorangela”;	- Isidorangela; violência de gênero; gordofobia; <i>bullying</i> ; apagamento.
9. “Os olhos dos mortos”;	- Mulher/narradora-personagem; Venâncio; violência de gênero – física e simbólica; homicídio.
10. “Entrada do céu”	- Narrador-personagem; preconceito racial.

11. "O mendigo Sexta-Feira jogando no mundial"	- Sexta-feira; violência social; preconceito; abandono.
12. "Maria Pedra no cruzar dos caminhos"	- Maria Pedra; mãe; população local; violência de gênero; calúnia; briga entre mãe e filha.
13. "O novo padre"	- Olinto Machado; colonialismo; preconceito.
14. "O caçador de ausências"	- Narrador-personagem; emboscada.
15. "Enterro televisivo"	- Avô Sicrano; Avó Estrelua; violência intrafamiliar; abandono.
16. "A avó, a cidade e o semáforo"	- Carolina; pessoas do semáforo; violência social; mendicância.
17. "Uma questão de honra"	- Quintério Luca; acusações; ameaças; homicídio.
18. "Peixe para Eulália"	- População da aldeia Nkulumadzi; violência da natureza: seca; miséria; fome.
CONTOS DO NASCER DA TERRA (2009)	
1. "O não desaparecimento de Maria Sombrinha"	- Maria Sombrinha; família; violência social; miséria.
2. "A viagem da cozinheira lacrimosa"	- Antunes Correia e Correia; guerra.
3. "A última chuva do prisioneiro"	- O prisioneiro; colonialismo; enforcamento.
4. "A gorda indiana"	- Modari; violência de gênero; violência simbólica.
5. "Velho com jardim nas traseiras do tempo"	- Vlademiro; violência social; abandono.
6. "O baralho erótico"	- Nada Nadinha; violência de gênero; espancamentos.
7. "Os negros olhos de Vivalma";	- Vivalma; violência de gênero; espancamentos; abandono.
8. "O general infanciado"	- Cristovinho; militarismo; fúria.
9. "O despertar de Jaimão"	- Raimundo; ameaças; vingança.
10. "O chão, o colchão e a colchoa"	- Maria Amendoinha; violência de gênero; espancamentos.
11. "Cataratas do céu"	- Menino; guerra; orfandade.
O CAÇADOR DE ELEFANTES INVISÍVEIS E OUTROS CONTOS (2021)	
1. "Um gentil ladrão"	- Violência social; guerra; miséria; fome; abandono.
2. "O vestido vermelho"	- Mulher; violência de gênero; ameaça de estupro e de morte; guerra.

3. "O observatório"	- Mineiro/narrador-personagem; violência social; abandono; miséria.
4. "A fumadora de estrelas"	- Kadira; sobreviventes; guerra; ataques terroristas.
5. "O meu primeiro pai"	- Mulher/mãe do narrador; violência de gênero; espancamentos.
6. "As cinzas"	- Laura; violência de gênero.
7. "A culpa"	- Mulher; criança; violência de gênero; exploração econômica.
8. "O vice-viajante"	- Narrador-personagem; guerra; terrorismo.
9. "A outra"	- Ntavase; violência de gênero; abandono; rejeição; miséria.
10. "O apeadeiro"	- Marito Sofretudo; guerra civil; exploração.
11. "A gota"	- Teófila; Diamantino; guerra.
12. "A alma têxtil"	- Aníbal Covas; guerra.
13. "Um país sem nome"	- Gustavo; guerra.

Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora a partir das obras de Mia Couto.

O levantamento quantitativo revela que a recorrência da temática é por demais significativa. Das 227 narrativas que compõem a produção contística de Mia Couto, 119 ostentam algum tipo de violência, dentre as quais destacamos a violência de gênero.

A partir deste ponto, nos dedicaremos à leitura dos contos que compõem o *corpus* da pesquisa. Mesmo que se trate de uma abordagem temática, estaremos atentos aos elementos estruturais aspectos centrais da tradição dos elementos estruturais da narrativa, com ênfase em enredo e personagem, mas sempre observando algum dado de linguagem ou outro elemento estrutural. A escolha dos contos analisados seguiu, a princípio, um critério pessoal: selecionamos narrativas em que a violência contra as mulheres nos parecia mais intensas, mais dolorosas; também consideramos contos que mostrassem certa diversidade no modo como ela era operacionalizada, assim como a variedade nos tipos femininos vítimas de violência.

A primeira obra que destacamos em nossa análise é *Vozes anoitecidas*, publicada em 1986¹³, e composta por doze contos extensos. A edição portuguesa, de 2013, foi merecedora de dois prefácios bastante reveladores do que vem a ser o livro, uma vez que, além de apontarem para o valor estético da obra, cumprem a missão de situá-la enquanto integrante da tradição literária moçambicana, a qual fora iniciada por João Dias, nos anos 50 do século XX, e continuada por Luís Bernardo Honwana, na década de 1960. Nesse sentido, vale destacar a afirmação de José Craveirinha, segundo a qual o livro de Mia Couto

imbui-se de um referencial algo importante para nós, moçambicanos, literariamente: indo afoitamente remexer as tradicionais raízes do Mito, o narrador concebe uma tessitura humano-social adequada a determinados lugares e respectivos quotidianos. (CRAVEIRINHA, *apud* COUTO, 2013, p. 07)

Das narrativas em que comparecem personagens femininas vivendo situações de violência, selecionamos: “A fogueira”; “Saíde, o Lata de Água”; e “A menina de futuro torcido”. Excetuando este último conto, em que a personagem (menina/criança) é vítima dos disparates do pai, as mulheres das demais narrativas são vítimas de seus respectivos companheiros. Trata-se, portanto, já na primeira obra do escritor, de situações que vão permear toda sua produção, apontando uma diversidade surpreendente de violência de gênero no espaço doméstico.

“A fogueira”, conto de abertura do livro, aborda uma situação inusitada em que o marido (já velho), temendo não ser capaz de enterrar a mulher, caso ela venha a falecer antes dele, prepara a cova da esposa:

– *Estou a pensar.*
 – *É o quê, marido?*
 – *Se tu morres como é que eu, sozinho, doente e sem as forças, como é que eu vou-lhe enterrar?*
 – (...) *É melhor começar já a abrir a tua cova, mulher.* (V.A., p. 21-22 – destaque, em negrito, do autor)

O marido segue firme em seu intento. E, nessa empreitada, dedica-se por duas semanas. Diz o narrador: “Quanto mais perto do fim, mas se demorava.” (V.A., p. 23), até virem as chuvas e ele adocece gravemente. O medo de morrer aumenta ainda mais, e ele, para não deixar a cova sem proveito, reformula seus planos:

¹³ Em nossa pesquisa, utilizamos a edição brasileira publicada pela editora Companhia das Letras, em 2013. As citações desta obra serão referenciadas através da abreviatura V.A., seguida do número das páginas correspondentes.

- *Mulher* – disse ele com voz desaparecida. – *Não lhe posso deixar assim.*
 – *Estás a pensar o quê?*
 – *Não posso deixar aquela campã sem proveito. Tenho que matar-te.*
 (...)

 – *Sim, hei de matar você; hoje não, falta-me o corpo.* (V.A., p. 24-25 – destaques do autor)

O sentimento inicial do marido, de preocupação e cuidado para com a esposa, logo se transforma em deliberado ato de violência psicológica quando ele a ameaça de morte. Ela, por sua vez, parece aceitar a decisão dele de forma resignada, ao afirmar: “– *É verdade, marido. Você teve tanto trabalho para fazer aquele buraco. É uma pena ficar assim.(...) – Bebe, homem. Bebe para ficar bom, amanhã precisas da força.*” (V.A., p. 25 – destaques do autor)

Apesar da ameaça, o que seria um bom motivo para sair daquela relação, a mulher segue nos cuidados com o marido doente. No entanto, o narrador em terceira pessoa diz: “Quando a sua mão encontrou o corpo do companheiro viu que estava frio, tão frio que parecia que, desta vez, ele adormecera longe dessa fogueira que ninguém nunca acendera.” (V.A., p. 25) O parágrafo final da narrativa, além de sugerir o falecimento do marido, aponta para um elemento que, outrora, fazia parte da vida do casal em contexto de comunidade; trata-se da fogueira ao redor da qual pessoas se reuniam para partilhar momentos de vida e de encantamento por meio das histórias contadas pelos velhos.

A respeito das personagens, sobretudo com relação à personagem feminina, o narrador pouco informa, ou informa de modo esporádico. Entretanto, no período em que ela passou acompanhando a enfermidade do marido, num momento de relaxamento, temos acesso a informações mais “substanciosas” através de um sonho dela:

Sonhou dali para muito longe: vieram os filhos, os mortos e os vivos, a machamba encheu-se de produtos, os olhos a escorregarem no verde. O velho estava no centro, gravatado, contando as histórias, mentira quase todas. Estavam ali os todos, os filhos e os netos. Estava ali a vida a continuar-se grávida de promessas. Naquela roda feliz, todos acreditavam na verdade dos velhos, todos tinham sempre razão, nenhuma mãe abria a sua carne para a morte. Os ruídos da manhã foram-na chamando para fora de si, ela negando abandonar aquele sonho, pediu com tanta devoção como pedira à vida que não lhe roubasse os filhos. (V.A., p. 25)

O devaneio da mulher a reporta para a realidade de tempos passados, em que havia filhos, fartura de alimentos, os velhos ocupavam um lugar de destaque e as mulheres davam à luz. Por analogia, deduz-se que, ao contrário desse passado

repleto de vitalidade, o presente da personagem consiste em uma série de carências: de alimentos, os filhos que partiram, mães que parem natimortos e os velhos estão invisibilizados. Trata-se, portanto, de inúmeras formas de violência operacionalizadas na esfera social. No que concerne ao casal que protagoniza a narrativa, não há menção à violência física; contudo, “o homem estava no centro, gravatado”; ou seja, o lugar que ele ocupa e o modo como se veste traduzem alguém que detém certo poder.

Nessa narrativa, chama a atenção o fato de a violência sofrida pela personagem feminina comparecer travestida de um aparente cuidado por parte do marido. Pelo menos, é dessa forma que ela entende, quando diz: “– *Como és bom marido! Tive sorte no homem de minha vida.*” (V.A, p. 22 – destaque do autor) Embora, em nenhum momento ela demonstre ser contrária às decisões tomadas pelo marido, pode-se perceber, na fala dela, um tom irônico, sobretudo se considerarmos a observação do narrador diante do anúncio feito inicialmente: “A mulher, comovida, sorriu.” (V.A., p. 22) A ironia, neste caso, é a única estratégia de defesa da personagem.

“Saíde, o Lata de Água” narra a história de Armando Saíde e Júlia Timane, um casal impossibilitado de gerar filhos. Para resolver a questão, o marido incumba a mulher de sair à procura de um homem qualquer que a engravide. Ao engravidar, Júlia retoma sua vida dedicada ao lar e ao marido. Ele, por sua vez, a questiona sobre o pai da criança, mas ela se recusa a responder. Saíde, então, passa a insultá-la e a ameaçá-la, cada vez mais insistente acerca do “dono da grávida”. A criança nasce e Armando não a aceita como filha. Em vez disso, enxerga no bebê um rival e uma ameaça a seus segredos. Assim, os insultos a Júlia são retomados, agora, acompanhados de ciúmes e pancadas. Mas a mulher se cansa da situação e parte com o filho.

Dito, assim, em algumas linhas, o enredo do conto parece simples, embora traga uma situação completamente inusitada (para não dizer, esdrúxula): um marido que, em face à sua esterilidade, exige que a mulher engravide de outro homem. No entanto, estamos diante de uma das narrativas mais complexas e reveladoras do que vem a ser esse universo habitado por homens e mulheres (numa relação de gênero, portanto), cuja ordem é eminentemente patriarcal. Tentemos, então, acompanhar cada etapa da vida das personagens e da construção na narrativa.

O conto é iniciado com a descrição de um cenário: “Tarde de madeira e zinco. Com telhados pendurados, a cacimba a raspar-lhes. Molhadas, as pálpebras da tarde parecem soltar morcegos.” (V.A., p. 87) Neste espaço, logo nos deparamos com um dos personagens principais em seu momento presente: Armando Saíde, bêbado, a caminho de casa, “tropeçando pragas” (V.A., p. 87), pois nada parece dar certo em sua vida: “Remexe os bolsos. Cigarros: nada. Fósforos: nada.” (V.A., p. 87) Ao chegar em casa, Saíde depara-se com um espaço vazio. Então, ele rememora sua história com Júlia, desde o primeiro encontro, “há muito tempo”.

A partir do primeiro diálogo que os dois estabelecem, ficamos sabendo que Júlia era natural de Macia, vila moçambicana ao norte de Maputo; fora casada algumas vezes e tivera vários filhos, os quais estão sob os cuidados de seus respectivos pais. A respeito de Saíde, pouco ou quase nada é revelado até então. No diálogo ao qual nos referimos, apenas o homem faz perguntas à mulher. Fato é que ambos se interessam um pelo outro, de modo que, conforme o narrador, “ele ofereceu o casaco para a cobrir do frio. Ela ajudou-o a encontrar o caminho para casa.” (V.A., p. 88) A partir de então, os dois passam a viver juntos. O gesto de Saíde fora motivo de condenação por parte da vizinhança, pois, segundo o narrador, por meio do discurso indireto livre, “Ela estava muito usada. Devia escolher uma intacta, para ser estreada com seu corpo.” (V.A, p. 88)

O discurso da população assinala o modo como as pessoas, numa sociedade machista, enxergam as mulheres e seus corpos. Se ela teve mais de um parceiro é considerada “muito usada”, locução adjetiva que a rebaixa à condição de coisa, objeto sem valor, motivo pelo qual não ser digna dos afetos de outra pessoa, neste caso, um homem. Este, por sua vez, é merecedor de uma virgem para “ser estreada em seu corpo”. Nas duas situações, portanto, o que percebemos é o corpo da mulher sendo elevado à condição de objeto digno, ou não, de ser exibido (e “consumido”) pelos homens.

O comportamento e julgamento das pessoas apontam não só para o provincianismo do lugar, como também para o nível de machismo em que estão envolvidas. Esse tipo de comportamento fica ainda mais patente quando Armando Saíde exige que a mulher lhe dê um filho – mesmo que, para isso, ela precise manter relações com outros homens, pois, conforme o personagem, “ter filhos é documento exigido pelos respeitos.” (V.A, p. 88) Para aquela sociedade, ter filhos era uma

obrigação, uma exigência para o homem provar sua virilidade e confirmar seu estatuto de macho.

Diante do problema, Saíde dá um ultimato a Júlia: “(...) abastece-se lá fora, mulher (...) dorme com outro. Eu não vou zangar. Só quero um filho, mais nada.” (V.A, p. 89) Ante à proposta, Júlia emite um tímido “Não estou perceber” (V.A, p. 89), como prova de seu estranhamento ao que acabara de ouvir. Mas a mulher não contesta e, naquela mesma noite, inicia sua saga em busca de um homem que a engravidasse. “E foram muitas noites”, conforme o narrador. Em dado momento, Saíde questiona: “Uma vez não chega?” Júlia retruca: “– Não quer um filho? É bom garantir!” (V.A, p. 89) A resposta de Júlia atesta seu empenho em satisfazer a vontade do companheiro; por outro lado, também soa irônica, uma vez que, ante o ressentimento advindo do assédio moral, valer-se da ironia seria uma estratégia de vingança.

Por fim, Júlia engravida, fato que gera alegria ao marido. No entanto, passadas algumas semanas, em Saíde é despertado o desejo de saber sobre o pai da criança:

– Júlia, quero saber: quem é o dono da grávida?
 (...)
 – Agora já quero esse nome. Não podes dar parto sem eu saber a verdade do pai da criança. (V.A., p. 89 – destaque em itálico do autor)

Como a mulher não revela a paternidade do filho, Saíde passa a agredi-la fisicamente, “sacudindo-a com violência”, segundo o narrador. Pela primeira vez, Júlia encara o marido de forma direta, sem ironias:

– Vais-me dar porrada? – assustou-se ela.
 – Quando não disseres, vou-te dar.
 – Não serei eu sozinha a batida. É capaz que vais aleijar o teu filho. (V.A., p. 89 – destaque em itálico do autor)

Após esse enfrentamento, Saíde recua, revela-se mais respeitoso para com a mulher e redimido perante seus atos, de modo que

Ele olhou para si mesmo: estava de joelhos, parecia estar em rezas. Um homem que exige não fica na posição dos que pedem. Levantou-se e foi acender o xipefo. Na sombra falou-lhe, já calmo:
 – Dorme, Júlia, eu não quero ouvir esse nome. Mesmo quando te pedir outra vez: nunca fales essa pessoa. (V.A., p. 90 – destaque em itálico do autor)

Saíde mostra-se disposto a esquecer o verdadeiro pai da criança e assumi-la como sua. A própria Júlia se encarrega de contribuir nesse processo de aceitação

quando, por várias vezes, ela pronuncia: “– É seu filho, Saíde. É seu.” (V.A., p. 90) No entanto, basta que a criança nasça para que tudo recomece:

Ele confirmou, então, a suspeita de um sentimento: o miúdo era um estranho, um remendo na sua honra. Mas um remendo vivo, chorosa testemunha das suas fraquezas. Às vezes gostava-o e ele era seu. Outras, o bebé era um intruso que o vencia. (V.A., p. 90)

Conforme a declaração do narrador, o bebê de Júlia, em vez de trazer alento ao marido, no sentido de fazê-lo esquecer/superar sua “limitação”, ele era a prova concreta, testemunha cabal de sua “insuficiência”, embora todos na vizinhança ignorassem o fato. Mas Saíde o sabia, e isso era motivo suficiente para ele enxergar no bebê um rival, alguém que ameaçava seus segredos mais íntimos, suas maiores fraquezas. Além disso, Armando nutria um terrível ciúme por Júlia, devido aos cuidados que ela dispensava ao pequeno. Diante desse estado de coisas, Saíde entrega-se ainda mais à bebida, tornando-se cada vez mais violento. O que antes eram assédio moral e insultos transforma-se em violência física. De acordo com o narrador, “Mais e mais vezes batia na mulher, cada vez mais passeava nas bebidas. Nunca batia no miúdo. As porradas que lhe queria dar destinava-as na mulher.” (V.A., p. 90)

Após esse hiato nas lembranças de Saíde – a partir das quais acessamos seu passado com Júlia Timane –, a narrativa é retomada no momento presente. Nela, o movimento entre presente e passado – esferas relativas ao tempo – está intimamente relacionado aos espaços percorridos e ocupados pelos personagens: rua e casa. Desse modo, o presente corresponde ao espaço da rua; assim como, o passado está para a casa. Embora intimamente relacionados, há uma demarcação muito precisa entre eles, a porta, elemento que separa não só os espaços internos e externos à casa, como também separa o presente e o passado.

Uma das primeiras cenas que temos no conto é Saíde, bêbado, praguejando contra os vizinhos, a caminho de casa. Trata-se da atual situação do personagem. Chegando ao seu destino, o homem “entrou em casa e fechou a porta. A mão ficou no trinco, distraída, enquanto ele passeava os olhos naquele vazio. Lembrou-se dos tempos em que a encontrou...” (V.A., p. 88) Os verbos “entrar”, “fechar” e “ficar”, utilizados pelo narrador no pretérito perfeito do indicativo, descrevem o percurso do personagem da rua até a casa, e também nos possibilitam observá-lo no exato momento em que ele, por meio das lembranças, acessa seu passado. Esse feito,

contudo, é possibilitado com o abrir e fechar da porta. Nesse espaço-tempo, Saíde permanece por um período indeterminado. Porém, é, novamente, o movimento da porta que lhe traz à realidade: “Sentiu a força do vento na porta e acordou da lembrança” (V.A., p. 88), informa a voz narrativa.

A visita ao passado não parece ser uma experiência agradável ao personagem, ou algo que lhe proporcione boas recordações. Ao contrário, Armando Saíde sofria imensamente, uma vez que, daquela época, rememorava cenas de humilhação e violência. Nesse sentido, o narrador sintetiza de forma que nos permite dimensionar a intensidade desse sofrimento: “Sempre que se recordava *trabalhavam facas* dentro da alma.” (V.A., p. 90) A imagem das “facas trabalhando” sugere-nos a ideia de um sujeito em conflito, prestes a cometer (ou ser acometido por) uma tragédia.

Por que não lhe era uma experiência aprazível, Saíde “estava proibido de ir ao passado”. Embora o narrador não participe da história na condição de personagem, ele parece estar falando diretamente ao protagonista, dando-lhe um ultimato acerca das “visitas” à sua história pregressa. Como uma voz que não é ouvida, ou uma ordem que é ignorada, Armando Saíde “fechou a porta com a decisão da fúria.” (V.A., p. 90) Mais uma vez, a imagem da porta é recobrada, agora, como fronteira entre presente e pretérito. E Saíde, em caráter de desobediência, volta ao passado. O retorno, dessa vez, não acontecerá no plano das recordações, e sim por meio de ações, de antigas atitudes quando estava na companhia de Júlia. O modo como ele fecha a porta antecipa o seu posterior estado de ânimo:

E desatou aos pontapés. Queria feri-la, transferir para ela as dores que sentia. Caíram latas, num barulho enorme. Ele não esmoreceu: debruçado sobre a cama insultava-a, cuspiam-lhe, ameaçava-a da morte derradeira. Os vizinhos, ele já sabia, não viriam acudir. E, aquela noite, a raiva era de mais. Havia de lhe bater até sangrar. Puxou do cinto e usou-o com tanta vontade que o balanço o fez cair sobre a mesa. Pratos e copos caíram, rasgando outra vez o silêncio da noite. (V.A., p. 91)

Trata-se da cena mais violenta do conto e, possivelmente, uma das mais violentas de toda a obra. Saíde inicia as agressões a Júlia no plano verbal, por meio de insultos: “raio de mulher”, “sua puta”. Posteriormente, seguem as agressões físicas. Depois, tudo se mistura: pancadas, insultos, ameaças. O ódio que Saíde nutre pela mulher parece não ter limites, de modo que “queria transferir para ela as dores que sentia”. Além dessas motivações, o marido encontrava-se bêbado, completamente desprovido de qualquer senso de razoabilidade. Outro dado que parece contribuir para

que ele aja dessa forma é o fato de que suas ações não representam qualquer ameaça para ele. Pois, em não havendo testemunhas, ou alguém que fosse ao socorro de Júlia, a integridade física e jurídica do homem estaria garantida. Em outras palavras: a certeza da impunidade concorre para o comportamento violento de Armando Saíde.

O fato é que alguém vai ao amparo da mulher: Severino. Ao atravessar a porta da casa, o “chefe do quarteirão” questiona Saíde a respeito daquele comportamento:

– *Calma, Saíde. Para que tudo isso?*

(...)

– *Por que é que você sempre faz isto? Já viu bater assim numa mulher?* (V.A., p. 91 – destaque em itálico do autor)

Diante das perguntas, algo surpreendente é revelado pelo próprio Saíde:

– *Eu não estou a bater em ninguém.*

(...)

– *Não há ninguém nesta casa. Só sou eu sozinho.*

(...)

– *Pode ver em todo o lado. A Júlia não está, há muito tempo que foi-se embora. Eu não estou a bater contra ninguém.* (V.A., p. 91-92 – destaque em itálico do autor)

Júlia não mais habitava aquela casa, Severino testemunhou. Então, contra quem, e por quê, Saíde dispensava tanta violência? Eis que ele mesmo responde:

– *Eu faço isto não sei porquê. É para vocês pensarem que ela ainda está. Ninguém pode saber que fui abandonado. Sempre que bato não é ninguém que está por baixo desse barulho. Vocês todos pensam que ela não sai porque sofre vergonha dos vizinhos. Enquanto não...* (V.A., p. 92 – destaque em itálico do autor)

Se a ausência de Júlia naquela casa é motivo de surpresa para Severino, ela também o é para o leitor, pois, na narrativa, não há indícios ou qualquer informação a respeito de sua partida. No entanto, podemos deduzir que a mulher, não mais suportando o marido violento, resolve dar outro desfecho à sua história. Quanto a Saíde, o que se tem é um homem – também ele – vítima de seu próprio machismo, sustentado pela estrutura patriarcal. Vejamos: inicialmente, o personagem, na impossibilidade de gerar um filho, exige que a mulher engravide de outro homem porque “ter-se filhos é documento exigido pelos respeitos”; depois, quando a criança vem ao mundo, o homem não suporta sua existência porque enxerga nela uma ameaça e fruto da traição da mulher; por último, simula atos de violência contra a mulher para que ninguém saiba que fora abandonado. Ou seja, estamos diante de um

personagem masculino que também é vítima do machismo, da força do patriarcalismo que fundamenta a sociedade de que participa.

Severino fica surpreso e perturbado com todas aquelas informações; mas, aos poucos vai se recompondo. Ao final do encontro com Saíde, “Severino saiu, fechando a porta com o cuidado que se guarda para o sono das crianças.” (V.A., p. 91) Chegando à rua, o chefe do quarteirão se deparou com uma multidão querendo notícias do casal, ao que ele responde: “– *Já podem ir. A mamã Júlia está bem. Ela está pedir que voltem para vossas casas, dormirem descansados.*” (V.A., p. 92 – destaque em itálico do autor) Apresentar essa resposta faz de Severino um cúmplice de Saíde. Mesmo perturbado com tudo o que acabara de presenciar e, momentos antes, tendo saído em defesa de Júlia – “*Já viu bater assim numa mulher?*” –, o vigilante não é capaz de revelar o que, de fato, acontecia naquela casa.

A vizinhança não se satisfaz com declaração de Severino, mas segue seu caminho. Vale salientar que as mesmas pessoas que, no passado, condenaram a vida pregressa de Júlia, seus vários casamentos, agora parecem ser solidárias a ela. Por outro lado, Armando Saíde não é poupado em nenhuma das situações. Se, no passado, ele fora alvo de chacota por estar envolvido com uma mulher que tivera vários parceiros; no presente, ele é acusado de manter a mulher em cárcere privado em decorrência de seu constante estado de embriaguez: “A mulher nem sai de casa, desde que ele se meteu na bebida.” (V.A., p. 87)

“A menina de futuro torcido” narra a história de Joseldo Bastante e Filomeninha. Trata-se da história do pai que submete a filha de onze anos a verdadeiras sessões de tortura no intuito de fazer dela uma contorcionista:

– *A partir desse momento, vais treinar curvar-te, levar a cabeça até o chão e vice-versa.*

A pequena iniciou as ginásticas. Evoluía lentamente para o gosto do pai. Para acelerar os preparos, Joseldo Bastante trouxe da oficina um daqueles enormes bidões de gasolina. À noite amarrava a filha ao bidão para que as costas dela ficassem noivas da curva do recipiente. De manhã, regava-a com água quente quando ela ainda estava a despertar:

– *Essa água é para os seus ossos ficarem moles, daptáveis.* (V.A., p. 128 – destaques do autor)

As ações de Joseldo tinham um único objetivo: explorar economicamente as “habilidades” da filha. Vivendo com a família em uma pequena vila – “lá onde o mundo parara a sua rotação milenar para descansar” –, e com doze filhos para criar, o mecânico vira em sua primogênita a possibilidade de melhorar de vida:

Quando a retiravam das cordas, a menina estava toda torcida para trás, o sangue articulado, ossos desencontrados. Queixava-se de dores e sofria de tonturas.

– *Você não pode querer a riqueza sem os sacrifícios* – respondia o pai.

(...)

– *Pai, estou a sentir muitas dores cá dentro. Deixa-me dormir na esteira.*

– *Nada, filhinha. Quando você for rica hás de dormir até de colchão. Aqui em casa todos vamos deitar bem, cada qual no colchão dele. Vai ver que só acordamos na parte da tarde, depois dos morcegos despegarem.* (V.A., p. 128 – destaques do autor)

Na fala de Joseldo, percebemos, claramente, que ele se vale de uma estratégia típica de violência simbólica ao imputar ao outro – neste caso, Filomeninha – uma verdade que, de fato, é sua (e não do outro) – *Você não pode querer a riqueza sem os sacrifícios*. Ao longo da narrativa, quem, de fato estava a “querer riqueza” era o homem e não sua filha.

A pequena, no entanto, não correspondia às expectativas do pai. Ao contrário, “evoluiu lentamente”, e reclamava dos maus tratos a que era submetida. Joseldo, por sua vez, era persistente em sua empresa, enquanto aguardava um empresário, alguém que pusesse Filomeninha em um grande espetáculo e fizesse dela uma estrela.

Após semanas de investimento, pai e filha viajam até uma cidade vizinha, afim de encontrar o tal empresário. A viagem, sobretudo para a menina, fora cansativa e repleta de maus momentos: calafrios, vômitos, dores no corpo. Lá chegando, o empresário os atende, após o dia inteiro de espera:

– *Não me interessa.*

– *Mas, senhor empresário...*

– *Não vale a pena perder tempo. Não quero. O contorcionismo já está visto, não provoca sensação.*

– *Não provoca? Veja lá a minha filha que chega com a cabeça...* (V.A., p. 131

– destaques do autor)

Para o empresário, as habilidades de Filomeninha não eram interessantes porque, estando os expectadores já acostumados ao contorcionismo de outra pessoa, aquelas não lhes seriam lucrativas. Joseldo, no entanto, não se dá por satisfeito e, diante das recusas do moço, ainda insiste nas apresentações da filha.

O empresário, por seu turno, por mais capitalista que seja, é o único (além do narrador) a perceber o estado deplorável em que a criança se encontra: “– *Já disse, não quero. Essa menina está é doente.*” (V.A., p. 131 – em itálico, destaques do autor) Diante da revelação, o pai retruca mais um pouco: “– *Essa menina? Essa menina tem*

saúde de ferro, aliás de borracha. Só está cansada da viagem, só mais nada.” (V.A., p. 131 – em itálico, destaques do autor) Percebemos, por essa fala de Joseldo, que ele ignora completamente os sofrimentos da filha, os quais foram provocados pelos maus tratos a que fora exposta.

Ao se dar conta de que Filomena não teria espaço como contorcionista, Joseldo Bastante despede-se do empresário. No entanto, ele ainda vislumbra na filha uma possibilidade de ascensão econômica, a qual fora, de soslaio, sugerida pelo outro homem:

– A única coisa que me interessa agora são esses tipos com dentes de aço. Umass dessas dentaduras que vocês às vezes têm, capazes de roer madeira e mastigar pregos. (V.A., p. 131 – destaques do autor)

O modo como o empresário se refere às pessoas por ele agenciadas revela certa indiferença para com o humano; aqueles que lhes dão lucros são tratados como “esses tipos”. Assim, ele se coloca num lugar de superioridade perante aos outros em quem, agora, enxerga como “dentaduras capazes de roem madeira e mastigar pregos”.

Diante da quase proposta do empresário, Joseldo mostra-se um pouco reticente: *“– Sou mecânico, mais nada. Parafusos mexo com a mão, não com os dentes.”* (V.A., p. 131 – em itálico, destaques do autor) Pela primeira vez, o pai de Filomeninha demonstra um mínimo de indignação e sai em defesa da filha. No entanto, no comboio de regresso à casa, o homem tem um momento de iluminação. Conforme o narrador: *“De súbito, um brilho acendeu-lhe o rosto. Segurando a mão da filha, perguntou, sem a olhar: – É verdade, Filomena: você tem dentes fortes! Não é isso que diz a sua mãe?”* (V.A., p. 132 – em itálico, destaques do autor) Pelo excerto, fica subentendido que Joseldo fará novos “investimentos” na menina de modo a torná-la interessante ao grande público, ao empresário e a si mesmo. Esses planos, porém, não avançam, pois, naquele instante, *“(...) o corpo de Filomeninha tombou, torcido e sem peso, no colo de seu pai”.* (V.A., p. 132)

A narrativa é finalizada com a suposição de que Filomena morrera. Porém, fica a sugestão de que, para além de um pai que a tentasse explorar economicamente, levando-a à morte, tudo o que a garotinha precisava era de um pai que a acolhesse, que lhe oferecesse o colo.

Em “A menina de futuro torcido”, presenciamos uma série de violências. Vivendo num ambiente rural, a família de Joseldo é vítima de violência social, a qual

pode ser observada pela miséria em que estão inseridos. Diante dessa realidade, e intencionando sair dela, o homem comete atos de violência física e violência simbólica (quando o pai tenta convencer a filha de que aquele era um desejo dela) contra sua filha de apenas onze anos. Por último, observamos a violência do empresário para com aqueles que lhes possibilitam fontes de lucro. Neste caso, a miséria parece estar a serviço do capitalismo, alegorizado na imagem desse personagem que, aliás, é conhecido apenas como “o empresário”.

Na berma de nenhuma estrada e outros contos (2015)¹⁴, coletânea composta por trinta e oito contos, também traz um leque significativo de narrativas em que as mulheres sofrem violência. Assim, selecionamos: “As lágrimas de Diamantina”; “Isaura, para sempre dentro de mim”; e “A confissão de Tãobela”. Excetuando-se o segundo conto, os demais são narrados em terceira pessoa, e os algozes são os próprios maridos. As violências de que são vítimas, porém, ocorrem de formas variadas.

“As lágrimas de Diamantina” narra a história de Diamantina, personagem dotada de uma particularidade, no mínimo, curiosa: chorar em abundância. Diamantina “chorava belo e aprazível”, conforme o narrador. As pessoas dela se aproximavam, contavam suas dores e, então, ela se debulhava em lágrimas. Diante da habilidade da mulher, o marido enxerga uma possibilidade de negócio, um meio de ganhar dinheiro, e passa a explorá-la economicamente: “– *Em diante, você só chora para quem paga.*” (*N.B.N.E.*, p. 36 – destaque em itálico do autor), sentenciou.

Insatisfeita com a determinação do marido, Diamantina contesta, conforme aponta o seguinte diálogo:

- *Mas, marido, isso nem se pode*
 - *Não se pode!? Quem é você para saber destrançar o possível do impossível?*
 - *É que lágrima é coisa sagrada...*
 - *Conversa, mulher. Sagrados são os tacos, sejam cifrões, sejam cifrinhos.*
- (*N.B.N.E.*, p. 36 – destaques do autor)

Diamantina é vencida pelo mandonismo do marido. O diálogo revela o poder do homem sobre as vontades da mulher, sobre seu corpo, diante daquilo que ela considera sagrado. Ou seja, a personagem não tem o direito de viver livremente o seu dom, ao modo como ela acredita.

¹⁴ As citações desta obra serão referenciadas através da abreviatura *N.B.N.E.*, seguida do número das páginas correspondentes.

Percebemos o primeiro gesto violento quando o marido rebate o protesto da mulher, ao dizer: “*Quem é você para saber destrançar o possível do impossível?*”. A fala do marido opera como forma de intimidação, violência que consiste em menosprezar, diminuir o outro naquilo que considera importante. Mais à frente, Diamantina retruca, ainda, uma vez: “– *Não é desrespeito, mas me diga, marido: se é tão importante o dinheiro por que é que você não trabalha para o ganhar?*” (N.B.N.E., p. 36 – destaque do autor) Quase se desculpando pelo questionamento – “*Não é desrespeito...*”, Diamantina não obtém sucesso e segue obedecendo as determinações do marido, aceitando “passivamente” o fato de, a partir de então, cobrar pelas lágrimas derramadas. Conforme o narrador, “O marido armara mesa, à entrada da sombra, e cobrava consulta. E se contentava, empilhando as moedinhas enquanto a esposa se derramava, liquedesfeita.” (N.B.N.E., p. 36-37)

Entendemos os gestos do marido como violência da exploração econômica, uma vez que ele se vale de uma habilidade natural da mulher para, contra a vontade dela, angariar recursos financeiros, não exigindo de si mesmo compromisso com um trabalho. Pelo contrário, contentava-se em empilhar moedas, sentado à sombra. Para tanto, ele justifica: “está muito ocupado em deixar crescer os bigodes, um de cada lado”. (N.B.N.E., p. 36) Fato é que Diamantina trabalha à exaustão, “liquedesfeita”, ou seja, desfeita em líquido/lágrimas.

Certo dia, porém, ela recebe um cliente que muda todo o rumo da história: trata-se de Florival, “um homem estranho, brutamonstro” (N.B.N.E., p. 37), conforme o narrador. Inicialmente, o homem vai em busca dos serviços de Diamantina, mas não demora e outra verdade é revelada: há anos que o personagem a ama. No entanto, como ela é uma mulher interdita pelo fato de ser casada e, além disso, mostrar-se indiferente aos agrados de Florival, ele “converte-se” em mulher, pois, assim, “colega do mesmo gênero, ele não a olharia como destino de seus desejos” (N.B.N.E., p. 38), informa o narrador.

Para “consultar” a amada, Florival punha seu velho vestido marrom estampado com enormes girassóis amarelos e seguia rumo à banca de Diamantina. Por três dias consecutivos, ela escutou as lamentações do moço e lhe chorou o devido pranto. O tempo parece curto, mas foi suficiente para que, entre eles, brotassem sentimentos de confiança e cumplicidade; de modo que, ao terceiro dia, é Diamantina quem faz uma grande revelação: “– *Não tenho mais lágrima.*” (N.B.N.E., p. 38 – destaque do autor). Assim, as últimas lágrimas são entregues a Florival, como uma espécie de

prenda; “afinal, aquilo eram diamantes, preciosos tesouros” (*N.B.N.E.*, p. 39), conforme o narrador. O gesto da mulher vem acompanhado da seguinte sentença: “em amor tudo é verdadeiro” (*N.B.N.E.*, p. 39). A formulação é do narrador; contudo, o desfecho do conto confirma o que fora dito: “Florival e Diamantinha se fitaram, até seus olhos perderem o pé. Sem dizerem palavra, se enfeitaram entre folhagens, furtando-se pelos matos.” (*N.B.N.E.*, p. 39)

Uma vez exaurida do trabalho que vinha desempenhando, sob o julgo do marido, e cansada de não ser ouvida, de não ser respeitada em suas vontades, Diamantinha tem, no encontro com Florival, sua dignidade restituída, ao ponto de, até suas lágrimas, cuja fonte havia secado, voltarem a brotar-lhes no peito: “Tombava uma chuvinha leve, simulando fluir da terra para o céu. E Diamantinha, braços abertos, ajuntava novas gotas em seu peito charadeiro.” (*N.B.N.E.*, p. 39)

Diferente da grande maioria dos contos selecionados para análise, há aqui um “final feliz”, em que a personagem encontra apoio, respaldo e foge da opressão a que era submetida no espaço doméstico. Assim, Diamantinha é prova de que, quando se tem amparo, é possível romper o ciclo de violência de que se é vítima.

“Isaura, para sempre dentro de mim” é narrado em primeira pessoa, e conta a história de Isaura e Raimundano – o narrador –, vinte anos após terem se separado. A narrativa foca no retorno de Isaura, no reencontro dos dois, momento presente; mas também no passado, na época em que serviam na casa de brancos.

O retorno de Isaura desencadeia em Raimundano uma série de lembranças, dentre as quais as situações em que a moça sofria abusos do patrão:

(...) o patrão a empurrava nos cantos sombrios e a apertava de encontro às paredes. Não havia parede em que ela, de pé, não tivesse deitado. Tudo aquilo lhe dava nojeira, reviragem nas vísceras. Queixar a quem? Deus teria ouvidos para mim? Eu sonhava que me subiam coragens e enfrentava o patrão. Mas adormecia sem ousadia sequer de terminar o sonho. (*N.B.N.E.*, p. 41-42)

Esse é um dos poucos contos cujo enredo se passa “no tempo colonial”, com personagens negras e brancas, portanto, vivendo situações típicas daquele sistema, a exemplo da violência de gênero de que Isaura é vítima. Neste caso, as relações de gênero também envolvem questões de raça e de classe – o patrão, homem branco, sente-se no direito de abusar da empregada, uma mulher negra.

Ao relatar o ocorrido, o discurso de Raimundano e de Isaura se confundem, de modo que, por meio do discurso indireto livre, o leitor é informado de que aquela

situação, além de não ser consensual – o que a caracteriza como ato violento –, também era abominável para a moça: – “Tudo aquilo lhe dava nojeira, reviragem nas vísceras”. Outro agravante no que diz respeito à violência praticada pelo patrão é o fato de Isaura, à época, ser uma criança. Pois, conforme o narrador, “Ela empregada de dentro, eu de fora. Ambos miúdos, em idade mais de brincar”. (*N.B.N.E.*, p. 41) A rápida informação dada por Raimundano aponta para o fato de que Isaura era, também, vítima de pedofilia. Ou seja, a infância da moça fora um rosário de violências “autorizadas” pelo sistema colonial.

No tempo colonial, quando serviam na casa dos brancos, Raimundano e Isaura viveram situações de muita cumplicidade. As boas memórias, porém, parecem ser o mote para as lembranças ruins, pelo menos para a moça. Outra situação de violência acontece quando, flagrados pelo patrão “trocando fumaças”, Raimundano e Isaura sofrem insultos e pancadas, violência física e verbal, comuns naquele tipo de relação. A violência física deixa implícito o recado de que moça não era apenas a empregada da casa, era sobretudo propriedade privada do patrão; e, portanto, não tinha o direito de relacionar-se com mais ninguém. Após esse episódio, Raimundano é expulso da casa onde servia e perde o contato com Isaura por mais de vinte anos. O reencontro dos dois os faz rememorar os acontecimentos e dar-lhes outras interpretações. Aquilo que, para o rapaz, seria uma defesa à Isaura, para ela soou-lhe mais como ato de covardia:

– *Porquê, Isaura? Por que nunca me procurou?*
 – *Porque lhe deixei de amar. Foi aquela sua mentira para me proteger. Isso me fez muito mal.* (*N.B.N.E.*, p. 44 – destaques do autor)

Isaura não esclarece o “mal” ao qual ela se refere. No entanto, pensamos ser o fato de ele ter assumido a culpa sozinho, ser expulso da casa e tê-la deixado sem a única companhia que lhe alentava.

O conto traz um viés diferente dos demais, uma vez que o contexto é a sociedade colonial (e patriarcal, portanto) em que os negros, por serem propriedade dos colonos, deveriam servi-lo em todos os setores, inclusive, no âmbito das práticas de violência.

“A confissão de Tãobela” consiste na história de Tãobela, de sua descida da montanha onde estivera confinada por longos anos. A respeito da personagem, o narrador, em terceira pessoa, informa que “a pura beleza a sustentava” (*N.B.N.E.*, p.

186), eis o porquê de seu nome e a justificativa do marido para mantê-la presa na montanha.

Casada com Natan, homem muitíssimo ciumento – “ciúme de tudo, suspeita de todos” (*N.B.N.E.*, p. 186) –, Tãobela tentava driblar a solidão cantando nos fins de tarde, pois “cantar a fazia leve, lhe desossava a alma”, tornando-a grandiosa. Mas o marido passa a proibir-lhe disto também. Não satisfeita, a mulher interroga: “– *Porquê, marido, porquê você não me permite nem meu coração?*” (*N.B.N.E.*, p.186 – destaques em itálico do autor). Mesmo não obtendo resposta, Tãobela obedece às imposições de Natan. Em dado momento, ela também questiona o fato de viverem na montanha por tanto tempo, e sugerem saírem de lá:

– *Marido, olhe o tempo, estou ficando velha. Já nem carrego beleza nenhuma. Me deixe descer a montanha.*
– *Mulher, veja-se bem: aqui é tão alto que o tempo nem sobe. Você não vê que aqui está como o camaleão?* (*N.B.N.E.*, p. 187 – destaques do autor)

A resposta do homem é a menos racional possível, mas tem o poder de calar Tãobela e, assim, continuar impondo sua autoridade sobre a mulher.

Certo dia, Natan precisa descer a montanha, e deixa Tãobela apenas na companhia do burro do casal. Na ausência do marido, algumas mudanças são operadas em Tãobela. Sem que ninguém tome conhecimento do que realmente acontecera, a personagem parece outra pessoa, bem diferente daquela que conhecemos no início da narrativa. Tãobela, agora, era senhora de uma inexplicável alegria, nas palavras do narrador: “ela estava feliz, remoçada como água depois do cacimbo. Tãobela o recebeu, palavrosa, solta e feliz” (*N.B.N.E.*, p. 187). Além do termo “feliz”, repetidas vezes; e da aparência jovial e “remoçada” da personagem, corroboram a ideia de que algo havia mudado; não apenas na aparência, mas seu estado de alma e seu comportamento também apresentam-se alterados – “(...) os olhos da mulher pareciam acendidos de paixão.” (*N.B.N.E.*, p. 187) Ao reencontrar o marido, Tãobela verbaliza: “– *Você, Natan, nunca me quis pessoa.*” (*N.B.N.E.*, p. 187 – destaques do autor). Com essa fala, a personagem mostra-se muito consciente das intenções de Natan: torná-la coisa, cuja propriedade seria exclusivamente dele – “Tudo eu faço por seus olhos acesos em mim” (*N.B.N.E.*, p. 188), conforme ele profere, via narrador, num discurso indireto livre.

O marido assiste a tudo entre angustiado e desconfiado, imaginando que poderia ter sido traído pela esposa. No entanto, aquele lugar “não dava acesso a

ninguém”; isto é, a possibilidade de uma traição era praticamente inviável. Natan vai levantando outras hipóteses: “Seria bebedeira, seria comedeira?” (*N.B.N.E.*, p. 188). Percebemos que o homem não acredita na capacidade da mulher de, um dia, revoltar-se contra a situação em que vivia e proceder a uma mudança. Como não encontra uma explicação razoável para o que queria, Natan lança um último recurso:

Que eu, mulher, mato o cabrito, verto o sangue, rezo aos antigos. Tudo eu faço por seus olhos acesos em mim. É como esses campos que atravesssei. Apontou em volta: todo esse mato foi minha cama. Mas eu sempre dormi foi consigo, minha Tãobela. Mais ninguém. Só você junto a mim, só você em mim. Que ele sabia: o amor é uma apressada demora. E o amor todo não chegava para a amar. (*N.B.N.E.*, p. 188)

O discurso de Natan é uma mistura de declaração de amor e dedicação exclusiva à mulher, mas, também, a revelação, eufemística, de seu envolvimento sexual com outras pessoas – “(...) todo esse mato foi minha cama”. Ou seja, a última estratégia do marido soa como chantagem, forma camuflada de violência, uma vez que, em alguma medida, o chantageador tenta intimidar o outro para, assim, impor sua vontade. Ante os “argumentos” do marido, porém, Tãobela segue firme em seu propósito de não mais ser subjugada a ele: “Não se desculpou, não invocou razões. Ela não queria se atenuar. “Ao contrário (...)”. (*N.B.N.E.*, p. 188) Por fim, ela diz algo ao homem que o faz tombar, perplexo, definitivamente morto – trata-se da “confissão” mencionada no título da narrativa. Não se sabe o que ela falou; o fato é que tal confissão o levou a falecer, “fulminado”. Com esse acontecimento, Tãobela torna-se uma mulher livre, e ela, juntamente com o burrico, desce a montanha.

A narrativa é iniciada com a chegada da personagem à aldeia. Ela vinha silenciosa, quase apoplética, causando espanto e medo aos moradores locais:

Viram Tãobela afluir na estrada, no sopé de Espungabera. Era? Naquelas bandas, toda a visão se arrepende em miragem. Mas era, ela e ela, emergindo da neblina. Tãobela entrando, como se em estreia, no corpo de uma visão.

Descera a montanha, mais seu burrito (...)

– *Seu marido, o Natan, lhe soltou?* (*N.B.N.E.*, p. 185 – destaques em itálico do autor)

O retorno de Tãobela à vila causa espanto aos moradores, não apenas pelo fato de todos acreditarem ser impossível escapar do autoritarismo do marido e do confinamento a que fora submetida por tanto tempo, mas também porque ela vinha estranha, parecia um ser de outra dimensão: “(...) para descer, ela pisara areias da Lua. Por isso, a primeira coisa foi mandarem que sacudisse os pés. Temiam-se

poeiras que não tivessem origem em terra nenhuma.” (*N.B.N.E.*, p. 185) De fato, o que aquelas pessoas presenciavam era alguém que, por ter sido privada do convívio com outras pessoas, “acostumara-se” à mudez, à solidão e à tristeza.

“A confissão de Tãobela”, portanto, configura-se como mais uma história em que a mulher, vítima dos ciúmes do homem com quem se relaciona, o marido, recorre a um artifício para se livrar da opressão. No entanto, as marcas da violência parecem ser profundas e irreversíveis. Para o leitor, fica o desejo de saber o que Tãobela confessara a Natan, pois nada é revelado, apenas que ela fora fatal para o marido.

De *Cada homem é uma raça* (2008)¹⁵, obra composta por onze narrativas, selecionamos o conto “Rosalinda, a nenhuma”. Trata-se da história do casal Rosalinda e Jacinto, ora no presente ora no passado. Ela, de acordo com o narrador, era “mulher retaguardada, fornecida de assento. Senhora de muita polpa, carnes aquém e além da roupa. Sofria de tanto volume que se sentava no próprio peso, superlativa.” (*C.H.U.R.*, p. 49); apesar de, na atualidade, Rosalinda “cultivar” o sobrepeso, ela, no passado, fora “esbelta, dessas mulheres que explicam o amor.” (*C.H.U.R.*, p. 49) Outro dado curioso sobre a personagem é o fato de, ao longo da narrativa, ela ser mencionada por diferentes nomes, quais sejam: Rosalinda, Laurinda, Laurindinha e Rosada.

O marido, por sua vez, fora alguém que, quando em vida, “só jurara fidelidade às garrafas”; teve várias amantes; tentou mudar de vida ao matricular-se em uma escola noturna, mas não obteve sucesso; e era agressivo com a esposa. No momento presente, Jacinto está morto (e enterrado), mas o vínculo com Rosalinda permanece, sobretudo na parte que envolve a mulher.

A história do casal é apresentada, principalmente, por um narrador que não participa dos eventos, mas que acessa os fatos e os sentimentos das personagens, dedicando-se, sobretudo a Rosalinda, seu presente e seu passado.

As diversas formas de violência cometidas pelo marido contra a esposa são “apenas” mencionadas, ora pelo narrador ora por Rosalinda, por meio de suas lembranças, conforme o excerto:

(...) Só ela restava, em seus retroactivos pensamentos. Junto à campa, ela se memoriava:
– *Jacinto, grande sacana.*
(...)

¹⁵ As citações desta obra serão referenciadas através da abreviatura *C.H.U.R.*, seguida do número das páginas correspondentes.

– *Tu me amarraste a vida, me forneceste de porrada.* (C.H.U.R., p. 50 – destaques em itálico do autor)

O fragmento aponta para violência física, concretizada nas “porradas” desferidas contra Rosalinda; há também violência simbólica, quando a personagem menciona a expressão “amarraste a vida”, como de Jacinto (ou o casamento com um sujeito agressivo, beberrão e infiel) tivesse, de algum modo, impossibilitado a mulher de experimentar uma vida plena. Outros momentos da narrativa reiteram a relação abusiva de que Rosalinda era vítima, sobretudo quando o marido estava bêbado:

Rosalinda já sabia. Aquela era conversa prévia dos murros, prefácio de porrada. Mal que surgisse o fundo da garrafa, as palavras davam lugar à pontapesaria. Depois, ele saía, farto de ser marido, cansado de ser gente. (C.H.U.R., p. 50-51)

(...)

– *Teu nome, Rosalinda, são duas mentiras. Afinal, nem Rosa, nem linda.* (C.H.U.R., p. 50-52 – destaques em itálico do autor)

Mesmo após sua morte, as violências praticadas por Jacinto repercutem no corpo de Rosalinda – no acúmulo de peso – e no modo como ela se comporta, pois, “desde que enviuvou, ela se desentretou, esquecida de ser.” O que o narrador está a nos dizer corresponde ao fato de a mulher permanecer cuidadosa e dedicada ao marido, ainda que ele esteja morto:

Mesmo sabendo da eterna infidelidade, Laurinda lhe destinou a mais perfumosa roupa. De igual como fizera em vida, ajeitando-lhe as aparências, antes de ele sair:

– *Você vai ter com as mulheres, assim escangalhado? Deixa que eu lhe arrumo bonito.* (C.H.U.R., p. 51 – destaques em itálico do autor)

Tanto zelo com a aparência do marido, ao sair para encontrar as amantes, tinha uma razão: Rosalinda não queria as outras mulheres pensassem que ela era uma esposa desleixada; além de “no gozo de Jacinto elas respeitassem a mão de sua vaidosa obra.” (C.H.U.R., p. 51) Mesmo vivendo uma situação humilhante, Rosalinda encontrava formas de contentamento, pois, ao arrumar o marido “com sincera vontade”, ela alimentava sua vaidade; talvez, essa fosse um meio de driblar o sofrimento ou estratégia para mostrar a todos que ela não tinha nenhuma “culpa” sobre a infidelidade do homem com quem vivia. Com o falecimento de Jacinto, a mulher continua fiel em seus cuidados, perdoa-lhe as ações – “Com a trespassagem, ela tudo lhe perdoou: mulheres, copos, compridas ausências” (C.H.U.R., p. 51) –, e se descobre apaixonada por ele:

Ela, em sorriso, comemorava. Suspirava em maré de alma, vazando-se. No tardio presente, ela toda se dedicava a Jacinto, em subterrâneo namoro. A gorda se derramava como sumo de fruto tombado. Já não joelhava. Isso é gesto viúvo. Que ela agora se bonitava, lustrando seu recente matrimônio. (C.H.U.R., p. 52)

A morte de Jacinto, em vez de causar tristeza e pesar em Rosalinda (pelo menos, é o que o senso comum espera quando um ente se vai), provoca ondas de alegria e ela comemora. Esse novo sentimento advém não do fato de ela ter se tornado uma mulher livre de um homem violento, e sim porque ela não o dividirá mais com nenhuma outra mulher; ou seja, finalmente, Rosalinda terá o marido só para si. A felicidade da personagem, porém, dura até o dia em que, em visita ao túmulo do falecido, ela reconhece uma antiga amante de Jacinto, Dorinha. Diante do episódio, a protagonista não se deixar abalar e ela recorre a um expediente completamente inusitado: para despistar suas “rivais”, Rosalinda troca a tabuleta de identificação de seu falecido marido. Desse modo, as amantes chorariam não na sepultura de Jacinto, mas na de outra pessoa:

Aconteceu como ela previra. No dia seguinte, a intrusa compareceu e entregou seu sentimento à campa errada. Rosalinda nutria-se de risos, enquanto espiava o equívoco. Ela se benzia, mais para si que para Deus: – *Em vida me enganaram. Agora, é o meu troco.* Rosalinda, a esposa póstuma, se vingava. E foi por tempos, o ajuste. Então, um dia, ela pensou: antes, eu sempre desconsegui. Sempre fui nada. Mas agora eu sinto meus poderes. (C.H.U.R., p. 54 – destaques em itálico do autor)

A atitude da personagem, além de garantir-lhe a “exclusividade do marido”, sua fidelidade, configura-se como gesto de vingança e resistência às traições sofridas ao longo do casamento. Fica para o leitor certa perplexidade ante o modo como Rosalinda lida com as violências de que fora vítima, como que colocando o matrimônio acima de tudo, inclusive, acima da violência física e psicológica praticada por Jacinto.

Rosalinda vive essa encenação por um bom tempo, e com tanta intensidade, que passa a incomodar os “cumpridores de seriedades” que “temiam suas desordens” (C.H.U.R., p. 54). Assim, a personagem é recolhida e levada para “um lugar sombrio onde ela se converteu em ausência”. Nada mais sabemos sobre esse “lugar”, no entanto, os comportamentos da protagonista – soltava “sonoras risadas” pelo cemitério, “entornava aguardente num invisível copo, servia-se de ocultas carícias”, brigava com Jacinto – apontam para alguém que enlouquecera. Ou seja,

Rosalinda/Rosada, agora destituída de sanidade, “se promoveu a nenhuma”, ficando relegada ao esquecimento.

*Cronicando*¹⁶ é a única obra de Mia Couto que carrega o subtítulo “crônicas”. Embora, teoricamente, conto e crônica sejam gêneros com características peculiares, na obra em estudo, a distinção não nos parece essencial¹⁷. Trata-se de um livro composto por cinquenta textos curtos (o mais numeroso, portanto) que abordam os mais variados temas, tais como: situações de guerra, infância, velhice, desigualdade social, colonialismo, desencontros amorosos, violência contra a mulher, entre outros. Para discutirmos a violência contra a mulher, selecionamos “Sangue da avó, manchando a alcatifa” e “Sangue da atriz no cinema da vida”.

O primeiro, “Sangue da avó, manchando a alcatifa”, narra a história de Carolina, uma senhora que fora levada para a cidade por seus parentes. Inicialmente, Carolina admira-se do luxo em que eles viviam, e orgulha-se disso, mas logo passa a questionar, a si e aos familiares, sobre a necessidade de tanta ostentação, exagero e desperdício, e por que aquilo não era dado a todos os que lutaram pela independência de Moçambique. Conforme o narrador:

A vovó chegou e logo se admirou dos luxos da família. Alcatifas, mármore, carros, uísques: tudo abundava. Nos princípios, ela muito se orgulhou daquelas riquezas. A Independência, afinal, não tinha sido para o povo viver bem? Mas, depois, a velha se foi duvidando. Afinal, de onde vinham tantas vaidades? E por que razão os tesouros desta vida não se distribuem pelos todos? (C.C., p. 25)

Como resposta aos seus questionamentos, a senhora é colocada diante da televisão com os outros que ali moravam, ou, noutras ocasiões, é levada a passear e a fazer compras, mas nada que a convencesse do que ela realmente gostaria de saber:

– *Cala, vovó. Vai lá ver televisão.*

Sentavam a avó frente ao aparelho e ela ficava prisioneira das luzes. Apoiada numa velha bengala, adormecia no sofá. E ali lhe deixavam. Mais noite, ela despertava e luscofuscava seus pequenos olhos pela sala. Filhos e netos se fechavam numa roda, assistindo vídeo. Quase lhe vinha um sentimento doce, a memória da fogueira arredondando os corações. E lhe subia uma vontade de contar estórias. Mas ninguém lhe escutava. (C.C., p. 26 – destaques em itálico do autor)

¹⁶As citações desta obra serão referenciadas através da abreviatura C.C, seguida do número das páginas correspondentes.

¹⁷ Sobre esse aspecto da obra, tecemos alguns comentários no capítulo 1. Se misturarmos muitas narrativas de *Cronicando* com as de outros livros de contos, poucas diferenças serão observadas.

Os parentes, já cansados de tanta pergunta, põem Carolina diante da televisão por horas a fio. Nessas horas, ela lembra a vida na aldeia; do tempo em que todos se juntavam ao redor da fogueira para ouvir e contar histórias. Quando levada a passear, Carolina assustava-se com o que via: “meninos esfarrapados”, miséria por todo lado. Instala-se, na percepção da personagem, uma tensão entre fartura, por um lado, e carência por parte de muitos.

Certo dia, diante de uma notícia de guerra na televisão, a personagem destrói o aparelho com sua bengala, espalhando estilhaços de vidro por toda a sala. Subitamente, sem que ninguém tivesse se cortado, gotas de sangue foram tomando conta do ambiente. De acordo com o narrador, “Era sangue da avó, gotas antiquíssimas (...) em vermelha acusação.” (C.C., p. 28) Depois do episódio, e os parentes convencidos de que Carolina não se acostumaria à cidade grande, a senhora é enviada de volta para sua terra. No entanto, a mancha de sangue permaneceria por longa data, porque, segundo o feiticeiro que fora consultado, “era sangue da terra, soberano e irrevogável como a própria vida”. (C.C., p. 28)

Neste conto, o narrador em terceira pessoa, que não participa da história, refere-se à protagonista de dois modos: “a avó” e “a velha”, mas, quase sempre, o que prevalece é seu verdadeiro nome. Embora não se saiba sua idade exata, o narrador informa que se trata de alguém que “estava bastante cheia de idade”. Sobre Carolina, sabe-se que fora levada para Maputo “por razões de guerra”; além do que, vivia na pobreza e já estava com a idade um pouco avançada para viver sozinha. Em suma, “Carolina merecia as penas” (C.C., p. 25), ou seja, a personagem passa a habitar a casa de parentes por pura “solidariedade” dos mais jovens, não exercendo nenhuma função ou algo que lhe atribuísse um sentido maior à velhice, à vida. Neste caso, fica clara uma completa mudança de paradigma com relação às pessoas mais velhas quando, em comparação às sociedades antigas, a avó, quando existente, podia exercer um papel social importante na família.

Silenciar alguém, muitas vezes, é indício de que se está ignorando o outro. Neste caso, o silêncio aponta para a falta de importância que a velha senhora tem para a família, para a sociedade, o que gera neles uma profunda solidão. Sua voz incomoda e, portanto, não é ouvida. Não tendo com quem dialogar, sua experiência é abandonada. E mais, sua percepção de desigualdade social, seu incômodo com excesso – o consumismo típico do sistema capitalista que está presente – não é levado em consideração.

Ser esquecido diante da televisão parece-nos de uma violência sem tamanho, porque a exclusão a que a personagem é submetida torna-se camuflada, isto é, no caso de Carolina, a televisão serve apenas para tentar fazê-la esquecer as questões que tanto lhe atordoam, como também para ignorar seus questionamentos. Além disso, a televisão, assim como os outros bens de consumo diante dos quais a personagem é colocada, servia como subterfúgio para que ela relevasse a solidão e, sobretudo, para que ela não importunasse os demais membros da família.

Por um instante, a televisão assume um papel importante na vida de Carolina, qual seja fazê-la rememorar os tempos em que vivia na aldeia – e seus valores –, quando as pessoas se juntavam ao redor da fogueira para ouvir e contar histórias. Aquele objeto luminoso, por alguns instantes, tem o poder de agregar as pessoas, mas sem o calor humano, a troca de experiências que o contar histórias ao redor da fogueira favorecia.

Nessa narrativa, a personagem merece, até certo ponto, a compaixão dos mais jovens, quando estes lhes oferecem um lar (ou melhor, um lugar para ficar). Por outro lado, oferecer um lar não significa dotá-lo de atenções, mínimas que sejam, que alguém com mais idade (ou com qualquer idade) necessita. Nesse sentido, as palavras de Bosi (1994) são bem pertinentes, quando a estudiosa, refletindo sobre a situação do velho nas sociedades industriais, afirma que

A característica da relação do adulto com o velho é a falta de reciprocidade que pode se traduzir numa tolerância sem o calor da sinceridade. Não se discute com o velho, não se confrontam opiniões com as dele, negando-lhe a oportunidade de desenvolver o que só se permite aos amigos: a alteridade, a contradição, o afrontamento e mesmo o conflito. (BOSI, 1994, p. 78)

A reflexão da pesquisadora, embora tenha outra realidade como “pano de fundo”, coaduna-se bem à situação de D. Carolina. Só que, diferente de muitos velhos e velhas que sucumbem ao isolamento, a personagem do conto reage e sua reação desencadeia o retorno a seu espaço de origem.

Em “Sangue da avó, manchando a alcatifa”, percebe-se essa falta de reciprocidade tanto da parte dos adultos da casa quanto dos mais jovens. Colocá-la diante da TV é a forma encontrada para neutralizar a possibilidade do confronto, que, no caso, se constitui na problematização do avanço no mundo do consumo.

O desencontro da velha com a família se dá no plano social, uma vez que ela traz um projeto de vida em que são postos, teoricamente, os ideais da revolução

popular: distribuição de renda, combate à desigualdade social etc. Quando ela observa as crianças abandonadas, dentro dela renascem seus ideais:

Logo no passeio, ela viu os meninos esfarrapados, a miséria mendigando. Quantas mãos se lhe estenderam, acreditando que ela fosse proprietária de fundos bolsos? A avó sentou na esquina, tirou os óculos, esfregou os olhos. Chorava? Ou seriam apenas lágrimas faciais, por causa das indevidas lentes? (C.C., p. 27)

Outro elemento bastante forte que comparece neste conto é o sangue. Simbolicamente, ele escorre da televisão quando Carolina atira sua bengala contra o aparelho, durante um noticiário que transmitia informações sobre a guerra:

O *écran* se estilhaçou, os vidros tilintaram na alcatifa. Os bandos se desligaram, ficou um fumo rectangular.
 — *Matei-lhes, satanhocos* – gritou a avó.
 Primeiro, todos se estupefactaram. Os meninos até choraram, assustados. O genro reabilitou-se aos custos. Soprando raivas, ergueu-se em gesto de ameaça. Mas a avó, apanhando a bengala, avisou o homem:
 — *Tu cala-te. Não sentes vergonha? Há bandidos a passear aqui na tua sala e tu não fazes nada.* (C.C., p. 27 – destaques em itálico do autor)

Embora a personagem justifique sua atitude dizendo que “bandidos estavam passeando na sala”, numa reação àquelas imagens de violência, ela rebela-se, sobretudo, contra o fascínio que a televisão despertava nas pessoas. Nesse sentido, o gesto de Carolina pode ser lido como resistência ao modelo social a que fora submetida e à violência que foi tirá-la de seu espaço, de sua vila. Como lembra Fonseca (2008), a partir da análise dos contos “Sangue da avó, manchando a alcatifa” (Mia Couto) e “Avó *versus* televisor” (Suleiman Cassamo),

(...) a modernidade vai, aos pouco, substituindo as tradições e impondo formas de silenciamento da oralidade. Nos dois contos, a relação entre o passado, o tempo da avó, e o presente, caracterizado, ironicamente, pelo apego à televisão, faz emergir questionamentos sobre a invasão de hábitos que apagaram a fogueira, que congregava a família em torno da avó. (p. 146-147)

O sangue, por sua vez, parece assumir uma conotação simbólica, uma vez que aponta para uma forma de resistência dos personagens marginalizados:

— *Estão aqui todos* — disse.
 E entregou o saco ao genro. Do plástico pingavam gotas de sangue. O genro espreitou as próprias mãos. Não, ele não se tinha cortado. Era sangue da avó, gotas antiquíssimas. Tombaram no tapete, em vermelha acusação. (C.C., p. 27-28 – destaques em itálico do autor)

Após este gesto, Carolina sente-se aliviada e volta para sua terra. Nesta narrativa, a personagem vivencia uma experiência muito comum aos velhos: a solidão, consequência de um tipo de violência a que fora submetida: a mudança repentina de um estilo de vida e da tentativa de imposição de um modelo consumista ao qual não estava habituada, nem, sequer, estava interessada. No entanto, no caso de Carolina, há uma reação: a personagem resolve pelo enfrentamento e pelo retorno à sua terra, seus hábitos, sua tradição. Pode-se caracterizar o tipo de violência experimentada por Carolina como “simbólica”, uma vez que, aparentemente, trazer a velha para a cidade por ser tido como proteção. Por outro lado, a velha não é tratada como sujeito. Suas percepções são ignoradas, suas questões não são levadas em consideração. O objeto de consumo – a TV – lhe é imposto como recurso para fazê-la silenciar; violência sutil de quem, aparentemente, quer ajudar.

Tirá-la de seu mundo talvez seja a violência maior. Na aldeia, Carolina é sujeito de sua vida; na cidade, ela não é vista nem ouvida, portanto, descaracteriza-se enquanto pessoa.

Se “O baralho erótico” (*Contos do nascer da terra*, 2014) é iniciado sob o signo da violência e termina com uma cena forte de erotismo entre o casal, já em “Sangue da atriz no cinema da vida” (C.C.), a narrativa nos parece invertida e também bastante inesperada. O conto narra a história de um casal de namorados, os quais “estavam os dois apaixonados frente a frente, ensinando a vida a ser bonita.” (C.C., p. 121). O clima erótico vai se construindo em cenas de intimidade entre o casal, prometendo uma narrativa de encantamentos, como tantas outras do autor: “Borboleteou dois dedos à volta da blusa dela: a menina foi saindo de sua roupa.” (C.C., p. 121)

Uma adversativa no final do parágrafo parece anunciar que nem tudo serão flores, mas que, à primeira leitura, nem observamos: “Nos olhos dela dançava uma tentação, mas o coração dele pestanejava.” (C.C., p. 121) Há uma percepção da jovem de que algo estaria fora de sintonia: “Ela notou a ausência de seu rosto. Avaliou mal, crendo que seu amado ficara sem governo.” (C.C., p. 121). Instala-se um diálogo entre eles, logo suspenso. Ela parece mais envolvida, mais intensa: “A menina ficou de cintura à espera. O abraço não veio.” (C.C., p. 121) O rapaz permanece parado, e, como afirma o narrador, “mais que parado: era uma estátua.” (C.C., p. 121). A seguir, pede a ela (ou manda?) para vestir a roupa.

Parece que estamos diante de uma cena de desencontro, até mesmo de frustração por parte dela: “De onde provinha aquela demissão no exacto momento em que se cumpria a promessa de um sonho tão professado? E como não encontrasse resposta, seus olhos se molharam.” (C.C., p. 122). Ele pede desculpas e numa última tentativa, ela pergunta: “– Quer que apague a luz?”, mas nada se efetiva.

Na impossibilidade de seguirem adiante na relação amorosa, a moça propõem irem ao cinema tomarem alguma lição: “– *Sim. Para vermos como eles faziam, os dois namorados do cinema.*” (C.C., p. 122 – destaques em itálico do autor) O rapaz, após ter resistido um pouco, aceita o convite da namorada, e começam a se preparar para o passeio. Nesse momento, surge um incidente: ele não encontra sua carteira e indaga onde poderia tê-la perdido, se “ainda agora sentida o volume da carteira roçando-lhe o peito.” (C.C., p. 123) Então, passa a desconfiar da namorada;

A suspeita se desenhou quase com fúria:

– *Ei, nada das brincadeiras: onde é que está a minha carteira?* (C.C., p. 123 – destaques em itálico do autor)

O rapaz muda de tom, repete a pergunta “sem mais querer escutar.” Ela, por sua vez, de acordo com o narrador, “desconhecia o tom da sua voz, aquela cena quase lhe fugia da realidade.” (C.C., p. 123) A partir desse ponto, não haverá mais tempo ou espaço para o diálogo, para “tentar a primeira desculpa”. E aquilo que começara com violência verbal – acusações – termina em violência física, uma vez que “a mão do namorado se fechou em pedra no seu rosto.” (C.C., p. 123)

A seguir, em perfeita concisão, o narrador informa: “Segunda e terceira bofetada. Ela começou a chorar.” (C.C., p. 123) Há, inicialmente, uma tentativa de defesa, mas a moça se cala e “aceita” as pancadas como se estivesse numa cena cinematográfica, “igual à do filme em que a atriz caía de pintura escangalhada, esmurrada pelo herói.” (C.C., p. 123) A passividade da moça, ante às agressões do namorado, parece-nos uma estratégia de autodefesa perante a dor que sentia.

As mãos que, no início, “Borboleteou dois dedos à volta da blusa dela”, agora se transmutaram em pedra a ferir seu rosto. A saída encontrada pela personagem é imaginar-se também personagem de cinema. Aqui a possível resistência à dureza da agressão inesperada é a projeção na cena cinematográfica. Diferente de muitos outros contos que apresentam situações de violência, nos livros anteriores, este se situa no espaço urbano, denunciado pela presença do cinema, pela independência dos namorados se encontrarem num espaço mais íntimo. No entanto, o ímpeto

violento – vingança por não ter conseguido efetivar o ato erótico? – se dá com a mesma violência contra a mulher que comparece em inúmeras outras narrativas.

A primeira edição de *Estórias abensonhadas – contos*¹⁸ data de 1994. Trata-se de uma obra composta por vinte e seis narrativas, algumas das quais publicadas inicialmente no jornal *Público*, onde Mia Couto trabalhou durante alguns anos. De acordo com o autor, “Estas estórias foram escritas depois da guerra (...) e lhe “surgiram entre as margens da mágoa e da esperança” (COUTO, 2008, p. 07). Embora escritos após a guerra, e talvez por essa mesma razão, muitos contos fazem referência a ela, seja através das indicações sobre o tempo – “era no tempo colonial” –; da menção a personalidades – Acubar Aboobacar e Suleimane Ibraímo –; dos espaços – Inhambane, Maputo e Sofala –; e de eventos diretamente ligados a ela, como a criação da PIDE. Para além das referências históricas, percebemos um amplo trabalho de recriação da linguagem, sobretudo de aproveitamento da fala popular. De *Estórias abensonhadas*, para discutirmos acerca da violência de gênero, recolhemos o conto “O perfume”.

Trata-se da história de Glória e Justino, casal de mulatos que vive um longo casamento. Certo dia, para surpresa da mulher, o marido entrega-lhe um embrulho e anuncia: “– *Hoje vamos ao baile!*” (*E.A.*, p. 43 – destaque do autor). Mesmo sem saber como agir, ela se apronta e segue para o baile com Justino. Lá chegando, após acomodarem-se em uma mesma, Glória recebe, de outro homem, um convite para dançar. Ela resiste um pouco, mas o marido a convence. Enquanto dançava, Glória percebe que Justino vai se afastando lentamente até sua completa saída; então, ela desconfia que estava sendo abandonada por ele. Diante dessa constatação, a personagem encerra a dança, toma um gole de cerveja e segue para casa. No percurso, o narrador afirma que ela “se descalçou e seus pés receberam a carícia da areia quente.” (*E.A.*, p. 46) Glória chega à casa, mas falta-lhe coragem para entrar, de modo que passa o resto da noite nos degraus da escada. Quando o dia já surgia, a mulher adentra a casa na esperança de lá encontrar o marido, mas suas expectativas são frustradas. No entanto, o narrador informa que “Ainda hoje restam, no soalho da sala, indeléveis pegadas de quando Glória estrou o sangue de sua felicidade.” (*E.A.*, p. 47)

¹⁸ Em nossa pesquisa utilizamos a 8ª edição, de 2008. As citações dessa obra serão referenciadas através da abreviatura *E.A.*, seguida do número das páginas correspondentes.

Nessa narrativa, não há indícios de que a personagem feminina sofra violência física. No entanto, o fato de ter sido abandonada pelo marido se configura como forma de violência psicológica, sobretudo pelo modo como tudo acontece: Justino dá-lhe um vestido de presente; incentiva a mulher a se arrumar e a se perfumar; leva-a a uma festa, “oferece-lhe ao mundo” e, por último, vai embora sem dar-lhe satisfação.

O narrador, em terceira pessoa, justifica a “separação” do casal como consequência do tempo: “Entre marido mulher o tempo metera a colher, rançoso roubador de espantos. Sobrara o pasto dos cansaços, desnamoros, ramerrames. O amor, afinal, que utilidade tem?” (E.A., p. 43). Desgastes proporcionados pela ação do tempo são perfeitamente compreensíveis e aceitáveis quando se trata de relacionamentos desfeitos. Porém, o modo como Justino rompe a relação com Glória, sem apresentar-lhe nenhuma explicação e/ou justificativa e, além disso, abandonando-a numa festa, revela um homem covarde e autoritário, pois apenas ele decide o fim do casamento e o futuro da mulher.

Em outras passagens do conto, o narrador vai dando indícios de que o autoritarismo de Justino era exercido no cotidiano do casal, e não apenas na cena do baile, vejamos: “O homem sempre dela se ciudara, quase ela nem podia assomar à janela, quanto mais” (E.A., p. 43); “Temia os comentários do marido sempre lhe apontando ousadias” (E.A., p. 44); “*Carregue mais, faça valer os vermelhos*” (E.A., p. 44). Perante um homem autoritário e ciumento, o que temos é uma mulher, no mínimo, oprimida e subalternizada: ao receber o presente, Glória não sabe como reagir, pois, “a mulher, subvinte, somava tanta espera que já esquecera o que esperava.” (E.A., p. 43); “o desleixo se antecipara fazendo definitivas tranças” (E.A., p. 43); “nunca soube o que é isso de liberdade” (E.A., p. 44); “nem sei o gosto de um cheiro.” (E.A., p. 44)

Embora pareça sofrer com a separação, Glória não reage, não se desespera; apenas aceita os fatos em sua condição de mulher que sempre obedecera ao marido. Intuitivamente, a personagem compreende que o gesto Justino representa sua “carta de alforria”, a oportunidade que lhe faltava para experimentar a liberdade e, quiçá, a felicidade de que nunca desfrutara. Assim, o narrador finaliza:

Em sobressalto, correu para dentro de casa. Foi quando pisou os vidros, estilhaçados no sopé de sua janela. Ainda hoje restam, no soalho da sala, indeléveis pegadas de quando Glória estreou o sangue de sua felicidade. (E.A., p. 47)

Obra cuja primeira edição data de 2004, *O fio das missangas* (2009)¹⁹ consiste em uma coletânea de vinte e nove contos que versam sobre os mais variados assuntos: reflexão metalinguística, patriarcalismo (sobretudo, discute-se a situação das mulheres em sociedades patriarcais), violência (a crianças, mulheres e velhos, principalmente), desigualdade social, solidão, encontros e desencontros amorosos, entrelaço cultural, dentre outros. Essa também é a obra em que ocorre um maior número de contos que focalizam personagens femininas vítimas de violência, o que justifica o fato de, sobre ela, nos demorarmos um pouco mais. Das vinte e nove narrativas, em onze encontramos mulheres agredidas pelos homens com quem mantém algum tipo de relacionamento. Desse grupo, selecionamos: “As três irmãs”, “O cesto”, “Meia culpa, meia própria culpa”, “Os olhos dos mortos” e “O nome gordo de Isidorangela”.

“As três irmãs” está dividido em cinco partes. Inicialmente, tem-se uma espécie de introdução, em que o narrador apresenta as personagens principais – Rosaldo e suas filhas Gilda, Flornela e Evelina – e o modo como vivem, através de uma pequena síntese da história. Em seguida, há três partes, cada uma referente a uma filha de Rosaldo. Na quinta parte, surge um novo personagem – o forasteiro –, e narra-se a reação que esse fato provoca nas outras personagens e o desfecho da narrativa. Narrada em terceira pessoa, por um narrador onisciente, a história nos é apresentada quase que totalmente através de descrições das personagens, aparecendo a narração apenas na última parte, a qual é intitulada “Três por todas e todas por nenhum”.

Viúvo, Rosaldo vive isolado com as filhas, “num lugar tanto e tão longe”, até que a visita do forasteiro desperta nas moças um imenso desejo de sair daquele lugar e, conseqüentemente, mudar de vida. Contudo, a possível mudança não se realiza, não da forma como as mulheres vislumbravam; depois de uma longa perseguição, o final inesperado acontece, tanto para Gilda, Evelina e Flornela, como para o leitor.

A respeito das filhas de Rosaldo, o narrador, ao longo do conto, faz afirmações sobre a ausência de vivência afetiva, cerceamento da vaidade e da impossibilidade de ter um destino, como se pode observar nos trechos que seguem: “(...) as irmãs nem deram conta do seu crescer: virgens, sem amores nem paixões” (*F.M.*, p. 09); a elas “era interdito falar de beleza” (*F.M.*, p. 11); “cada uma feita para um socorro: saudade, frio e fome”. (*F.M.*, p. 09) O destino das moças fora determinado pelo pai:

¹⁹ Edição utilizada na pesquisa. As citações desta obra serão referenciadas através da abreviatura *F.M.*, seguida do número das páginas correspondentes.

“serem filhas exclusivas e definitivas (...), as meninas dele seriam sempre e para sempre”. (*F.M.*, p. 09) Assim, as sementes artísticas que especificam cada uma das moças foram impedidas de frutificar.

Gilda sabia rimar. Entretanto, “mais ela versejava, menos a vida nela versava.” (*F.M.*, p. 09) Personagem marcada, segundo o narrador, “pelo gesto contido, olhar regrado, silêncio esmerado, sentar-se educado (...) o dedo não requebrava, como se dela não recebesse nervo”. (*F.M.*, p. 10) Como se observa, a adjetivação evidencia o domínio que já fora internalizado pelo próprio sujeito, e que se manifesta em todos os seus gestos: no modo de olhar, de sentar, de silenciar. Apesar de sua capacidade de fazer rimas, Gilda possuía um temperamento marcado pela contenção, conforme calculara o pai, pois “quem assim sabe rimar, ordena o mundo como um jardineiro. E os jardineiros impedem a brava natureza de ser bravia.” (*F.M.*, p. 09 – 10)

Em alguns momentos, porém, quando uma brisa desarrumava os arbustos, o coração de Gilda também se agitava, de modo que o despertar da natureza comovia a personagem ao ponto de, por alguns instantes, fazer Gilda sentir-se tocada pela vida. Mas seu “gesto contido” não lhe permitia usufruir dessa experiência mais do que por alguns instantes, e ela sempre voltava ao seu estado inicial. A respeito da filha mais velha, o narrador conclui que, “sem saber, Gilda estava cometendo suicídio” (*F.M.*, p. 10); isso devido à própria estagnação da personagem diante da vida e da poesia – “a rima não gerava poema”; “enquanto bordava versos, a mais velha das três irmãs não notava como o mundo fosforecia em seu redor.” (*F.M.*, p. 10) Ressaltamos, aqui, a linguagem poética que vai configurando a descrição da personagem pelo narrador, e com ela mantendo uma relação de empatia. Importante observar que o movimento da natureza em si, um leve vento, parece acender em Gilda a sua natureza recalcada.

Flornela era cozinheira, ou melhor, “receitista”. A respeito da filha do meio, o narrador informa que “se gastava em culinárias ocupações” (*F.M.*, p. 10); “[vivia] no escuro húmido da cozinha” (*F.M.*, p. 10) copiando receitas; “redigia palavras como quem põe flores em caixão.” (*F.M.*, p. 10) O ambiente em que Flornela vive aponta para uma estratégia do pai em “abafar” a moça; não bastasse viver na cozinha da casa, esse ambiente era ainda úmido e escuro, o que favorecia a mortificação da personagem. No entanto, “por vezes, seus seios se agitavam (...) de quando em quando, o esboço de um cantar lhe surgia” (*F.M.*, p. 10-11), mas Flornela “apagava a voz como quem baixa o fogo, embargando a labaredazinha que, sob o tacho, se

insinuava; os fumos da cozinha já se tinham pegado aos olhos, brumecido seu coração de moça.” (F.M., p. 11)

Conforme sugerem as informações do narrador, Flornela também é uma personagem marcada por desejos reprimidos, mas que, como a irmã mais velha, em algum momento de sua existência, demonstra uma súbita necessidade de sair do estado de estagnação em que vive. Se, em Gilda, brotam versos, na irmã do meio o desejo de cantar desperta a personagem para a vida. O agitar dos seios é a linguagem do corpo que parece acenar com uma reação, mas que, no conto, não passa de uma simples notícia de que ali havia um coração que ansiava por desejo de mudança, mas nada se modifica.

Evelina era bordadeira. A partir do que é dito sobre ela, a filha mais nova de Rosaldo parece ser a mais inconformada com o destino que o pai preparou para ela e as irmãs. Do início ao fim de sua história, o narrador descreve situações de quase rebeldia: “As irmãs faziam ponto final. *Ela, em seu ponto, não tinha fim*” (F.M., p. 11 – grifos nossos); “(...) bordava aves como se, no tecido, ela transferisse o seu calcado voo.” (F.M., p. 11) Como suas irmãs, Evelina sente necessidade de voo, de sair do lugar que ocupa. Essa necessidade é transferida para o bordado, espaço onde, através dos pássaros que borda, manifesta seu desejo de liberdade, que parece ser mais forte do que nas outras duas. Propositamente, ela espetava o dedo na agulha, e a gota de sangue que escorria proporcionava à moça um momento de “desvairo”, uma forma de sublimar a ausência amores.

Com essas personagens, três manifestações artísticas se configuram no conto: a poesia, a música e, poderíamos dizer, as artes práticas e visuais. Nos três casos, portanto, a expressão artística parece um meio de aflorar dos desejos e de resistência da própria vida, da jovialidade, do desejo de libertar-se e de afirmar-se. Não podemos deixar de assinalar que a terceira é uma espécie de Penélope, só que constrói seu desejo no próprio tecido que borda.

A apresentação das três personagens nos coloca diante do drama da condição feminina em situação de isolamento e tolhimento de seus desejos. Resultado dessa insatisfação é que elas acabam por nutrir um profundo sentimento de vingança, conforme veremos adiante.

O narrador, na parte intitulada “Três por todas e todas por nenhum”, passa à narração do fato que mudaria toda a história. Com a visita do forasteiro, as jovens –

que passaram a vida inteira em companhia apenas do pai – enxergaram no moço uma possibilidade de mudança em suas vidas:

E foi como se a terra tivesse batido à porta de suas vidas. *Tremeu* a agulha de Evelina, *queimou-se* o guisado de Flornela, *desrimou-se* o coração de Gilda.

No tecido, no texto, na panela, as irmãs não mais encontram espelho. Sucedeu foi *um salto na casa, um assalto no peito*. As jovens banharam-se, pentearam-se, aromaram-se. Água, pente, perfume: vinganças contra o tudo que não viveram. (*F.M.*, p. 12 – destaques nossos)

A chegada do rapaz anima o espaço habitado e o jeito de ser das moças (apenas por um instante, é verdade). A mudança no comportamento delas confirma o que dissemos anteriormente a respeito de sua insatisfação no modo como viviam. Mais uma vez, a linguagem sintética e precisa revela o desconcerto que a presença do diferente proporciona: os verbos são fortes – tremer, queimar, desrimar. O risco de as filhas saírem de suas atividades rotineiras e, mais que isso, dar vazão à sua natureza, à sua vaidade, provoca um profundo desconforto em Rosaldo, que acaba com todo e qualquer projeto que elas alimentaram, e sai à captura do forasteiro. O desfecho, completamente inesperado, rompe com as expectativas de Gilda, Evelina e Flornela: “O moço, encachoadado, rosto a meia haste. E ante o terror das filhas, o braço ríspido de Rosaldo puxou o corpo do jovem. Mas eis que o mundo desaba em visão. E os dois homens se beijaram, terna e eternamente.” (*F.M.*, p. 12)

Com o desfecho, percebemos que Rosaldo, além de dominador e possessivo, também era um homem profundamente solitário; carente, também ele, de amores e paixões, de modo que nem o próprio machismo fora capaz de resistir. Não se trata de justificar sua atitude para com as filhas, mas de compreender os limites do modelo patriarcal de dominação e suas consequências: a dor, o isolamento, a impossibilidade de ao menos tentar se realizar como pessoa.

A postura possessiva e dominadora do pai é “semeada” nas filhas de modo que elas “aceitam” como sendo de ordem natural (e não institucional), coadunando-se, portanto, com o que apresenta Chauí (1984, p. 15), acerca da *repressão sexual*. Segundo a filósofa, “a repressão sexual nos coloca diante da quebra da simples naturalidade biológico-animal do sexo e de sua passagem à existência como fenômeno cultural ou histórico”. Esta quebra da naturalidade biológica, e acrescentaríamos, da possibilidade de sonhar, de desejar se constitui numa violência das mais desumanas a que o sujeito pode ser vítima.

Narrado em primeira pessoa, “O cesto” conta a história de uma mulher que, com o marido hospitalizado e em estado de coma há meses, tem sua rotina marcada pelas visitas que faz ao hospital. Todos os dias ela se submete a um ritual: “passa uma água pela cara”, “penteia-se com os dedos”, “endireita o eterno vestido”, prepara um cesto com alguns mantimentos e sai em direção ao hospital. Certo dia, em meio a esse ritual, ocorre que ela, ao olhar-se no espelho, depois de muito tempo sem fazê-lo, é tomada por uma série de reflexões sobre si e sobre sua vida ao longo dos anos ao lado do marido. Depois que desperta dessas divagações, surge nela uma enorme vontade de mudar de vida e de que o marido morra, para poder realizar seus novos desejos. Naquele dia, quando chega ao hospital, “pela milésima vez”, recebe a notícia de que o marido havia falecido. Mas, no percurso de volta para casa, a personagem, que se sentia “tão preparada” para dar início às mudanças, é tomada por um sentimento não mais de alívio, mas por um “desabar do relâmpago sem chão onde tombar.” (*F.M.*, p. 24)

A personagem que protagoniza “O cesto”, no momento em que se prepara para mais uma visita ao hospital, começa a pensar sobre sua vida no presente, e vai tomando consciência si, de seu casamento e de sua condição de oprimida. Mas, o modo como o faz não é através de uma linguagem racionalista; antes, é por imagens carregadas de força poética, conforme demonstram os excertos abaixo:

1. Há muito que não me detenho no espelho. Sei que, se me olhar, não reconhecerei os olhos que me olham;
2. Vivo num rio sem fundo, meus pés de noite se levantam da cama e vagueiam para fora do meu corpo;
3. Onde eu vivo não é na sombra. É por detrás do sol, onde toda a luz há muito se pôs. (*F.M.*, p. 21-22)

As reflexões iniciais da personagem já apontam para o apagamento do sujeito/mulher, uma vez que ela não tem olhos para si, ao ponto de, ao olhar-se no espelho, temer não reconhecer a imagem ali refletida. Os cuidados com o marido hospitalizado, o tempo dispensado às visitas que é obrigada a fazer, esquecendo-se de si, fizeram-na adoecer e perder o controle sobre si mesma, sobre seu corpo e seus desejos. O próprio “viver por detrás do sol” reforça nossa hipótese inicial acerca do apagamento, uma vez que, por detrás do sol, há apenas escuridão. A imagem do “rio sem fundo”, em que afirma viver, pode designar essa ausência de um chão, de um espaço seu, que a identifique como sujeito. Outras imagens confirmam esta situação de apagamento, como: “não reconhecerei os olhos que me olham”. Também é muito

forte a imagem que revela o desejo de liberdade: “meus pés de noite se levantam da cama e vagueiam para fora do meu corpo”. Diante dessas reflexões sobre sua vida atual, a personagem começa a pensar a respeito da vida que tivera antes de o marido tornar-se inválido. Segundo ela:

1. Ele nunca me escutou;
2. A comida era onde eu não me via recusada;
3. Antes, eu não tinha hora;
4. Agora, pelo menos, já não sou mais corrigida. Já não recebo enxovalho, ordem de calar, de abafar o riso. (F.M., p. 21-22)

Percebemos que a rotina do casal fora marcada pelo silêncio e/ou por palavras de repreensão, em que a personagem não podia manifestar suas opiniões, suas angústias, suas alegrias – tinha que “abafar o riso”. No entanto, ela era útil em alguma coisa: nas tarefas domésticas, aqui metonimicamente apontadas na ação de fazer a comida e no “não ter hora” para nada; ou seja, ela era aquele estereótipo da dona de casa que não media esforços para agradar seu homem, sempre disposta a executar qualquer atividade do lar. O modelo de mulher que se nos apresenta é do tipo *mulher-objeto*, para usar um termo da crítica feminista, o qual é definido “pela submissão e pela falta de voz”. (ZOLIN, 2009, p. 219) Até aqui o leitor é posto diante da condição da mulher em meio a uma sociedade patriarcal, poderíamos dizer, num estágio primário. A opressão vivida anula o sujeito feminino, ignora seus desejos, seus sonhos, a possibilidade de uma vida minimamente compartilhada. A mulher, neste caso, é aquele que serve.

Em meio a essas reflexões, e sentindo-se angustiada pelo lugar que ocupara, e ainda ocupa, a personagem vai manifestando seus reais desejos:

1. Para mim, o que eu queria era transfusão de vida, o riso me entrando na veia até me engolir, cobra de sangue me conduzindo à loucura;
2. Já me ocorreu trocar fala por escrita. No lugar desse monólogo, eu lhe escreveria cartas. Assim, eu descontinuarias de sofrer. Nas cartas, o meu homem ganharia distância. Mais que distância: ausência. No papel, eu me permitiria dizer tudo o que nunca ousei.
3. (...) sim, eu lhe escreveria uma carta, feita só de desabotoada gargalhada, decote descaído, feita de tudo o que ele nunca me autorizou. (F.M., p. 22)

Agora tomada pela consciência de que o que tivera até então não era vida, ou pelo menos uma vida digna, o que a personagem de fato anseia é uma condição mais humana. Experimentar incessantemente uma vida que fosse marcada, sobretudo, pela alegria, pela liberdade e pela desobediência ao marido. Entretanto, como isso

que deseja não seria possível na vida real, ela se valeria da escrita, espaço onde, em sua concepção, tudo é possível, sobretudo, romper com aquilo que o casamento instituíra para ela. Se, por um lado, o “contar” pode assumir um valor catártico (para a personagem), por outro, parece ser instrumento sem credibilidade. Nesse sentido, escrever cartas – por meio das quais registraria sua história e, principalmente, seus desejos – teria o poder de libertar o sujeito/mulher da opressão, ou um meio fazer-se ouvir, assumir a condição de sujeito de sua própria vida.

Após um longo devaneio diante do espelho, a mulher “regressa a si” e prossegue em sua jornada: conclui a arrumação do cesto e prepara-se para sair. Em meio ao ritual, ela percebe que o pano que cobria o espelho havia caído; e começa a observar a si, através da imagem ali refletida

Sem querer, noto o meu reflexo. Recuo dois passos e me contemplo como nunca antes o fizera. E descubro a curva do corpo, o meu busto ainda hasteado. Toco o rosto, beijo os dedos, fosse eu outra, antiga e súbita amante de mim. (*F.M.*, p. 23)

Pelo viés simbólico, o encontro da personagem com o espelho é de extrema significação, uma vez que proporciona a ela uma tomada de consciência de si mesma, revelando-lhe “el contenido del corazón y da consciênciã”. Originária do termo latino *speculum* (especulacion), a palavra *espelho*, de acordo com Chevalier & Gheerbrant (1986), carrega, dentre outras acepções, o sentido “daquilo” que reflete

la verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia; o instrumento de la iluminación; e las posibilidades que tiene la esencia de determinarse ella misma, posibilidad que trae consigo soberanamente en virtud de su infinidad.²⁰

Em “O cesto”, essa percepção é iniciada pela observação do corpo: ao ver sua imagem refletida, a personagem, que não tem nome, e que antes intuía não mais se reconhecer caso se olhasse no espelho, começa a tomar consciência de si, de sua existência, sobretudo enquanto mulher. Essa percepção de si mesma acontece, conforme o excerto acima, através da visão e do tato: a mulher precisa se tocar para ter certeza de que aquilo que ela está vendo é real, para se certificar de que ela realmente existe. O que mais impressiona é o fato de que a imagem no espelho

²⁰ Aquilo que reflete “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência; instrumento da iluminação; e as possibilidades que tem a essência de determinar-se ela mesma, possibilidade que traz consigo soberanamente em virtude de sua infinidad/infinite... (Tradução livre)

agrada à personagem, e ela se sente “amante de si mesma”, porque se descobre, se sente viva e inteira, capaz, depois de tanto sofrimento, de amar.

Em meio a esse momento de iluminação, o cesto que carregava despenca de sua mão. Trata-se de outro fato na narrativa de extrema significação simbólica, porque o cesto, objeto inanimado, cuja função era levar alimento ao marido doente, repentinamente, parece “ganhar alma”. Da mesma forma é a personagem, mulher que passara a vida inteira servindo ao marido como se fosse um objeto. A queda do cesto parece simbolizar uma quebra interior, uma espécie de tomada súbita de consciência quase, talvez, como uma revelação instantânea. E a personagem, meio que animada por esse evento, é empurrada, por uma força que ela desconhece, para o armário. De lá, ela tira um vestido preto que há muito recebera do marido e, para surpresa do leitor, anuncia o maior de seus desejos: “que eu fique viúva o quanto antes!” (*F.M.*, p. 23)

Se o desejo de viuvez parece estranho ao leitor, ele surpreende ainda mais à personagem, que não se reconhece quando o profere. Entretanto, ela o reitera com “voz certa”: “– *Estou ansiosa que você morra, marido, para estrear este vestido preto.*” (*F.M.*, p. 23 – os destaques em itálico são da narradora) A autoconsciência, metaforizada na imagem do espelho, tem papel preponderante no desejo de mudança:

O espelho devolve a minha antiquíssima vaidade de mulher, essa que nasceu antes de mim e a que eu nunca pude dar brilho. Nunca antes eu tinha sido bela. No instante, confirmo: o luto me vai bem com meus olhos escuros. Agora, reparo: afinal, nem envelheci. (*F.M.*, p. 23)

O momento de epifania²¹ desencadeia um reconhecimento como pessoa, como corpo, como mulher cuja beleza havia sido apagada. O sinal de sofrimento (luto) será motivo secreto de vaidade, de concordância com a beleza de seus olhos. A revelação final – “nem envelheci” – é das mais ricas, porque abre o campo para vivência de novas experiências; ficar viúva, para ela, significa rejuvenescer.

Seus devaneios vão tomando uma dimensão cada vez maior, e a personagem vê-se já no, tão desejado, funeral:

E experimento, em vertigem, pose e lágrima. No funeral, o choro será assim, queixo erguido para demorar a lágrima, nariz empinado para não fungar. Dessa feita, marido, não será você, mas serei eu o centro. A sua vida me apagou. A sua morte me fará nascer. Oxalá você morra, sim, e quanto antes. (*F.M.*, p. 23-24)

²¹ A respeito da epifania, Sá (1993), a partir da obra de Clarice Lispector, traça um longo percurso sobre o conceito, desde as noções bíblicas, até o uso contemporâneo na literatura.

Novamente o desejo de ser vista, de ser notada – “serei eu o centro”. A consciência de que fora “apagada” para deixar o marido se sobressair – “A sua vida me apagou” – dá lugar ao desejo de renascer. E, até aqui, sem nenhuma culpa. Consciente do que queria para si, de que não queria mais perpetuar aquela vida de opressão, a personagem ruma ao hospital, deixando para trás o objeto símbolo de toda sua subserviência – o cesto. Na saída de casa, pela primeira vez, em muito tempo, sente-se viva, ou, pelo menos, revitalizada:

Pela primeira vez, há céu sobre a minha casa. Na berna do passeio, sinto o aroma dos franjipanís. Só agora reparo que nunca cheirei meu homem. Nem sequer meu nariz não amou nunca. Hoje descubro a rua, feminina. A rua, pela primeira vez, minha irmã. (*F.M.*, p. 24)

A sensação de vida, antes experimentada pela visão e pelo tato, agora acontece no nível do olfato, de modo que a personagem observa o mundo e abre-se para ele, para a natureza ao seu redor, cheirando-o, o que lhe favorece uma enorme sensação de prazer e liberdade. Em meio a isso, percebe-se ainda um pouco de remorso com relação ao marido, uma vez que se dá conta de que, através do olfato, também se pode amar, e que ele a privou dessa experiência.

Chegando ao hospital, a mulher recebe a notícia de que o marido falecera. Então, sai “à espera de ser tomada por essa mulher que em mim se anunciava”. No entanto, o que procede é

(...) o desabar do relâmpago sem chão onde tomar. Em lugar do queixo altivo, do passo estudado, eu me desalinho em pranto. Regresso à casa, passo desgrenhado, em solitário cortejo pela rua fúnebre. (*F.M.*, p. 24)

Com a notícia do falecimento, tudo aquilo que havia desejado e planejado não se efetiva. O cortejo que sucede não é do marido morto, e sim da própria personagem. E agora a rua, “sua irmã”, antes feminina como a personagem, é fúnebre como ela. O “funeral” da personagem aponta para a morte daquela que há pouco se anunciava, uma nova mulher, livre das imposições domésticas, que não mais será possível devido à falta de referências: do marido, da rotina diária. Contudo, uma frase quase final parece, ainda, sugerir a possibilidade de uma mudança: “Sobre a minha casa de novo se tinha posto o céu, mais vivo que eu”. (*F.M.*, p. 24)

“Meia culpa, meia própria culpa” narra a história de Maria Metade, mulher que se encontra presa porque foi acusada de assassinar seu marido, Seis. Diante da atual situação em que está, a personagem trava um “diálogo” com um “doutor escritor”, e

conta sua história, para que ele escreva sua narrativa. As aspas na palavra *diálogo* devem-se ao fato de que, verdadeiramente, não ocorre um diálogo nos moldes tradicionais, em que os interlocutores falam simultaneamente. No conto, o interlocutor não participa efetivamente da conversa, sendo ele apenas invocado pela narradora – trata-se, portanto, de um monólogo.

Os três parágrafos iniciais do conto consistem em uma apresentação dos envolvidos na tragédia. Ela é uma mulher caracterizada, basicamente, por negativas, as quais vêm marcadas pelos advérbios de negação “nunca” e “nem”, repetidos várias vezes no primeiro parágrafo: “Nunca quis. Nem muito, nem parte. Nunca fui eu, nem dona, nem senhora. Nunca passei de meios caminhos, meios desejos, meia saudade”. (*F.M.*, p. 39) A repetição continua ao longo da história, e, a esse “viver pela metade”, a protagonista justifica seu nome: Maria Metade.

Ao que parece, a parte que falta à personagem seria completada por um outro, no caso, um homem ou um filho: “Fosse eu invocada por voz de macho. Fosse eu retirada da ausência por desejo de alguém. Me tivesse calhado, ao menos, um homem completo, pessoa acabada. Mas não, me coube a metade de um homem.” (*F.M.*, p. 39) O desejo de Maria Metade, de tornar-se inteira, completa, entretanto, não se realiza. O acúmulo de privações cria, antes, um sentimento de frustração diante da relação amorosa. O possuir um homem incompleto, e ainda assim ter que dividi-lo com outras mulheres – “seis amantes, todas actuais” – também justifica o nome personagem.

O nome do marido: Seis. Um homem pela metade, se considerarmos o numeral seis, a metade de doze, assim como toda a sua vida: seis empregos, seis irmãos, seis amantes. A vida do marido também fora, em alguns aspectos, marcada por frustrações – empregos pedidos e irmãos mortos –, exceto no âmbito das relações amorosas, segundo a narradora. Além do quê, beberrão e pouco atento à esposa: “Das poucas vezes que me falou, nunca para mim olhou”. (*F.M.*, p. 40)

Apresentados marido e mulher, Maria Metade faz um pequeno relato de sua vida quando casada: marido violento e indiferente, gravidez malsucedida, enfim, casamento fracassado. Em meio às declarações, a personagem vai debulhando sobre si inúmeros adjetivos que a desqualificam ainda mais, como “gasto, um extravio de coisa nenhuma, reduzida a ninguém.” (*F.M.*, p. 40) Toda essa adjetivação é decorrente do aborto que sofrera na única vez que engravidou. É como se a mulher, neste caso, estivesse fadada a dois únicos destinos: ser esposa e ser mãe, pois, como

ela mesma afirma noutra passagem do conto, “Nem um nem outro me ascenderam a essa luz que felicita outras mulheres. Sequer um filho eu tive”. (*F.M.*, p. 40) Ser mãe seria um modo de torná-la completa, uma vez que “ter-se filhos não é coisa que se faça por metade”. (*F.M.*, p. 40) Para ser mulher, para sentir-se mulher, a personagem deveria, necessariamente, passar pela experiência da maternidade. Ou seja, ela internaliza como natural uma condição que lhe fora imposta culturalmente.

Como se não bastasse todo o sofrimento que já vivera, Maria Metade encontra-se detida, acusada de assassinar seu esposo. E, mesmo como uma vida tão atribulada, a personagem manifesta um estranho desejo: o de, a todo custo, ser condenada por esse crime, cuja autoria ora ela afirma ora nega. Nesse processo, a presença de seu interlocutor, o escritor, tem importância fundamental, pois a ele compete escrever a história de Maria Metade atribuindo-lhe autoria do homicídio. Nesse sentido, é como se a personagem tivesse consciência de sua subalternidade (embora não formule um conceito nem use o termo) e que, por esse motivo, sua voz não bastasse; ela precisa de alguém que faça sua voz ecoar.

Sua condição atual, a princípio, deixa o leitor compadecido. No entanto, à medida que ela vai justificando seu estranho desejo, o leitor passa a manter com ela e sua história uma relação de cumplicidade. A personagem, em vários momentos do conto, deixa clara sua alegria diante daquela situação e da certeza de que o marido está morto. Para ter sua alegria completada, Maria Metade quer ser condenada pelo crime, pois, uma vez condenada (na escrita), seria uma forma de legitimar sua satisfação, um meio de ela sentir-se inteira, completa. Nesse sentido, a escrita assumiria importância fundamental, pois seria o meio através do qual a vingança de Maria Metade seria concretizada; sua história, uma vez registrada, conquistaria ares de veracidade. Através da escrita a personagem ganharia voz, fato que revela outro desejo seu: o de ser vista, ser notada.

Ao que tudo indica, as condições em que Maria Metade se encontra parecem ser continuidade de outras histórias parecidas, ou pelo menos, da história de sua mãe. Ao lembrar sua infância, a protagonista retoma um velho conselho da mãe: “– *Sonhe com cuidado, Mariazita. Não esqueça, você é pobre. E um pobre não sonha tudo, nem sonha depressa.*” (*F.M.*, p. 41 – destaques, em itálico, do autor) Diante da advertência, Maria pensava: “Minha fatia de tristeza era uma ofensa perante as verdadeiras mágoas dela.” (*F.M.*, p. 41)

Embora não tenhamos acesso a detalhes da história da mãe de Maria Metade, suas falas são reveladoras de que as experiências da protagonista não eram vivenciadas apenas por ela, mas por toda uma classe socialmente desfavorecida. A protagonista estaria “apenas” dando continuidade a uma linhagem de tristes histórias de mulheres.

Ao longo da narrativa, em meio à “conversa” com o escritor, outros temas saltam aos olhos, quais sejam a memória e o devaneio. Através deles, ficamos sabendo de mais detalhes sobre a personagem, sobretudo de sua infância. A memória, segundo Chauí (2000, p. 125), “é uma evocação do passado. É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais.”

Transportando-se para a infância através da memória, numa mistura de lembrança e devaneio, nos deparamos com alguém aparentemente predestinada ao sofrimento, à exclusão e ao esquecimento (também daí, talvez, o desejo de Maria Metade em ser vista na escrita?!). Maria relata que, quando criança, sonhava em frequentar o cinema da cidade e partilhar da mesma alegria que as outras pessoas diante da grande tela:

É assim que, cada noite, volto à matiné das quatro de minha meninice. Não entrava no cinema que me estava interdito. Eu tinha a raça errada, a idade errada, a vida errada. Mas ficava no outro lado do passeio, a assistir ao riso dos alheios. Ali passavam as moças belas, brancas, mulatas algumas. Era lá que eu sonhava. Não sonhava ser feliz, que isso era demasiado em mim. Sonhava para me sentir longínqua, distante até do meu cheiro. (*F.M.*, p. 41)

Agora sabemos: partilhar a alegria do cinema, dos passeios, da alegria da vida estava/era interdito a Maria Metade porque ela preta e pobre. A memória é acionada devido a atual situação em que a personagem se encontra. Na cadeia, ela se sente livre para rememorar, para retomar um tempo em que se considerava feliz. Nesse sentido, a memória da infância é o único elemento que lhe adoça a existência, apesar da exclusão social e racial (primeira forma de violência a que é submetida). Essa busca de um passado alegre coaduna-se com a formulação de Marilena Chauí, na medida em que se justifica na perpetuação de experiências humanas que não mais retornarão.

Aqui, faz-se necessária uma consideração acerca dos espaços onde Maria Metade é focalizada, a casa e a cadeia, uma vez que eles assumem funções contrárias àquelas a que foram destinados. A casa, para Maria, sempre fora o lugar

do aprisionamento: na infância, não tinha liberdade para sair quando queria; quando adulta, o marido podou toda e qualquer possibilidade de sentir-se livre. Já na cadeia, lugar que, em princípio, tolhe o direito de ir e vir das pessoas, a protagonista experimenta a liberdade, sobretudo no que diz respeito ao sonho, à possibilidade de vislumbrar um futuro em que, o que prevalece, é a retomada de um tempo em que se sentia feliz porque sonhava, devaneava; de um tempo em que não havia marido para lhe oprimir – “o único tempo que me deu sonhos”, conforme a personagem. (*F.M.*, p. 42)

Seguindo esse raciocínio, as palavras de Bachelard (2003, p. 29), sobre o espaço, são esclarecedoras, uma vez que o filósofo considera que

(...) todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indeléveis em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos.

Mais uma vez, a memória é recobrada, e assume preponderância no sentido que Chauí (2000, p. 130) atribui:

A memória não é um simples lembrar ou recordar, mas revela umas das formas fundamentais de nossa existência, que é a relação com o tempo, e, no tempo, com aquilo que está invisível, ausente e distante, isto é, o passado. A memória é o que confere sentido ao passado como diferente do presente (mas fazendo ou podendo fazer parte dele) e do futuro (mas podendo permitir esperá-lo e compreendê-lo).

As reflexões da filósofa apontam para o fato de que, através da memória, constrói-se uma ponte que liga o sujeito ao passado e o projeta para o futuro. No âmbito da narrativa de Mia Couto, a memória da infância representa a retomada de um passado feliz na elaboração, ou na sustentação, de um presente e um futuro menos sofridos.

Um último comentário sobre “Meia culpa, meia própria culpa” diz respeito ao título do conto, sobre o modo como Mia Couto retoma um verso de uma oração católica, o “Ato Penitencial”²². Na oração, o sujeito, após confessar a Deus e aos irmãos que pecou muitas vezes, pede perdão por isto. Há, portanto, um jogo paródico bastante significativo, tendo em vista que, por analogia, a personagem reitera sua

²² “Ato Penitencial: “Confesso a Deus, Pai Todo-Poderoso e a vós, irmãos, que pequei muitas vezes por pensamentos e palavras, atos e omissões, por minha culpa, minha tão grande culpa. E peço à Virgem Maria, aos Anjos e Santos, e a vós, irmãos, que rogueis por mim, a Deus, Nosso Senhor.”

culpa ao mesmo tempo em que pede perdão pelo crime cometido. Apesar de tanta insistência quanto à autoria do crime (e de tê-lo executado, realmente), Maria Metade, nos parágrafos finais da narrativa, declara:

Relatei o sucedido, tudo de minha autoria. Mas não confesso crime, senhor. Não. Afinal, não fui eu lhe tirei vida. (...) O que sucedeu, sim, foi ele tombar sobre o punhal, tropeçado em sua bebedeira.
(...)
Não o matei. E disso tenho pena. Porque esse assassinato me faria sentir inteira. (*F.M.*, p. 43)

Trata-se, portanto, de uma narrativa um tanto quanto ambígua: Maria Metade cometeu o crime ou não cometeu? Sente-se culpada ou não? Ela quer ser condenada ou prefere o perdão? Eis que estamos diante de uma personagem bem misteriosa, embora o seu nome aponte para uma chave de leitura: Maria é, toda ela, metade de cada possibilidade; ou seja, a ambiguidade em torno da personagem permanece.

O conto que analisaremos agora é “Os olhos dos mortos” – também de *O fio das missangas* –, uma narrativa que se assemelha a “Meia culpa, meia própria culpa” em muitos aspectos: trata-se de um monólogo em que a mulher, inominada, conta suas desventuras ao lado do marido bebedor. O desfecho da narrativa, conforme sugerido nos parágrafos finais, é o marido – Venâncio – morto pela esposa. Ela, contudo, em nenhum momento manifesta tristeza ou arrependimento por seu ato; antes, declara: “Estou tão feliz que nem rio (...) Minha alegria, assim tanta, só pode ser errada.” (*F.M.*, p. 69)

Narrado em primeira pessoa, “Os olhos dos mortos” conta a história de uma mulher em vários momentos de sua vida. O início da narrativa focaliza a personagem no presente, momento em que ela é tomada por uma intensa felicidade: “Estou tão feliz que nem rio. Deito-me com desleixo, bastando-me: eu e eu. (...) Hoje não, eu me desmesuro, pronta a crianceiras e desatinos. Minha alegria, assim tanta, só pode ser errada.” (*F.M.*, p. 69)

Embora o seu presente seja de alegria e felicidade, a personagem afirma que “durante anos teve vergonha dessa alegria”. Até então, o leitor não tem conhecimento dos motivos para tanto contentamento. A partir desse dado, ela apresenta seu passado, época em que, além de fantasiar lampejos de felicidade ao lado do marido, era tratada com desprezo e violência:

Durante anos, porém, os passos de meu marido ecoaram como a mais sombria ameaça. Eu queria fechar a porta, mas era por pânico. Meu homem

chegava do bar, mais sequioso do que quando fora. Cumpria o fel de seu querer: me vergastava com socos e chutos. (...)
Venâncio estava na violência como quem não sai do seu idioma. (*F.M.*, p. 70)

Claramente vítima de violência física, “quando há ruptura de qualquer forma de integridade... integridade física, psíquica, sexual e moral”, na concepção de Saffioti (2004), a personagem em questão também vivencia a violência simbólica. Vejamos um fragmento bem representativo:

No final, quem chorava era ele para que eu sentisse pena de suas mágoas. Eu era culpada por suas culpas. Com o tempo, já não me custavam as dores. (...)
Eu estava no pranto como quem sustenta a própria raiz. Chorando sem direito a soluço; rindo sem acesso a gargalhada. O cão se habitua a comer sobras. Como eu me habituei a restos de vida. (*F.M.*, p. 70)

A violência simbólica é instaurada a partir do momento em que a mulher internaliza os atos do marido como naturais e aos quais deve se submeter. Em certa medida, ela “contribui” para que essa forma de violência seja perpetuada, uma vez que não questiona, não revida; ao contrário, a personagem afirma ser “culpada pelas culpas” do marido, bem como estar “habituada a restos de vida”.

Paulatinamente, o leitor vai conhecendo a história da personagem cujo nome não é apresentado. O último ato violento ocorreu-lhe há poucos dias, quando, ao chegar em casa, o marido se depara com um retrato quebrado:

Ao ver a moldura quebrada e os vidros ainda espalhados pelo chão, Venâncio me golpeou com inusitada força, pontapés cruzaram o escuro do quarto entre gritos meus:
– *Na barriga não, na barriga não!* (*F.M.*, p. 70 – em itálico, destaque do autor)

Após esse episódio, a personagem supõe ter sido vítima de um aborto e segue para o pronto-socorro da localidade. No percurso, algumas divagações:

Algures, por um aí, deveria fantasiar um arco-íris. Mas eu estava cega para fantasias. Meu filho, esse primeiro que haveria de nascer, estava morto dentro de mim. As minhas mãos, ingênuas, ainda amparavam o ventre como se ele continuasse lá, enroscado grão de futuro. (*F.M.*, p. 71)

Ao que parece, a possibilidade de um futuro menos sofrido, ou com um pouco mais de alento, seria concretizada com a gestação de um filho. O desejo, no entanto, não se realiza; chegando ao pronto-socorro, a mulher descobre que já não havia gravidez. Então, seu mundo desmorona: “Mais uma vez era falsa esperança. Esse vazio de mim, essa poeira de fonte seca, o não poder dar descendência a Venâncio,

isso doía mais que perder um filho. Eu estava mais estilhaçada que o retrato da sala.” (F.M., p. 71)

O início da fala da personagem sugere que aquele não era o primeiro aborto que sofria. Para ela, no entanto, mais triste que perder um filho – e, com ele, perder as esperanças – era não poder dar um descendente ao marido. A declaração corrobora, mais uma vez, uma estratégia por meio da qual a violência simbólica se instaura, qual seja, a “adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante.” (BOURDIEU, 2011, p. 24)

O acúmulo de privações cria, antes, um sentimento de frustração diante da relação amorosa e da própria vida. É como se a mulher, neste caso, estivesse fadada a dois únicos destinos: ser esposa e mãe. Ser mãe seria um modo de torná-la completa. Para ser mulher, para sentir-se mulher, a personagem deveria, necessariamente, passar pela experiência da maternidade. Ou seja, ela internaliza como natural uma condição que lhe fora imposta culturalmente. Nesse sentido, a concepção da personagem tende a perpetuar um conceito de mulher que, há algumas décadas e em alguns lugares, sobretudo no Ocidente, movimentos sociais que primam pela derrocada da ordem patriarcal vêm contestando.

A história da protagonista de “Os olhos dos mortos” pode ser tida como representante de um modelo de mulher em que, como nos lembra Hissa (1999, p. 505),

Resignação, obediência e passividade são qualidades apreendidas como próprias da natureza da mulher, por força da ideologia, que, valendo-se desses rótulos, passou a encará-la pelo lado da insensatez. Confundida com a criança, em razão de uma suposta fragilidade, a mulher congelou a voz e os sentimentos ao longo dos anos, atraindo para si o estigma da diferença.

Todos os atributos de que fala Hissa, associados às ações violentas do marido, sobretudo, concorrem para que se tenha uma mulher insatisfeita com a condição que lhe fora imposta. Entretanto, para surpresa do leitor, a personagem, ao final da narrativa, age de modo a romper com o ciclo de violências em que está imersa. Vejamos:

Distraída, a minha mão recolhe um vidro. Na cama de casal, meu marido está enroscado, em fundo sono. Deito-me a seu lado e revejo a minha vida. Se erreí, foi Deus que pecou em mim. (...)
Lição que aprendi: a Vida é tão cheia de luz, que olhar é demasiado e ver é pouco. É por isso que fecham os olhos aos mortos. E é o que faço ao meu marido. Lhe fecho os olhos, agora que o seu sangue se espalha, avermelhando os lençóis. (F.M., p. 72)

Como consequência das violências sofridas ao longo de seu relacionamento com Venâncio, a personagem decide por fim à vida daquele que fora o causador de tanto sofrimento. Diante dos elementos levantados, poderíamos afirmar que a grande tônica do conto em questão é a condição feminina, representada por essa personagem que não é nomeada. O enredo revela a presença forte de um tipo de violência muitas vezes naturalizada nas sociedades patriarcais. No entanto, a mulher se comporta como vítima até o seu limite quando, de forma trágica, ela opta por um desfecho completamente inesperado, aquele que nos faz compreender a alegria mencionada no primeiro parágrafo do conto: “Estou tão feliz que nem rio (...) Minha alegria, assim tanta, só pode ser errada.”

Narrado em primeira pessoa, “O nome gordo de Isidorangela” trata da história da personagem cujo nome consta no título da narrativa. Isidorangela era filha de D. Angelina e do Dr. Osório Caldas. Além desses personagens, há outros, como: o narrador, seus pais e os habitantes locais. Todos vivem em uma pequena cidade onde as desigualdades sociais e raciais dividem as pessoas, como no trecho em que o pai do narrador observa: “os pobres têm casa, os ricos têm residência.” (*F.F.*, p. 60) Certo dia, o narrador e seu pai partem para uma visita à casa do Dr. Osório e temos a revelação de um “mistério”, conforme veremos mais adiante.

Gostaríamos de chamar a atenção para a personagem central da narrativa, bem como para as violências que a cercam. Conforme o narrador, Isidorangela era uma “obesa moça” e possuía um sorriso tolo. As descrições apontam diretamente para os seus aspectos físicos e “justificam” uma das formas de violência de que ela é vítima, a qual é exposta nas primeiras linhas da narrativa:

Na rua, na escola, ela era motivo de riso. E havia razão para chacotear: a miúda sobrava de si mesma, pernas rasas arrastando-se em passitos redondos e estofados. Para mais, um sorriso tolo lhe circunflexia o rosto. Ela e o planeta: dois círculos concêntricos. O “Monumento”, assim lhe chamávamos, nós os rapazes, em homenagem ao seu tamanho vasto e demorado.

Como pedra no charco, Isidorangela fazia espriar uma onda de zombaria. (*F.M.*, p. 59)

As observações sobre o corpo da moça (pernas, rosto, sorriso), associado, hiperbolicamente, a formas arredondadas; o riso frequente e camuflado, sem que deles Isidorangela participasse e, sendo ela o único alvo, atestam que a personagem

era vítima de *bullying*, violência psicológica, cujas consequências são difíceis de mensurar.

As cenas de violência psicológica vão se intensificando à medida que a narrativa avança. Quando, mensalmente, era levada ao clube da cidade, Isidorangela nunca era motivo interesse para uma contradança ou qualquer outra forma de socialização. Sua atividade naquele espaço resumia-se a ficar sentada saboreando seu interminável algodão-doce. A apatia da personagem pode ser compreendida como consequência do *bullying*. Se, por um lado, as pessoas não de interessavam pela moça – a não ser para fazer piadas –, ela, por sua vez, mantinha-se distante de todos, evitando aproximar-se.

Na narrativa, o único personagem sensível à situação de Isidorangela é o pai do narrador. A todo momento, quando sua esposa, Marta, o questiona sobre a bajulação e submissão que ele dedica a Osório Caldas, o homem responde: “– Tenho pena dele, Marta. Pobre homem, deve sofrer com aquela filha” (*F.M.*, p. 60) Embora seu sentimento de “piedade” não esteja voltado diretamente à moça, pelo menos, ele não a enxerga como fonte de riso e/ou motivo para zombaria. Essa solidariedade, contudo, não é gratuita. O desejo de agradar ao chefe guardava segundas intenções, conforme sugere o narrador no seguinte excerto:

À medida do tempo, meu pai crescia em seus submissos modos, todo manteigoso e sempre architectando cumprimentos e favores.
(...)
[Resposta do pai] “Nós, sendo mulatos, tínhamos sorte em receber as simpatias do chefe. Até uma promoção lhe havia sido prometida.” (*F.M.*, p. 60)

As suspeitas no narrador, associadas à resposta do pai, confirmam nossa hipótese de que o homem não agia gratuitamente. O desejo de agradar ao chefe chega ainda mais longe quando, certo dia, resolve fazer-lhe uma visita.

A simples visita revestira-se de uma quase solenidade quando o pai, ao solicitar a companhia do filho/narrador, pediu-lhe que pusesse sua melhor roupa, penteasse bem os cabelos e “puxasse lustro ao seu melhor lusitano idioma.” (*F.M.*, p. 61) Chegando à casa de Osório, pai e filho são recebidos por D. Angelina. O homem, por seu turno, pouco lhes dá atenção, apenas um breve aceno, concentrado estava em fazer palavras-cruzadas. Passando a um cômodo da casa, os visitantes deparam-se com Isidorangela sentada em uma poltrona, saboreando algodão-doce. A situação

deixa o narrador perplexo: “Como conseguia Isidorangela ter aquela guloseima em sua casa? Não era coisa exclusiva das feiras e quermesses?” (*F.M.*, p. 62)

Dona Angelina, intencionando animar o ambiente, coloca música no gramofone e instiga o narrador a convidar Isidorangela para dançar. A proposta soa “obscena” ao rapaz, que só desejava a guloseima de que ela desfrutava. A situação é contornada quando o pai empurra o filho em direção à moça. A anfitriã e o pai do narrador também se põem a dançar, enquanto Osório Caldas cochila sobre o jornal. Quando tudo é calma, e o jovem rapaz parece estar envolvido na dança com Isidorangela, algo novo vai sendo revelado:

E eu senti nela, estranhamente, um odor suado que era, afinal, o meu próprio e natural perfume. Senti o cabelo dela, encarapinhado, por baixo da lisura aparente. E olhando, quase a medo, revi sob o seu redondo rosto a ruga de família, o sinal que eu acreditava ser obra exclusiva da minha genética. (*F.M.*, p. 63)

As descobertas do narrador, em torno da personagem central do conto, apontam para outra forma de violência de que Isidorangela é vítima: o apagamento de sua raça. Ela, que deveria ser uma jovem negra (ou mulata), tem seus traços apagados por meio de alguns artifícios: cabelo alisado, a ruga de família escondida na redondeza do rosto. A própria obesidade que acometia Isidorangela parece ser um mecanismo de escamoteamento da raça, uma vez que o sobrepeso se sobressai a outros aspectos físicos e fisionômicos da moça; neste caso, seus algozes são os próprios pais, que investem, incessantemente, em favor da conquista e da manutenção da obesidade. Por outro lado, a situação vivida por Isidorangela e sua família pode ser compreendida como metáfora do “embranquecimento” que negros e mulatos sofreram em territórios colonizados.

Contos do nascer da Terra (2009)²³ é composto por trinta e cinco narrativas, a maioria das quais publicada, uma década antes da compilação em livro, em jornais e revistas em que Mia Couto colaborava, conforme nota da edição que ora utilizamos. No texto de abertura, Couto diz o seguinte:

O mundo necessita ser visto sob outra luz: a luz do luar; essa claridade que cai com respeito e delicadeza. Só o luar revela o lado feminino dos seres. Só a lua revela intimidade da nossa morada terrestre. Necessitamos não do nascer do Sol. Carecemos do nascer da Terra. (*C.N.T.*, p. 05)

²³ Em nossa pesquisa, utilizamos a edição brasileira, datada de 2014. Os exemplos recolhidos dessa obra serão referenciados com a abreviatura *C.N.T.*, seguida no número da página correspondente.

O texto, ao tempo em que dialoga com o título da obra, aponta para a necessidade de uma percepção mais delicada e respeitosa do mundo. Isto é, carecemos de um olhar mais feminino do mundo e para o mundo. Por esse viés, as narrativas/literatura/ficção seriam um modo de ter esse olhar lançado sobre a Terra.

Nessa obra, muitas narrativas tocam em “questões de guerra” – tempos, personagens, situações –; mas, também, levantam questões relativas à situação das mulheres, ou trazem personagens femininas marcantes – crianças ou mulheres adultas –, embora não seja essa a tônica principal do livro. Para tratarmos da violência de gênero, elegemos os contos “Os negros olhos de Vivalma” e “O baralho erótico”.

Narrada em terceira pessoa, a história de Vivalma é iniciada com uma espécie de teoria sobre o quê as mulheres buscam nos homens. Segundo narrador, “Há mulheres que procuram um homem que lhes abra o mundo. Outras buscam um que as tire do mundo. A maior parte, porém, acaba se unindo a alguém que lhes tira o mundo.” (*C.N.T.*, p. 151) Vivalma, personagem central do conto, está entre essa maioria. O narrador começa destacando seu destino:

Este foi o destino de Vivalma, mulher entre as mulheres, cheia de desgraça, nem o Senhor punha oração nela. Mulher gorda, exibia os seios em cacho, carnes de muito volume e herança. Tanta redondeza, aliás, suprimia a curva. (...)
A volumosa senhora saía de manhã para o serviço de sentar no bazar, em banca rente ao chão. (...) (*C.N.T.*, p. 151)

A primeira parte do conto cuida em descrever a personagem principal, desde os aspectos físicos, sua ocupação e seu temperamento. As informações apontam para uma mulher que, embora exerça uma atividade remunerada fora de casa, parece imobilizada para as questões pessoais, sobretudo no plano afetivo. Em determinado momento, o narrador diz que “se deixava no assento, mais vagarosa que orvalho. “Seus braços eram tão curtos que nem era capaz de arregaçar as mangas.” (*C.N.T.*, p. 151) Isto é, a personagem não era capaz de ir à luta por algo ou por alguém.

Vivalma é casada com o latoeiro Xidakwa, “homem zangadiço e com nervo florindo na pele.” (*C.N.T.*, p. 151) Os atributos do homem antecipam suas ações para com a esposa, conforme o narrador:

Razão de que o marido lhe batia, por dádiva daquela palha. Nem carecia de motivo: o murro era a língua dele, vingança de lhe fugirem desejos de sua vista. (...) Xidakwa até que parecia tranqüilinho, sonholento, incapaz de violência. Mas os hematombos no rosto da mulher, o sangue pisado lhe enchendo a quotidiana pálpebra dela, eram provas indesmentíveis. (*C.N.T.*, p. 152)

Apresentados as principais, outras personagens participam da narrativa: as colegas de trabalho de Vivalma. Essas mulheres surgem como vozes que se manifestam, indignadas, contra o comportamento agressivo de Xidakwa, bem como contra a passividade da protagonista. Em vários momentos, elas questionam:

- *Você podia pedir a ele para variar-se: cada vez num lado, cada vez no outro.*
(...)
- *Mas você Vivalma, nem viva nem alma?*
(...)
- *Ora, Vivalminha, lhe deixe de vez, esse homem não vale uma vida. Você é como o nariz: toda a vida no meio, sem nunca fazer escolha.* (C.N.T, p. 152-153 – destaques do autor)

Embora irônicos, às vezes, os diálogos sugerem uma ruptura, mas Vivalma sempre retruca. Conforme o narrador:

- (...) para ela, aquela era a ordem do mundo, estavam-se cumprindo destinos. Nem ela nem ele teriam tempo para uma outra ocasião. O mundo dele era de outra razão, um confim. Ele lhe queria à razão de pontapés? Que fosse. Ela não tinha querer nem ser. E quem não tem vontade, não tem lamento. (C.N.T., p. 153)

Percebemos, mesmo via fala do narrador, que Vivalma concorda com as ações violentas do marido, aceitando-as como da ordem do destino, algo que deveria ser cumprido independente da sua vontade; ademais, ela já não tinha vontade, nem querer, não tinha lamento. Claramente, estamos diante de mais uma personagem feminina violada em sua subjetividade, isto é, além da violência física, Vivalma é vítima de violência psicológica.

As colegas de trabalho estavam sempre atentas e cada vez mais indignadas com a situação, até que, após um hematoma no mesmo olho se acentuar, resolvem agir de forma mais efetiva: “As vendeiras transbordaram-se. Não, aquilo era de mais! E se conluiaram para desafiar o marido violento.” (C.N.T, p. 153) A ação solidária das colegas desencadeia uma reviravolta na narrativa e uma surpresa para todos os envolvidos na trama: elas descobrem que o marido “há tempo que se fora, amanteado com outra. As vizinhas diziam e comprovavam”. (C.N.T, p. 153) Os hematomas que Vivalma exibia no rosto eram “fabricados” por ela mesma. Abismadas ante a descoberta, as amigas recolhem-se sem compreender as motivações de Vivalma para tais atos. No entanto, o narrador levanta a seguinte hipótese: “Vivalma teatrava, para que ninguém suspeitasse de seu abandono?”. (C.N.T, p. 154)

A violência sofrida por Vivalma e, posteriormente, como que fingida – ainda assim, violência auto-praticada – revela a condição a ela que se conformou. Não há nela esboço de reação – a não ser engordar cada vez mais para sentir menos a dor.

A nova companheira de Xidakwa, tomando conhecimento da história de Vivalma, e já temendo um futuro violento para si, “contraverteu caminho e foi agasalhar outra felicidade” (*C.N.T.*, p. 154); isto é, a moça desiste da relação. O fato provoca grande desagrado em Xidakwa, que volta “para afinar contas com Vivalma”. Para surpresa do homem, o pátio da casa estava limpo das flores brancas que a mulher depositava enquanto aguardava seu retorno. Os vizinhos, por sua vez, informa o narrador, voltam a “ouvir os gritos dele, batendo em sua original esposa.” (*C.N.T.*, p. 154)

As flores colhidas no caminho de volta para casa, e jogadas “ao entrar no portão”, formavam um “secreto e perfumado lençol de noiva que nunca houve”. A imagem sugere o sonho de uma relação menos tóxica, em que seus desejos fossem respeitados; ou melhor, em que a mulher fosse amada e respeitada integralmente. A solidão de Vivalma aparenta ser imensa e ela opta por, antes, mostrar ter um marido que a maltrata, do que assumir-se violentada e abandonada. Neste caso, parece estar posta, no gesto da personagem, a assimilação, a incorporação de uma ideologia patriarcal de que o valor da mulher está no fato de ter um marido.

O final da narrativa fica em aberto: Xidakwa teria retomado o casamento com Vivalma? O narrador encerra com o seguinte fragmento:

Manhãzinha seguinte, viram Vivalma sair de casa, canteirando pelo jardim, a encher as mãos de petalazinhas brancas. Haveria quê nessas flores: alegria de quem se ilude vencer? Ou eram pequenitas raivas, desapercibidas como lágrimas em seu rosto molhado? Só ela, a matinal vendedeira, sabe o valor dessas minusculezinhas naturezas em seus dedos decepadas. Dizem, finalmente, que sob o véu de seus enegrecidos olhos havia, nessa manhã, uns fiapos de satisfação. Poderá ela, alguma vez, ser sabida? (*C.N.T.*, p. 154)

A imagem da mulher a refazer o tapete de flores brancas sugere a ideia de recomeço, não da relação, mas da espera, como se Vivalma, com a nova partida de Xidakwa, se pusesse a reconstruir o ambiente para recebê-lo caso ele resolva voltar um dia. Nesse sentido, a personagem de Mia Couto lembra Penélope, sempre a tecer o manto enquanto aguarda o homem amado.

Saffioti (2004) nos auxilia na compreensão da história de Vivalma, assim como na história de outras tantas personagens/mulheres que sofrem violência doméstica. Conforme a estudiosa,

A violência doméstica apresenta características específicas. Uma das mais relevantes é a sua rotinização, o que contribui, tremendamente, para a codependência e o estabelecimento da relação fixada. Rigorosamente, a relação violenta se constitui em verdadeira prisão. Neste sentido, o próprio *gênero* acaba por se revelar uma camisa de força: o homem deve agredir, porque o macho deve dominar a qualquer custo; a mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu “destino” assim determina. (p. 85)

A ideia de “destinação” já é, portanto, resultado de uma interiorização da condição de dependente. Sentir-se destinada é uma forma (estranha) encontrada para suportar a dor. Muitas vezes essa destinação tem um apoio religioso, no mundo ocidental: “ofereça a Deus”, “peça a Deus para lhe dar força”, etc. Não se diz, reaja, denuncie seu algoz, etc.

Também de *Contos do nascer da terra*, conforme anunciamos há pouco, “O baralho erótico” é outro conto em que a violência física contra a mulher é desferida pelo marido. Do mesmo modo que a narrativa comentada anteriormente, nessa também o narrador inicia já antecipando um destino, se não trágico, com problemas: “Em sua maior parte, o matrimônio é um maltrimônio”. (C.N.T., p. 135)

O nome das personagens que compõe o casal aponta para sua caracterização: Fula Fulano – “era um vidabundo, formado nas malandragens.” (C.N.T., p. 135) – e Dona Nadinha – a qual “vivia por fotografia, sonhava por interposição de imagens recortadas em revistas.” (C.N.T., p. 135) É numa fala do marido, enquanto dormia, que temos notícia da violência: “*Coitada, a mulher. Devia ser que apanhou de mais, tenho que abrandar a socaria. Eu lhe bato não é desamor, é só porque você é uma criança, entende Nadinha? Está ouvir, Nadinha?*” (C.N.T., p. 136 – destaque do autor)

A certa altura, quando se esboça um diálogo, numa noite em que permanece em casa, pois não saíra a farrear, Fula Fulano pergunta: “– *Não quer falar-me, mulher?*” (C.N.T., p. 137 – destaque do autor) E o narrador nos informa que ela respondeu “em vago tom”, afirmativamente, “queria era conversar com a mulher que estava dentro dele.” (C.N.T., p. 137) A resposta de Nadinha, desencadeia no marido mais um ato violento, vejamos:

(...) Assim que falou, apanhou logo uma chapada.
– *E nem pense em chorar! Pois que, da última vez, com essa porcaria de sangue e ranhos você quase me estragava o baralho das gajas descascadas!*
(C.N.T., p. 137 – destaque do autor)

Ante a violência física, Nadinha não tem sequer o direito de chorar. Embora a cena final pareça o narrador descreva uma cena erótica no retorno de Fula Fulano para casa, em que a violência é substituída por afeto – “E desatou a beijá-la com

paixão que nunca tanto dele emergira” (C.N.T., p. 139)” –, não há motivos que expliquem ou justifiquem a violência antes praticada – não que isso fosse aceitável, mas, no caso das personagens miacoutinas que praticam violência, quase sempre há uma justificativa.

Nadinha que, durante o dia, vive mergulhada nas imagens de revistas, parece ter nesta ação a projeção de um desejo, um sonho de experimentar suas alegrias, o que, de certo modo, pode ser lido como uma forma de resistir ao matrimônio que, como afirmou o narrador no início, é, quase sempre, um “maltrimônio.”

O caçador de elefantes invisíveis e outros contos (2021)²⁴ consiste em uma coletânea de vinte e seis narrativas publicadas nos últimos dois anos na revista portuguesa *Visão*. Dado o tempo que separa a publicação da obra e a execução desta tese, não será possível um maior aprofundamento em torno dela, no entanto, gostaríamos de chamar a atenção para alguns aspectos: 1) algumas narrativas atentam para questões relativas à guerra; 2) crianças e mulheres vítimas de violência; 3) relações de gênero em que as mulheres sofrem violência; 4) entrechoque cultural; 5) forte presença do humor; 6) menor investimento na criação e recriação de palavras.

Para discutir o tema da violência contra a mulher, selecionamos o conto “O meu primeiro pai”, o qual narra a história de uma família constituída por pai, mãe e dois filhos. O narrador é um dos filhos, já adulto; alguém que, na infância, participou e/ou presenciou tudo o que será contado.

A narrativa é iniciada com algumas informações sobre o pai, um homem que, aos domingos, anunciava ir à missa, mas nunca entrava em igreja alguma. Em vez disso, percorria todos os bares que encontrava pelo caminho e bebia o quanto podia, de modo que só voltava para casa no final da tarde. Lá chegando, a esposa encaminhava as crianças para o quintal para que não presenciassem o que viria a ocorrer dentro de casa. Os pequenos obedeciam à mãe, mas ficavam atentas a tudo o que se passava. Após um tempo, elas adentravam a casa e, a pedido do pai, faziam companhia à mãe. Em dado momento da narrativa, há um salto entre passado e presente; então, temos notícia de que o pai está morto, e a mãe, hospitalizada, retoma alguns fatos pretéritos.

²⁴ As citações desta obra serão feitas através da abreviatura *C.E.I.*, seguida da “posição”, uma vez que se trata de livro digital/kindle.

No conto, nenhum personagem é nomeado, procedimento recorrente na produção de Mia Couto. Do ponto de vista do enredo, outros elementos e temáticas também são velhos conhecidos dos leitores do escritor da Beira; estamos nos referindo às situações de violência contra a mulher em espaço doméstico. Especificamente, sobre “O meu primeiro pai”, a violência era praticada pelo marido contra a esposa, sempre que ele chegava do bar. Conforme o narrador,

No geral, porém, a chegada dele era temida, prenúncio de uma guerra sem panos brancos. O pai surgia no topo da rua, a mãe alertava-nos: ele aí vem, vão para o quintal. E corria a recebê-lo como quem se apressa a se entregar a um carrasco. (C.E.I., posição 573)

Embora os filhos não fossem testemunhas oculares, o que acontecia no interior da casa era por eles subentendido e podia ser escutado à distância. De acordo com o narrador,

(...) adivinhávamos a ágil dança da nossa mãe, escapando aos murros e pontapés. A arte de quem apanha, dizia ela, é evitar marcas. Dói mais exibir essas nódoas que o sofrimento da pancada. Era assim que ela falava. Regressávamos quando os gritos viravam choro. (C.E.I., posição 573)

Do mesmo modo que a mãe tentava blindar os filhos de presenciarem as agressões cometidas pelo marido, ela também resguardava os vizinhos de serem espectadores da violência que sofria. Assim, ela estaria defendendo, principalmente, a si e ao seu casamento, ou melhor, a imagem do casamento feliz e sem violência.

Após as sessões de pancadaria, o pai instruía os filhos a fazerem companhia à mãe:

Corríamos a reconfortar a mãe que jazia embrulhada nos lençóis. (...)
 – *Durma, mãe.*
 – *Não posso, meus filhos.*
 – *Finja que dorme* – implorava eu. – *Assim ele não a importuna mais. E sonhe, mãe.*
 – *Ultimamente* – dizia ela – *tenho-me esquecido de sonhar.* (C.E.I., posição 584 – os destaques em itálico são do autor)

O diálogo não deixa dúvidas a respeito do que se passava entre o marido e a mulher na ausência dos filhos. Além disso, a declaração da personagem feminina aponta para alguém sem perspectiva de futuro; alguém que, devido as circunstâncias, perdeu as esperanças. O advérbio que introduz a frase, no entanto, sugere que nem sempre foi assim; isto é, em algum momento, ela fora feliz no casamento. Essa fase corresponde a um “outro tempo, antes do desemprego e da bebida.” (C.E.I., posição 601)

Apesar de sofrer com as atrocidades do homem, ela sai em sua defesa de duas maneiras: quando justifica o injustificável, e quando atribui a fatores externos algo inerente à natureza do marido, aquele que “nunca dedicou afago a ninguém.” (C.E.I., posição 584) Se, por um lado, não podemos negar a contribuição desses elementos nas mais diversas situações de violência; por outro, recusamo-nos a aceitá-la, pois aceitar é concordar com o ciclo de violência, além de inocentar quem, de fato, é responsável por ele.

Ao tempo em que se considerava feliz, a mulher diz estar casada com o primeiro marido. A revelação deixa o narrador perplexo, pois, segundo ele, nunca houve outro homem, nem outro casamento. Diante da contestação do filho, a mãe esclarece: trata-se, na verdade, do mesmo homem, antes e depois dos fatores elencados anteriormente.

O conto é narrado via três modalidades de discurso: indireto, indireto livre e diálogos. Sobretudo através dos diálogos, na parte final da narrativa, acessamos falas da personagem feminina, as quais põem em dúvida os acontecimentos passados:

Fomos visitá-la ao hospital. Segurámos as suas mãos e lamentámos o quanto o nosso pai a fez sofrer. O meu irmão mais velho chegou a dizer algo terrível:
 – *O nosso maior receio é termos herdado a violência dele.*
 – *Engano vosso, meus filhos – declarou a mãe. – O vosso pai nunca ergueu um dedo contra mim.*
 – *Como pode protegê-lo depois de tantos anos?*
 – *Alguma vez viram uma nódoa negra no meu corpo?*
 – *Então, de quem eram os gritos?* – perguntou o meu irmão. – *De quem era o choro?*
 – *Eu gritava e chorava* – respondeu a mãe – *porque o vosso pai se agredia a si mesmo.* (C.E.I., posição 601 a 616 – os destaques em itálico são do autor)

Se, no passado, temos inúmeros indícios de que a mulher sofria violência doméstica; no presente, ela nega esses fatos. Estaria a personagem a defender os filhos da violência do pai? Ou estaria a acobertar o próprio marido? Ou, ainda, estaria ela a dizer a verdade nesse diálogo final? Essas são questões que se colocam. Porém, não nos esqueçamos de que, em certo momento da narrativa, após um episódio de espancamento, a mulher considera: “A arte de quem apanha (...) é evitar marcas. Dói mais exibir essas nódoas que o sofrimento da pancada” (C.E.I., posição 573) No próprio diálogo derradeiro com os filhos, a mãe continua: “– *Não era de sede (...) que ele sofria. Morria, sim, de ciúmes da vida que havia em mim. Nunca houve outro homem e o vosso pai sabia. O que ele não perdoava era eu estar mais viva do que ele.*” (C.E.I., posição 616) Os dados levantados apontam para o fato de que a

personagem, realmente, era vítima da violência do marido. A motivação, não resta dúvida, eram os ciúmes que ele sentia por ela.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É chegada a hora de encerrar! Mas temos a consciência de que há muito o que ser investigado, pois, como disse Marques (2013), “uma tese não se encerra com um ponto final.”

Neste percurso, muitas perguntas, muitas angústias nas escolhas, mas também muita satisfação com as descobertas através de leituras e releituras. Destacamos o fato de termos de ficar praticamente dois anos no cumprimento dos “créditos” do curso, o que ocupou metade do tempo correspondente ao doutorado. Ademais, fomos surpreendidos com uma pandemia que nos fez reinventar o nosso modo de vida e de estudo, os lugares trabalho, sempre assombrados com os riscos da doença. E, por fim, as perdas que nos trouxeram dor e, às vezes, desencanto. Primeiro, meu Pai, que partiu e me deixou um grande espaço vazio. E, inesperadamente, vítima da pandemia, minha, então, orientadora, a Professora Rosilda Bezerra. Tudo isto, por certo, influiu nos resultados, no alcance de nossa pesquisa. Mas seguimos, talvez, até impulsionada por estas mulheres resistentes e, muitas vezes, silenciadas de Mia Couto.

Buscamos, nos três capítulos que formam esta tese, primeiramente, ler e reler a obra do escritor moçambicano e, a partir desta experiência leitora, formular um caminho de pesquisa. Feitas as leituras, enveredamos pela fortuna crítica da obra contística, o que nos fez notar que a temática que nos inquietava ainda não fora analisada em narrativas curtas. Portanto, esse momento de mergulho na crítica nos forneceu segurança para seguir pelos caminhos da violência contra as mulheres, mas também nos ensinou sobre os mais diversos temas e procedimentos presentes na obra de Mia Couto.

No segundo momento – claro, esses momentos se intercalam o tempo todo – buscamos, nas teorias sobre violência, uma compreensão mais ampla deste conceito a partir de diferentes perspectivas. De fato, não nos alinhamos especificamente a nenhuma delas, mas não temos dúvida de que elas nos ajudaram a enxergar, na leitura dos contos, detalhes, contextos, situações que poderiam ter passado despercebidos. Fica, sobretudo, a consciência de que a violência é um procedimento antigo e permanente na história da humanidade, e que ela não está apenas nos grandes eventos, como guerras. A violência se configura muitas vezes no cotidiano mais íntimo, mais esquecido, menos observado. E é nesse cotidiano doméstico que

se constroem e perpetuam muitas formas de violência. A literatura, ao apontá-las, desperta-nos para a precariedade de muitas relações (des) humanas.

Por fim, o enfrentamento dos contos, a leitura detida, as percepções que vão aflorando. Cada narrativa, cada cena, cada gesto, cada fala, mesmo silenciada, apontam para uma diversidade de violências que estão presentes no cotidiano de inúmeras mulheres. A figuração nos contos talvez nos abram os olhos para ver, os ouvidos para ouvir os gritos ou, como aparece em vários contos, o barulho das porradas.

Em um ensaio rico de sugestões de pesquisa, denominado “Narrativa e resistência”, Alfredo Bosi (2002) destaca duas maneiras como a resistência comparece em narrativas: “a) a resistência se dá como tema; b) a resistência se dá como processo inerente à escrita.” (BOSI, 2002, p. 120) Lembra o autor que estas duas maneiras não se excluem, necessariamente. O percurso analítico do crítico volta-se para autores e autoras da narrativa brasileira e ocidental, como Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Alberto Camus, Hemingway e Sartre, dentre outros referidos.

A temática da violência contra mulheres, desenvolvida nesta tese, pode, certamente se articular como uma resistência temática, que nasce do modo como cenas e situações se configuram nas narrativas. Neste sentido, no caso das personagens femininas cunhadas por Mia Couto, inúmeras delas acabam por nutrir um profundo sentimento de vingança com relação a seus algozes, que, muitas vezes, termina em tragédia. *Vingar-se*, tendo em vista essas personagens, assume várias acepções: 1. Seria uma forma de punir aquele que, de algumas forma, lhe fizera mal; 2. Um modo de reparar a ofensa cometida pelo outro; e 3. Uma forma de se desenvolver, uma vez que, por meio da vingança, a personagem estaria saindo do estado de resignação e subserviência, e ocupando o lugar de agente de uma história, sua própria história.

O desejo de vingança, ou a sua realização, em alguns casos, quase sempre, aponta para outras atitudes violentas, na acepção atribuída por Saffioti (2004, p. 17), que entende a violência como “ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral”. Por exemplo: se, por meio de atitudes violentas dos maridos, as personagens-narradoras de “O cesto”, “Meia culpa, meia própria culpa” e “Os olhos dos mortos” tiveram sua integridade física, psíquica e moral feridas, em consequência, elas nutrem um desejo

de vingança e, nesta situação, o desejo mimético se faz presente. Ou seja, se essas mulheres, ao longo de sua vida conjugal, foram tratadas com violência, o efeito “só” poderia ser, num processo de imitação, outro ato de violência.

Diante das análises que empreendemos neste trabalho, podemos afirmar que os contos de Mia Couto, desde a sua primeira obra, estão atentos às situações de violência que permeiam as relações sociais, sobretudo, as relações de gênero. No que diz respeito às personagens femininas, observamos, que o perfil apresentado pelo escritor é composto pelos mais variados tipos: meninas, jovens, mulheres maduras, brancas, negras, ricas, pobres, mães de família, prostitutas, feiticeiras, nativas, estrangeiras; mulheres habitando a zona urbana ou zona rural. Ou seja, há uma gama de possibilidades quando o assunto é criação de personagens femininas. Nesse painel, chama a atenção a ampla recorrência de mulheres vivenciando situações de violência, as quais, quase sempre, são praticadas pelos homens com quem elas se relacionam: pais, maridos, namorados, sobrinhos, irmãos e patrões. Apesar de, em determinados lugares, as mulheres virem travando lutas contra a ordem patriarcal, nas narrativas de Mia Couto, as personagens lutam sozinhas – não tendo o respaldo de um grupo, de um movimento social que busque conscientizar e lutar pelos direitos das mulheres, elas criam formas de resistir à violência. Daí, talvez, o desejo de vingança, a tentativa de resolver a questão a partir de uma perspectiva pessoal. Nesse sentido, a luta e a resistência assumem formas trágicas, muitas vezes. Mas, trata-se sempre de uma reação que revela uma tomada de consciência ou, no mínimo, uma crise da personagem feminina ante toda a condição de oprimida e desvalorizada como pessoa, como individualidade.

A história das mulheres miacoutianas, em sua grande maioria, pode ser lida como testemunho da “condição” feminina marcada, sobretudo, pelo silenciamento, opressão e violência típicos da cultura patriarcal, marca da sociedade de que participam. Embora não haja uma denominação que leve a afirmar categoricamente, não se pode deixar de considerar que os contos trazem peculiaridades do continente (africano) a que o autor está ligado: trata-se da sociedade moçambicana, com todo seu histórico de violências advindas da colonização e das lutas por libertação.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. da 1ª edição: Alfredo Bosi; revisão da tradução e trad. dos novos textos: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.
- ANGIUS, Fernanda & ANGIUS, Matteo. *O desanoitecer da palavra – Estudo, seleção de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano*. Mindelo: Centro Cultural Português Praia, 1998.
- ARENDDT, Hannah. *Sobre a violência*. 2.ed. Trad. de André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 3.ed. Trad. de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 5.ed. Trad. de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BEZERRA, Rosilda Alves; PINHEIRO, Vanessa Riambau; DUARTE, Zuleide (org.). *Literaturas africanas na contemporaneidade*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2020.
- BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialista. IN: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Ozana (org.). *Teoria da literatura: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3.ed. EDUEM, 2009.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3.ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 10.ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 9.ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.
- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- CABAÇO, José Luís. “Uma voz amanhecida”. IN: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Mia Couto – um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. IN: CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 11.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CANTARIN, Márcio Matiassi. *Por uma nova arrumação do mundo: a obra de Mia Couto em seus pressupostos ecosófico*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2012.
- CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: um moçambicano que diz Moçambique em português*. Lisboa: Clássica Editora, 2015.

- CAVACAS, Fernanda. “O desejo de esquecer”. IN: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Mia Couto – um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Mia Couto – um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 7.ed. São Paulo: Ática, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual, essa nossa (des)conhecida*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHAVES, Rita. “Missangas em firme fio: o conto em Mia Couto”. IN: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Mia Couto – um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência – pesquisas de antropologia política*. Trad. de Paulo Neves. 3.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- COUTO, Mia. *Mar me quer*. 7. ed. Ilustrações de João Nasi Pereira. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- COUTO, Mia. *Cronicando*. 8.ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.
- COUTO, Mia. *A chuva pasmada*. Ilustrações de Danuta Wojciechowska. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.
- COUTO, Mia. *Pensatemplos – textos de opinião*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- COUTO, Mia. *O beijo da palavrinha*. Ilustrações de Malangatana. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006.
- COUTO, Mia. *Cronicando – crônicas*. 8.ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- COUTO, Mia. *Idades cidades divindades – poesia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas – contos*. 8.ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- COUTO, Mia. *Cada homem é uma raça – estórias*. 10.ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- COUTO, Mia. *O gato e o escuro*. Ilustrações de Marilda Castanha. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008.
- COUTO, Mia. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- COUTO, Mia. *Pensageiro frequente*. 2.ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.
- COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas – contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COUTO, Mia. *Contos do nascer da terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- COUTO, Mia. *Vagas e lumes – poesia*. 2.ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2015.
- COUTO, Mia. *Na berma de nenhuma estrada e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- COUTO, Mia. *Tradutor de chuvas – poesia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2015.
- COUTO, Mia. (seleção). *Mia Couto: poemas escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- COUTO, Mia. *O pátio das sombras*. Ilustrações de Malangatana. São Paulo: Kapulana, 2018. (Contos de Moçambique)
- COUTO, Mia. *A águia e a água*. Ilustrações de São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019.
- COUTO, Mia. *O mapeador de ausências – romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

- COUTO, Mia. *O caçador de elefantes invisíveis e outros contos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2021. [e-book/Kindle]
- COUTO, Mia; AGUALUSA, José Eduardo. *O terrorista elegante e outras histórias*. Ilustrações de Alex Cerveny. São Paulo: Planeta, 2019.
- DAVID, Débora Leite. “Contos do nascer da terra”. IN: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Mia Couto – um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- DAVIS, Ângela. *Mulheres, cultura e política*. Tradução: Heci R. Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. de Enilce A. Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FONSECA, Maria Nazareth; MOREIRA, Terezinha Taborda. “Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa”. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*. Belo Horizonte, n. 16, setembro de 2007.
- FONSECA, Maria Nazareth S. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.
- FONSECA, Maria Nazareth; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- FUSARO, Márcia; SILVA, Maurício (org.). *Mia Couto: uma literatura entre palavras e encantamentos*. São Paulo: BT Acadêmica, 2019. [e-book]
- GIRARD, René. “Violência e reciprocidade”. IN: _____. *Aquele por quem o escândalo vem*. Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: Realizações Editora, 2011.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. 2.ed. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2017.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2013.
- HAN, Byung-Chul. *Topologia da violência*. Trad. de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. 3.ed. São Paulo: Selo Negro, 2008.
- HISSA, Júlia. “Breve reflexão sobre a condição feminina aos longo dos anos”. IN: REIS, Lívia de Freitas; VIANNA, Lúcia Helena; PORTO, Maria Bernadette (org.). *Mulher e Literatura – trabalhos apresentados no VII Seminário Nacional*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1999.
- HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. 4.ed. Tradução: Ana L. Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2019a.
- HOOKS, bell. *Eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019b.
- HOOKS, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução: Cátia B. Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019c.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, 2001.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. “Jesusalém: a viagem interior de Mia Couto”. IN: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- KRAMA, GISELE. *Entre esquecer e lembrar: violência, memória e restituição em Mia Couto*. Dissertação/mestrado. Programa de Pós-Graduação em Literatura. UFSC, 2016.

- LARANJEIRA, José Pires. “Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa”. *Revista de Filología Románica*, 2001.
- LEENHARDT, Jacques. *Prefácio*. IN: LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1990.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.
- LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história das opressões das mulheres pelos homens*. Trad. de Luiza Sella. São Paulo: Cultrix, 2019.
- LYRA, Pedro. Apresentação. IN: LINS, Ronaldo Lima (coord.) *A violência na literatura*. Tempo brasileiro, v. 58. Rio de Janeiro, 1980.
- MARQUES, Moama Lorena de Lacerda. *O espaço-tempo da espera nos contos de Mia Couto: uma perversa fábrica de ausências*. Tese/Doutorado. PPGL/UFPB. João Pessoa, 2013.
- MASCARO, Sonia de Amorim. *O que é velhice*. São Paulo: Brasiliense, 1997. (Coleção Primeiros Passos)
- MATA, Inocência & PADILHA, Laura Cavalcanti (org.). *A mulher em África – vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. (Coleção Tempos e espaços africanos)
- MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Trad. de Fábio Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2019.
- MENDONÇA, Fátima. Mia Couto, o mal amado. IN: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Mia Couto – um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- MODENA, Maura Regina (org.). *Conceitos e formas de violência*. Caxias do Sul: EDUCS, 2016. [e-book]
- MORAES, Anita Martins Rodrigues de. “A palavra é fumo: notas sobre *Estórias abensonhadas*, de Mia Couto”. IN: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Mia Couto – um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. “História, violência e trauma na escrita literária angolana e moçambicana”. IN: *Cadernos CESPUC*, nº 27. Belo Horizonte, 2015.
- NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. São Paulo: Kapulana, 2015.
- ODALIA, Nilo. *O que é violência*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ONDJAKI. “O miar do Couto”. IN: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- PAVIANI, Jayme. Conceitos e formas de violência. IN: MODENA, Maura Regina (org.). *Conceitos e formas de violência* [recurso eletrônico]. Caxias do Sul: EDUCS, 2016.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Ângela Bergamini, Milton Arruda, Neide Sette e Clemence Jouët-Pastré. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *África no feminino: as mulheres portuguesas e a guerra colonial*. Porto: Edições Afrontamento, 2007.
- ROSÁRIO, Lourenço do. “O fio das missangas, de Mia Couto”. IN: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Mia Couto – um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- RODRIGUES, Etienne M. Com Mia Couto na sala de aula: histórias de resignação e vingança. IN: NÓBREGA, Marta & PINHEIRO, Hélder (org.). *Literatura e ensino: aspectos metodológicos e críticos*. Campina Grande: EDUFCEG, 2014.

- ROTHERWELL, Phillip. *Leituras de Mia Couto: aspectos de um pós-modernismo moçambicano*. Tradução de Margarida C. Ribeiro. Coimbra: Editora Almedina, 2015.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. *O poder do macho*. 5.ed. São Paulo: Editora Moderna, 1987.
- SANCHES, Clara Terra Benevides. *A resistência da subjetividade feminina: sobrevivendo à tradição*. Dissertação/Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras/PUC-Minas. Belo Horizonte, 2016.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó R. *A varanda do frangipani: entrelugar de mitos, sonhos, memórias*. IN: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Mia Couto – um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (org.). *Escritas da violência – o testemunho*. V.I. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- SIOPA, Conceição. “A construção simbólica do espaço em *A varanda do frangipani* de Mia Couto”. IN: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Mia Couto – um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- SOUZA, Diná M. de; COSTA; M^a Edileuza da. “A construção da identidade da mulher negra em Mia Couto”. IN: *Revista Fórum Identidades*. Dossiê: Recepção e intertextualidades na literatura de autoria feminina. Ano 10, v. 20, nº 20. Jan-abr/2016. Acesso em agosto/2020.
- SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ZIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Trad. de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ZOLIN, Lúcia Osana. “Crítica feminista”. In: ZOLIN, Lúcia Osana & BONNICI, Thomas (org.). *Teoria da literatura: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2009.