

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
CURSO DE BACHARELADO EM LETRAS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (LTV 1110)

Ana Paula Pertile

**A CONFISSÃO ANIMISTA DE UMA REALIDADE FELINA:
*A CONFISSÃO DA LEOA, DE MIA COUTO***

Santa Maria, RS
2016

Ana Paula Pertile

**A CONFISSÃO ANIMISTA DE UMA REALIDADE FELINA:
A CONFISSÃO DA LEOA, DE MIA COUTO**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Curso de Bacharelado em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Bacharel em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Anselmo Peres Alós

Santa Maria, RS
2016

[...] não há nada neste mundo que não esteja sob a minha pele. A rocha, a árvore, tudo vive por baixo da minha epiderme. Não há fora, não há longe: tudo é carne, nervo e osso. Talvez não precisasse de engravidar. Dentro do meu corpo se abriga o mundo inteiro.
(Mia Couto, *Mulheres de cinzas*)

Cê tem medo? Mêce, então, não pode ser onça... Cê não pode entender onça.
(João Guimarães Rosa, *Meu tio o Iauaretê*)

RESUMO

A CONFISSÃO ANIMISTA DE UMA REALIDADE FELINA: A CONFISSÃO DA LEOA, DE MIA COUTO

AUTORA: ANA PAULA PERTILE
ORIENTADOR: ANSELMO PERES ALÓS

Embora as literaturas africanas sejam escritas em línguas europeias, expressam uma realidade cultural diversa do contexto europeu, distanciando-se do cânone literário ocidental. Tendo em vista essa relação de diferença, os aportes teórico-críticos baseados nas literaturas ocidentais se apresentam impróprios para abordar as literaturas africanas. Amparado pelos estudos culturais que oferecem uma abordagem ampla do texto literário, desvinculada das convenções que por muito tempo intitularam-se universais, este estudo adota por referencial estético o *realismo animista*, base das religiões africanas, para abordar suas literaturas. Essa proposta, que vem sendo adotada por muitos investigadores dessas literaturas, é sugerida pelos próprios pesquisadores e escritores africanos: no contexto lusófono, Pepetela (2015) e Henrique Abranches (s.d.) e, no contexto acadêmico, as considerações do pesquisador Harry Garuba (2012) e as reflexões de Sueli da Silva Saraiva (2007a, 2007b) sobre o assunto. Tendo por pressuposto a noção de *inconsciente animista* proposta por Garuba, entendida como o tipo de imaginário social em que estão baseadas as sociedades animistas, o realismo animista configura-se como uma prática linguístico-social cuja estratégia de representação, sinteticamente, reside na materialização do abstrato e do espiritual. À luz dessas considerações é analisada a representação da personagem Mariamar em *A confissão da leoa* (2012), do escritor moçambicano Mia Couto. Enquanto uma visão dissociada em concreto-abstrato tenderia a uma interpretação metafórica da transformação “humana-felina” que comporta a personagem, a perspectiva real-animista transcende o par animalização/humanização para lê-la na sua *presentificação* textual.

Palavras-chave: *A confissão da leoa*. Estudos culturais. Literatura moçambicana. Mia Couto. Realismo animista.

ABSTRACT

THE ANIMIST CONFESSION OF A FELINE REALITY: A *CONFISSÃO DA LEOA*, BY MIA COUTO

AUTHORESS: ANA PAULA PERTILE
ADVISOR: ANSELMO PERES ALÓS

Although African literatures are written in European languages, they express a different cultural reality of the European context, distancing themselves from the Occidental literary canon. Given this relation of difference, the theoretical and critical contributions based on Occidental literatures are inappropriate to nominate the African literatures. Bolstered by cultural studies that offer a wide literary texts understanding, independent of the conventions that long if-titled universal, this study adopts by reference the aesthetic *animist realism*, basis of African religion, to address their literatures. This proposal, which has been adopted by many researchers of these literatures, is suggested by the researchers and African writers: in the Lusophone context Pepetela (2015) and Henrique Abranches (s.d.) and, in the academic context, the considerations of Harry Garuba (2012) and the reflections of Sueli da Silva Saraiva (2007a, 2007b) about the subject. Taking for granted the notion of animist unconscious proposed by Garuba, understood as a kind of social imaginary that are animistic societies based, the animist realism is configured as a linguistic and social practice whose representation strategy, synthetically, is in the materialization of abstract and spiritual. In light of these considerations is analyzed the representation of character Mariamar in *A confissão da leoa* (2012), by the Mozambican writer Mia Couto. As a dissociated vision into concrete-abstract would tend to a metaphorical interpretation of "human-feline" transformation which contains the character, the real-animistic perspective transcends the pair animalization/humanization to read it in the textual *presentification*.

Keywords: *A confissão da leoa*. Cultural studies. Mozambican literature. Mia Couto. Animist realism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	06
2	DE UMA ESTÉTICA MAIS APROPRIADA: O REALISMO ANIMISTA.....	09
2.1	DO <i>INCONSCIENTE ANIMISTA</i>	12
2.2	DO REALISMO ANIMISTA.....	14
3	DAS FRONTEIRAS DO HUMANO E DO ANIMAL.....	21
3.1	DE UM CAMARADA FELINO.....	21
3.2	D'A <i>CONFISSÃO DA LEOA</i> E DE SUA RECEPÇÃO CRÍTICA.....	22
3.3	DE UM ROMANCE FELINO.....	24
3.4	DE UMA CONFISSÃO FELINA.....	30
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	40
	REFERÊNCIAS.....	42

1 INTRODUÇÃO

As literaturas africanas em línguas europeias estão intimamente relacionadas ao colonialismo, uma vez que as línguas pelas quais se expressam são herança da situação de imposição das políticas coloniais (VENÂNCIO, 1992, p. 4). No que tange à língua portuguesa, os eventos de expansão ultramarina do século XV marcaram o início de propagação da língua, que, mesmo findado o domínio português, permaneceu como a língua oficial de seis nações africanas¹. Mas, se a língua persiste, é como marca da diferença desses contextos nacionais diversos do lusitano.

Moçambique é a nação mais oriental de língua portuguesa no continente africano. Embora seja a língua oficial da nação, a lusofonia é um fenômeno dos espaços urbanos, e a segunda língua da maioria da população que frequenta o ensino formal. Com o português, coexistem as línguas autóctones *barwe*, *kunda*, *maconde*, *nathembo*, *sena*, *rhonga*, *changana* e outras², além de línguas orientais, como o mandarim, o árabe e o urdu, provenientes de processos de migração. Dentre toda essa diversidade linguística, se o português é a língua pela qual se escreve a literatura moçambicana, ele expressa todo essa convergência cultural que é Moçambique.

É dessa ebulição de perspectivas que emergem as histórias de Mia Couto.

Seu nome é representativo da literatura moçambicana, em cuja produção em prosa também se destacam nomes conhecidos, os de Paulina Chiziane³, Ungulani Ba Ka Khosa⁴,

¹ São países de língua oficial portuguesa em África: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Guiné Equatorial. Este último foi, no entanto, uma colônia espanhola, que recentemente decretou também o português como uma de suas línguas oficiais, ao lado do espanhol e do francês, na tentativa bem-sucedida de ingressar na Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP). A decisão de incluir o português às línguas oficiais da nação foi, pois, muito mais arbitrária, estimulada por propósitos econômicos, do que por afinidade linguística com os outros países lusófonos.

² O *Ethnologue Languages of the World* – organização linguística com propósitos cristãos, que estuda línguas minoritárias a fim de traduzir a Bíblia para essas línguas – estima mais de quarenta línguas no território moçambicano. Disponível em: <<http://www.ethnologue.com/country/MZ/languages>>. Acesso em: 15 de abril de 2016.

³ Paulina Chiziane nasceu em uma família em que se falavam as línguas autóctones chope e rongá; a língua portuguesa, na qual estão escritos seus romances, a escritora aprendeu na escola. Embora recuse esta denominação, Chiziane é tida como a primeira mulher romancista em seu país, com a publicação, em 1990, do romance *Balada de amor ao vento*. Autodenominando-se uma contadora de histórias, suas narradoras, nos moldes da tradição oral, é que vão tecendo o contar: Sarnau, em *Balada de amor ao vento*; Minosse e Wusheni, em *Ventos do apocalipse* (1993); Vera, em *O sétimo juramento* (2000); Rami, em *Niketche: uma história de poligamia* (2002); e Serafina, Delfina, Maria das Dores e Maria Jacinta em *O alegre canto da perdiz* (2008). No Brasil, encontra-se publicado o romance *Niketche: uma história de poligamia* (2004), pela Companhia das Letras.

⁴ Ungulani Ba Ka Khosa é o nome *rhonga* de Francisco Esaú Cossa. Embora também adote o português na sua escrita, conviveu com a influência materna da língua *sena* e paterna da língua *changana*. Publicou seus primeiros escritos na revista *Charrua*, da Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), periódico que também ajudou a fundar. Seu primeiro romance é de 1987, o romance histórico *Ualalapi*. Nele, narra-se a última resistência ao

Lília Momplé⁵ e Luís Bernardo Honwana⁶, dentre outros. As narrativas de Mia Couto, em geral, estão voltadas para o contexto moçambicano e para a já referida multiplicidade de possibilidades que o seu contexto de enunciação pode oferecer: a tradição autóctone, transmitida através das línguas nativas, e a modernização ocidental, implantada com a língua portuguesa. Em consequência disso, aspectos da sua narrativa podem intrigar aquele que não conhece os códigos sob os quais está estruturada a sociedade moçambicana. Para melhor compreender o que a particulariza, o próprio Mia Couto oferece as pistas. Em entrevista ao *El País*, diz o escritor que:

es importante conocer esto [como se organiza la religiosidad] ... Porque si yo no entendiera, por ejemplo, el catolicismo, tendría dificultades para entender España; los valores, la ética, el comportamiento, la relación con el cuerpo, la propia conciencia, el sentimiento de culpa... todo eso tiene que ver con la religión. Y sin eso no vas a entender África, desde luego. Aquí no se entiende la lógica de las cosas sin el *animismo* (COUTO, 2013, grifo meu).

O escritor não apenas pontua, analogamente, a importância do animismo para o contexto moçambicano e mesmo africano, partindo da experiência católica que caracteriza as práticas ocidentais, como também alerta para a necessidade de compreendê-lo na atividade de interpretar as práticas culturais moçambicanas.

domínio português na figura do imperador Ngungunhane, o último dos líderes do Estado de Gaza, o segundo maior império no continente comandado por um africano – momento histórico que é também retomado no último romance de Mia Couto, *Mulheres de Cinzas* (2015). São outras publicações suas os romances *Os sobreviventes da noite* (2005) e *Choriro* (2009), e as coletâneas de contos *Orgia dos loucos* (1990), *Histórias de amor e espanto* (1993), *No reino dos abutres* (2001) e *Entre as memórias silenciadas* (2013). No Brasil, encontra-se publicado o romance *Ualalapi* (2013), pela editora Nandyala.

⁵ Lília Maria Clara Carrière Momplé, ao lado de Paulina Chiziane, é talvez uma das escritoras mais conhecidas da literatura em prosa moçambicana. Formada em Serviço Social, ocupou diversos cargos de promoção da educação, da cultura e do bem-estar social. Atuou no ensino como professora de língua portuguesa e língua inglesa em Moçambique; foi assistente social em Lisboa e em São Paulo, diretora do Fundo para o Desenvolvimento Artístico e Cultural de Moçambique e membro do Conselho Executivo da UNESCO. Também dirigiu a Associação dos Escritores Moçambicanos na condição de Secretária Geral. Da experiência com as atividades de assistência social e educação, colheu as histórias narradas em seus livros, como afirma em suas entrevistas, e talvez pela necessidade da escrita estar interligada a fatos reais, significativos para a autora, é que tenha poucas obras publicadas. Seu primeiro livro é uma coletânea de contos, *Ninguém matou Suhura* (1988); publicou ainda outra coletânea de contos, *Os olhos da cobra verde* (1997), e o romance *Neighbours* (1996). No Brasil, não há edições nacionais da obra da autora.

⁶ Luís Bernardo Honwana nasceu Luís Augusto Bernardo Manuel. Dos autores exemplificados aqui, é quem publicou ainda durante o domínio português, em 1964, a coletânea de contos *Nós matamos o Cão-Tincho* e quem, provavelmente, esteve mais envolvido na luta de libertação. Antes de 1975, ano da independência, seu livro já estava traduzido para a língua inglesa, projetando a si e à futura literatura moçambicana no cenário internacional. Outras traduções do livro foram feitas, livro esse que tematiza as relações coloniais que antecedem a libertação nacional. Durante a conquista da independência, Honwana foi membro da Frente de Libertação Moçambicana (FRELIMO), razão por que foi preso no ano de lançamento do livro. Em reconhecimento ao engajamento na luta pela independência, após 1975, ocupou a presidência da Organização Nacional dos Jornalistas de Moçambique, área na qual se formou. Foi também secretário da cultura durante o mandato do primeiro presidente moçambicano, Samora Machel. No Brasil, a editora Ática, a partir da coleção Autores Africanos, publicou *Nós matamos o Cão-Tincho*, em 1980.

Em *A confissão da leoa* (2012), um de seus romances mais recentes, o animismo não só está presente como também é fundamental para a sua interpretação. Só à luz das práticas animistas é possível avaliar as proporções da transformação “humana-felina”, construída ao longo do texto. Ignorar os códigos em que está baseado o romance deturparia seus significados: hipóteses que recorressem a uma interpretação metafórica, por exemplo, reduziriam a transformação a uma representação desumana/animalizada da personagem pelo olhar estereotipado sobre as tradições autóctones. É buscando adequar-se melhor ao contexto a que se liga a literatura moçambicana, a fim de aventurar-se na análise do romance *A confissão da leoa*, que o animismo, entendido como representação estética, será considerado neste estudo.

Também atentos ao meio de que são parte, escritores, críticos e pesquisadores africanos têm recorrido à noção de “realismo animista” para designar uma corrente estética que denomine melhor as literaturas africanas, divergindo de muitos críticos não africanos, que tentaram aproximá-las dos conceitos de “realismo mágico”, “realismo fantástico” e “realismo maravilhoso”, utilizados para pensar as literaturas latino-americanas, por exemplo. Dentre eles estão Harry Garuba (2012)⁷ e, no contexto de língua portuguesa, Pepetela (2015)⁸, apoiado por Henrique Abranches (s. d.). No âmbito brasileiro, são pioneiras as reflexões de Sueli da Silva Saraiva (2007a; 2007b) sobre o assunto.

Apropriando-se da crítica que pensa à luz do “realismo animista”, pretende-se, pois, analisar a representação da personagem “humana-felina” no romance *A confissão da leoa* e sugerir um caminho de interpretação a partir dos códigos em que está baseada: a visão de mundo animista.

⁷ Referência da primeira publicação: GARUBA, Harry. Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society. *Public Culture*, Volume 15, Number 2, Spring 2003, p. 261-285. Disponível em: <<http://publicculture.org/articles/view/15/2/explorations-in-animist-materialism-notes-on-reading-writing-african-literature-culture-and-society>>. Acesso em: 09 de abril de 2016.

⁸ Referência da primeira edição do romance no qual é referida a estética real animista: PEPETELA. *Lueji: o nascimento de um império*. Porto: União dos Escritores Angolanos, 1989.

2 DE UMA ESTÉTICA MAIS APROPRIADA: O REALISMO ANIMISTA

Faz-se necessário marcar a importância dos estudos culturais para os estudos literários e para este trabalho, em decorrência de seu olhar amplo para o texto literário e para as práticas culturais em que é produzido. Os estudos culturais surgem da teoria literária, uma vez que adotam a sua metodologia ao tratarem diferentes discursos não literários como *textos* a serem lidos. Diferem-se dela, no entanto, pela amplitude de perspectivas do texto literário que os estudos culturais podem suscitar, relacionando-o a outros discursos, encarando-o como um “fenômeno intertextual complexo” (CULLER, 1999, p. 53).

O diálogo do texto literário com os discursos a que está relacionado revela uma série de práticas convencionadas ligadas a um contexto, abolindo a naturalidade e a universalidade do que é cultural. No caso das culturas autóctones, se as políticas coloniais trataram como inferiores suas manifestações, de acordo com os parâmetros culturais do colonizador, que se reivindicavam universais, os estudos culturais possibilitam estudá-las como representação de uma experiência cultural, utilizando para isso suas próprias convenções, porque, em última análise, importa “compreender o funcionamento da cultura” (CULLER, 1999, p. 49) a partir de suas práticas.

Os estudos acerca das identidades culturais contribuem também para pensar essa complexa rede cultural. Stuart Hall, em seu trabalho sobre a identidade na pós-modernidade (2014), analisando a questão dentro dos contextos nacionais sob a influência dos processos de globalização, pontua a emergência de identidades múltiplas, “paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade” (HALL, 2014, p. 10), que marcam os sujeitos e a sociedade na contemporaneidade. Se outrora quadros de referências baseados em estruturas centrais garantiam sólidas localizações sociais, as configurações dos contextos pós-coloniais são ótimos exemplos do movimento de descentralização, deslocamento ou fragmentação da identidade que caracteriza a pós-modernidade. Marcados pelo hibridismo cultural⁹, os aspectos que se identificariam como ocidentais são relidos pelas tradições autóctones, e vice e versa.

⁹ O termo tem sido empregado para designar culturas que extrapolam cenários culturais autênticos, que transgridem fronteiras bem delimitadas. Não por acaso, o estudo de culturas híbridas tem se desenvolvido a partir dos contextos pós-coloniais – inclusive o contexto latino-americano, de que são representativas as considerações de Canclini (1997) sobre o tema –, porque neles as fronteiras se dissolvem para formação de culturas heterogêneas, que cruzam as tradições locais à herança colonial ou ainda às modernizações advindas da globalização.

No caso das literaturas africanas, marcadas não só pela herança colonial, mas também pela tradição autóctone, relativizar a universalidade das práticas literárias ocidentais e reconhecer as relações de poder que as sustentaram durante o colonialismo permite estudar as literaturas pós-coloniais segundo a lógica na qual são concebidas. Embora, como já se tem dito, a língua e a literatura sejam heranças da situação de dominação que foi o colonialismo, sua apropriação pelo outro deu contornos híbridos à língua e à literatura em função da configuração dos contextos pós-coloniais. Cientes da especificidade africana, pesquisadores tem pontuado o contraste que as literaturas africanas estabelecem em relação ao cânone ocidental, seja em seu projeto cultural, seja em sua forma representacional.

Ao tratar especificamente do projeto literário angolano – mas com aplicação para as demais literaturas africanas, também empenhadas em consolidar-se após as independências nacionais – a professora e pesquisadora brasileira Rita Chaves reitera a marca da diferença pela qual dialogam com a literatura ocidental:

Ao redimensionar propostas de seu projeto cultural, essa produção, ao apropriar-se de outros modelos, impõe-lhe traços da fisionomia que o país vai conquistando. Dessa forma, *dialogando também pela diferença* com o sistema literário que integra, a literatura, valendo-se inclusive da paródia, vai construindo sua identidade, uma identidade que recusa a linha dos sentidos únicos e se faz sobretudo a contrapelo (CHAVES, 2005. p. 75) [grifo meu].

Da tensão entre o que lhe é próprio e o que lhe foi imposto, as literaturas africanas vão construindo suas identidades diversamente do sistema literário ocidental¹⁰. No mesmo sentido, Manuel Ferreira, pioneiro na institucionalização da disciplina de *Literaturas africanas de expressão portuguesa* nas universidades de Portugal, diferencia as literaturas africanas da literatura colonial¹¹ pela dissonância que há na representação do homem negro e da realidade africana:

¹⁰ Esse projeto não é de todo estranho à literatura brasileira: basta lembrar o empenho romântico de, na figura do indígena e da natureza, distinguir e emancipar a literatura brasileira da literatura de matriz europeia. Por isso o Brasil, na condição de ex-colônia portuguesa (bem-sucedida do ponto de vista luso-africano), e a literatura brasileira, principalmente o movimento Modernista, foram influências fundamentais para os escritores africanos lusófonos.

¹¹ Escrita pelos colonos portugueses em África. Veicula uma perspectiva eurocêntrica do homem, marginalizando ou coisificando o homem autóctone. Desde o desembarque dos portugueses, para ficar no contexto lusitano, há atividade literária no continente, e desde a instalação do prelo e do desenvolvimento do ensino, a partir dos anos quarenta do século XIX, também se tem uma atividade literária regular, mas somente é *literatura africana de expressão portuguesa*, adotando o corte epistemológico de Manuel Ferreira, aquela para a qual não lhe é alheio o homem e o contexto africano (FERREIRA, 1987, p. 8-11). A denominação de literatura colonial também não é estranha à literatura brasileira: basta consultar seus manuais de historiografia para identificar lá o que os críticos reconhecem como seu período colonial. No caso brasileiro, entretanto, a literatura colonial compreende os anos de 1500, de que é emblemática a carta de Pero Vaz de Caminha, até 1822, quando da independência do país, ou, seguindo os períodos estilísticos, 1836, ano da publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, que marca o início do Romantismo no país. No caso das nações

O universo africano [é] perspectivado *de dentro*, conseqüentemente saneado da visão folclorista e exótica. No espaço material e linguístico do texto[,] o negro é privilegiado e revestido de um solidário tratamento literário [...]. *É o africano que normalmente preenche os apelos da enunciação e é ele quase exclusivamente, enquanto personagem ficcional ou poética, o sujeito do enunciado.* Os cuidados e os esmeros do sujeito enunciatador são os de *organicamente modular o enunciado com os ingredientes significativos e representativos da especificidade africana* (FERREIRA, 1987, p. 13-14) [grifo meu].

Os *elementos* ou, como prefere Ferreira, os “ingredientes” que eram marginais e inferiores nos textos literários escritos no seio das práticas colonialistas são primordiais nas literaturas africanas, e a relação que estabelecem com o universo representado é “de dentro”, ou seja, as práticas culturais transpostas para o texto literário, estranhas do ponto de vista ocidental, são a realidade desses espaços. Necessitam, pois, de uma abordagem mais apropriada à visão de mundo dos povos africanos.

Baseado na diferença, nas relações contrativas com as práticas ocidentais, é insuficiente abordar o texto literário com denominações que não sejam por ele e por sua visão de mundo suscitadas. É pensando nisso que Mia Couto afirma:

Um velho ditado africano avisa: não necessitamos de espelho para olhar o que trazemos no pulso. A visão que temos da nossa História e das nossas dinâmicas não foi por nós construída. Não é nossa. Pedimos emprestado aos outros a lógica que levou à nossa própria exclusão e a mistificação do nosso mundo periférico. Temos que aprender a pensar e sentir de acordo com uma racionalidade que seja nossa e que exprima a nossa individualidade (COUTO, 2005, p. 156).

Enquanto escritor moçambicano e africano, Mia Couto deixa latente em seu discurso uma necessidade que é sua e também de todo um continente: pensar *por* e *sobre* si mesmos. A aceitação de concepções estrangeiras não só impedem os escritores africanos de *pensar a si mesmos* como os torna *estranhos de si próprios*. É fundamental a eles, mas também aos interessados em estudar as literaturas africanas além África, que tenham em conta os posicionamentos teórico-críticos que se consolidam em seus espaços.

Com o objetivo de estar mais adequado ao objeto de estudo, toma-se como ponto de partida as reflexões dos escritores angolanos Pepetela (2015) e Henrique Abranches ([s. d.]), bem como o posicionamento teórico do pesquisador Harry Garuba (2012) acerca de uma estética mais apropriada às literaturas africanas: *o realismo animista*. Em seguida, será

africanas, a independência ocorre pelo menos 150 anos depois da brasileira e, nesse sentido, são literaturas nacionais muito jovens, que datam de alguns anos antes da conquista da independência, durante a guerra colonial.

revisitada a discussão proposta por Sueli da Silva Saraiva (2007a; 2007b) no contexto brasileiro, trabalho pioneiro no assunto.

2.1 DO *INCONSCIENTE ANIMISTA*

De forma genérica, o animismo é a principal característica das religiões autóctones africanas. A lógica animista sugere o aprisionamento do espírito dentro da matéria, que adquire um significado social dentro da cultura de acordo com suas propriedades naturais e seu valor de uso. Sinteticamente, a crença animista está baseada em dois pressupostos: primeiramente as coisas possuem vida própria; e, depois de despertas, as almas podem *migrar* para outros objetos, para outra matéria (GARUBA, 2012, p. 244).

Garuba (2012, p. 239) define a crença animista como um “modo” não doutrinário de consciência religiosa, contrastando, por exemplo, com o Cristianismo e o Islamismo, que designam doutrinas específicas. A principal diferença entre o animismo e as religiões monoteístas anteriormente citadas estaria na *manifestação material e física do plano espiritual*. Enquanto para o animismo os objetos são os deuses e os espíritos, para as religiões monoteístas são apenas representações simbólicas de deus: “Em vez de erigir imagens esculpidas para simbolizar o ser espiritual, o pensamento animista espiritualiza o mundo do objeto, dando assim ao espírito uma habitação local” (GARUBA, 2012, p. 239-240). E essa reificação¹² do mundo, que é originalmente uma prática religiosa no contexto africano, também é reproduzida nas práticas culturais da sociedade: é a “força motriz” na formação da subjetividade coletiva (GARUBA, 2012, p. 242).

A tradição oral constitui a fonte principal de transmissão da lógica animista, que torna indissociáveis o plano espiritual e o plano material. A esse respeito, Hampâté Bâ afirma que:

Dentro da tradição oral [...] o espiritual e o material não estão dissociados. [...] Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma *presença* particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 169).

¹² Vocábulo também utilizado na tradução ao português do texto do autor. Neste estudo, o emprego de “reificação” se deu primordialmente em função de seu significado quando ligado à sua origem etimológica, a palavra latina *res*, que significa coisa. Nesse sentido, a lógica animista reifica o mundo ao entendê-lo na materialidade das *coisas*. Inevitavelmente “reificação” tem uma aplicação outra no contexto do pensamento ocidental, mas esses significados não interessam ao trabalho.

A *presentificação* é a marca da tradição autóctone: além da religião, o conhecimento, as ciências naturais, a arte, a história, tudo está marcado pela materialidade do abstrato. Todas as relações do homem, mesmo as que de uma perspectiva ocidental sejam relações metafísicas, estão baseadas no mundo físico. A fim de esboçar as relações culturais que o animismo cria nas sociedades africanas, Garuba (2012) delimita a noção de *inconsciente animista*.

Uma das preocupações norteadoras do trabalho do pesquisador que se vê diante de questões animistas e de religiosidades ditas primitivas é compreender o que denomina de *retradionalização*, um fenômeno mais ou menos generalizado nas sociedades africanas modernas, que se dá em dois sentidos: assimilação das formas tradicionais pelas elites modernas e das formas modernas pelas elites tradicionais. E diferentemente de interpretar esse fenômeno como uma apropriação nacionalista deliberada, é proposta a noção de inconsciente animista como subjetividade coletiva que “estrutura o ser e a consciência em sociedades e culturas predominantemente animistas” (GARUBA, 2012, p. 242). O inconsciente animista é, nesse sentido, mais próximo de um tipo de imaginário social, entendido nos termos que Charles Taylor delimita:

[...] as maneiras que as pessoas imaginam sua existência social, como se encaixam em conjunto com os outros, como as coisas acontecem entre eles e seus companheiros, as expectativas que normalmente são atendidas e as noções normativas mais profundas e imagens subjacentes a essas expectativas (2002, p. 106 apud GARUBA, 2012, p. 254).

O animismo já está, pois, pressuposto nas dinâmicas sociais, é a realidade das interações no contexto das sociedades tradicionais. As influências do mundo ocidental são assimiladas a partir dessa visão, embora seja contraditória à concepção de ciência e tecnologia cartesiana essa outra forma de conhecimento. Não há, dentro dessa perspectiva, a dicotomia natural-sobrenatural; há, como esclarece Garuba, a interpretação do mundo dentro de uma cosmovisão “mágica”¹³ (2012, p. 239). A lógica animista, se não distingue a “ciência” da “magia”, desfaz as hierarquias tão rigidamente estabelecidas entre ambas do ponto de vista ocidental.

Um exemplo de convivência entre a ciência e a lógica animista pode ser verificado no modo como Mia Couto alia a biologia à cosmovisão animista: apesar de ser biólogo e, por

¹³ Utilizado para fins explicativos, porque, como se tem dito, não há a diferenciação mágico-natural em uma cosmovisão animista.

isso, sua formação estar próxima das ciências ocidentais, ele compartilha da organização de mundo da qual é parte, assimilando-as à perspectiva animista:

Há quem acredite que a ciência é um instrumento para governarmos o mundo. Mas eu preferia ver no conhecimento científico um meio para alcançarmos não domínios[,] mas harmonias. Criamos linguagens de partilha com os outros, incluindo os seres que acreditamos não terem linguagem. Entendermos e partilharmos a língua das árvores, os silenciosos códigos das pedras e dos astros (COUTO, 2005, p. 49).

Longe de refutar um conhecimento em detrimento de outro, ambos são harmonizados. As propriedades físicas das árvores, das pedras e dos astros não são ignoradas; são antes relacionadas à sua existência anímica: o silêncio das pedras, por exemplo, pode ser sugerido pela sua constituição inorgânica. É a linguagem animista que regula todas essas relações. O fragmento reproduzido de Mia Couto, embora se trate de um texto de opinião do autor, aponta para uma percepção que perpassa também o seu fazer literário.

Da interface entre o inconsciente animista e a literatura, entendida como uma das práticas culturais que emerge desse contexto, faz-se necessária uma estética própria ao texto literário africano. É na tentativa de fornecer aportes teórico-analíticos mais adequados que, na sequência, abordar-se-á o realismo animista.

2.2 DO REALISMO ANIMISTA

No contexto de língua portuguesa, Pepetela foi pioneiro ao sugerir uma melhor definição estética para as literaturas africanas. Em *Lueji: o nascimento de um império* (2015), o realismo animista é tematizado no romance. O diálogo transcrito se dá entre artistas angolanos, envolvidos em um espetáculo que tem por objetivo representar as tradições culturais africanas. O projeto quase fracassa com a intervenção de um coreógrafo tcheco que pretendia utilizar o balé clássico na composição. Segue o diálogo:

- Aqui não estamos a fazer país nenhum – disse Lu. – A arte não tem que o fazer, apenas refleti-lo.
- Frase profunda – disse Jaime. – Talvez falsa, mas quimporta? Eu estou de acordo. Não percebeste a ironia, Lu. Eu queria era fustigar os dogmas, *un, deux, foueté, un, deux, trois, quatre, plié...*
- Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do realismo animista...
- É. O azar é que não crio nada para exemplificar. E ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente. Só existe o nome e a realidade da coisa. Mas este

bailado todo é realismo animista, duma ponta à outra. Esperemos que os críticos o reconheçam.

– Questória é essa? – perguntou Cândido.

– O Jaime diz a única estética que nos serve é a do realismo animista – explicou Lu. Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí.

– Hum, estou mais ou menos a ver – disse Cândido.

– Ainda bem – disse Jaime. – Porque às vezes eu não vejo. Mas isto que andamos a fazer é sem dúvida alguma. E se triunfamos é graças ao amuleto que a Lu tem no pescoço (PEPETELA, 2015, p. 428).

Metalinguisticamente, a discussão acerca de uma estética que dê conta da arte africana é inserida no romance. Fustigar os dogmas e dar contornos para o realismo animista são consequências, porque, como reconhece a personagem, a “coisa” é a realidade da sua cultura. As personagens admitem a impropriedade de representar suas tradições a partir de uma chave europeia. A proposta acerca do balé clássico descaracterizaria a representação de Lueji, rainha fundadora do império Lunda, em que está baseado o espetáculo.

Não só o espetáculo (calcado na cultura autóctone), mas também o romance está inscrito na estética real animista. O amuleto referido na passagem, por exemplo, é um indício da materialização do sucesso do espetáculo. A esse respeito, uma personagem cética, que carrega uma crítica semelhante à de uma perspectiva ocidental sobre essas práticas, alega: “– Disparate! – disse Cândido. – Se o espetáculo resulta, é porque vocês todos tinham capacidades [...] *Vontade, muita vontade, foi esse o feitiço*” (PEPETELA, 2015, p. 428) [grifo meu], creditando o sucesso ao comprometimento do grupo com a causa, sem, no entanto, convencê-los desse ponto de vista.

Henrique Abranches, também escritor angolano, ao ser questionado sobre a relação de seu trabalho com o realismo mágico, rejeita a classificação, preferindo ao termo *mágico* o termo *animismo*:

Eu acho que não está certo. Não é mágico. Mágico tem outras conotações. No cinema e na literatura americana, o mágico é uma pessoa que faz um gesto e outra pessoa aparece com um chapéu alto. Quem deu o melhor nome foi Pepetela. Pepetela chamou a isso uma vez. Disse que eu havia inventado o realismo animista. [...] O que eu faço muitas vezes são histórias à roda de um realismo animista, que é um realismo que anima a natureza. Que, na realidade tradicional, são qualidades animistas. Não são mágicas. Aquilo está baseado em antepassados e em poderes que existem na natureza (ABRANCHES, [s. d.], p. 5).

Para Abranches, ao mágico estão atrelados a cartola e os truques na manga, a figura ocidentalmente relacionada a essa definição. Ligada a essa prática, a palavra mobiliza um campo semântico que pressupõe a ilusão: uma artimanha que permanece velada, mas da qual ninguém dúvida estar presente nos atos do “mágico”. Já no contexto africano, o pressuposto é

o animismo: não se trata de um truque, mas antes de um modo de consciência pela qual a realidade é interpretada. Por isso é preferido à perspectiva que busca no animismo sua definição ao ilusionismo que caracteriza “o chapéu alto”. Animar a natureza não é uma saída poética com intensão de suscitar efeitos estilísticos “mágicos”; é, reiterando o já dito, a realidade do contexto africano, o imaginário social pelo qual se estabelecem suas dinâmicas e do qual se apropriam seus escritores no fazer literário.

Na crítica literária, como se sabe, a contestação de conceitos é uma constante de sua prática. Sua função não poderia ser outra, se não a ampliação da compreensão do texto literário. Ao propor a estética do realismo animista, pretende-se depreender a lógica do texto literário vinculado à lógica em que está fundado. Para tanto, faz-se necessário distingui-lo das definições de *realismo mágico*, *realismo fantástico* e *realismo maravilhoso* que têm sido empregadas na categorização dessas literaturas.

As definições de realismo mágico, fantástico e maravilhoso foram amplamente usadas para designar as literaturas latino-americanas que, genericamente, fizeram da cultura indígena, que foge à lógica ocidental, a matéria de seus textos¹⁴. A associação é pertinente com relação às literaturas africanas, afinal, a cultura autóctone está também presente nos textos. Sem entrar em diálogo com a crítica que fundamenta as estéticas a que se contrapõe o realismo animista por tal tarefa exceder um trabalho que se propõe ensaístico, Garuba distancia-as em função da matéria e do posicionamento do escritor frente à cultura.

Seguindo a linha argumentativa do autor, a forma pela qual se desenvolveu o realismo mágico latino-americano converge para uma atitude irônica dos escritores, e seus pontos de vista partem de um lugar urbano e cosmopolita. Em contrapartida, as narrativas animistas não têm por pressuposto a ironia, e o escritor africano partilha do já referido inconsciente animista. Em consideração a isso, Garuba (2012, p. 246) propõe uma hierarquização dessas concepções estéticas, entendendo o realismo animista como um grande conjunto no qual estariam contidos os demais: o realismo mágico, o realismo fantástico e o realismo maravilhoso. O realismo animista é, pois, uma técnica representacional que se subdivide em outros gêneros, demasiado estritos para denominar as literaturas africanas:

¹⁴ Não é o objetivo deste trabalho aprofundar a crítica a respeito, apenas diferenciá-los do realismo animista.



Diagrama 1 – Organização proposta por Garuba (2012, p. 246), para diferenciar os gêneros literários em estudo¹⁵.

Fonte: autora.

Sem aprofundar cada um desses gêneros, far-se-á uma breve retomada de suas definições segundo Tzvetan Todorov (1975), no caso dos realismos *fantástico* e *maravilhoso*, e Irleamar Chiampi (1980), no caso do *realismo mágico*, a fim de contrastar tais categorias com a noção de *realismo animista*, mais ampla.

No que diz respeito ao *realismo fantástico*, Todorov define-o por “[um]a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 31). De imediato, fica clara na definição a cisão natural-sobrenatural que caracteriza esse momento de hesitação. Nas análises literárias que realiza durante a exposição do gênero, o autor reitera esse átimo que marca o fantástico no mote: “cheguei quase a acreditar” (TODOROV, 1975, p. 36). Detendo-se nas passagens, ambas reiteram a existência de dois mundos, um no qual as leis são conhecidas, ou seja, o domínio natural, e outro em que as manifestações não são explicáveis pelos códigos naturais, isto é, o *sobrenatural*. Distintamente, a concepção de mundo animista não faz essa diferenciação: todos os fatos, naturais ou não para um ponto de vista não-animista, são explicados dentro de sua lógica, que lhes atribui sentido a partir de sua função material. Em consequência disso, a estética animista não implica esse momento de hesitação, de indecisão frente a dois mundos, porque não há essa divisão.

Também segundo Todorov (1975, p. 63), o *realismo maravilhoso* “não se explica de nenhuma maneira”. Para compreender melhor a afirmação, é preciso ter em mente que antes, a exemplo deste texto, é definido o realismo fantástico e está pressuposta, pois, a diferenciação entre ambos. Se agora não há a cisão entre dois mundos, sua definição é

¹⁵ A representação se detém no objetivo de mostrar graficamente o lugar do realismo animista frente os outros gêneros. Sabe-se, contudo, que os gêneros *realismo mágico*, *realismo fantástico* e *realismo maravilhoso* se contaminam, se tocam, mas essa interseção não está representada.

insuficiente, considerando a natureza de sua representação, que não demanda explicações para o que é representado. Outra passagem reitera essa mesma assertiva: “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular [...] Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso [como é o caso do fantástico], mas a própria natureza desses acontecimentos” (TODOROV, 1975, p. 59-60). Dentro da visão de mundo animista, os acontecimentos são justificados pela lógica animista (que é a base das suas sociedades) não podendo ser ignorada.

Acerca do *realismo mágico*, Irlemar Chiampi (1980) reconhece em seu trabalho a forma indiscriminada do uso do termo “mágico” por teóricos e escritores das literaturas hispano-americanas. Mas não é o possível esvaziamento de sentido, que pode ter causado essa atitude, que motivam a autora a abrir mão da nomenclatura. Suas razões residem nas implicações do vocábulo, ligado a uma tradição muito específica no contexto ocidental, e a esse respeito ela vai no mesmo sentido do discurso de Henrique Abranches ([s. d.]), salientando a forma exótica de perceber o mundo americano que o uso de “mágico” implica, tradição essa inaugurada com a literatura de viagem sobre o continente:

[...] por mais que se admita o potencial criador da palavra no novo romance hispano-americano, o seu desejo de criar ‘magicamente’ um referente pela nomeação se submete irremediavelmente ao código de uma língua emprestada para incorporar o real americano ao repertório ocidental [...] só a convoca para entender, mais uma vez, a exigência forânea da moda do exótico americano (CHIAMPI, 1980, p. 47-48).

Não há propriamente aqui uma definição e sim as críticas a essa terminologia, nos moldes do que se está a fazer neste estudo, distanciando-se das nomenclaturas que reafirmam um olhar mistificado do ocidente para essas literaturas, tanto a hispano-americana quanto a africana. Diferentemente da adoção da denominação de maravilhoso, caminho pelo qual Chiampi soluciona seu impasse acerca do “mágico”, recorreu-se à nomenclatura cuja raiz emerge das *práticas religiosas e sociais africanas* para demarcar esteticamente suas literaturas.

Depois das considerações sobre a crítica dos gêneros que se confundem com o realismo animista e da tentativa de diferenciá-los, não é contraditório aceitar a organização proposta por Garuba (2012): o que significa afirmar que os realismos *mágico*, *fantástico* e *maravilhoso* são gêneros contidos no *realismo animista*? Entende-se que não há contradição, uma vez que, como técnica representacional, o realismo animista não faz restrições que excluam as particularidades dos outros gêneros, contidos nesse conjunto maior. Mas esses outros gêneros, por sua vez, são insuficientes ou inapropriados para pensar as literaturas

africanas, cuja especificidade exige um lugar dentro do conjunto maior, abrangidas pelo realismo animista.

O trabalho ensaístico do crítico e professor Harry Garuba (2012) esboça o realismo animista por vias teóricas, sistematizando-o, a fim de fornecer aportes teóricos mais sólidos a uma abordagem que se proponha investigar as literaturas africanas a partir de uma estética própria. Suas considerações partem do texto e do projeto literário dos escritores nigerianos Wole Soyinka, Ben Okri e Niyi Osundare. Para tanto, ele generaliza o fazer literário da seguinte forma: “A grande estratégia adotada por esses escritores [africanos] é dar um aspecto material ou uma existência material ao que talvez sejam somente ideias ou estados de espírito na maneira através da qual o animismo impõe uma dimensão espiritual a objetos materiais” (GARUBA, 2012, p. 244). Essa prática linguístico-cultural elucida o *modo* de representação animista.

Reconhecer o intertexto animista é tarefa difícil quando se observa o mundo a partir da cisão entre o concreto e o abstrato. Para não incorrer no equívoco da interpretação metafórica, é necessário atentar para os detalhes materiais, observando a sua realização (GARUBA, 2012, p. 245). A estratégia primordial do realismo animista envolve indubitavelmente dar ao abstrato ou ao metafórico uma realização material, procedimento esse que não conhece, portanto, os binarismos rígidos de uma perspectiva ocidental.

Dos estudos africanistas no Brasil, é pioneiro o trabalho de Sueli da Silva Saraiva (2007a, 2007b) acerca do realismo animista. A autora considera-o no âmbito da língua portuguesa, adotando como principal referência Pepetela e Abranches. De forma genérica, o realismo animista é contraposto às principais considerações críticas feitas a respeito dos realismos mágico, fantástico e maravilhoso, exemplificando para isso o romance luso-africano contemporâneo:

Os gêneros “realismo maravilhoso”, “realismo mágico” e “realismo fantástico” – consagrados nas literaturas ocidentais, com destaque para a América Latina na segunda metade do século XX – mostram-se hoje, a nosso ver, insuficientes para abarcar artisticamente a realidade sociocultural de povos que não abdicam de suas tradições de cunho animista, ao mesmo tempo em que se inserem no sistema capitalista moderno (SARAIVA, 2007a, p. 2).

Para diferenciá-los, é pontuada a importância da tradição animista nas dinâmicas das sociedades autóctones. Mesmo participando dos processos de globalização econômica, recebendo influências diversas do exterior, a visão de mundo animista é ponto de resistência à presença europeia nos espaços culturais africanos.

Assim como os gêneros da literatura ocidental são comparados à estética animista, também a organização do pensamento ocidental é contraposto ao pensamento animista: “os elementos sobrenaturais, estando associados às crenças e costumes tradicionais, justificam-se, não pela racionalidade cartesiana ocidental, mas pela própria cultura que sobrevive como marca identitária desses povos” (SARAIVA, 2007a, p. 5). É dentro da lógica da cultura local que se explicam os seus elementos, considerados sobrenaturais apenas se pensados fora dela, não sendo verdadeira a premissa do contrário. Ademais, a autora ainda ressalta que é nesse aspecto destoante do pensamento ocidental que reside a diversidade e, portanto, a identidade das tradições autóctones africanas.

Dentro da perspectiva dos estudos culturais, não cabe indubitavelmente hierarquizar um ponto de vista em detrimento de outro. No entanto, algumas considerações, já acentuadas pelos nomes anteriormente referidos, podem ser feitas sobre o assunto. Inicialmente, pontos de vista deslocados, como pode ser o caso de estudos que observam as literaturas africanas a partir da visão ocidental, além de inapropriados, mistificam uma realidade que pode ser compreendida em si mesma; e, considerando esse posicionamento, um estudo que se propõe a pensar as literaturas africanas, mesmo que distante do seu contexto sociocultural, não pode ignorar as bases de sua representação: o animismo.

3 DAS FRONTEIRAS DO HUMANO E DO ANIMAL

3.1 DE UM CAMARADA FELINO

Mia Couto nasceu António Emílio Leite Couto na cidade de Beira, em 1955. Do som motivado pela voz dos felinos, uma de suas afeições, foi que herdou o nome de pena. Filho de imigrantes portugueses, seu pai também foi poeta, jornalista e editor daquela que é a maior editora moçambicana, a Ndjira, responsável por publicar Mia Couto em território nacional moçambicano. Em homenagem às contribuições paternas para o fomento da literatura e da cultura em Moçambique, criou-se a Fundação Fernando Couto, dirigida pelo filho, herdeiro da veia poética.

Além de promover o desenvolvimento cultural do país, durante a juventude esteve envolvido com o movimento de guerrilha para a libertação da nação, como membro da Frente de Libertação Moçambicana (FRELIMO). Compartilhando da euforia da independência, contribuiu também para a composição do hino nacional. Nessa época, era acadêmico do curso de Medicina, que não foi concluído. Formou-se, tempos depois, em Biologia, especializando-se em ecologia, atividade com a qual divide o ofício da escrita.

Aos catorze anos publicava seu primeiro poema em um jornal local. E, em 1983, lançava seu primeiro livro de poesia, *Raiz de Orvalho*. Embora suas principais influências estéticas sejam a música e a poesia, como reitera em suas entrevistas, e suas primeiras publicações sejam em verso, a maior parte da sua obra é composta em prosa, mas uma prosa que não abre mão da criação poética. *Terra sonâmbula*, de 1992, talvez seu livro mais prestigiado pela crítica e conhecido do público, lançou-o como romancista e rendeu-lhe um lugar entre os vinte melhores livros africanos do século XX. Sua obra está composta provisoriamente por aproximadamente trinta títulos publicados entre Moçambique e Portugal, dos quais são poemas: *Raiz de Orvalho* (1983), *idades, cidades, divindades* (2007), *Tradutor de Chuvas* (2011) e *Vagas e Lumes* (2014); são romances: *Terra Sonâmbula* (1992), *A Varanda do Frangipani* (1996), *Vinte e Zinco* (1999), *Mar Me Quer* (2000), *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 [no Brasil: Antes de nascer o mundo]* (2009), *A confissão da leoa* (2012) e *Mulheres de Cinza* (2015); são contos: *Vozes Anoitecidas* (1986), *Cada Homem é uma Raça* (1990), *Estórias Abensonhadas* (1994), *Contos do Nascer da Terra* (1997), *Na Berma de Nenhuma Estrada* (1999) e *O Fio*

das *Missangas* (2003); são histórias infantis: *O Gato e o Escuro* (2001), *A Chuva Pasmada* (2004), *O beijo da palavrinha* (2008) e *O Menino no Sapatinho* (2013), e são crônicas: *Cronicando* (1991), *O País do Queixa Andar* (2003), *Pensatemos: textos de opinião* (2005), *E se Obama fosse Africano? e outras interinvenções* (2009) e *Pensageiro Frequente* (2010).

Em reconhecimento ao seu trabalho, já recebeu o Prêmio Camões em 2013, o mais importante prêmio de língua portuguesa, dentre outras premiações. Suas obras são também conhecidas para além do mundo lusófono, com traduções para o inglês, o francês, o alemão, o russo, o italiano e o catalão, dentre outras línguas. E, segundo notícias editoriais, em breve também será traduzida *A confissão da leoa* para o mandarim, seu primeiro romance publicado nessa língua.

No Brasil, parte de sua obra está publicada pela Companhia das Letras, e o que ainda não foi editado encontra-se publicado pela editora portuguesa Caminho. É um dos escritores africanos de língua portuguesa mais conhecidos e lidos no país. Sua presença se dá também na Academia Brasileira de Letras, onde ocupa a cadeira de sócio correspondente número 5, cujo patrono é Dom Francisco de Souza.

Para além de sua projeção internacional, suas histórias estão voltadas para o contexto moçambicano. A sua gênese e a de seu trabalho literário estão no contato entre a influência da cultura portuguesa recebida do núcleo familiar e a convivência com a cultura local. É sintomático que além do português, sua língua materna, seja também um falante da língua *sená*. É nessa interface, nessas múltiplas influências, que se encontra sua obra.

3.2 D'A CONFISSÃO DA LEOA E DE SUA RECEPÇÃO CRÍTICA

A confissão da leoa é seu décimo romance, publicado em 2012. No Brasil, onde já está em sua segunda edição, tem despertado o interesse da crítica, o que pode ser constatado pela quantidade de trabalhos acadêmicos que tem estimulado no pouco tempo de circulação desde que veio a público. Alguns desses estudos tomam-no em si mesmo, investigando a representação feminina (GUIMARÃES, 2013), as relações de opressão da tradição autóctone (GOMES, 2014) ou ainda o exílio das suas personagens (CAMPOS, 2015). Outros elaboram leituras comparatistas entre outros romances de Mia Couto, contrapondo as representações do feminino (MATTESOVÁ, 2014) ou ensaiando leituras psicanalíticas de suas obras (PIRES LARANJEIRA, 2014). Há trabalhos comparatistas também que relacionam *A confissão da leoa* a romances de outros escritores de África, de que são exemplos a comparação proposta

por Fonseca e Silva (2013) com o romance *Teoria geral do esquecimento*, do angolano José Eduardo Agualusa; ou o trabalho comparatista anterior a este estudo, que o contrapôs ao romance *Balada de amor ao vento*, da também moçambicana Paulina Chiziane, desenvolvido ao longo de minha participação como bolsista de Iniciação Científica no projeto *Ressonâncias e dissonâncias no romance lusófono contemporâneo: o imaginário pós-colonial e a (des)construção da identidade nacional*, coordenado por Anselmo Peres Alós (PERTILE, 2014). Esses estudos acerca de *A confissão da leoa* têm em comum, embora não fique claro nessa revisão simplificada e incompleta dos seus trabalhos críticos, uma atenção, maior ou menor, em torno da *representação* das personagens femininas.

A relevância da discussão do feminino é sintomática no texto, uma vez que, ainda na primeira oração do romance, isso já está ressaltado: “Deus já foi mulher” (COUTO, 2012, p. 13). A narrativa comporta uma diversidade de personagens femininas sujeitas a diferentes tipos de silenciamento, opressão e abuso. Mariamar, a responsável por narrar as peripécias suas e das mulheres de sua família, une-se ao narrar de Naftalinda e Hanifa. Todas vão tecendo as confissões de suas vidas. E é nesse contar de si que se reconhecem leoas. O reconhecimento da condição felina cria as condições para o que será proposto como uma representação que se inscreve na estética do realismo animista.

A pertinência desse trabalho também se dá, principalmente, no âmbito da compreensão do papel das personagens femininas, mas diversamente dos trabalhos citados anteriormente, não as toma a partir da tradição autóctone como prática que inferioriza e objetifica a figura feminina, e sim através de uma perspectiva animista, cujas dimensões vão além do que uma leitura unicamente metafórica pode oferecer. A análise, portanto, realizar-se-á a partir dos detalhes materiais nas passagens do texto que aproximam essas personagens, preferencialmente Mariamar, da metamorfose em leoa. Outros momentos da narrativa também sugerem comparações de personagens com outros animais, mas serão considerados em menor grau porque excedem a proposta desse trabalho.

Todas as abordagens citadas acerca do texto contribuem para o seu entendimento, e a intenção desse estudo é compreendê-lo dentro de uma lógica animista. Ela foi esclarecida anteriormente no âmbito do objeto, que materializa ideias de acordo com o seu valor de uso dentro da tradição animista. Com os animais, que já são dotados de *anima* mesmo de um ponto de vista ocidental, sugerido, inclusive, pela raiz etimologia da palavra, não é diferente, podendo ser transposto a ele o que se disse dos objetos, porque o importante, em última instância, são suas realidades materiais. É pertinente reiterar ainda que as fronteiras entre o animal e o humano dentro do animismo, assim como para os objetos inanimados e para os

seres vivos, são flexíveis: ambos podem migrar de um ser a outro, ou ainda confundir-se e hibridizar-se dentro dessa lógica. É dentro dessa interação e dessa interpretação de mundo que estão inseridas as metamorfoses do romance.

3.3 DE UM ROMANCE FELINO

À semelhança do título de *Terra Sonâmbula*, o romance mais famoso de Mia Couto, *A confissão da leoa* aponta para um processo de *personificação*: assim como a terra é caracterizada por um comportamento humano, também a leoa assume a dicção dos homens. A faculdade da fala é dada a outro ser que não o humano, materializado já em seu título: *a leoa*. Essa relação, definida no nome da obra, é um dos indícios da possibilidade de interpretá-la a partir da visão de mundo animista, que não está exclusivamente presente nesse texto do autor, mas reiterada também em outros escritos seus.

Outro sinal que antecipa uma lógica que não é meramente racional/ocidental na interpretação do texto está sugerido em uma “Explicação inicial”, espécie de prólogo anterior ao texto literário. Longe de tomá-la por verdadeira, embora em entrevistas sobre o assunto o autor afirme tratar-se de uma experiência real, consideramos tal trecho verossímil enquanto circunstância que motiva a história que se segue. Nessa explicação, são descritos os ataques de leões a que vinha sendo acometido um povoado rural no mesmo momento em que por ali estava uma equipe que avaliava os recursos naturais da região. Para conter as mortes que se acumulavam, são contratados caçadores. O escritor teria acompanhado esse drama, que resulta no romance.

Assim é explicada a divergência de interpretação que se estabelece entre os moradores locais e os enviados para o evento: “Aos poucos os caçadores entenderam que os mistérios que enfrentavam eram apenas os sintomas de conflitos sociais que superavam largamente a sua capacidade de resposta” (COUTO, 2012, p. 8). Para além dos conflitos sociais que assolam as populações camponesas, está sugerida aí uma outra lógica que parte da forma como os moradores interpretam os leões, incompreendida pelos demais. No romance, ela reside na percepção dos assassinos que é feita pelas personagens. Em vez de compreendê-los como autênticos leões, são lidos como representações, materializações do mal de pessoas inimigas, ou seja, os habitantes locais desconfiam que *pessoas travestidas de leões sejam a real ameaça ao povoado*.

A esse respeito, a língua *makonde* (ou *shimakonde*), que corresponde à língua autóctone do lugar representado no romance, diferencia três tipos de leões (COUTO, 2012, p. 113): *ntumi va kuvapila*, que, em português, corresponde a “leão-do-mato”, *ntumi ku lambidyanga*, que corresponde a “leão-fabricado”, e *(va)ntumi va vanu*, que corresponde a “leão-pessoa”. O prefixo “va-”, no último caso, quando usado, é sinal redundante de *pessoa*, duplamente fixada: pelo afixo e pelo vocábulo independente. Enquanto em língua portuguesa só se compreende um tipo de leão, e por isso são retomados na língua vernácula, é necessário diferenciá-lo com os qualificativos (*do mato, fabricado, pessoa*). Esses dados linguísticos refletem também um dado cultural: se a realidade de um leão-pessoa não é concebível do ponto de vista de uma língua forjada na herança ocidental, ela se molda à língua autóctone, que faz essa diferenciação, criando espaço para a dissolução das barreiras entre o homem e o animal, representada na forma como as personagens locais interpretam os leões. Mesmo escrito em português, o romance recria a cultura autóctone africana, moldando a língua de forma que a visão de mundo animista esteja representada.

A epígrafe do romance vai no mesmo sentido, pois sugere outras formas de perceber o mundo que não apenas a de uma realidade privilegiada: “Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça” (COUTO, 2012, p. 9). Trata-se de um provérbio africano, e como tal, dá abertura para várias interpretações. Dentre elas, a de que não há somente uma forma de explicar o mundo: por exemplo, seguindo o contraponto discutido anteriormente, a cisão entre o natural e o sobrenatural é uma versão da realidade que contrasta com a lógica animista, mas não a exclui nem estabelece relações hierárquicas com ela, sendo ambas apenas diferentes.

Outro ponto suscitado pelo provérbio reside nas versões dos fatos passados que, a partir de relações de poder não detalhadas aqui, sobrepõe-se a outras versões: a famigerada história oficial, o *relato dos vencedores*, caracterizado por uma versão unilateral dos fatos. Sem aprofundar essa questão, pode-se, à luz do que representa a história oficial, relacionar a forma ocidental de racionalizar a realidade como a forma privilegiada durante muito tempo, que classificou de *primitivas* as religiões e sistemas baseados na concepção animista. Com a emergência dos estudos culturais, da história das mentalidades e dos movimentos sociais, sobretudo o feminismo institucionalizado academicamente, esse quadro vem sendo questionado e revisto. E, simpático a esses avanços, é que não se está a observar o animismo como uma forma inferior de pensamento, mas uma interpretação legítima de ler o mundo.

Relativizando o modo de narrar, a exemplo de um movimento que não se limita a uma versão apenas dos eventos narrados, *A confissão da leoa* está organizada em duas partes, a

Versão de Mariamar e o *Diário do caçador*, e ambas se intercalam na composição do romance. Em todos os capítulos figura uma epígrafe, que a exemplo da epígrafe inicial, estão, em sua maioria, baseadas em provérbios africanos, reiterando uma das características pelas quais é conhecida a obra de Mia Couto: a proximidade com a tradição oral. Um exemplo é a epígrafe do sétimo capítulo: “*Uma palavra que não pode sair da boca acaba convertendo-se em baba peçonhenta*” (COUTO, 2012, p. 117). Nela observa-se, além do ritmo e da sonoridade próprios de uma composição proverbial, mesmo reproduzida em língua portuguesa, um conhecimento popular com caráter pedagógico, em que figura a representação animal, lido, no mais das vezes, metaforicamente. Mas, se tomado em sua materialidade representacional, aí está sugerida uma metamorfose, acerca de um animal com extensa rede de associações, inclusive no mito bíblico. Nesse caso específico, o tornar-se serpente é sugerido pelo silenciamento que, ao aprisionar a palavra, produz, tal como as serpentes, veneno.

Antes de iniciar as considerações sobre o texto literário em si, cabe referir que toda a influência exterior ao texto literário, cuja gênese está no contexto africano ou baseado em sua cultura – a experiência do escritor que motiva o romance, as particularidades das línguas autóctones ou os provérbios citados – é marcada por uma interação com o universo animal cujas fronteiras, se existem, são flexíveis e mutantes.

No que diz respeito à história romanesca, resumidamente, a narrativa inicia em um funeral, onde se vela a última vítima dos ataques felinos. Trata-se da irmã mais velha da personagem Mariamar, responsável por narrar o relato. Kulumani, o povoado onde vive com a família, está sendo assolado por leões, que obrigam a contratação de um caçador pela administração do lugar. Esse caçador, em contrapartida, é responsável por narrar de uma perspectiva externa esse mesmo espaço. Ambos os narradores já tinham um passado em comum que volta a se cruzar com o evento de caça. As incursões do caçador fracassam, restando então aos habitantes locais dar cabo aos leões. A leoa, no entanto, permanece viva nas personagens femininas, como se verá adiante.

São também personagens de Kulumani o casal administrador da cidade, Florindo Makwala e Naftalinda, os pais de Mariamar, Genito Mpepe e Hanifa Assulua, suas irmãs mortas pela leoa, Silência, Uminha e Igualita, e seu falecido avô Adjiru Kapitamoro. Quanto aos quatro últimos, precisam ser compreendidos dentro do que a Ivy Goduka entende por *inter-relação, inter-conexão e interdependência entre os homens e as criaturas vivas e não-vivas* (2000 *apud* CASTIANO, 2010, p. 161). Segundo esse princípio, que é o terceiro dentre os definidos pela autora para uma filosofia indígena africana dos Bantu Xhosas – mas também concebida na amplitude do continente africano que compartilha de uma mesma unidade

cultural e religiosa –, nada que existe está isolado, tudo está relacionado com todos os seres vivos e não-vivos. Para exemplificá-lo, é verificada a organização familiar africana: ela inclui uma relação horizontal, composta por membros da família alargada ao grupo étnico; outra vertical, composta pelos espíritos dos antepassados já mortos, os vivos e os que estão por nascer; e ainda uma relação familiar com as criações da natureza, como as árvores, as plantas e os animais. Ao morrerem, o avô e as irmãs de Mariamar tornam-se seus antepassados e essa passa ser sua condição no núcleo familiar, que não representa um afastamento, e sim outra forma de estar ligado aos que continuam vivos. Nesse sentido, em lugar de se manifestar a partir do sobrenatural, como é a relação dos viventes ocidentais com os seus mortos, os antepassados assumem, no caso animista, uma dimensão *materialista* onde continuam participando da vida familiar, se manifestam a partir de seus descendentes, partilham da sua comida, fazem visitas aos que permanecem vivos, ou seja, continuam interagindo de forma concreta com seus descendentes, as pessoas, os animais, as plantas.

Ainda é pertinente notar com relação à estrutura familiar, o parentesco com a natureza, que em momento posterior estará relacionado à irmandade que se estabelece entre a personagem Mariamar e a leoa. Os animais são entendidos também, à medida que estão próximos das pessoas, como integrantes da família.

Com relação ao rol de personagens, faltam nomear o caçador, Arcanjo Baleiro, um dos narradores do romance, e o escritor que o acompanha, Gustavo Regalo, ambos estrangeiros em Kulumani, que para lá partem a fim de caçar os leões e documentar o evento. Chegando ao povoado, são vistos com desconfiança pelos moradores do local. Principalmente seus métodos tradicionais de caça são questionados, com base na dúvida quanto à natureza dos leões.

Em diferentes momentos da narrativa, a autenticidade dos felinos é questionada pelas personagens; alguns fragmentos são ilustrativos da desconfiança que paira no romance. Por exemplo, ainda em seu início, a dúvida que se instaura em Genito acerca do assassinato de Silência: “teria ela [Silência] a intenção de pôr cobro à vida? Ou, ao inverso, o leão invadira o espaço caseiro, em jeito mais de ladrão do que de fera?” (COUTO, 2012, p. 18-19). A passagem comporta a dúvida por paralelismo, indaga-se se não houve a tentativa de suicídio de Silência ao deixar-se vulnerável aos leões, ou então se o leão, em trejeitos humanos, invadira o espaço familiar para fazer sua vítima. Acerca do mesmo evento outra personagem se manifesta convicta do que teria acontecido: “– *O leão estava dentro* [...] Aponta para o peito como se sugerisse uma outra interioridade” (COUTO, 2012, p. 103). Quanto a essa segunda passagem, não abre espaço para dúvidas, há ali uma afirmação e uma referenciação à origem felina nos gestos de Hanifa.

Outros momentos que também reiteram a desconfiança ou a confirmação da origem humana dos felinos podem ser verificados nos discursos do administrador de Kulumani e da primeira-dama, respectivamente: “– *Para dizer a verdade* – responde o governante –, *já começo a desconfiar da verdade desses leões. Porque eles entram na aldeia, mesmo de dia, com uma intenção quase humana...* [...] esses bichos andam à procura de alguém, farejando as portas, são autores de morte encomendada” (COUTO, 2012, p. 196-197); “– *Não sei o que eles [homens da aldeia] vão procurar pelo mato. Esse leão está dentro da aldeia*” (COUTO, 2012, p. 149). A influência da tradição em um lugar em que o cargo máximo do poder administrativo não supera o poder dos líderes tradicionais gera uma desconfiança antes ausente na personagem, que resistia a uma interpretação animista dos fatos. A última passagem reitera a condição humana dos leões, desfazendo as barreiras entre o lugar tipicamente atribuído aos leões e aos homens, que se confundem no espaço do povoado.

Além da dúvida ou da certeza da origem humana dos leões, as personagens também se confundem com animais, o que geralmente se interpreta por *processo de animalização do humano*. O romance é riquíssimo em passagens do tipo, preparando o tom para a metamorfose em leoa, ápice da queda das fronteiras entre o humano e o animal. São exemplos da animalização das personagens as passagens: “*Há muito que sou um bicho. Há muito que você dorme com um bicho na sua cama...*” (COUTO, 2012, p. 17); “*durmo como os bichos que persigo por profissão: a salteada vigília de quem sabe que demasiada ausência pode ser fatal*” (COUTO, 2012, p. 29); “*Sou como os leões que nos atacam: perdi o medo dos homens*” (COUTO, 2012, p. 114). Na primeira passagem, que corresponde a uma fala de Hanifa Assulua, a aproximação humano-animal é feita por um verbo de ligação que exprime a essência do ser; não há margem para identificar uma atitude ou um comportamento que aproxime a personagem da animalização, e só é possível reconhecê-la enquanto animal, mas um animal rebaixado categoricamente pela escolha lexical que expressa sua essência. Entende-se que o vocábulo “bicho”, em uma escala de apreciação, é menos que animal, pois carrega uma carga amorfa em sua definição. A segunda passagem, que corresponde ao narrar do caçador, faz uso do mesmo léxico animalesco, com a diferença de que aqui a construção frasal, a partir do uso de uma partícula comparativa, suaviza a aproximação, que na primeira passagem é representação da essência da personagem. Na última passagem, que corresponde ao discurso direto de Naftalinda, a aproximação é feita também por processo símil, desta vez, no entanto, com os leões que vêm assolando o povoado: a ameaça aqui é subvertida, e são os homens que representam uma ameaça à personagem feminina, que se alia aos leões para os combater.

Em outras passagens, a convergência humano-animal é feita indiretamente. As vozes narrativas aproximam homem e animal, por exemplo, nas passagens: “só os humanos sabem do silêncio. Para os demais bichos, o mundo nunca está calado e até o crescer das ervas e o desabrochar das pétalas fazem um enorme barulho. No mato, os bichos vivem de ouvido. Era o que meu pai, naquele momento, invejava: ser um bicho” (COUTO, 2012, p. 19); “O escritor é uma ave de rapina: pede relatos da guerra. [...] Embarcou nesta viagem para debicar desgraças, por entre sobreviventes cujo luto é o silêncio” (COUTO, 2012, p. 108); “Parece que os expirados ares desabam, cansados, do seu amplo peito como aves feridas tombando das escarpas” (COUTO, 2012, p. 216). A primeira passagem, descrita por Mariamar, embora utilize um léxico que como se viu anteriormente carrega um valor semântico negativo, inverte-o, ressaltando as habilidades animais ausentes na personagem humana, que passa a cobiçá-las, desejando, inversamente a uma visão hierárquica que inferioriza os animais, ser bicho. A segunda passagem, descrita pelo caçador a respeito do escritor, constrói a relação humano-animal a partir de um verbo de ligação que relaciona a personagem e a sua profissão a aves de rapina. Para intensificá-la, é descrita a ação do escritor pelo verbo “debicar”, ato que literalmente só é possível aos seres que possuem bico, reiterando a aproximação. E o último fragmento de texto, descrito por Mariamar a respeito do administrador da cidade, comporta a ligação dos gestos arfantes da personagem com a fluidez das aves, que é suavizada pela construção comparativa da frase.

Todos os habitantes de Kulumani são também associados a animais. Ao narrar a chegada da comitiva de caça ao povoado, Mariamar assim os descreve: “eu mantinha-me distante e alheia, espreitando a multidão que rodopiava em redor da comitiva. Pareciam abutres. Alimentavam-se de restos. Restos de nós mesmos” (COUTO, 2012, p. 81). A aproximação é estabelecida pelo verbo de ligação *parecer*, assemelhando as ações dos aldeões às de abutres, também aves de rapina, que se acercam de suas presas recém-chegadas. Outra passagem que genericamente caracteriza os moradores locais, mais precisamente os homens do povoado, como animais, está descrita no ritual de caça, narrado por Arcanjo Baleiro:

Durante um tempo os homens dançam e, à medida que rodam e saltam, vão perdendo o tino e, em pouco tempo, desatam a urrar, rosar e sujar os queixos de babas e espumas. Então percebo: aqueles caçadores já não são gente. São leões. Aqueles homens são os próprios animais que pretendem caçar (COUTO, 2012, p. 147).

Na passagem narra-se a transmutação que implica o ritual de caça: os homens precisam transvestir-se dos animais que pretendem caçar, a fim de compreendê-los e prever

suas ações durante a caça. Aos poucos a forma humana vai sendo abandonada e a dança se torna *urro, rosna, babas e espumas*, tal como as feras são percebidas pelos que as caçam.

Poderiam ser citados ainda outros exemplos do longo número de imagens animais associadas às personagens humanas que o texto literário relaciona. Mas as passagens deixam claro que há essa interação entre humano e animal e que não só os felinos são lembrados, mas também figuram outros animais. Os poucos trechos não são suficientes para afirmar que as personagens assumem a forma animal dentro de uma representação animista, posto que a *presentificação* textual transcende uma leitura metafórica, mas antecipam a metamorfose central do romance.

3.4 DA CONFISSÃO FELINA

Esta parte do trabalho discute as características da narradora e personagem Mariamar, e realiza também uma análise dos momentos mais representativos de sua metamorfose em leoa ao longo da narrativa.

Mariamar configura o que a teoria da narrativa denominaria de narradora *autodiegética*, ou seja, narra a história a partir da sua perspectiva de personagem-protagonista. Divide essa condição com outro narrador, e a cada um cabe o narrar de metade do romance. Enquanto narradora da “Versão de Mariamar”, muitas das relações humano-animal, tramadas no texto, são sugeridas por sua voz, como deixam transparecer alguns dos fragmentos anteriores, por exemplo, o fragmento em que compara os gestos arfantes da personagem Florindo com “aves feridas tombando das escarpas” (COUTO, 2012, p. 216) ou quando descreve o desejo da personagem Genito “invejava: ser um bicho” (COUTO, 2012, p. 19). E é da sua perspectiva que primordialmente observa-se a sua transmutação em leoa. Outras personagens, em menor grau, também vão se identificar com a natureza felina.

Dentre as características da personagem Mariamar que a aproximam de uma identidade felina, é pertinente para a análise ressaltar a composição de seu olhar, que lembra em muito o olhar de uma leoa. Ainda no primeiro capítulo do romance de Mia Couto, esse dado está presente, em simultâneo à primeira desobediência da personagem à hierarquia familiar¹⁶. Ao romper o domínio masculino impondo sua fala e sua presença sem o

¹⁶ Todas as ações femininas, dentro das convenções das tradições autóctones africanas, devem submeter-se ao consentimento da figura masculina ou, do contrário, as desobedientes são punidas por transgredir esse limite – a narrativa traz vários exemplos do tipo, por exemplo, ao descrever o *mvera*, lugar de ritos de iniciação

consentimento paterno, Mariamar ameaça essa autoridade. Intimidação semelhante é lida na forma que tomam os olhos felinos de Mariamar:

Decidi então intervir, em defesa de minha mãe. Ao me ver sair da penumbra, as fúrias redobram em meu pai: ergueu o braço, pronto para impor o seu reinado.
 – *Vai-me bater, pai?*
 Ele fitou-me, perplexo: sempre que me assomam raivas, os meus olhos se clareiam, incandescentes. Genito Mpepe baixou o rosto, incapaz de me enfrentar (COUTO, 2012, p. 25).

O recuo ou mesmo o medo que uma fera pode despertar são experienciados pela personagem Genito, à semelhança do que o confronto com a leoa, ou mais especificamente com seu olhar, poderia sugerir. Assim como estão a agir os leões, subvertendo os limites da aldeia e atacando seus habitantes, também a personagem Mariamar subverte os limites de poder da figura masculina, impondo a sua presença e o seu discurso.

Outras passagens também exploram o olhar da personagem. Um dos capítulos narrados por Mariamar, inclusive, recebe o nome de “Uns olhos de mel”, indicando a coloração desses olhos. Nele, é atribuído aos olhos a característica que despertou o interesse do caçador anos antes de seu retorno para dar cabo aos leões. No capítulo seguinte, narrado pelo caçador, essa mesma característica é o gatilho que desencadeia sua lembrança de Mariamar no instante em que encara a leoa: “A leoa continua enfrentando-me, medindo-me a alma. Há uma luz divina nos seus olhos. Ocorre-me o mais estranho dos pensamentos: que em algum lugar já havia contemplado aqueles olhos capazes de hipnotizar um cego” (COUTO, 2012, p. 169). Não só a personagem Mariamar estaria a aproximar-se da representação felina, como também desperta nas demais personagens essa ligação entre ambas.

Outro momento da narrativa é também ilustrativo para a análise acerca da descrição do olhar da personagem: “Uma suspeita foi despontando em todos: eu era uma pessoa não humana. [...] havia nos meus olhos claros a translucência de uma outra, afastada alma. Ela [minha mãe] se perguntava, em solitário pranto, a razão de meus olhos serem assim amarelos, quase solares” (COUTO, 2012, p. 235). Na passagem, tem-se explicitamente o desconcerto que esse olhar desencadeia. Os olhos são percebidos como formas não humanas na personagem. Desde seu nascimento são motivo para a desconfiança dos demais e o seu afastamento da condição humana.

A constituição desse olhar, destacado na personagem como uma característica que a liga aos felinos, precisa ser pensada também dentro dos códigos animistas. Sintomaticamente,

masculinos, onde é proibida a presença feminina, e que, por transgredir esse limite, uma personagem feminina paga com sua vida (COUTO, 2012, p. 148).

a visão, que é um sentido primordial para a percepção da materialidade do mundo em que está baseado o animismo, é o lugar em que se manifesta na personagem a diferença com os humanos e a proximidade com os animais. Uma perspectiva animista percebe nessa semelhança com os leões os prenúncios da felinidade¹⁷ que habita a personagem, materializada em seu corpo.

Não somente os leões, mas também outros animais são relacionados à personagem. Por exemplo, o episódio do sonho em que Mariamar se transforma em uma galinha: “Na noite em que Arcanjo chegou, sonhei que era uma galinha definhando na capoeira de Genito Mpepe. As outras galinhas eram as minhas irmãs. Vivíamos no cotidiano sem história das aves desprovidas de voo” (COUTO, 2012, p. 183). A partir de uma condição que é sua – o fato de estar proibida de sair à rua – em sonho, a personagem torna-se uma galinha, um animal que também compartilha da clausura, uma vez que, sendo ave, é incapaz de voar. Um dado da sua condição de personagem feminina é, pois, representado a partir das semelhanças que ela, Mariamar, estabelece com a condição de um animal. Outro exemplo alhures pode ser identificado na passagem: “Eu tinha sido convertida num corpo sem alma. Peçonhenta seiva, em vez de sangue: era o que nas veias me restava” (COUTO, 2012, p. 188). Agora a representação não explicita o animal a que ela é relacionada, mas a partir da característica que compartilham: assim como a serpente, o fluído de suas veias é também veneno.

O próximo fragmento volta a relacionar a personagem à leoa, comparando-a às transformações a que estão sujeitas as borboletas, muito significativas por serem um modelo de metamorfose dentro do reino animal: “Sucedia comigo a mesma clausura que, num dado momento, ocorre com as borboletas. Eu migrava para um casulo, embrulhada no tempo e esperando que uma outra criatura emergisse de mim” (COUTO, 2012, p. 185). Paralelamente à transformação lagarta-borboleta, a personagem prevê a metamorfose em leoa, reconhecendo a presença da felina em potencial dentro de si. Estende-se a rede de associações ao casulo, que compreende a aparência humana, representando uma das etapas para a condição felina. A transformação de lagarta à borboleta lembra que, na natureza, as metamorfoses são realidades concebíveis e, assim como a concepção animista, as coisas podem transmutar-se de um ser a outro. Diferentemente da forma como se organiza o pensamento ocidental, o animismo se apresenta desapegado de bases essencialistas, cuja intenção primeira é determinar e categorizar o valor das coisas.

¹⁷ O uso substantivo que se fez do vocábulo *felino*, estruturado a partir das possibilidades de formação de palavras em língua portuguesa, obedece à necessidade de designar a *condição felina* da personagem Mariamar na narrativa.

Dentre as aproximações animais que perpassam a personagem, a principal é sua ligação com a leoa. Essa metamorfose se dá paulatinamente na narrativa, sobretudo na parte que corresponde a “Versão de Mariamar”. Os capítulos que abarcam esse narrar podem ser entendidos em dois momentos: um primeiro momento, nos primeiros capítulos, como de aproximação a esse *status* animal, e outro momento, encaminhando-se para os capítulos finais, com a confissão de sua origem felina. Cada capítulo contribui de forma diferente para pensar essa passagem humana-felina, e a fim de tentar abarcar esses momentos pontuais na narrativa de cada etapa do tornar-se leoa é que foram selecionados os fragmentos, apresentados na sequência da análise.

O primeiro capítulo pode ser entendido sob a inscrição do *chamado*. Vivendo as tensões do último ataque dos leões, a notícia da chegada da comitiva de caça suscita a primeira confissão da personagem Mariamar, em que traz para si a responsabilidade da presença dos leões, assumindo a autoria da convocação:

- *Sabe quem chamou o caçador?* – perguntei.
- *Toda a gente sabe: foram os do projeto, esses da empresa* – respondeu meu pai.
- *Mentira. Quem chamou o caçador foram os leões. E sabe quem chamou os leões?*
- *Não vou responder.*
- *Fui eu. Fui eu que chamei os leões* (COUTO, 2012, p. 25).

A personagem assume a sorte de todo evento, explicitando seu poder sobre aqueles que representam uma ameaça à aldeia. As especulações que por ventura sugerissem um desequilíbrio ecológico para justificar os ataques dos leões, um exemplo mais óbvio para um ponto de vista não animista, são ineficientes para a lógica que o texto apresenta. Os eventos configuram-se em outra ordem, de um lugar interpretativo animista, cuja representação implica uma aliança entre a personagem e os leões. E assim, o improvável ganha explicações dentro de uma perspectiva animista.

No capítulo seguinte da versão de Mariamar, que corresponde ao terceiro capítulo do romance, narra-se o encontro às margens do rio da personagem com a leoa:

- E, de súbito, ela ali está: a leoa! Vem beber naquela suave margem de rio. Contempla-me sem medo nem alvoroço. Como se há muito me esperasse, ergue a cabeça e crava-me fundo o seu inquisitivo olhar. Não há tensão no seu porte. Dir-se-ia que me reconhece. Mais do que isso: a leoa saúda-me, com respeito de irmã. Demoramo-nos nessa mútua contemplação e, aos poucos, um religioso sentimento de harmonia se instala em mim. Saciada a sede, a leoa espreguiça-se como se quisesse que um outro corpo lhe saísse do corpo (COUTO, 2012, p. 55).

A primeira coisa a se notar é a harmonia do encontro, que se estabelece por caminhos cordiais, mimetizando as convenções de reunião entre seres de mesma espécie. Não há surpresa ou pânico, como poderiam ser as expectativas de um confronto com um animal cuja fama é de violento. É preciso lembrar também as considerações anteriores sobre a organização familiar africana, que inclui no rol de parentes também criações da natureza, como os animais. Nesse sentido, o reconhecimento de irmandade entre ambas se explica também pelos códigos culturais africanos. Mas o trecho vai além, quando sugere a extensão de um outro corpo que se sobressai da leoa. Além de irmãs, a representação suscita a interpretação de tratar-se da mesma personagem.

Para reforçar o reconhecimento de sua identidade felina no confronto com a leoa, cabe considerar a origem hídrica do lugar, característica que se faz latente também no nome da personagem. Mariamar é um nome que evoca, enquanto criação linguística – outra marca do autor do romance –, pelo menos outros três nomes: Maria, amar e mar. Tendo em vista esta última partícula, é inevitável associá-la a uma composição de água, o próprio texto literário faz essa interseção: “vamos agora seguindo ambos: o rio Lindeia com seu nome de ave; e eu, Mariamar, com o nome de água” (COUTO, 2012, p. 49). Tendo em mente a referência no nome e no lugar, é possível aproximar esse encontro de um regresso a si mesma. Dentre os significados simbólicos dominantes que a água pode suscitar, ser *fonte de regeneração* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 52-60) é a que melhor cabe para pensar a interação que se estabelece com o espaço no encontro da personagem com a leoa. Essa acepção sugere uma recuperação de si mesma à beira-mar, uma reestruturação de si que culmina com a adoção da identidade felina.

A análise não poderia estar menos equivocada quando se passa a considerar a descrição de cada uma, personagem e leoa, que se confundem na representação. O léxico mais adequado para descrever uma figura humana está associado à descrição da leoa e vice-versa: “É esta leoa, delicada e feminina como uma dançarina, majestosa e sublime como uma deusa, é esta leoa que tanto terror tem espalhado em todas as vizinhanças” (COUTO, 2012, p. 55); e “Estranhamente não receio. Para meu próprio assombro, toda eriçada, avanço [...], gritando, cuspendo e arranhando” (COUTO, 2012, p. 57-58). Enquanto à leoa atribui-se os predicados de *delicada*, *feminina*, *dançarina*, *majestosa*, *sublime* e *deusa*, à Mariamar se associam as ações *gritando*, *cuspendo* e *arranhando*, invertendo a lógica representativa e intensificando a dissolução de uma na outra.

No terceiro capítulo narrado por Mariamar, o quinto do romance, interessa destacar o episódio da degola das galinhas. Enquanto acercava-se delas no trato dos afazeres domésticos, a personagem é tomada por um *acesso*:

Quero responder, não me chegam as palavras. Repentinamente, perdi a fala, apenas um rouco farfalhar me sacode o peito. Assustada me ergo, percorro com ambas as mãos a garganta, a boca, o rosto. Grito por ajuda, mas apenas um cavernoso bramido se solta de mim. E é então que emerge a esperada sensação: um raspar de areia no céu da boca como se me tivessem enxertado uma língua de gato. [...] – *O que fez com a galinha? Minha filha, você não usou a faca!*? (COUTO, 2012, p. 83).

Ao denominá-lo como um *acesso*, fez-se propositadamente para pensá-lo em sua dupla acepção: a personagem sofre um surto físico, um ataque momentâneo, mas também *acessa* sua constituição felina. O acesso apresenta-se também como a via de ingresso a essa condição. A faculdade humana da fala é perdida, e um órgão seu substituído por um apetrecho felino, uma língua de gato. O fragmento culmina com o parecer de outra personagem que constata os métodos atípicos de degola, mais associados a uma intervenção felina do que humana.

Outra ocorrência semelhante pode ser verificada no capítulo seguinte da versão da personagem, que corresponde ao sétimo capítulo do romance. O ataque transcrito na sequência constitui uma memória da infância da personagem, momento em que era acometida por situações semelhantes:

Nesses ataques, segundo testemunhava minha irmã, eu me distanciava de tudo o que era conhecido: andava de gatas, com destreza de quadrúpede, as unhas raspavam as paredes e os olhos revolviam-se sem pausa. Fomes e sedes faziam-me urrar e espumar. Para aplacar as minhas raivas, Silênciosa espalhava pelo chão pratos com comida e tigelas com água. Encurralada num canto, minha irmã, aterrorizada e em prantos, rezava para não mais me ver lambendo água e mordendo os pratos (COUTO, 2012, p. 122).

A exemplo das considerações do fragmento anterior, observa-se a transmutação física da personagem em leoa. *Tudo o que é conhecido* ou associado ao comportamento humano é abandonado para dar forma aos trejeitos felinos. É amplo o campo semântico mobilizado na representação, desde atribuições mais genéricas, aplicáveis a outros animais, até colocações mais pontuais do comportamento de uma leoa: *de gatas, quadrúpede, urrar, espumar, lambendo, mordendo*.

No décimo primeiro capítulo, seguindo o mapeamento dos capítulos narrados por Mariamar, as sugestões de fera se voltam para o interior da personagem: “dentro de mim, uma fera carnívora devorava o meu filho” (COUTO, 2012, p. 186). Mesmo que a representação

interior sugerisse a manifestação de um plano abstrato, essa interioridade é materializada pelo aborto. E, mais uma vez, a leoa se manifesta de forma concreta ao devorá-lo, afastando da interpretação qualquer inclinação que pudesse sugerir uma leitura metafórica.

No décimo terceiro capítulo, é descrito outro surto da personagem, desta vez, no entanto, as vítimas não são galinhas, mas uma personagem humana, Naftalinda, a mulher do administrador do povoado:

Como um clarão vejo uma leoa se enovelar sobre o seu extenso corpo e as duas [Naftalinda e a leoa], quase indistintas, se abraçarem numa dança fatal. [...] Aos berros, acorro a ajudar a moça. A leoa se espanta perante o meu ataque. Com ímpeto que em mim nunca antes adivinhara, cresço em força e tamanho e obrigo a leoa a afastar-se. [...] Num ápice, rodopiamos as três, confundem-se unhas e garras, babas e suspiros, rugidos e gritos. A raiva faz-me duplicar de corpo: mordo, esgadanho, pontapeio. [...] num relance, avisto Florindo com uma matraca erguida acima da cabeça, pronto para me desfechar o golpe final.

– *Sou eu! Sou eu, Mariamar!*

– Um coro de vozes eclode: *Mate-a, Florindo! Essa mulher é a própria leoa!* (COUTO, 2012, p. 219-220).

A exemplo da confusão que gera uma disputa entre feras, as perspectivas de narradora e personagem se confundem e se contradizem. Mariamar sai em socorro de Naftalinda ao ver a leoa em ação. Naftalinda, por outro lado, confirma ser Mariamar a própria leoa. Atentando para o narrado, a perspectiva novamente extrapola as expectativas de uma situação violenta por parte da leoa, visto seu ataque estar associado a um *abraço*, mesmo que fatal. Ele não suscita crueldade, mas antes se constitui como uma reunião que inspira irmandade às demais personagens femininas. Já o avanço de Mariamar para socorrer Naftalinda é descrito mais aos moldes de um ataque. E a confusão que se estabelece na disputa dos corpos pode se estender também à indistinção entre quem é Mariamar: se a personagem humana, se a personagem felina, ou ambas.

O último capítulo da “Versão de Mariamar”, que corresponde ao décimo sétimo no romance, é fundamental para dar cabo à metamorfose em leoa da personagem. A partir do título do capítulo, “Sangue de fera, lágrima de mulher” (p. 231), já é possível ver representadas as duas formas que a personagem assume ao longo da narrativa, a forma humana e a forma felina. Outro aspecto a se notar é a constituição fluida do título: compostos como sangue e lágrima são maleáveis e solúveis um no outro, a exemplo da constituição da personagem, composta de duas formas diluídas em si.

A sua gênese, narrada neste capítulo, também se dá de duas maneiras: há um nascimento humano e outro da terra, ou seja, da natureza, no seio da criação dos animais. O

nascimento humano é um nascimento fúnebre, e a personagem o narra tal como se fosse insuficiente para estar viva:

Só as mulheres sabem quanto se morre e nasce no momento do parto. Porque não são dois corpos que se separam: é o dilacerar de um único corpo, de um corpo que queria guardar duas vidas [...] É por isso que não há maior sofrimento que dar à luz um corpo sem vida. Nos braços da minha mãe depositaram essa criatura inanimada [ela, Mariamar] (COUTO, 2012, p. 233).

Está descrita aí a dor do nascimento, mas também a herança humana que ele – o nascimento – representa, uma vez que esse momento é entendido como parte do dilacerar de outro corpo humano. No entanto, o fato de nascer morta para a vida humana culmina em um outro nascimento da personagem. Recai, pois, sobre a terra a responsabilidade de seu nascimento, em comunhão com ela e com o que representa *nascer em meio às suas criações*:

A terra húmida me abraçou com o carinho que a minha mãe me dedicara nos seus vencidos braços. Desse escuro regaço guardo memória e, confesso, tenho a mesma saudade que se tem de uma longínqua avó. [...] Uma pequena perna ascendeu do pó e rodopiou como um mastro cego. Depois apareceram as costelas, os ombros, a cabeça. Eu estava nascendo. O mesmo estremecer convulso, o mesmo desamparado grito dos recém-nascidos. Eu estava sendo parida do ventre de onde nascem as pedras, os montes e os rios (COUTO, 2012, p. 234).

Para ilustrar o parentesco com a terra, o solo está associado a figuras familiares, a mãe e a avó, ambas ligadas a uma herança materna. O paralelismo do penúltimo período intensifica a autenticidade com que é percebido o nascimento, é o *mesmo*, é tão legítimo quanto o nascimento humano. A emergência da terra dá-se primeiro pelos membros inferiores, invertendo o nascimento humano, cuja ordem se dá com o surgimento primeiro das partes superiores. Por último, está reiterada a sua irmandade com as criações da natureza, tendo em vista a origem comum de seus nascimentos.

É esse também o capítulo em que é declarada a sua confissão, adiada até o final da narrativa, mas recuperada desde o seu início, na relação estreita que mantém com sua identidade felina, ora confundida, ora trocada. A confissão é, pois, *seu atestado da metamorfose em leoa*. Várias passagens são ilustrativas, no último capítulo, para o que se intenta ilustrar; para tanto, foram selecionados três episódios para dar conta da análise aqui delineada.

O primeiro fragmento centra-se nos ecos internos de sua felinidade, concretizando-os fisicamente em sua postura:

Inspiro fundo e escuto dentro de mim uma outra voz. [...] Visitei o mundo dos homens apenas para melhor lhes dar caça. Não foi por acaso que minhas pernas paralisaram. O bicho que havia em mim pedia outra postura, mais gatinhosa, mais junto ao chão, mais perto dos cheiros. Também não é por acaso que sou infértil. O meu ventre é feito de uma outra carne, eu sou composta de almas trocadas (COUTO, 2012, p. 237-238).

Esse chamado interno modifica sua constituição da forma mais material possível, manifestado-se em sua carne. Sua postura também se altera, assumindo as destrezas de quadrúpede. Outro aspecto a se notar é a justificativa de que se apropria a personagem para explicar a necessidade da transformação. Outra vez o caráter pragmático da perspectiva animista dá contornos à representação: tendo em vista a necessidade de um mecanismo de defesa frente a seus opressores, a personagem metamorfoseia-se em leoa, para nessa outra materialidade vingar a si e às demais personagens femininas, que ao longo da narrativa vivenciaram o silenciamento da tradição.

A segunda passagem ilustra, em certa medida, também uma justificativa acerca da matança de mulheres. Uma vez que as vítimas feitas pela leoa eram principalmente mulheres, a personagem explica essa escolha:

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

Há, de início, o relato do abandono de tudo o que é incompatível com sua nova postura, por exemplo, a faculdade humana de sentir culpa ou pena daquelas que mata. A *personagem-pessoa* Mariamar dá, pois, lugar à *personagem-leoa* Mariamar. Para explicar a escolha de suas vítimas, Mariamar segue um critério bem específico: as mulheres, cujas mortes já estão previstas na tradição, sujeitas que estão aos mandos e desmandos dos homens. A vingança inverte-se: as vítimas dos homens são as mesmas de Mariamar, mas o objetivo da mulher-leoa é aliviar a existência de suas vítimas do peso da objetificação que é perpetrada para, na ausência de mulheres, não restarem homens a perpetuar as arbitrariedades da tradição. Todas as suas intervenções, como leoa, estão pautadas por objetivos materiais, que dizem respeito ao dia-a-dia das mulheres que vivem sob o signo de convenções que as oprimem.

O último fragmento sintetiza, em muitos aspectos, este último capítulo: “E aqui deixo escrito com sangue de bicho e lágrima de mulher: fui eu que matei essas mulheres, uma por

uma. Sou eu a vingativa leoa” (COUTO, 2012, p. 239). A derradeira confissão está aí, atenta aos detalhes materiais, às formas humana e felina da personagem e à situação de subalternidade feminina.

Talvez fosse necessário, por fim, explorar o que implica esse gênero discursivo que é a *confissão*, mas isso exigiria uma revisão da tradição ocidental a respeito dessa questão retórica. Preferindo abordá-lo pela lógica animista, a confissão da experiência felina é também a confissão de uma forma representacional, o realismo animista. O realismo animista implica uma outra perspectiva do texto, atenta aos detalhes materiais da representação. A *confissão da leoa* é a confissão de uma realidade animista que entende o texto literário na sua *presentificação* e materialidade narrativa, que vai além do que uma leitura metafórica pode sugerir.

Cabe uma última consideração de análise acerca de um dado material forjado ao fim da narrativa:

Com o respeito das coisas derradeiras, Hanifa Assulua sussurra:

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

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

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

Como se pode observar, Hanifa também confessa sua identidade felina e, sendo mãe de Mariamar, as personagens se ligam à leoa de forma hereditária. A herança matrilinear é transmitida por essa *corda*, composta dos nós de cada geração felina. A corda é, pois, o detalhe que se queria ressaltar, visto que representa materialmente o legado felino dessa família de leoas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O advento dos estudos culturais e das teorias pós-coloniais, dentre outras perspectivas que pensam as culturas humanas e suas relações com o mundo na contemporaneidade, introduzem a diversidade como um patrimônio humano a ser preservado e compreendido, desvinculando-se de tendências que supervalorizam a universalidade ou a crença etnocêntrica na superioridade de determinadas culturas sobre outras. Essas premissas guiaram a perspectiva adotada no estudo em questão, que parte das bases das culturas autóctones africanas para intervir analítica e interpretativamente em um romance que ocupa lugar privilegiado na literatura moçambicana. Sem a pretensão de fazer um inventário do que significa o animismo nas culturas autóctones africanas, e levando em consideração, em vez disso, alguns pesquisadores e escritores africanos que têm incursionado por essas vias que ainda são pouco exploradas, a intenção da discussão que está na base desta monografia foi dar *outro enfoque* ao texto literário, pensando na intersecção entre a lógica animista e o romance *A confissão da leoa*.

Mesmo configurando-se como um trabalho alóctone às dinâmicas africanas, visto que parte de um olhar de fora do continente africano, e bastante contaminado pela percepção ocidental das relações humanas e da produção de conhecimento, tentou-se aqui ser solidário às considerações que os próprios africanos privilegiam em suas intervenções acadêmicas ou literárias. Dentre tudo o que já foi citado, cabe ainda esta breve referência a Mia Couto, que a faz em entrevista concedida depois do recebimento do Prêmio Camões. Na tentativa de explicar a base animista que perpassa as literaturas africanas, o autor define-as da seguinte forma: “realismo real” (COUTO, 2013). Essa forma, redundante em si mesma, não é equivocada dentro do contexto africano. A interação entre as pessoas, os animais, a natureza e os objetos não faz distinção entre a realidade e o fantástico, o mágico ou o maravilhoso: essas são divisões que a forma do pensamento ocidental e, principalmente, o pensamento europeu, distingue. Dentro da lógica animista tudo está, pois, conectado a uma explicação no plano pragmático das situações.

Considerando o animismo e sua interface literária, o realismo animista, cuja técnica representacional está fundada na atenção aos detalhes materiais para a explicação dos eventos que extrapolam uma lógica ocidental de pensamento, incursionou-se pela análise d’*A confissão da leoa*. O romance, em diversos momentos de sua constituição retórica e ficcional,

extrapola uma explicação racional dos eventos, tal como se entende *racionalidade* dentro de um ponto de vista ocidental. Nesse sentido, deteve-se o trabalho mais especificamente no que tange à representação da personagem Mariamar, quando ligada ao evento de sua metamorfose em leoa.

Embora a língua portuguesa, na qual está escrito o romance, não seja uma das línguas autóctones moçambicanas – fundadas na visão do mundo animista –, ela moldou-se para representar uma outra realidade, a realidade daqueles que se apropriam dela em contextos diversos do lusitano. A análise poder-se-ia deter em uma abordagem que considerasse principalmente os mecanismos associativos da língua – por exemplo, o *símile* e a *metáfora* –, que tem realizações específicas¹⁸ em língua portuguesa, para propor uma leitura metafórica do texto. Mas tendo em vista as necessidades de uma abordagem animista, a análise se guiou pela conjuntura material e pela *presentificação* da metamorfose em leoa, na tentativa de descrevê-la e interpretá-la segundo a estética do realismo animista. Essa percepção, por sua vez, lê a identidade felina como a materialização no corpo da personagem de uma necessidade pragmática, imposta pela condição feminina – uma condição de submissão, de subalternidade e de convivência diária com a opressão – nas culturas autóctones africanas.

Embora a temática em torno dos leões seja um lugar comum quando se trata de África, a representação que comporta o romance não vai em mesmo sentido, isto é, não a faz por vias exóticas que reiteram as imagens, temas e motivos dos leões e das savanas, mas a vincula a uma base animista de representação da realidade. A interpretação do texto literário, relacionada à perspectiva que dá forma à sua cultura, confere um ponto de vista não alheio à diversidade humana, mas antes uma celebração dela, preservada no registro literário.

¹⁸ O *símile* pressupõe o uso da conjunção “como”, ou variantes, para estabelecer entre dois termos de sentido diferentes uma relação de *comparação*; a *metáfora*, por sua vez, estabelece essa relação sem, no entanto, explicitá-la por uma partícula linguística.

REFERÊNCIAS

ABRANCHES, Henrique. Da mitologia tradicional ao universalismo literário. Entrevista. In: *União dos Escritores Angolanos*, s. d. Disponível em: <<http://goo.gl/Nu5I3f>>. Acesso em: 09 de junho de 2016.

CAMPOS, Priscila da Silva. *O exílio em A confissão da leoa*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. 160 p. Disponível em: <<http://goo.gl/UVgS1a>>. Acesso em: 22 de abril de 2016.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In:_____. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 283-350. Disponível em: <<http://goo.gl/f1B83d>>. Acesso em: 15 de julho de 2016.

CASTIANO, José P. *Referenciais da filosofia africana: em busca da intersubjectivação*. Maputo: Ndjira, 2010.

CHAVES, Rita. O projeto literário angolano: a identidade a contrapelo. In:_____. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. p. 69-75.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Tradução de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COUTO, Mia. *Mulheres de Cinza*. Lisboa: Caminho, 2015.

_____. *Vagas e Lumes*. Lisboa: Caminho, 2014.

_____. En África no es que se viva un realismo mágico, es realismo real. Entrevista. In: *El País*, 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/qG61nW>>. Acesso em: 08 de abril de 2016.

_____. *O Menino no Sapatinho*. Ilustrações Danuta Wojciechowska. Lisboa: Caminho, 2013.

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

_____. *A confissão da leoa*. Lisboa: Caminho, 2012.

_____. *Tradutor de Chuvas*. Lisboa: Caminho, 2011.

_____. *Pensageiro Frequente*. Lisboa: Caminho, 2010.

_____. *Jesusalém*, Lisboa: Caminho, 2009.

_____. *E se Obama fosse Africano? e outras interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009.

_____. *O beijo da palavrinha*. Ilustrações de Malangatana. Lisboa: Caminho, 2008.

- _____. *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*. Lisboa: Caminho, 2008.
- _____. *idades, cidades, divindades*. Maputo: Ndjira, 2007.
- _____. *O Outro Pé da Sereia*. Lisboa: Caminho, 2006.
- _____. *Pensatempos: textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. *A Chuva Pasmada*. Ilustrações de Danuta Wojciechowska. Maputo: Ndjira, 2004.
- _____. *O Fio das Missangas*. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. *O País do Queixa Andar*. Maputo: Ndjira, 2003.
- _____. *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*. Lisboa: Caminho, 2002.
- _____. *O Gato e o Escuro*. Ilustrações de Danuta Wojciechowska. Lisboa: Caminho, 2001.
- _____. *Mar Me Quer*. Lisboa: Caminho, 2000.
- _____. *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa: Caminho, 2000.
- _____. *Na Berma de Nenhuma Estrada*. Lisboa: Caminho, 1999.
- _____. *Vinte e Zinco*, Lisboa: Caminho, 1999.
- _____. *Contos do Nascer da Terra*. Lisboa: Caminho, 1997.
- _____. *A Varanda do Frangipani*. Lisboa: Caminho, 1996.
- _____. *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Caminho, 1994.
- _____. *Terra Sonâmbula*. Lisboa: Caminho, 1992.
- _____. *Cronicando*. Lisboa: Caminho, 1991.
- _____. *Cada Homem é uma Raça*. Lisboa: Caminho, 1990.
- _____. *Vozes Anoitecidas*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1986.
- _____. *Raiz de Orvalho*. Maputo: Associação de Escritores Moçambicanos, 1983.
- CULLER, Jonathan. Literatura e estudos culturais. In:_____. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução e notas de Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999. p. 48-58.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.
- FONSECA E SILVA, Maria Laura Muller da. As fronteiras híbridas da África pós-colonial [leitura comparada entre *A confissão da leoa* e *Teoria do Esquecimento*]. *Interfaces*,

Guarapuava (Universidade Estadual do Centro-Oeste), v. 4, n. 2, dez. 2013, p. 22-29. Disponível em: <<http://goo.gl/jgKsPZ>>. Acesso em: 22 de abril de 2016.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela Tarouco. *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 15, n. 19, 2012. p. 235-256. Disponível em: <<http://goo.gl/d1KiYH>>. Acesso em: 08 de abril de 2016.

GOMES, Celina de Oliveira Barbosa. Da negação do *status* de mulher à manifestação de uma identidade felina: as críticas a uma tradição cultural em *A confissão da leoa*, de Mia Couto. *Escrita*, Nilópolis (UNIABEU), v. 5, n. 1, jan.-abr. 2014. p. 11-25. Disponível em: <<http://goo.gl/BMdQY7>>. Acesso em: 22 de abril de 2016.

GUIMARÃES, Terena Thomassim. *Representação da mulher em A confissão da leoa*. 2013. 67 f. Monografia (Instituto de Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/suYPCf>>. Acesso em: 22 de abril de 2016.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

MATTESOVÁ, Veronika. *O universo feminino nos romances escolhidos de Mia Couto [A confissão da leoa; Venenos de deus, remédios do diabo; Terra Sonâmbula]*. 2014. 80 p. Dissertação (Formação de professores em língua e literatura portuguesa - Učitelství portugalského jazyka a literatury) - Universitas Masarykiana Brunensis, Brno, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/gy1dfr>>. Acesso em: 22 de abril de 2016.

PEPETELA. *Lueji: o nascimento de um império*. São Paulo: LeYa, 2015.

PERTILE, Ana Paula. Contrapontos: a identidade feminina em dois romances moçambicanos. *Ao pé da letra* (Revista dos Alunos da Graduação em Letras - UFPE), Recife, v. 16, n. 2, jul.-dez. 2014, p. 43-64. Disponível em: <<http://goo.gl/28wihl>>. Acesso em: 22 de abril de 2016.

PIRES LARANJEIRA, José Luís. O escritor enquanto leoa sonâmbula. *Revista Ecos*. Cáceres (UNEMAT), v. 16, n. 1, 2014, p. 132-141. Disponível em: <<http://goo.gl/nvlrGY>>. Acesso em: 22 de abril de 2016.

SARAIVA, Sueli da Silva. O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa. *Anais do Encontro Regional da ABRALIC 2007*. Literaturas, Artes, Saberes. São Paulo: USP, 2007a. p. 1-9.

_____. Fustigar os dogmas: singularidades da crítica africana e africanista. *Revista Crioula*. São Paulo, [S.I.], n. 2, nov. 2007b. Disponível em: <<http://goo.gl/XqkF67>>. Acesso em: 08 de abril de 2016. Não paginado.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e poder na África Lusófona*. Lisboa: Ministério da Educação, 1992. Disponível em: <<http://goo.gl/BisPdH>>. Acesso em: 09 de abril de 2016.