



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE HUMANIDADES - DEPARTAMENTO DE LETRAS E EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
AFROBRASILEIRA E AFRICANA**

Sandra da Silva Paulino

**DO *FIO DAS MISSANGAS*: A REPRESENTAÇÃO DA
VOZ FEMININA EM MIA COUTO**

**GUARABIRA
2011**

Sandra da Silva Paulino

**DO *FIO DAS MISSANGAS*: A REPRESENTAÇÃO DA
VOZ FEMININA EM MIA COUTO**

Monografia submetida ao Curso de Especialização em Literatura e Cultura Afrobrasileira e Africana, da Universidade Estadual da Paraíba – Campus III, em cumprimento às exigências necessárias para a obtenção do grau de Especialista, sob a orientação da Profa. Dra. Rosangela Neres A. Silva.

GUARABIRA
2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL DE
GUARABIRA/UEPB

P237d

Paulino, Sandra da Silva

Do fio faz missangas: a representação da voz feminina em Mia Couto / Sandra da Silva Paulino. – Guarabira: UEPB, 2011.

45f.

Monografia Especialização (Trabalho de Conclusão de Curso - TCC) – Universidade Estadual da Paraíba.

“Orientação Prof. Dr. Rosangela Neres Araújo da Silva”.

1. Literatura Africana 2. Mia Couto
3.Feminino I.Título.

22.ed. 869

Sandra da Silva Paulino

**DO FIO DAS MISSANGAS: A REPRESENTAÇÃO DA
VOZ FEMININA EM MIA COUTO**

Monografia de Especialização aprovada em:

15 / 04 / 2011.

Banca Examinadora:

Rosângela Neres A. Silva

Profª. Dra. Rosângela Neres A. Silva
(UEPB / Orientadora)

Maria Neni de Freitas

Profª. Dra. Maria Neni de Freitas
(UEPB)

Maria Suely da Costa

Profª. Dra. Maria Suely da Costa
(UEPB)

GUARABIRA
2011

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Sônia Aparecida da Silva Paulino e Roberto Paulino de Lima, que redobraram afeto e incentivo durante a minha trajetória escolar.

Aos meus queridos irmãos, Sonaly, Robério e Suênia, “meus primeiros alunos”, e em especial ao meu namorado Diêgo, um dos meus grandes incentivadores.

A todos os meus estimados amigos, sempre presentes em todos os momentos, indiscutivelmente, responsáveis por mais esta realização.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me proporcionou esta conquista.

Aos meus amigos da Especialização em literatura e cultura afro-brasileira.

Aos meus professores, pela contribuição efetiva na minha formação acadêmica.

E a minha orientadora, Profa. Rosângela Neres A. Silva, pelo empenho em fornecer os seus conhecimentos e por sempre me incentivar a crescer academicamente e pessoalmente.

A literatura é o território sagrado onde se inventa um chão e nos sentamos com os deuses. O lugar onde, também nós, somos deuses. No momento dessa relação, estamos fundando um tempo fora do tempo. E nos religamos com o universo. É isso que torna num momento divino esse pequeno delírio que é o acto de inventar.

Mia Couto

RESUMO

Esta pesquisa destina-se a investigar a condição feminina, sua representação e identidade, nos contos *As três irmãs*, *O cesto* e *A saia almarrotada*, constituintes do livro *O Fio das Missangas* (2009), do escritor moçambicano Mia Couto. Os contos estudados privilegiam a natureza existencial feminina e desnudam o universo de suposta inferioridade e submissão da mulher, frente ao patriarcado, e os conflitos de sua libertação desse universo. Nossa análise baseia-se nas abordagens sobre o papel da mulher na sociedade patriarcal, colonial e moçambicana, buscando explicitar os desejos, anseios e necessidades dessas vozes femininas. Observamos como, ao longo dos anos, a posição da mulher africana e/ou afrodescendente tem modificado as estruturas socioculturais do universo contemporâneo.

Palavras-chave: Literatura africana. Mia Couto e o feminino. Identidade. Representação.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 PERSPECTIVAS TEÓRICAS DO FEMININO NA LITERATURA E NA SOCIEDADE	12
2.1 Mulher e Sociedade	12
2.2 Literatura, Mulher e Negritude	19
3 PERSPECTIVAS DA MULHER NEGRA NA LITERATURA DE MIA COUTO	25
3.1 Mia Couto: Pessoa e Contexto	25
3.2 Universo moçambicano e Mia Couto	25
3.3 Mia Couto e a mulher africana	31
4 DO <i>FIO DAS MISSANGAS</i> : A VOZ FEMININA EM MIA COUTO	34
4.1 As três irmãs	36
4.2 O cesto	41
4.3 A saia almarrotada	44
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa investiga a condição feminina, sua representação e identidade, tomando como base três contos do livro *O Fio das Missangas* (2009), do escritor moçambicano Mia Couto. Os contos estudados privilegiam a natureza existencial feminina e desnudam o universo de inferioridade e submissão da mulher, frente ao patriarcado, e os conflitos de sua libertação desse universo.

O autor apresenta-nos o ambiente da mulher relegada a sua semilibertação, na tentativa de deixar fluir sua voz e a descoberta de sua natureza. Assim, nossa investigação adentra os ambientes moldados pelo narrador criado por Mia Couto, observando as imagens que representam essa mulher na sociedade.

Esta pesquisa se faz importante, porque tenta mostrar a relevância sociocultural da imagem da mulher negra e suas diferentes faces na Literatura Africana. Durante muito tempo, conhecemos a mulher negra a partir de relatos de afro-descendentes ou não descendentes, que buscavam quase sempre equiparar-la às mulheres dos modelos europeus, ora de valor engrandecido ou como seres esquecidos e relegados ao trabalho ou à própria condição de meros objetos.

O Fio das Missangas (COUTO, 2009) “adentra o universo feminino, dando voz e tessitura a almas condenadas ao esquecimento, cuja importância muitas vezes é comparada ora a uma saia velha, ora a um cesto de comida, ora a um fio de missangas”. Por trás de todas essas pequenas coisas supostamente sem

nenhum valor, vemos um suporte maior de vivência e consciência sobre a própria vida, uma vez que, sem o fio, as miçangas¹ não teriam apoio.

Zinane (2006, p.49) afirma que:

“a constituição do sujeito feminino é um processo com raízes históricas que implica transformações relevantes na sociedade, uma vez que a mudança da mulher acarreta modificações nos papéis sociais que deixam de ser fixos e definidos, tornando-se abertos e indeterminados”.

É, pois, nesse aspecto que desconstruímos a imagem feminina de submissão e abnegação, explicitando a força existente nos pensamentos e ações dessas mulheres.

Assim, no primeiro ponto deste trabalho, observamos como se construiu a imagem da figura feminina dentro da sociedade patriarcal e, sobretudo, enfatizamos a falta de espaço da mulher negra e a elaboração de uma imagem deturpada da mesma nessa sociedade. Ainda neste primeiro momento de nossa pesquisa, abordamos a evolução literária, a partir da visão feminina, em que as escritoras reinventam-se em uma linguagem própria, trazendo à tona características específicas do universo feminino.

No segundo capítulo, contextualizamos a vida e obra do autor moçambicano Mia Couto, ele que é um dos ficcionistas de maior destaque nas literaturas africanas de língua portuguesa. Vemos como o autor empreende, em sua escrita, diversos temas tais como: a crítica ao sistema colonial, as questões de raça, gênero, cultura, mitos e política, marcas distintivas de sua obra.

O terceiro capítulo de nossa pesquisa dedica-se a um olhar sobre três contos incluídos em *O fio das missangas* (2009), “As três irmãs”, “O cesto” e “A

¹ A grafia da palavra *missangas* será mantida, quando se referir ao livro de Mia Couto. Portanto, em alguns momentos do texto, a grafia referente ao português do Brasil (miçangas) poderá ser também observada.

saia almarrotada”, nos quais as protagonistas passam, de meros exemplos de opressão e submissão, a mulheres com voz e identidade próprias.

Nossas considerações finais articulam as vozes das protagonistas dos três textos, buscando enaltecer a imagem da mulher atual, na nova ordem de representação do feminino em nossa sociedade moderna.

Buscamos, assim, contribuir satisfatoriamente com os esforços realizados em torno da busca pelo novo ideal feminino, tanto na literatura de Mia Couto quanto nos moldes universais.

2 PERSPECTIVAS TEÓRICAS DO FEMININO NA LITERATURA E NA SOCIEDADE

2.1 Mulher e Sociedade

Durante o grande movimento espiritualizador realizado pela Igreja na Idade Média, surge a imagem ideal de mulher (pura, submissa ao poder do homem). No Renascimento, esse modelo se transformou na imagem da amada pura e inacessível e do amor visto com valor absoluto.

Com o fim do Iluminismo, começam a ser elaborados estudos e teorias sobre as diferenças humanas para distinguir e afirmar discursos que desigualam as raças. Mais adiante, a diferença racial foi utilizada conjuntamente com a diferença de gênero para apoiar e justificar a hierarquia social, colocando a mulher (branca) e o homem (negro) em patamares de inferioridade dentro da sociedade patriarcal. Passou-se a afirmar que as características biológicas femininas eram similares as características dos seres inferiores (negros), explicando desse ponto de vista, as baixas capacidades intelectuais de ambos.

Nancy Leys Stepan traz, em seu artigo intitulado Raça e Gênero: o papel da analogia na ciência (1994), a visão aristotélica de ver a mulher e relacioná-la ao escravo, associando ambos a seres inferiores. Ela discute ainda que “a posição binária entre a negritude e a branquidão, foi tão bem estabelecida que a negritude era associada a vileza, culpa, demônio, feiúra, e a branquidão a virtude, pureza, santidade e beleza” (1994, p.77). Diversas teorias patológicas foram elaboradas e publicadas para justificar essa suposta diferença e similaridades entre o homem negro e a mulher branca.

Stepan (1994) afirma que não apenas o negro e a mulher foram inferiorizados; a partir do século XIX, os pobres também foram incluídos nessa categoria:

O pobre da Europa é visto em termos aplicados ao negro [...] selvagens no seio da civilização européia, enquanto que os negros são vistos como inúteis, preguiçosos, bebedores e parte dos remanescentes sociais condenados a ficar para trás na marcha para o progresso... Para os evolucionistas, as diferenças raciais e sexuais eram produto de mudanças lentas envolvendo variação e seleção. Os resultados eram os cérebros menores e as capacidades deficientes das raças inferiores e das mulheres, e a inteligência mais desenvolvida e as feições evolutivamente avançadas nos homens de raças superiores. (p.80)

Partimos, pois, deste princípio para refletirmos inicialmente o protagonismo feminino na literatura, personagens assíduas nos escritos de autoria masculina, representantes da projeção dos desejos dos homens.

Outrora, a personagem feminina é apresentada em segundo plano. Faz sempre parte do desejo masculino, comportando-se e pensando segundo as normas e bons costumes impostos pela sociedade patriarcal. Quando transgridem a conduta moral no plano da sexualidade, elas surgem posteriormente como vítimas de suas próprias condutas, sendo juízas de seus atos, adoecendo fisicamente ou psicologicamente por um grande sentimento de culpa, vindo a óbito e tornando-se verdadeiras heroínas.

Como exemplos dessas personagens podemos citar: Luísa (*O primo Basílio*, Eça de Queiroz, 1878): Moça da burguesia, considerada uma mulher com desvio de conduta moral, por trair o marido com o primo, sob a influência dos romances folhetinescos. Vivendo longe da realidade, ela acredita nos amores impossíveis e é incapaz de tomar decisões; Diva, (*Diva*, José de Alencar, 1977): Jovem mimada, rica, que busca incansavelmente um marido amoroso; Helena (*Helena*, Machado de Assis, 1874): Rica, sensível, dócil, emotiva, inteligente, com

virtudes exageradamente domésticas e maneiras elegantes. Poderíamos citar inúmeras personagens femininas cujos discursos são reflexos do discurso masculino.

Ruth Silviano Brandão (2004, p.44) afirma que “a mulher está sujeita a um sistema moral de que ela participa de forma passiva, na medida em que não detém a palavra, mas, ao contrário, é falada, repetidora de um discurso do qual não é o sujeito”.

A personagem feminina de autoria masculina sempre aparece passivamente, sua voz está sempre baseada no discurso religioso, ideológico e nas obras literárias que as personagens são estimuladas a ler. A mulher aparece inerte às suas reais vontades, e tais discursos induzem a personagem feminina a comportamentos sociais estereotipados e acabam por deixar de lado a sua identidade.

Ruth Silviano Brandão (2004, p.53) afirma que “o lugar da personagem feminina na literatura brasileira tradicional está no discurso do discurso masculino, repetição e eco, a construção da heroína alicerçando-se na morte de sua identidade”.

O discurso feminino sendo eco do masculino não aconteceu apenas em nossa literatura. Este tipo de discurso era um traço comum entre os escritores mundiais até o fim do século XIX. Os estereótipos femininos dessas obras são, em geral, mulheres brancas, burguesas, muito educadas, preparadas para o casamento e a vida em família. A mulher sem um homem era considerada carente de proteção, sem a qual ela se anula como pessoa. Essa imagem de uma mulher doce, submissa é continuamente dependente do ser másculo, virtuoso, corajoso e inteligente.

Já a representação da imagem da mulher negra na história da literatura brasileira, elaborada pelo imaginário masculino eurodescendente, reforça os estereótipos que perduram até hoje em nosso contexto social e literário. Tendo em vista que o Brasil é um país que possui, em sua história, uma herança escravocrata, mesmo sendo um país com maior população negra fora da África, traz em suas esferas governamentais e sociais, ideias racistas e preconceituosas. Ser negro no Brasil significa, em termos gerais, estar vivendo em condições desiguais, seja no social, racial ou nas representações de gênero.

Ao contrário dos estereótipos da mulher branca preparada para o casamento e a vida em família, a mulher negra é colocada dentro dessa mesma literatura como a mulata / negra carnal, bestial, máquina humana de trabalho, animalizada, maléfica e submissa. O seu espaço ainda é restrito; os espaços designados a elas são geralmente o quintal, a cozinha ou a senzala. A literatura outrora associou e reforçou os lugares sociais apontados ao gênero e as raças.

A título de exemplificar essas imagens das personagens femininas negras descritas acima, podemos citar: Rita Baiana (*O cortiço*, Aluísio Azevedo, 1890): mulata sensual, curandeira, destruidora de lar; Bertoleza (*O cortiço*, Aluísio Azevedo, 1890): negra e escrava da casa e da cama.

Durante o processo de formação histórica e social do Brasil, a figura feminina tem servido de sustentáculo para figura masculina (pai, irmão, marido). A mulher branca, por exemplo, durante muito tempo era obrigada a permanecer dentro do espaço físico de seu lar, sem ao menos poder aparecer na janela, quiçá na calçada de casa, saindo deste domínio apenas aos domingos para a missa. Cabe esclarecer que a igreja também teve papel fundamental nessas práticas de

“cativeiro”. Entretanto, o lugar da mulher negra, ora era de escrava da casa e da cama, ora era de negra liberta escravizada, sem identidade nem voz:

(...) as crioulas, especialmente as da casa grande, amantes do senhor e do sinhozinho, eram também as vítimas prediletas da sinhá tirana que não hesitava em supliciá-las por ciúmes ou inveja de seus dentes e rijos peitos. (Vainfas, Ronaldo. Histórias das Mulheres no Brasil, 2008, p.116).

Percebemos que durante toda a trajetória da mulher negra no Brasil, ela apenas serviu. Serviu a todo momento à sinhá/senhor, serviu como vendeira de quitutes e/ou do próprio corpo, fosse ela obrigada ou não, para o sustento da sua família.

A pobreza em que muitas dessas mulheres viviam fez a prática do meretrício invadir o tecido familiar... muitas prostitutas atuavam no domicílio que partilhavam com parentes... pais consentiam a prostituição de suas proles... muitas viúvas parecem ter trilhado o caminho do meretrício, arrastando suas filhas consigo... se o binômio miséria e exclusão do mercado de trabalho transforma o cotidiano da sobrevivência das mulheres num verdadeiro inferno, oferece também a medida exata de sua enorme capacidade de luta e resistência naquela sociedade. Muitas mulheres precisavam adotar a prostituição como estratégia de sobrevivência e manutenção de suas unidades domésticas. (Figueiredo, Luciano. Histórias das Mulheres no Brasil. 2008, p.162).

No meio das camadas populares e através de uniões consensuais houve uma divisão dos papéis sociais no domicílio, caracterizando desse modo uma maior participação feminina do que estava previsto no casamento cristão. Essa participação se dava na transferência desses papéis e na divisão do trabalho para a sobrevivência da família. Muitas mulheres tinham participação na economia doméstica, ora por exigências masculinas, ora por questão de sobrevivência, pois muitas delas tinham o companheiro doente ou eram viúvas, e precisavam manter sua família.

Havia muitos casos de casamentos consensuais entre homens (branco ou preto) e mulheres (branca ou preta). No caso de um companheiro branco e

mulher preta ou o inverso, a igreja e a sociedade não os consideravam um casal, a igreja e o Estado não permitiam o casamento de uma preta (o) com branco(a), alegando não pertencerem as mesmas categorias raciais e sociais, apoiada sempre na ideologia da superioridade branca e na não proliferação de mestiços.

(...) o principal instrumento de combate a essa prática foram as visitas promovidas pelo bispado a fim de averiguar o comportamento dos fiéis... A cada povoado que chegavam, os visitantes recebiam avalanches de denúncias sobre as mais variadas formas de relacionamento entre casais... uniões livres, sem oficialização da igreja... o Estado metropolitano no sentido de estimular formações de famílias legais, comprometeu-se com expansão das famílias legítimas, peça vital da paz social que deveria sustentar o funcionamento do sistema colonial, passaria desde então a constituir um dos objetivos centrais da ação do Estado. (Figueiredo, Luciano. Histórias das Mulheres no Brasil, 2008, p.165).

O Estado assimilava que essas uniões entre brancos e pretos, e a certeza da miscigenação, representavam um perigo para a continuidade do pacto colonial. Sua insistência em estimular a realização de matrimônios entre a população de “pura descendência portuguesa” acontecia para justamente manter seus domínios protegidos.

Ao longo de toda a história brasileira os papéis de submissão atribuídos as mulheres não se alteraram muito, mesmo ela sendo fundamental para a manutenção dessa estrutura social, seu devido valor nunca fora reconhecido. Só em meados do século XX, com o fim da Segunda Guerra Mundial, o Brasil vive um período de mudanças socioeconômicas, e a crescente urbanização e industrialização conduzem homens e mulheres a possibilidades educacionais e profissionais, mas ainda não com direitos igualitários. Contudo, as condições de vida nas cidades passam a diminuir as distâncias entre homens e mulheres,

mesmo assim, os papéis sociais atribuídos a mulher pelo patriarcado não se alteram muito.

Todavia, foi crescente a participação feminina no mercado de trabalho, fazendo com que as mulheres tivessem uma maior escolarização; as mulheres negras, no entanto, continuaram não tendo muitas oportunidades na nossa sociedade. O avanço da classe trabalhadora feminina transformou de vez os papéis sociais das mulheres. Por outro lado, inúmeros preconceitos foram expostos na tentativa de mantê-las no “cativeiro” do lar. Dizia-se que elas, fora de casa, deixariam seus filhos e esposo mal cuidados, perderiam a feminilidade, etc. Mas a cada década passada do século XX, as mulheres progrediam no sistema educacional e na conquista dos seus direitos de cidadãs. Unidas tiveram grande influência nas mudanças ocorridas na política, nas relações sociais e culturais, e nas práticas trabalhistas até o fim daquele século.

Entretanto, na sociedade e na literatura, era comum o papel da mulher negra, mestiça ou a invisibilidade da personagem negra por uma visibilidade estereotipada, constituindo uma outra forma de cativeiro. Alguns romances tais como: *O Cortiço* (1890), *A Escrava Isaura* (1875), *Gabriela, Cravo e Canela* (1958) disseminaram um comportamento estereotipado da negritude, reforçando uma imagem negativa defendida pela ideologia do branqueamento. Por muito tempo nossa literatura considerou os moldes literários e sociais europeus, deixando de reconhecer a miscigenação da sociedade brasileira e excluindo aqueles que não estavam de acordo com esse padrão. Luiz Silva Cuti (2002, p.23) afirma que “na maior parte do material que aí se apura, o negro é tema. Branco é sistema, ou seja, sujeito, foco, onisciência.”

É importante ressaltar que só a partir da constituição de 1988 é que a mulher passou legalmente a ser sujeito, com direitos e deveres. Mas, ainda hoje, muito se discute qual é o papel da mulher, principalmente da mulher negra, dentro desta sociedade e qual o seu reflexo na literatura e nas artes.

2.2 Literatura, Mulher e Negritude

Ao entrarmos no século XX, o panorama de submissão feminina imposto pela sociedade começa a se deteriorar. Com as primeiras vozes “transgressoras”, as que vêm expressar um “eu” em busca de sua própria verdade e de sua subjetividade, o papel da mulher passa por consideráveis mudanças.

Podemos citar como referência a essas vozes, as autoras: Maria Firmina dos Reis e Gilka Machado (Brasil), Gabriela Mistral (Chile), Juana de Ibarbourou (Uruguai), Florbela Espanca (Portugal) e Virginia Woolf (Inglaterra), Alda Lara (Moçambique), dentre outras. Todas essas autoras contemporâneas, de diferentes países e culturas, assemelham-se em suas convicções de transformar e fortalecer a imagem feminina.

Nos textos escritos por mulheres, é perceptível uma característica: a visão intimista da vida. Essa visão vem enaltecer, através de um novo perfil feminino, os sonhos, anseios, fantasias, pensamentos e opiniões, ideologias e cultura, e, sobretudo, os sentimentos comuns do universo feminino.

Ao contrário do discurso escrito por homens para as personagens femininas, a voz da mulher no discurso escrito por mulheres tem uma linguagem própria e características delimitadoras e específicas. Ruth Silviano Brandão (2004, p.53) diz que elas, escrevendo:

Vêm reinventando numa nova linguagem em que o discurso não se imobiliza em sua sacra ambigüidade. Nesse discurso que gera a sua revolução, as palavras se libertam de sua imobilidade e ganham novos limites sêmicos.

Um dos principais temas trabalhados pelas escritoras é o erotismo, antes pouco expressado no discurso masculino e patriarcal. Nelly Novaes Coelho (apud. BRANDÃO, 2004) afirma que:

Essa constatação de Adorno (*A dialética Negativa*) acerca da sexofilia (fruição desordenada, promíscua e aleatória do sexo) que é uma das marcas de nosso tempo, em reação contra a sexofobia (interdito ao sexo) dos tempos de ontem, toca num dos principais nervos (se não o principal) dos movimentos feministas e da literatura feminina contemporânea: o desafio à interdição ao sexo.

A libertação dessas forças eróticas provocou a revolução sexual hoje em processo, já que no passado difundiu-se o interdito ao sexo. Essa visão ajudará posteriormente a compor os mosaicos de vivências (eróticas ou não), e que um dia revelarão a nova ordem sobre as relações homem-mulher, no sentido de alcançarem não apenas a plenitude existencial, mas de desempenharem conscientemente seus papéis numa sociedade igualitária.

A escrita feminina tem ainda como temas a paixão, o misticismo, a maternidade, a própria feminilidade, e temas que continuam girando em torno da busca feminina de sua subjetividade.

A linguagem feminina certamente não se codifica nos moldes da masculina. Virginia Woolf (2004, p. 42) afirma que: “Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural”.

A mulher literata do século XX desperta e conscientiza-se de sua importância e da necessidade de revolucionar o tradicionalismo literário, que inferioriza e discrimina os papéis sociais femininos.

Zinani (2006, p. 21) argumenta que:

As mulheres de seu tempo enfatizam a importância da conscientização feminina sobre a necessidade de subverter os costumes e os mitos tradicionais, tais como as costumeiras inferioridades e subserviência femininas, a discriminação no estabelecimento dos papéis sociais, o eterno feminino e a tradição tão cara aos românticos referentes à idealização da mulher. Dessa maneira, ela poderá superar o papel subalterno a que sempre foi condicionada e conquistará, enfim, a tão ambicionada igualdade de oportunidades, mantendo, entretanto, a especificidade de seu gênero, o que significa adquirir igualdade, valorizando a diferença.

Esta ruptura com a tradição patriarcal faz com que estas mulheres utilizem um discurso do qual desponta um novo ser com concepções sobre si mesmo e sobre o mundo que as cercam.

Através dessa ruptura, e com a utilização de um novo discurso, a literatura feminina aponta para novas perspectivas. Sobre esse aspecto, Jacobus (apud. BRANCO, 2004) faz as seguintes considerações: “A imagem da mulher refletida no texto torna possível a leitura especular; dessa maneira, a leitura feminina torna-se uma espécie de autobiografia que se confunde com a escrita da mulher”.

A literatura negra brasileira surge com o sujeito negro preocupado com a (re)afirmação da etnicidade e sua afrodescendência. Surgem, dentre outros, como primeiros nomes dessa literatura negra autores como Castro Alves, Luis Gama e Lima Barreto. Todavia surge como “uma rosa em meio aos cravos”, Maria Firmina dos Reis, com a obra abolicionista *Úrsula* (1859), considerado o primeiro romance da literatura afrodescendente, escrito por uma mulher.

É na tentativa de uma escrita representativamente negra que o texto africano ou afrodescendente legitima o “eu” negro, fazendo da revelação e da valorização do universo africano seu eixo principal. Zilá Bernd (1988) afirma que:

(...) a literatura negra surge como uma tentativa de preencher vazios criados pela perda gradativa de identidade determinada pelo longo período em que a “cultura negra” foi considerada fora-da-lei, durante o qual a tentativa de assimilar a cultura dominante foi o ideal da grande maioria dos negros brasileiros. (p.22-23)

Zilá discute, ainda, que um ponto importante dessas escritas literárias afrodescendentes “é a configuração como forma privilegiada de autoconhecimento e de reconstrução de uma imagem positivada do negro” (1988, p.95). Outro ponto importante a ser levantado nesse contexto da escrita negra é o que a autora sintetiza como conceito de literatura essencialmente negra:

É preciso sublinhar que o conceito de literatura negra não se atrela nem à cor da pele do autor nem apenas à temática por ele utilizada, mas emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de um eu enunciator que se quer negro. Assumir a condição negra e enunciar o discurso em primeira pessoa parece ser o aporte maior trazido por essa literatura, constituindo-se em um de seus marcadores estilísticos mais expressivos. (p.22).

Assim, na literatura, existem duas grandes diferenças na construção da imagem do negro:

- Na primeira, a personagem negra é raramente narrada como personagem principal, aparecendo secundariamente. Sua imagem está quase sempre associada ao maléfico (crimes, feiúra, desamor, falta de inteligência, sexualidade exagerada, etc) e tais imagens foram sendo repassadas por séculos ao longo da literatura, pois grande parte desses escritores que estereotipam o negro são brancos imbuídos do preconceito socioracial.

- Na segunda, a imagem do negro é apresentada pelo próprio negro como autor de suas histórias, anseios, sua voz, identidade e culturalismos. Este é um traço identitário nas literaturas dos afrodescendentes.

Com relação à imagem estereotipada do negro repassada ao longo dos anos, nas literaturas e nas sociedades, Eduardo Neiva Jr (2006) diz que “a produção e a compreensão de uma imagem também acontecem segundo restrições temporais; a imagem tem sempre uma história” (p.6).

Entretanto, devemos desconstruir essas imagens que se perpetuaram ao longo de nossa história e que se refletiu amplamente na arte, pois desde os tempos da Colônia temos mulheres que reivindicam a abolição dos escravos e o lugar do negro na sociedade como sujeito.

Nomes como Mary Wollstonecraft, Paula Tavares, Flora Tristan, Nísia Floresta, Conceição Evaristo, Geni Guimarães, Carolina Maria de Jesus, Noêmia de Souza, Alda Lara, Auta de Souza, e tantas outras, através dos seus escritos, trouxeram imagens femininas negras reconstruídas para nossa literatura, pois escrevem comprometidas com sua afrodescendência e com o gênero, e seus textos em nada se assemelham com as personagens negras de autoria masculina que têm em seus pilares literários o colonialismo e o patriarcalismo.

Em obras como: *A cor da ternura* (Geni Guimarães), *Ponciá Vicêncio* (Conceição Evaristo), *Quarto de despejo* (Carolina Maria de Jesus), *O lago da lua* (Paula Tavares), narram-se problemas que afligem as vidas das mulheres negras, numa escrita que explicita a fala do próprio negro enquanto sujeito, expressão do

seu pensamento, do seu sofrimento e felicidade, dos amores (pai, filho, marido ou companheira). Desse modo, vai se desenhando o perfil das escritoras femininas afrodescendentes, bem como a nova voz da personagem negra na literatura contemporânea.

Resultantes de tradições culturais híbridas, esses textos dialogam constantemente com o cerne da representação negra, pois a partir de situações culturais específicas, trazem à tona sentimentos e anseios, cujas tradições encontram-se neles inseridos.

3 PERSPECTIVAS DA MULHER NEGRA NA LITERATURA DE MIA COUTO

3.1 Mia Couto: Pessoa e Contexto

António Emílio Leite Couto, o Mia Couto (Beira, 1955), é considerado um dos mais importantes escritores moçambicanos. O nome Mia, como é mundialmente conhecido, dá-se pelo gosto do autor por gatos.

Mia Couto iniciou sua formação no curso de medicina, e ao mesmo tempo em jornalismo, curso ao qual se dedicou inteiramente, abandonado a medicina. Mais tarde cursou biologia, profissão que exerce até hoje.

Sua produção literária é vasta e reúne contos, poesias, crônicas, romances. Dentre seus escritos mais conhecidos podemos citar: *Vozes anoitecidas* (1987), *Cada homem é uma raça* (1998), *O último vôo do flamingo* (2000), *O Fio das missangas* (2003). É o escritor africano de obra mais traduzida em diversas línguas, tais como: alemão, inglês, francês, catalão, italiano e espanhol.

Mia Couto tornou-se, nesses últimos anos, um dos ficcionistas mais conhecidos das literaturas africanas de língua portuguesa, sendo convidado a participar como sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras.

3.2 Universo moçambicano e Mia Couto

Moçambique fica na costa oriental da África. Esta antiga colônia portuguesa só teve sua independência em 1975, e sua capital e maior cidade é Maputo. É neste universo de (re)construção da cultura africana que surge o

ficcionista Mia Couto, que leva para seus escritos a problemática de seu povo, instaurando uma inovação lexical e semântica em sua obra, e criando inclusive uma nova linguagem.

José de Souza Miguel Lopes (1997), em seu artigo intitulado “Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique”, afirma que:

Na altura da independência de Moçambique (1975), não havia praticamente literatura em línguas autóctones² moçambicanas. Tendo em conta o triste quadro educacional da colônia, o número de africanos letrados era demasiadamente pequeno para fomentar uma literatura africana de língua portuguesa com raízes na cultura oral. Deste modo, a cultura africana em Moçambique permaneceu oral e nunca houve uma ligação satisfatória entre essa literatura oral e a cultura escrita em português.

Com a introdução da tipografia (1854) em Moçambique, surgem os primeiros escritos, que se dão através de poemas e pequenas crônicas, destacando, especialmente, o poeta Campos de Oliveira. É através do processo de assimilação imposto pelo colonizador e sua língua (os portugueses) que o processo de formação educacional e o surgimento de uma literatura escrita em Moçambique iniciam.

Será a partir da primeira metade do século XX, que surgirá nos escritores uma autoconsciência de grupo, bem como “uma concepção do fazer literário em que confluem as dimensões estética e social de uma literatura que afirmava cada vez mais o seu caráter nacional” (LEITE,1998).

Stuart Hall (2006) acrescenta que:

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universal, generalizou uma única língua vernacular como meio dominante de comunicação em toda nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema educacional nacional. (p.49-50)

² Língua autóctone é a primeira língua natural falada em um país ou região.

É evidente que esta afirmação de Hall não se aplicará completamente a um país como Moçambique, que tem como língua oficial o português e apenas cerca de 30% da população o fala; 70% desta população têm em suas raízes as línguas maternas do grupo bantu, e essas línguas são praticadas na sua vida cotidiana.

Ainda segundo Hall (1997):

As culturas nacionais, ao produzir sentido sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com o seu passado e imagens que dela são construídas. (p.51)

Nesse processo de construção de uma literatura nacional moçambicana, são organizados movimentos nas zonas urbanas, por uma elite de negros, mestiços e brancos que se apoderaram de canais e centros de poder e se dividiram em organizações específicas. Antes, porém, os escritores que criaram uma literatura moçambicana foram feitos fora de Moçambique, assim como toda produção literária da África foi feita fora dela.

Segundo Laranjeiras (1995, p.262) a literatura relacionada a Moçambique está dividida em cinco períodos diferentes:

- O primeiro momento situa a origem de Moçambique com a presença dos portugueses, do séc.XVI até 1924, ano que precede a publicação de *O Livro da Dor* (1925), de João Albasini;
- O segundo momento (prelúdio) se dá com a publicação de *O Livro da Dor*, e vai até o fim da segunda guerra mundial;

- O terceiro momento inaugura uma nova época: a literatura de Moçambique alcança autonomia dentro da língua portuguesa, e é entre 1945/48 a 1963 que ocorre uma formação da literatura moçambicana concentrada;
- O quarto período, compreendido entre 1964 a 1975, será o “período de desenvolvimento da literatura”, em que encontramos uma produção mais atenta e engajada com os pendores social e político;
- O quinto período compreende o ano de libertação de Moçambique até 1992, denominado de consolidação, “por finalmente não haver dúvidas quanto a autonomia e extensão da literatura moçambicana” (LARANJEIRAS, 1995).

Muitos dos autores que participaram desses cinco períodos tiveram implicação decisiva na gênese literária moçambicana. Segundo Bezerra e Chagas (2007):

Em Moçambique há um destaque para os escritores Mia Couto, Luiz Bernardo Honwana, José Craveirinha, Rui Nogar, Noémia de Souza e Rui Guerra. Talvez seja o local onde mais os escritores tiveram uma projeção literária. Todos eles participaram de um movimento decisivo da gênese da moçambicanidade, além de efetuar uma primeira aproximação à literatura da pós-independência. (p.19)

Será a partir da própria realidade moçambicana que se construirá uma narrativa nacional, que se dedique a discutir questões de gênero, raça, mitos, estórias, questões políticas, etc., assuntos particularmente relacionados à história daquele povo.

A respeito desse fenômeno, Hall (2006) cita que:

Há a narrativa da nação, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. (p.52)

É neste mosaico de culturas moçambicanas que surge o escritor Mia Couto, um dos representantes moçambicanos mais conhecidos internacionalmente. Ele surge no cenário literário na década de 80, com a publicação do livro de contos “*Vozes anoitecidas*” (1987) e “*Cada homem é uma raça*” (1990). Couto inaugura uma nova ordem literária, transformando-se numa das figuras mais representativas de sua geração.

A escrita dinâmica do autor une a tradição oral africana à tradição literária ocidental. Ele, assim como vários autores moçambicanos (Luís Bernardo Honwana, Aníbal Aleluia, Calane da Silva), utiliza como eixo principal em seus textos o colonialismo e a ruptura radical com a submissão ao domínio europeu. Manuel Ferreira (1987) afirma que: “(...) o texto africano nega a legitimidade do colonialismo e faz da revelação e da valorização do universo africano, a raiz primordial” (p.14). Mia Couto também trabalha em seus textos a mestiçagem e o hibridismo cultural.

É considerado um autor pós-moderno³, termo este que instaura significações intensas à literatura moçambicana, visto que a literatura pós-moderna tenta eliminar as fronteiras entre o erudito e o popular, intensificando a valorização pela cultura, voltando esta para as culturas de massas. A literatura pós-moderna é rica em intertextualidade, havendo nela também a presença do

³ O termo pós-moderno é dado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes, nas sociedades, desde 1950.

humor, mistura de estilos, auto-reflexão, exaltação do prazer, uso da metalinguagem, dentre outras características.

Mia Couto escreve com sensibilidade e amor por sua terra, seu povo, as minorias, seus falares. É através de seus escritos, ricos em invenções, palavras ressignificadas e o uso do dialeto lingüístico próprio do povo moçambicano, que nos transportamos para o universo do continente africano. Há, inicialmente, um estranhamento ao nos depararmos com o mosaico de culturas que existe em Moçambique, mas é exatamente esse estranhamento e, ao mesmo tempo, uma identificação, o que nos aproxima ainda mais da cultura daquele país, ao lermos os textos de Mia.

A respeito disso, Homi Bhabha (2003) argumenta que “o estranhamento é a condição das iniciações extraterritoriais e interculturais. Estar estranho ao lar não é estar sem-casa...” (p.29). Assim, observamos que o estilo da escrita coutiana é realmente inovador, mas mantém a matriz de suas raízes africanas. A oralidade é fortemente trabalhada, e ele explora muito o território e a linguagem, bem como as peculiaridades da sociedade moçambicana. Além disso, ao nomear suas personagens e intitular seus contos, mostra o interesse por inovações formais e contextuais que tornam ímpar o valor de sua obra⁴. Ele também faz uso de neologismos, o que deixa ainda mais rica sua literatura.

Estar permeado pela oralidade aproxima os escritos coutianos dos leitores, bem como caracteriza e expande o discurso de denúncia contra situações opressoras do período colonial, e também das relações estabelecidas na pós-independência, deixando sua obra ficcional próxima do viés da realidade. Essa

⁴ “A saia almarrotada” e “O ex-futuro padre e sua pré-viúva” são exemplos que podemos antecipar.

característica busca a construção/reconstrução de uma consciência nacional, sociocultural, que valoriza a afrodescendência.

Sobre essa valorização, Fernanda Cavacas (2006) argumenta que:

(...) a obra literária do escritor moçambicano Mia Couto e o seu enquadramento no contexto sociopolítico e literário-cultural de Moçambique faz compreender a importância da sua obra como resultado e como factor de construção da identidade nacional moçambicana, veiculada pela língua portuguesa imbuída de culturas variadas, força de coesão e de construção de uma matriz cultural moçambicana. (p.57)

E, por fim, complementa:

(...) há um rejuvenescimento da língua portuguesa que se transforma, a partir da matriz, numa perspectiva de construção de identidade nacional. E ainda, a alquimia da linguagem que se traduz num estilo literário próprio. (CAVACAS, p.67)

3.3 Mia Couto e a mulher africana

Como já explicitamos anteriormente, em sua literatura, Mia Couto aborda diversos temas. Em nossa pesquisa, enfocaremos dois dos temas mais relevantes para o autor: as questões de raça e de gênero.

Em *O fio das missangas* (2009), Couto dá voz àquelas mulheres cujas vidas e as sociedades sempre lhes negaram o direito de expressão, de serem ouvidas e respeitadas. Escreve de maneira sensível sobre a dura realidade da mulher africana e afrodescendente, marcadas por uma herança colonial que as desqualificam. Através de sua literatura, a mulher ressignifica sua importância na sociedade e reconstrói sua identidade.

Observamos, assim, as diferentes faces da mulher africana, seja ela branca ou preta, e como suas imagens são reflexos de regras impostas pela sociedade patriarcal e/ou eurocêntrica. É através do realismo e da ironia que

Couto denuncia o eurocentrismo e o colonialismo, e a perpetuação destes, dentro da sociedade moçambicana. A sua denúncia a esses estereótipos é forte, pois sabe-se que tais estereótipos foram criados para desqualificar a imagem da mulher negra, rotulando-a como um ser carnal, bestial, máquina humana de trabalho, animalizada, maléfica e submissa. Esses estereótipos foram construídos ao longo da história, no imaginário social, resultando na crença de que a mulher africana é inferior na escala humana, e que conseqüentemente o preconceito racial e de gênero, e os problemas deles decorrentes, surgem como expressão dessa idéia fundamentada numa invenção ideológica.

Tatiana Alves (2009) afirma que “com relação à mulher negra, assiste-se a um movimento de dupla exclusão, uma vez que ela representa a minoria marginalizada em um grupo já por si socialmente excluído” (p.1).

Liane Schneider (2008) aponta que:

A experiência das mulheres de grupos não hegemônicos certamente não é a mesma das mulheres brancas [...] para algumas mulheres seria muito mais importante lutar contra a exploração econômica e o preconceito racial e étnico-cultural do que única e exclusivamente atacar a discriminação sexual. (p.23)

Schneider (2008) conclui, então, que:

Tanto o pós-modernismo como o feminismo desconstruíram o sistema de gênero da sociedade patriarcal, questionando a construção artificial de “mulher” como “sujeito” (ou objeto) de subordinação. Com o passar do tempo, novos tópicos desenvolvidos por mulheres de minorias, provocaram o questionamento de alguns fundamentos do discurso feminista [...] buscava-se uma categoria que englobasse todas as mulheres, salientando a diferença coletiva dessas em relação aos homens. (p.27)

É exatamente essa categoria o que Mía Couto imprime em sua literatura, ao criar o universo feminino, recriando uma coletividade que se faz na imagem da

mulher negra, mas que deixa evidente as especificidades que nelas existem, sem que percam a essência da cultura nacional moçambicana.

4 DO FIO DAS MISSANGAS: A VOZ FEMININA EM MIA COUTO

O conto é uma das narrativas mais antigas, que cultiva a transmissão de mitos, fábulas, lendas pela oralidade. Está presente em diferentes nações e culturas, sendo um dos gêneros literários que tem várias definições. Todavia, este gênero atinge um maior público leitor, pois ele geralmente constitui-se de narrativas curtas, com o uso de uma linguagem oral e/ou menos formal, focalizando histórias da vida cotidiana.

Gottib, sobre a origem do conto, afirma:

Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador- criador- escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter literário. (1999, p.13)

Já para Alfredo Bosi, em sua visão sobre o conto contemporâneo, acrescenta que:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase-documento folclórico, ou a quase- crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem. (Bosi, 1975, p.7)

Na África, assim como no Brasil, o conto também é um dos gêneros literários mais comuns, principalmente em Moçambique, terra natal do autor Mia Couto. Daniel Lacerda comenta que:

O conto é eleito pelos Moçambicanos como o gênero privilegiado, mas com um sentido mais amplo que habitualmente, englobando outras figuras (pastiche, paródia, tradição oral, mitos africanos). Na perspectiva africana, os paratextos desempenham uma função mais destacada.” (2005, p. 85)

Não é difícil entender o porquê dos africanos elegerem o conto como o gênero privilegiado em sua cultura, sabendo-se da falta de recurso na publicação das obras e a baixa escolaridade do povo moçambicano, pois os cânones literários usam de uma linguagem mais rebuscada, além disso, as várias línguas maternas dentro dessa sociedade e cultura.

O conto africano engloba em sua narrativa marcas da oralidade (lingüística, símbolos) que representam esse povo. Esses contos, segundo Daniel Lacerda (2005, p.86), possuem “um processo de construção identitário, dialético e homogêneo, apresentando uma ruptura com o passado colonial e de reconstrução de uma nova identidade literária”.

Um dos maiores contistas, não apenas de Moçambique, mas também da África portuguesa, é o autor Mia Couto, que promove em sua escrita conceitos de mestiçagem ou hibridez. Couto quebra a linearidade dos textos narrativos, construindo um discurso inovador, rico em neologismos e aspectos intrínsecos à cultura africana.

A respeito dessa escrita inovadora da contemporaneidade, Bosi (1975, p.21) afirma que “o conto de hoje, capaz de refletir as situações mais diversas da nossa vida real ou imaginária, se constitui no espaço de uma linguagem moderna (porém sensível, tensa e empenhada na significação)”.

Desse modo, a coletânea de contos abordada em nossa pesquisa e análise é *O fio das missangas* (COUTO, 2009). Segundo o próprio autor, esse livro: “adentra o universo feminino, dando voz e tessitura a almas condenadas ao esquecimento, cuja importância muitas vezes é comparada ora a uma saia velha, ora a um cesto de comida, ora a um fio de missangas”.

Por trás de todas essas pequenas coisas supostamente sem nenhum valor, vemos um suporte maior de vivência e consciência sobre a própria vida, uma vez que sem o fio, as miçangas não teriam apoio. É a mulher e sua força, na descoberta de sua identidade, a representante maior desse “fio”.

Desse modo, a fim de abordarmos consistentemente nosso objeto de estudo, delimitamos, para nossa análise, três contos que se unem pela representação do feminino: *As três irmãs*, *O cesto* e *A saia almarrotada*.

4.1 As três irmãs

Iniciamos nossa análise com a discussão do conto “As três irmãs” (COUTO, 2009, p.9-13) que tem como personagens principais: Gilda, a poetisa; Flornela, a culinária; e Evelina, a bordadeira. As três irmãs vivem reclusas ao lado de seu viúvo pai Rosaldo que, desde que a mulher falecera, isolara-se do mundo exterior, traçando, com base em suas necessidades, o destino das filhas, legando-as unicamente o espaço interno da casa e os afazeres domésticos.

O narrador onisciente ocupa lugar privilegiado dentro da narrativa, e situa para o leitor os fatos importantes sobre as filhas e o pai:

Eram três: Gilda, Flornela e Evelina. Filhas do viúvo Rosaldo que, desde que a mulher falecera, se isolara tanto e tão longe que as moças se esqueceram até do sotaque de outros pensamentos. O fruto se sabe maduro pela mão de quem o apanha. Pois, as irmãs nem deram conta do seu crescer: virgens, sem amores nem paixões. O destino que Rosaldo semeara nelas: o de serem filhas exclusivas e definitivas. Assim postas e não expostas, as meninas dele seriam sempre e para sempre. Suas três filhas, cada uma feita para um socorro: saudade, frio e fome. Olhemos as meninas, uma por uma, espreitemos o seu silencioso e adiado ser. (COUTO, 2009, p.9)

O espaço da narrativa de maior evidência é a casa do pai, Rosaldo. O espaço interior é bastante importante dentro desta narrativa, pois é nele que as ações mais reveladoras do conto ocorrem.

Todas as tardes, Gilda trazia para o jardim um volumoso dicionário [...] A do meio, Flornela, se gastava em culinárias ocupações. No escuro úmido da cozinha, ela copiava as velhas receitas, uma por uma [...] Na varanda, ia bordando Evelina, a mais nova. (COUTO, 2009, p. 10-11)

Segundo Zinani (2006, p. 45), o espaço não deixa de ser também uma projeção da personalidade de seus ocupantes. Logo, observando que as ações se passam nesse ambiente tipicamente interior e restritivo, correlacionamos tal espaço as atividades mecanizadas executadas pelas protagonistas.

O conto inicialmente nos revela que o lugar das personagens femininas é mera repetição do sistema patriarcal, onde não há construção de uma identidade feminina. A mulher permanece reclusa à casa do pai, executando tarefas que “pertencem ao seu universo”:

O destino que Rosaldo semeara nelas: o de serem filhas exclusivas e definitivas. Assim postas e não expostas, as meninas dele seriam sempre e para sempre. Suas três filhas, cada uma feita para um socorro:saudade, frio e fome. (COUTO, 2009, p.9)

Todavia, perpassando o conto, em alguns momentos podemos perceber que principia um “desabrochar” da feminilidade das protagonistas, que é rapidamente abafada ao longo da narrativa.

De quando em quando, uma brisa desarrumava os arbustos. E o coração de Gilda se despenteava. Mas logo ela se compunha e, de novo, caligrafava. Contudo, a rima não gerava poema. Ao contrário, cumpria a função de afastar a poesia, essa que morava onde havia coração. Flornela [...] Por vezes, seus seios se agitavam, seus olhos taquicárdicos traindo acometimentos de sonhos. E até, de quando em quando, o esboço de vim cantar lhe surgia. Mas ela apagava a voz como quem baixa o fogo, embargando a labaredazinha que, sob o tacho, se insinuava. Evelina [...] certa vez, ela se riu e foi tão tardio, que se corrigiu

como se alma estrangeira à boca lhe tivesse aflorado. (COUTO, 2009, p.10-11)

As três irmãs revela-nos, através de Gilda, Flornela e Evelina, a imagem de mulheres que ainda não descobriram a sexualidade feminina, bem como, vivem num mundo sem possibilidades, sem oportunidade de expressar seus desejos e de realizarem-se como pessoas.

Podemos perceber neste conto o uso de uma linguagem simbólica. Através das metáforas nele encontradas, vemos os anseios e também a morte simbólica das três irmãs como uma espécie de abnegação de suas almas.

Gilda [...] Enquanto bordava versos, a mais velha das três irmãs não notava como o mundo fosforecia em seu redor. Sem saber, Gilda estava cometendo suicídio. Se nunca chegou ao fim, foi por falta de adequada rima [...] Flornela [...] No escuro húmido da cozinha, ela copiava as velhas receitas, uma a uma. Redigia palavra por palavra, devagar, como quem põe flores em caixão[...] Evelina [...]Em ocasiões, outras, sobre o pano pingavam cristalindas tristezas. Chorava a morte da mãe? Não. Evelina chorava a sua própria morte. (COUTO, 2009, p.10-11)

A simbologia das atividades mecânicas feitas por Evelina, Gilda e Flornela representa o universo feminino na sociedade patriarcal, também significa o ser interior, introspectivo, os estados das almas das três irmãs. Assim, a cada momento que elas se voltam para estas atividades mecanizadas, repetitivas, elas não se rebelam: “Esse era o cálculo de Rosaldo: quem assim sabe rimar, ordena o mundo como um jardineiro. E os jardineiros impedem a brava natureza de ser bravia, nos protegem dos impuros matos”. (COUTO, 2009, p.10)

E conseqüentemente, elas não despertariam para suas feminilidades e sexualidades, bem como para a própria busca de uma identidade. A própria imagem e posição de Rosaldo, homem tipicamente da sociedade patriarcal, pré-estabelece as vidas de suas filhas, como se elas fossem suas propriedades,

objetos de um mundo sem vez nem voz. “O destino que Rosaldo semeara nelas: o de serem filhas exclusivas e definitivas. Assim postas e não expostas, as meninas dele seriam sempre e para sempre” (COUTO, 2009, p.9).

Rosaldo agia de modo calculista, controlando o destino das filhas, designando a cada uma delas atividades que viessem beneficiar a si próprio, e não a elas. Além disso, atacava quem ousasse mudar suas vidas já “estabelecidas”.

Logo-logo, as irmãs notaram o olhar toldado do pai. Rosaldo não tirava atenção do intruso. Não, ele não levaria as suas meninas! Onde quer que o jovem vagueasse, o velho pai se aduncava, em pouso rapineiro. Até que, certa noite, Rosaldo seguiu o moço até à frondosa figueira. Seu passo firme fez estremecer as donzelas: não havia sombra na dúvida, o pai decidira por cobro à aparição. Cortar o mal e a raiz. (COUTO, 2009,p.12)

Entendemos que essa vida mecanizada, programada, que o pai semeara nas filhas, é vida sem significados reais, em que a obrigação de servir simbolizasse, ao mesmo tempo, ocupação e distanciamento da vida real (fora da casa do pai).

Todas as tardes, Gilda trazia para o jardim um volumoso dicionário. O gesto contido, o olhar regrado, o silêncio esmerado. Até o seu sentar-se era educado: só o vestido suspirava. Molhava o dedo sapudo para folhear o grande livro. Aquele dedo não requebrava, como se dela não recebesse nervo. Era um dedo sem sexo: só com nexo. Em voz alta, consoava as tónicas: Sol, bemol, anzol [...] A do meio, Flornela, se gastava em culinárias ocupações. No escuro húmido da cozinha, ela copiava as velhas receitas, uma a uma. Redigia palavra por palavra, devagar, como quem põe flores em caixão. Depois, se erguia lenta, limpava as mãos suadas e acertava panelas e fogo [...]Na varanda, ia bordando Evelina, a mais nova. Seus olhos eram assim de nascença ou tinham clareado de tanto bordar?[...] As irmãs faziam ponto final. Ela, em seu ponto, não tinha fim. (COUTO, 2009,p.10-11)

Entendemos que quando as protagonistas estão reclusas em suas atividades, elas estão refletidas em si mesma, pertencendo desse modo, a um mundo criado, fictício.

Dessa forma, existe neste conto a negação da beleza, de uma feminilidade que elas ainda não descobriram, e mesmo quando começa a despontar, essa feminilidade é abafada. “Lhe doía se lhe dissessem ser bonita. Mas não diziam. Porque além do pai, só por ali havia as irmãs. E, a essas, era interdito falar de beleza”. (COUTO, 2009, p.11)

Essa beleza vem despontar quando surge um jovem que instiga e aflora o ser mulher adormecido em cada uma delas. A partir deste momento de tensão, as moças despertam para o universo feminino que sempre lhes fora inerente, como podemos perceber no seguinte trecho do conto:

Mas eis: uma súbita vez, passou por ali um formoso jovem. E foi como se a terra tivesse batido à porta de suas vidas. Tremeu a agulha de Evelina, queimou-se o guisado de Flornela, desrimou-se o coração de Gilda [...]No tecido, no texto, na panela, as irmãs não mais encontraram espelho. Sucedeu foi um salto na casa, um assalto no peito. As jovens banharam-se, pentearam-se, aromaram-se. Água, pente, perfume: vinganças contra o tudo que não viveram. Gilda rimou “vida” com “nudez”, Flornela condimentou afrodisiacamente, Evelina transparentou o vestido. Ardores querem-se aplacados, amores querem-se deitados. E preparava-se o desfecho do adiado destino. (COUTO, 2009, p.9-12).

Um momento importante no conto, apresentado na citação acima, é a aparição do jovem, que vem a proporcionar às três irmãs toda a natureza nelas presa; uma vez libertas da moldura individual na qual sempre viveram, elas são obrigadas a olhar para si próprias, rompendo o molde patriarcal de imagens de submissão, falta de sentimento, de identidade e amor por si mesmas.

A partir deste momento, observa-se o conflito instaurado entre o pai e as filhas que, libertando-se de suas mortes simbólicas, vingam-se do tolhimento e da superioridade do patriarcalismo, conferindo ao pai e ao estrangeiro um destino trágico.

4.2 O cesto

No conto *O cesto* (COUTO, 2009, p.21-24), a condição feminina na sociedade patriarcal focaliza as reflexões de uma mulher sobre si mesma e sobre o mundo que a rodeia. A personagem principal ver-se entre o conflito da liberdade tolhida e as descobertas da natureza feminina. Ao contrário de *As três irmãs*, esse conto é mais enfático na solidão da personagem, pois ela busca, dentro de si mesma, o sentido da própria existência.

O conto inicia com o discurso intimista da protagonista sobre a obrigação repetitiva de visitar o marido no hospital:

Pela milésima vez me preparo para ir visitar meu marido ao hospital. Passo uma água pela cara, penteio-me com os dedos, endireito o eterno vestido. Há muito que não me detenho no espelho. Sei que, se me olhar, não reconhecerei os olhos que me olham. Tanta vez já fui em visita hospitalar, que eu mesma adoeci. Não foi doença cardíaca, que coração, esse já não o tenho. Nem mal de cabeça porque há muito que embaciei o juízo. Vivo num rio sem fundo, meus pés de noite se levantam da cama e vagueiam para fora do meu corpo. Como se, afinal, o meu marido continuasse dormindo a meu lado e eu, como sempre fiz, me retirasse para outro quarto no meio da noite. Tínhamos não camas separadas, mas sonos apartados. (COUTO, 2009, p.21)

A voz feminina está também restrita ao espaço restritivo da casa e do hospital. Esse interior é muito importante, porque permite-nos perceber as ações e conflitos da protagonista: a casa é o espaço de sua liberdade; o hospital, lugar da obrigação feminina frente à sociedade.

A relação conflituosa interna da protagonista relaciona-se com o que Michel Maffesoli (2003, p. 169) denomina de eterno feminino: “o próprio vitalismo, de fato, é funcionar sobre e a partir da ambivalência”. E *O cesto* é completamente ambíguo.

Estou de saída, para a minha rotina de visitadora quando, de passagem pelo corredor, reparo que o pano que cobria o espelho havia tombado. Sem querer, noto o meu reflexo. Recuo dois passos e me contemplo como nunca antes o fizera. E descubro a curva do corpo, o meu busto ainda hasteado. Toco o rosto, beijo os dedos, fosse eu outra, antiga e súbita amante de mim. (COUTO, 2009, p.22-23)

O descobrir-se é, assim, a revelação de si mesma. Ao olhar-se no espelho, a protagonista descobre que ainda lhe restava algum viço, sua existência não havia estagnado. Mas, a preparação diária do cesto que levava nas visitas ao marido moribundo também a adoecia e a atividade repetitiva traduz o “lugar” da mulher na sociedade patriarcal; a natureza feminina nunca é considerada, sua voz nunca é ouvida, seus ideais e necessidades são inexistentes. O cesto é uma metáfora, uma alusão ao ter de carregar a obrigação de cuidar do marido até o fim.

Hoje será como todos os dias: lhe falarei, junto ao leito, mas ele não me escutará. Não será essa a diferença. Ele nunca me escutou. Diferença está na marmitta que adormecerá, sem préstimo, na sua cabeceira. Antes, ele devorava os meus preparados. A comida era onde eu não me via recusada [...] Vivo só para um tempo: a visita. Minha única ocupação é o quotidiano cesto onde embalo os presentes para o meu adoecido esposo. (COUTO, 2009, p.21-22)

Também no conto, há a busca de uma nova identidade; a protagonista almeja “uma vida nova”. Segundo Emanuele Coccia (2010, p. 11), o desejo está ligado à vida sensível, à descoberta das coisas através da experiência. A identidade é uma imagem construída a partir do que se deseja e do que se constrói: “A meu homem deram transfusão de sangue. Para mim, o que eu queria era transfusão de vida, o riso me entrando na veia até me engolir, cobra de sangue me conduzindo à loucura.” (COUTO, 2009, p.22)

Percebemos, então, a força do desejo que constrói uma nova ordem de figura feminina. A imagem da mulher que é sensível à própria existência:

Prefiro o silêncio, que condiz melhor com a minha alma [...] Qualquer momento é de meu debicar, encostada a um canto, sem toalha nem talheres. Onde eu vivo não é na sombra. É por detrás do sol, onde toda a luz há muito se pôs. Só tenho um caminho: a rua do hospital... Estou ansiosa que você morra, marido, para estrear este vestido preto.” (COUTO, 2009, p.22-23)

É através do discurso da protagonista que conhecemos a verdadeira imagem de seu marido e a natureza ambígua da existência da mulher, frente aos códigos identitários. Maffesoli (2003, p.170) afirma que o código identitário reafirma a sociedade através da ambivalência que, no caso da protagonista em questão, encontra-se na esfera entre a vida e morte: a vida que ela não tem e que deseja ter; a morte do marido e, conseqüentemente, a morte da pessoa triste e sem identidade que ela é, para que um outro avesso do feminino possa viver.

Agora, pelo menos, já não sou mais corrigida. Já não recebo enxovalho, ordem de calar, de abafar o riso [...] E renovo promessa: sim, eu lhe escreveria uma carta, feita só de desabotoada gargalhada, decote descaído, feita de tudo o que ele nunca me autorizou. (COUTO, 2009, p.21-22)

O cerceamento da voz feminina exemplifica a morte simbólica da protagonista representa, no conto de Mia Couto, não somente ausência da voz da mulher africana, mas de todas as mulheres, universalmente. Ao olhar-se no espelho, a protagonista passa a ser testemunha de sua própria condição sociocultural e questiona as estruturas sociais que lhe são impostas. Através do reconhecimento de sua própria natureza, um novo discurso é construído, desnudando a identidade antes esquecida.

O cesto cai-me da mão, como se tivesse ganhado alma. Uma força me aproxima do armário. Dele retiro o vestido preto que, faz vinte e cinco anos, meu marido me ofereceu. Vou ao espelho e me

cupro, requebrando-me em imóvel dança. As palavras desprendem-se de mim, claras e nítidas [...] Só peço um oxalá: que eu fique viúva o quanto antes! O pedido me surpreende, como se fosse outra que falasse. Poderia eu proferir tão terrível desejo? E, de novo, a minha voz se afirma, certa: - Estou ansiosa que você morra, marido, para estrear este vestido preto. O espelho devolve a minha antiquíssima vaidade de mulher, essa que nasceu antes de mim e a que eu nunca pude dar brilho. Nunca antes eu tinha sido bela. No instante, confirmo: o luto me vai bem com meus olhos escuros. Agora, reparo: afinal, nem envelheci. (COUTO, 2009, p.22-23).

O conto deixa implícito, desde o início, a morte simbólica da protagonista, “Não foi doença cardíaca, que coração, esse já não o tenho [...] Vivo num rio sem fundo [...] A sua vida me apagou. A sua morte me fará nascer” (O cesto, 2009, p.21-24), e coloca, no trágico, o que é um paradoxo, o nascimento de uma nova mulher. De acordo com Maffesoli (2003, p. 171), o desfecho trágico é também ambivalente: algo tem que findar para que uma nova ordem de acontecimentos e experiências surja.

Saio do hospital à espera de ser tomada por essa nova mulher que em mim se anunciava. Ao contrário de um alívio, porém, me acontece o desabar do relâmpago sem chão onde tombar. Em lugar do queixo altivo, do passo estudado, eu me desalinho em pranto. Regresso a casa, passo desgrenhado, em solitário cortejo pela rua fúnebre. Sobre a minha casa de novo se tinha posto o céu, mais vivo que eu. Na sala, corrijo o espelho, tapando-o com lençóis, enquanto vou decepando às tiras o vestido escuro. Amanhã, tenho que me lembrar para não preparar o cesto da visita. (COUTO, 2009, p.21-24)

4.3 A saia almarrotada

No conto “A saia almarrotada” (COUTO, 2009, p. 29-32) encontramos a protagonista, uma jovem que perdera sua mãe no nascimento, e fora criada por seu pai e seu tio, vivendo com eles e seus irmãos, em um universo especificamente masculino.

O texto é narrado em primeira pessoa. O testemunho da condição vivida pela própria protagonista, uma vida inteira cheia de exclusão, discriminação, atitudes “policiadas”, e mais uma vez, assim como nos outros contos anteriormente comentados, observamos a imagem de uma jovem mulher, que também exerce atividades mecanizadas, estabelecidas pela figura masculina: “coisas de homem” e “coisas de mulher”.

Novamente, encontramos a mulher aprisionada ao ambiente interno da casa.

Na minha vila, a única vila do mundo, as Mulheres sonhavam com vestidos novos para saírem. Para serem abraçadas pela felicidade. A mim, quando me deram a saia de rodar, eu me tranquei em casa. Mais que fechada, me apurei invisível, eternamente nocturna. Nasci para cozinha, pano e pranto. Ensinaram-me tanta vergonha em sentir prazer, que acabei sentindo prazer em ter vergonha. (COUTO, 2009, p. 29)

Percebemos que o espaço estabelecido à figura feminina se repete, a casa é mais uma vez o espaço em evidência da narrativa; os objetos descritos pela protagonista implicam diretamente no seu comportamento e na crise de identidade vivenciada por ela, sempre sentindo-se à margem da sociedade em que vive.

O ambiente fechado e particularizador agrega as mesmas características da solidão da protagonista, presa numa clausura dentro de si mesma e dentro da própria sociedade. Notemos que tudo na atitude da personagem está encerrado em silêncio e solidão, atitude que leva a sentimentos confusos, como vergonha e prazer, a culpa associada ao pudor, sentimentos típicos da sociedade patriarcal.

Desse modo, o conto constrói um universo no qual a protagonista tranca-se em si mesma, temendo os rígidos padrões do patriarcado. Nem mesmo a maturidade a liberta de sua reclusa condição, pois vive condicionada à servidão para com a figura masculina de sua família: “Única menina entre a filharada, fui

cuidada por meu pai e meu tio. Eles me quiseram casta e guardada. Para tratar deles, segundo a inclinação das suas idades” (COUTO, 2009, p.29-30).

Liane Schneider (2008, p. 37) discute que as relações de poder, na sociedade patriarcal, são desiguais porque o homem não apenas assume que detém uma condição econômica, mas que detém tudo o que essa condição pode manter.

A narrativa de *A saia almarrotada* revela a realidade da mulher que já nascera para servir e baseia-se em torno da discriminação sociopolítica e cultural que se relaciona à sua condição inferiorizada pela relação de poder.

A protagonista resgata memórias de sua vida, única mulher em meio a uma sociedade machista. E vê-se ‘num rio sem fundo’, através da analogia com a possível história de vida e morte de sua mãe.

Afinal, sempre eu tinha um socorro. Um pouco para a miúda: assim, sem necessidade de nome. Que o meu nome tinha tombado nesse poço escuro em que minha mãe se afundara. E os olhos da família, numerosos e suspensos, a contemplarem a minha mão, atravessando vagarosamente a fome. Não tendo nome, faltava só não ter corpo. (COUTO, 2009, p.31)

A ausência de nome lhe negava a identidade e a relegava à eterna servidão. Pois a identidade, segundo Bauman (2005), é o reconhecimento do ser humano como sujeito de uma sociedade. Sem tal reconhecimento, o ser humano nunca se torna sujeito.

O termo “almarrotada” evidencia a natureza descartável da protagonista, útil aos afazeres domésticos apenas, mas sem grande importância fora do ambiente de suas atribuições. A saia é a metáfora para a própria condição da mulher: “[...] agora, estou sentada olhando a saia rodada, a saia amarfanhosa,

almarrotada. E parece que me sento sobre a minha própria vida”. (COUTO, 2009, p.32).

Percebemos, na voz da personagem, o lamento de sua própria condição e seu desejo em libertar-se: “[...] assim eu não me servia. Meu coração já me tinha expulso de mim. Quando me deram uma vaidade, eu fui ao fundo”. (COUTO, 2009, p.30).

O conto adentra o universo do cerceamento da condição feminina da personagem e a construção de sua identidade. Através do discurso de seu pai, em não permitir que ela usasse o vestido, é relegado à mulher o direito a sua feminilidade, o direito a sua própria existência.

Belezas eram para as mulheres de fora. Elas desencobriam as pernas para maravilhações. Eu tinha joelhos era para descansar as mãos. Por isso, perante a oferta do vestido, fiquei dentro, no meu ninho ensombrado. Estava tão habituada a não ter motivo, que me enrolei no velho sofá... As outras moças esperavam pelo domingo para florescer. Eu me guardava bordando, dobrando as costas para que meus seios não desabrochassem. Cresci assim, querendo que o meu peito mirrasse na sombra. As outras moças queriam viver muito diariamente. Eu envelhecendo, a ruga em briga com a gordura. As meninas saltavam idades e destinavam as ancas para as danças. O meu rabo nunca foi louvado por olhar de macho. Minhas nádegas enviuvavam de assento em assento, em acento circunflexo. (COUTO, 2009, p.29-31)

Mais uma vez o espelho é o condutor do despertar da identidade feminina da protagonista que, ao ver sua imagem refletida, vê também que sua existência e experiência é real.

[...] vou ao pátio desenterrar o vestido do baile que não houve. E visto-me com ele, me resplandeço ante o espelho, rodopio para enfunar a roupa. Uma diáfana música me embala pelos corredores da casa. (COUTO, 2009, p.32)

Por fim, atormentada pelo conflito entre a vida que lhe fora “roubada” e a vida que nela ainda poderia existir, “livrar-se do vestido” era como libertar-se do aprisionamento em que vivera até seus últimos dias.

O calor faz parar o mundo. E me faz encalhar no eterno sofá da sala enquanto a minha mão vai alisando o vestido em vagarosa despedida. Em gesto arrastado como se o meu braço atravessasse outra vez a mesa da família. E me solto do vestido. Atravesso o quintal em direcção à fogueira. Algum homem me visse, a lágrima tombando com o vestido sobre as chamas: meu coração, depois de tudo, ainda teimava? (COUTO, 2009, p.32)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer de nossa pesquisa, foi possível observar como se deu a construção da imagem da mulher ao longo dos séculos, e o quão difícil foi, no curso de nossa história, as mulheres conseguirem seu espaço na sociedade e nas artes.

Constatamos a relevância da literatura de Mia Couto no contexto da contemporaneidade, pois seus textos buscam romper com as fronteiras entre o erudito e o popular, aproximando sua literatura de todas as classes socioculturais. Couto cria textos ricos em metalinguagem, intertextualidade, ironia e autorreflexão; trabalha questões de raça e gênero, questões essas excluídas dos cânones literários. O autor ainda aborda, amplamente, a temática feminina, dando corpo e voz ao eu mais íntimo de cada uma de suas personagens.

Verificamos que nos contos *As três irmãs*, *O cesto*, e *A saia almarrotada*, o espaço da mulher ainda é a casa do pai ou do marido, evidenciando sua submissão e condição de inferioridade e subserviência. Explicitamos a ausência de voz feminina, no que se refere ao seu papel social, mas vemos que são elas mesmas que descrevem sua própria posição na sociedade.

No que diz respeito à construção da identidade, observamos que os três contos apresentam mulheres relegadas a sua própria existência, sem nome ou importância social. Em *As três irmãs*, mesmo as protagonistas tendo nomes próprios, ainda observamos que eles são apenas demonstrativos para suas funções especificamente domésticas, e não uma identidade socialmente plena. Em contrapartida, observamos também que todas as protagonistas libertam-se de

sua servidão, imposta pelo patriarcado, através da morte. Se por um lado, todas se sentem simbolicamente mortas pelo cerceamento de suas identidades, a morte real vem resgatá-las desse contexto, tecendo destinos que se conectam pelo confronto com a própria condição humana. Desse modo, elas assumem o direcionamento de suas vidas, não mais permitindo o tolhimento de suas vontades e desejos, bem como assumindo identidade própria.

Concluimos nossa pesquisa com o sentimento de contribuição para aqueles que buscam ressignificar os estudos em torno da literatura e cultura africana e, também, reconstruir a identidade da mulher. Almejamos, assim, despertar o interesse dos leitores para a condição feminina, a negritude e identidade na sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Tatiana. *O feminino em Mia Couto*. In: Ensaio. Rio de Janeiro: Cronópios, 31 de julho de 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BERND, Zilá. *Introdução à Literatura Negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BEZERRA, Rosilda Alves; LINS, Juarez Nogueira; NEGREIRO, Carlos Alberto de. *Literaturas e outras linguagens*. Natal: Livro Rápido, 2007.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

BRANCO, Lúcia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis: Desterro, 2010.

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

COUTO, Mia. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CUTI, Luiz Silva. *O leitor e o texto afro-brasileiro*. In: *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: PUC Minas: Mazza, 2002.

DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

GOTTIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1999.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DPA, 2006.

HOMI, Bhabha. *Local de cultura*. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2003.

LACERDA, Daniel. *O conto: gênero superior da Literatura Moçambicana na visão analítica de M. Fernanda Afonso*. In: *Latitudes*, França, n. 25, p.84-86, dez. 2005.

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

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LOPES, José de Sousa Miguel. *Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique*. In: Lopes, A. J. *Política Linguística: princípios e problemas*. Maputo: UEM, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003.

NEIVA JUNIOR, Eduardo. *A imagem*. São Paulo, Ática, 2006.

SCHNEIDER, Liane. *Escritoras indígenas e a literatura contemporânea dos EUA*. João Pessoa: Ideia, 2008.

STEPAN, Nancy Leys. *Raça e Gênero: o papel da analogia na ciência*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e Gênero: A construção da identidade feminina*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.