

MIA COUTO: PODER E SUBMISSÃO FEMININA EM UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA.

José Benedito dos Santos (UFAM)¹ Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira
(UFAM)²

Resumo: O presente artigo tem como objetivo refletir sobre o lugar social ocupado pelas personagens femininas, em *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra* (2003), romance do escritor moçambicano Mia Couto, tomando por base as propostas teóricas da literatura contemporânea e suas relações com o pós-colonialismo. Esse autor dedica-se amplamente à representação de sujeitos femininos subalternos no espaço enunciativo de sua obra literária, tendo como proposta denunciar o silenciamento sociocultural, ao mesmo tempo em que esboça crítica às práticas culturais em curso na sociedade moçambicana pós-colonial. O autor denuncia a violência e as injustiças sociais cometidas pelos homens contra as mulheres africanas, em particular contra as moçambicanas que, em pleno século XXI, ainda vivem sob a tutela do patriarcado. Essa subalternidade, presente nas relações entre homens que mandam e mulheres que obedecem, às quais Mia Couto dá ênfase na sua narrativa, está entre as discussões dos estudos pós-coloniais. Neste sentido, as obras de Mia Couto interessam aos estudos culturais e literários porque as protagonistas são mulheres que, “no caso de Moçambique são vistas como entidades marginais, sem voz, sem outra história senão aquela a que os homens lhes emprestam”. Entretanto e ao mesmo tempo, o autor retira-as desse mundo opressor para o qual foram relegadas pelo patriarcado africano e traduz suas vozes silenciadas, seus anseios de liberdade dando-lhes autonomia discursiva.

Palavras-Chaves: Mia Couto. Literaturas em Língua Portuguesa. Narrativa.

Abstract: This paper has as main aim reflect on the social place of female characters, in *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) (A river called time, a home called earth), a novel by Mozambican writer Mia Couto. It is based on theoretical proposals of contemporary literature and their relationship with post-colonialism period. The author devotes widely to present underling female subjects on written space of his work, having a proposal to sew sociocultural silencing. As Couto criticizes cultural practices, that are currently happening on post-colonial Mozambican society, he sews violence and social injustice committed by men against African women, especially against Mozambican women who, even in the 21st century, still live in father chip regime. This underlings present on relationships between men who order and women who obey, and then, in the text, they are in discussion of post-colonial studies. So, Mia Couto's work is important to cultural and literary studies be-

¹Mestre em Letras - pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa. Professor de Língua e Literatura Portuguesa credenciado pelo Departamento de Língua e Literatura Portuguesa – DLLP – da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Manaus – Amazonas - Brasil. CEP: 69077-000. E-mail: profbenesantos@hotmail.com.

²Profª. Drª. Em Letras – Estudos de Literatura Portuguesa – pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RIO. Professora Adjunta de Literatura Brasileira e Portuguesa do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa – DLLP – ICHL – UFAM e do Quadro Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado – PPGLL, do Instituto de Ciências Humanas e Letras – ICHL da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Manaus – Amazonas - Brasil. CEP: 69077-000. E-mail: ritapso@uol.com.br.

cause the main characters are women who, in Mozambique case, are seen as lower people, voiceless, without history, but that which is borrowed by men. At the same time, the author takes them away from that world where they were left by African forefathers and translates their silenced voices, their longing for freedom and he gives them autonomy speech.

Key Words: Mia Couto. Literature in Portuguese. Narrative.

A arquitetura ficcional de Mia Couto denuncia a barbárie colonial e pós-colonial, ou seja, é um testemunho do escritor sobre o seu tempo, sobre a vida e sobre a relação entre literatura, história e realidade. Essa percepção do papel da arte e do intelectual africano não passou despercebida à sensibilidade de Mia Couto, pois ao referir-se sobre a condição social das mulheres rurais moçambicanas, em seu romance *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra* (2003), ele afirma: “As mulheres rurais de Moçambique há muito que estão sendo devoradas por um sistema de patriarcado que as condena a uma situação marginal e de insuportável submissão” (COUTO, 2012, p. 1). Dessa forma, a trajetória ficcional de Mia Couto é afirmativa desses compromissos. Sua obra evoca uma postura reflexiva e crítica diante do processo histórico e cultural vivido por Moçambique.

As narrativas de Mia Couto publicadas a partir de 1983 vêm denunciando o recrudescimento de tentativas de silenciamento sociocultural e pondo em evidência questões, como o lugar social ocupado pelas mulheres, o confronto entre a cultura tradicional africana e a modernidade, a recriação dos mitos da cultura banta como estratégia narrativa para reconstruir a multiplicidade de raízes da cultura que se convencionou chamar moçambicana. A grande problemática da influência do colonizador português sobre a milenar cultura africana, a imposição daquela cultura sobre a moçambicana são outras questões levantadas pelas personagens das obras desse autor. Assim, Mia Couto discute a suspensão de uma identidade cultural, política e religiosa, após a colonização de Moçambique e questiona o legado deixado pelos portugueses em seu país.

Mia Couto (Antonio Emílio Leite Couto) nasceu em Beira, capital da Província de Sofala, à margem do Oceano Índico, no bairro Maquinino, no dia 5 de julho de 1955. Escritor internacionalmente conhecido, com trabalhos traduzidos e publicados em vários países, além da obra ficcional, o autor publica ensaios, artigos e crônicas jornalísticas em torno dos mais variados assuntos. Neles, Couto discute as relações de poder no continente africano e as relações de cultura e política na sociedade contemporânea. Devido a essa vasta produção

intelectual que certamente não se esgotará tão cedo, selecionamos para análise a obra *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*.

Suas obras contemplam um projeto literário de resgate da memória histórica dos povos africanos, em particular dos moçambicanos, e de desconstrução do “exotismo” estabelecido pelo colonizador europeu, bem como denunciam o silenciamento sociocultural – estratégia utilizada como forma de assegurar a ignorância, o desconhecimento e a continuidade de uma ordem social injusta e desumana praticada pelos “novos donos do poder” em Moçambique pós-colonial.

No conjunto de sua obra, o romance *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra* (2003), ocupa um lugar de destaque, sobretudo por denunciar a opressão a que as mulheres moçambicanas são submetidas, a qual assume formas ancestrais e modernas, o confronto entre tradição e modernidade, as expressões socioreligiosas, as marcas da violência deixadas pelas guerras e uma certa amargura no trato das utopias socialistas que acabaram dilaceradas na luta pelo poder, entre os próprios moçambicanos, que vão gerar graves conflitos sociais em Moçambique pós-colonial e, ao mesmo tempo, apontando caminhos para as novas gerações.

Poder e submissão feminina em *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*

Na reinvenção da arquitetura cultural moçambicana, o escritor Mia Couto traz para o espaço enunciativo de sua ficção as vozes femininas para contarem as suas histórias. Nativas de Moçambique, Admirança, Dulcineusa, Mariavilhosa, Miserinha e Nyembeti, ao ocuparem o espaço narrativo do romance ora analisado, configuram-se como vozes de resistência, uma vez que elas simbolizam os dilemas culturais e sociais vivenciados pela mulher moçambicana, na atualidade, como seres de fronteiras que transitam entre a tradição e a modernidade, ora reafirmando, ora rejeitando os valores que vigoram em Moçambique pós-colonial. A jovem Nyembeti com seu comportamento afásico, e Mariavilhosa, vítima da violência sexual cometida pelo colonizador, aludem à questão da ausência discursiva das mulheres, imposta tanto pelo homem africano como pelo colonizador.

Estudos revelam que a exploração sofrida pelas mulheres na sociedade africana ocorreu, na condição de colonizada, na zona rural, tanto nas tarefas agrícolas – que asseguravam a reprodução da sociedade africana, uma vez que a força de trabalho masculina

fora engajada em diferentes empreendimentos coloniais -, quanto nos trabalhos forçados e na violência física e sexual (ZAMPARONI, 1998, p. 108-113), enquanto na zona urbana, nos subúrbios de Lourenço Marques ou nas outras cidades coloniais, deu-se nas cantinas que abrigavam as prostitutas negras (ZAMPARONI, 1998, p. 350-361). De modo análogo a essa perspectiva, encontramos, no romance *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra* (2003), de Mia Couto, personagens femininas com distintas peculiaridades sociais, mas com um aspecto em comum: são vozes femininas contra as quais tem sido aplicada a violência do triplo silenciamento por serem mulheres, negras e africanas.

Nas culturas dos povos da África, o lugar social destinado à mulher é de subalternidade, pois ela tem por obrigação trabalhar para seu marido e a família deste e aceitar a poligamia. A justificativa é autoritária, principalmente por lidar com a posição de subalternidade para as mulheres como se esta fosse estabelecida naturalmente. Nas relações de poder entre os clãs familiares, as mulheres são alvo de disputas entre o poder masculino, ora são tomadas como esposas para os mais jovens, ora como esposas para os mais velhos (líderes dos clãs). Por essa razão, a mulher tem um grande valor social e econômico, para o homem africano, pois:

A agricultura [...] é feita principalmente pelas mulheres que desde os seus doze anos assumem a responsabilidade de uma machamba [...] até o fim de sua vida, [...] executa todos os trabalhos domésticos, além de ter que gerar numerosos filhos (OLIVEIRA, 2002, p. 30).

No contexto do patriarcado africano, a mulher não somente exerce o papel de reprodutora, mas também o de esteio econômico da família. Esta situação piorou com a presença do colonizador português em Moçambique, na última década do século XIX. A mulher africana, que já era responsável pelas tarefas agrícolas para manter sua família, como aponta Oliveira, teve a jornada de trabalho triplicada, porque foi obrigada também a cultivar as terras do colonizador, restando-lhe pouco tempo para cultivar as suas terras que se destinavam à subsistência familiar. Assim:

A mulher colonizada teve de negociar não só os desequilíbrios da sua relação com o seu próprio homem, mas também a ordem barroca e violenta das normas hierárquicas e restrições que estruturam as suas novas relações com o homem e a mulher imperiais (McCLINTOCK, 1995, p. 6).

Corroborando com essa ideia, Francisco Noa afirma que “a colonização acabou por agudizar as relações patriarcais no território subjugado, tornando a esfera familiar e a mulher nativa, em particular, no último reduto de preservação de valores ligados à cultura autóctone e à nacionalidade” (NOA, 2002, p. 326). Na mesma linha de pensamento, Ania Loomba (1998, p. 68-69) ressalta que “pensar a arena do colonialismo como um ‘encontro’ entre civilizações descaracteriza a violência colonial e suas relações de submissão e dominação”.

A personagem Dulcineusa Mariano é a matriarca do clã dos Malilanes – ou Marianos, na língua dos brancos. Quando solteira “era magrita, bem cabida nos panos, lenço adornando a cabeça, brinco de missangas na orelha” (COUTO, 2003, p. 48). Era funcionária da fábrica de caju. Quando Dito Mariano a conheceu, ele já não era muito jovem. Embora fosse tido e considerado na ilha como um homem generoso e de caráter, Dulcineusa recusou, inicialmente, a proposta de namoro feita por ele. Curiosamente,

Dito Mariano possuía um gato, treinado para os indevidos fins. O bichano era lançado em plenas vielas nocturnas e se infiltrava pelos quintais até detectar uma moça solteira, disposta e disponível. Durante consecutivas noites, o gato insistiu em se imiscuir na casa de Dulcineusa. Não havia dúvida: era ela a escolhida (COUTO, 2003, p. 48).

Ao longo da narrativa, temos referências à exploração do trabalho feminino pelo regime colonial em Moçambique, na figura da personagem Dulcineusa que, antes de se casar com Dito Mariano, ainda era uma mulher fisicamente perfeita, porque “nessa altura, as mãos dela ainda não tinham sido comidas pelas seivas corrosivas do caju” (COUTO, 2003, p. 48). Mas, no final do romance, o narrador, Fulano Malta, descreve as consequências nefastas desse trabalho para sua mãe, Dulcineusa, pois “as mãos dela foram perdendo formato, dissolvidas pela grande fábrica, sacrificadas para que seus filhos se tornassem homens” (COUTO, 2003, p. 76). O nome da personagem Dulcineusa, em relação à função exercida por ela durante a vigência do regime colonial em Moçambique, permite-nos visualizar a condição social da mulher colonizada, aliada a certa ironia, pois o nome Dulcineusa significa aquilo que é doce em oposição àquilo que é amargo ou ácido. O narrador-personagem Marianinho confirma esta antítese entre o nome e profissão: “Já quase não lembrava seus dedos cancrómidos, queimados pelo trabalho de descascar fruto de caju” (COUTO, 2003, p. 31).

Em outro momento da narrativa, assistimos ao desespero de Dulcineusa, quando seu marido, Dito Mariano, morre, pois, ela teme passar pela mesma situação que Miserinha experimentou, de ter o patrimônio familiar saqueado pelos parentes do falecido. Na tradição

banta, “a viúva não tem direito à herança, mas os filhos têm direito a partes iguais, independente do sexo” (NEGRÃO, 2001, p. 212). Dulcineusa detém o poder, mas não governa, pois, no âmbito familiar, é o homem que toma as decisões. Por isso, ela precisa legitimar o neto como o novo líder da família, para que possa tomar posse dos bens deixados pelo seu falecido marido. “– *Você é quem o meu Mariano escolheu. Para me defender, para defender as mulheres, para defender a Nyumba-Kaya. É por isso que lhe entrego a si essas chaves*”³ (COUTO, 2003, p. 33-34).

Nesse sentido, o lugar social e de fala da personagem Dulcineusa é semelhante ao das mulheres indianas vítimas da colonização inglesa. Gayatri Spivak (2010, p.15), ao refletir sobre a história das mulheres indianas e da imolação das viúvas, evidencia o lugar intrincado e inquietante ocupado por essa mulher no contexto pós-colonial: “que não pode se autorrepresentar e, logo, não pode falar fora do contexto patriarcal e pós-colonial. [...] A mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir”. Esse cenário faz parte, também das contradições internas da sociedade moçambicana, “da voz quase silenciada à consciência da subalternidade” – para lembrar o título de um texto de Tania Macedo que analisa a literatura de autoria feminina em países de língua portuguesa. Segundo a mencionada autora:

As mulheres possuem ainda um papel subalterno, socialmente falando, nas sociedades africanas, e, conseqüentemente, é restrito o seu acesso à educação. E, aqui, desenha-se uma contradição, na medida em que a voz feminina é ouvida no círculo mais íntimo das relações familiares, onde o seu contar histórias e o consolidar laços acabam sendo sua tarefa (MACEDO, 2010, p. 3).

Também a condição social da mulher africana é retratada pela escritora moçambicana Paulina Chiziane em seu primeiro romance, *Balada de amor ao vento* (1992), ambientado no tempo colonial, no cotidiano de uma aldeia, onde um dos costumes ancestrais tratado consiste na “mulher lobolada [a qual] tem a obrigação de trabalhar para o marido e os pais deste” (CHIZIANE, 2003, p. 48). E ainda no contexto do regime colonial português, em Moçambique, a mulher moçambicana era forçada a produzir riquezas para abastecer a metrópole.

Outra personagem, Miserinha, é uma espécie de andarilha viúva, que teve os bens subtraídos pelos familiares do seu falecido marido, Jorojo Filimone. Desde então, ela

³As falas das personagens são escritas em itálico no romance objeto deste artigo e, por essa razão, utilizamos essa marcação.

perambula entre Luar-do-Chão, onde mora, e a cidade. Marianinho, na apresentação dessa personagem, já denuncia, e ela própria confirma, a sua condição de viúva espoliada no próprio nome.

A gorda Miserinha fora casada com um irmão de Dulcineusa, o falecido Jorojo Filimone. Quando o marido dela morreu, vieram familiares que Miserinha nunca tinha visto. Levaram-lhe tudo, os bens, as terras. Levaram até a casa. Ela então ressuscitou esse nome que lhe tinham dado na infância: Miserinha (COUTO, 2003, p. 131).

Despojada de seu patrimônio, Miserinha se transforma em pária. Vai morar de favor na casa de Dito Mariano, mas, por conta da disputa entre Miserinha e Admirança (sendo esta cunhada de Dito mariano) pelos favores sexuais do patriarca do clã dos Malilanes, a primeira tenta eliminar a sua rival, mas o resultado é desfavorável a ela. No dia seguinte, Miserinha sai da casa de Dito Mariano. Sem a proteção de um homem e sem família, a partir desse momento, Miserinha assume a condição de mendiga. Todavia, em nenhum momento da narrativa, vemos essa personagem chorar, pois, segundo ela, “solteira, chorei. Casada, já nem pranto tive. Viúva, a lágrima teve saudade de mim” (COUTO, 2003, p. 133). Ou, ainda: “Aqueles que mais razão têm para chorar são os que não choram nunca” (Id., p. 109).

Na tradição banta, é obrigação do irmão do falecido cuidar da viúva. No caso da personagem Miserinha, essa tradição não foi cumprida, “não se respeitando os direitos que as mulheres tinham na sociedade tradicional” (LEITE, 2003, p. 70). Quando Miserinha, que não tinha filhos, ficou desprotegida, Dito Mariano resolveu protegê-la, mas Dulcineusa, mulher dele, enciumada, recusou-se a aceitar a tradição banta, segundo a qual “a mulher é herança, é propriedade porque é lobolada”, mas também “porque as mulheres devem ser especializadas em fidelidade e os homens em traição” (CHIZIANE, 2003, p. 37). Diferentemente da personagem *Sarnau*, do romance *Balada de amor ao vento* (2003), de Paulina Chiziane, que é obrigada a casar-se em obediência aos arranjos familiares, e a aceitar o lobolo acertado entre sua família e o filho do chefe da aldeia, apesar do seu amor por outro homem, Dulcineusa, personagem coutiana, recorre a sua condição de primeira esposa, para se recusar a cumprir essa tradição cultural, negando-se à poligamia do marido, ao lugar social de subalterna a que o poder masculino lhe reservava.

Tomar conta da viúva era uma missão que a si mesmo Dito Mariano se atribuía, à maneira da tradição de Luar-do-Chão. Mas isso não aconteceu. A Avó [Dulcineusa] se opusera das unhas aos dentes. Transferiram-na, sim, para um pequeno casebre, de uma só divisão. Ali se deixou ficar, em desleixo de si mesma (COUTO, 2003, p. 131).

A persistência do patriarcado na sociedade moçambicana pós-colonial é um dado fundamental para entender o lugar social ocupado pelas mulheres, para as quais foi negado, também, igual acesso aos direitos e recursos do novo Estado-nação, contrariando o discurso utópico dos ideais revolucionários que preconizava uma sociedade mais justa para todos. A personagem Miserinha retrata essa condição de miserável, quando faz a travessia entre a ilha e a cidade, para pedir esmolas.

Porque ela se juntava aos muitos pedintes e percorria as grandes avenidas. [...] De uma dobra da capulana desenrola moedas que trazia consigo. Conferia as quantidades, mais pelo som que pelo aspecto. Ela se apurava nessa ciência em que os miseráveis se parecem com os ricos – só sabem contar em se tratando de dinheiro (COUTO, 2003, p. 137).

O silenciamento do colonizado, em particular da mulher nativa, é visto como um fato emblemático por alguns teóricos do discurso colonial, como, por exemplo, Gayatri Spivak que, em seu livro *Pode o subalterno falar?* considera que:

[...] se o discurso do subalterno é obliterado, a mulher subalterna encontra-se em uma posição mais periférica pelos problemas de gênero. Se no contexto da produção colonial, o sujeito não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, p. 82-83).

A condição de silenciada e de espoliada a que está sujeita a mulher, como também o homem moçambicano, é observada, segundo Spivak (2010, p. 12) nas “camadas mais baixas das sociedades constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de tornarem membros plenos no extrato social dominante” (2010, p. 12). Complementamos a constatação da autora com o testemunho de Mia Couto (2005, p. 10):

É que estamos criando cidadanias diversas dentro de Moçambique. E existem várias categorias: há os urbanos, moradores da cidade alta, esses que foram mais vezes a Nelspruit que aos arredores da sua própria cidade. Depois, há uns que moram na periferia, os da chamada cidade baixa. E há ainda os rurais, os que são uma espécie de imagem desfocada do retrato nacional. Essa gente parece condenada a não ter rosto e a falar pela voz de outros.

Embora Miserinha seja apresentada ao leitor como uma mulher pobre, silenciada e “decaída”, a mesma tem consciência da sua condição de espoliada e faz uma crítica mordaz ao povo moçambicano por ter deixado de lado o gesto da solidariedade: “Em Luar-do-Chão,

não há palavra para dizer ‘pobre’. Diz-se ‘órfão’” (COUTO, 2003, p. 136). Ou, ainda: “A pobreza é andar rente ao chão, receoso não de pisar, mas de ser pisado” (Id., p. 197). Podemos entrever, no romance, uma ampliação da falta de solidariedade entre familiares, amigos e o povo. Por outro lado, esta condição de espoliada e abandonada pela família é responsável pela lucidez de Miserinha em relação a sua condição social, em particular, e à condição da mulher africana em geral: “No mundo de hoje, tudo é areia sem castelo. Há lugar de morar, há lugar de viver. Agora, lhe faltava um lugar para morrer” (Id., p. 136).

Na maioria das sociedades, principalmente naquelas em que o indivíduo precisa produzir para obter seu sustento, os velhos, as crianças e as mulheres são desvalorizados, e estas são excluídas do poder. A personagem Miserinha, quando pluraliza “Estamos doentes, todos nós”, dá um grito de revolta que acaba por quebrar “a conspiração do silêncio”⁴ que o patriarcado moçambicano e colonial impôs à mulher (BHABA, 1998, p. 23). Tania Macedo (2010, p. 6) escreve que, embora ainda não encontremos personagens femininas que rompam com a tradição, a focalização de seus sonhos e desejos, “pequenos atos de rebeldia e enormes sacrifícios propiciam que elas ganhem densidade e façam com que as suas vozes sejam ouvidas, não raro caladas em muitas oportunidades nas sociedades tradicionais africanas”. A importância da família na sociedade moçambicana é enfatizada inúmeras vezes, por algumas das personagens presentes na narrativa.

Vá procurar Miserinha. Traga essa mulher para Nyumba-Kaya. Estas paredes estão amarelecendo de saudade dessa mulher. Ela deve repertencer-nos. É nossa família. E a família não é coisa que exista em porções. Ou toda ou não é nada. Em Luar-do-Chão, não há palavra para dizer meia-irmã. Todos são irmãos em totalidade (COUTO, 2003, p. 126 e 29, respectivamente).

Todavia, “mais afiada que lâmina a vida decepa os laços dos nossos destinos. O tempo, depois, tem ilusão de costureiro” (Id., p. 136). A fala de Miserinha aponta para o esfacelamento da família moçambicana durante o colonialismo e no pós-independência do país. O avanço do capitalismo sobre Moçambique, um país economicamente desfavorecido, deixa essas contradições familiares e sociais mais visíveis. Existe, porém, outro lado oposto a essa condição de subalternidade, conforme mostra a pesquisadora Irene Dias de Oliveira ao escrever sobre a importância da mulher na sociedade moçambicana:

⁴Expressão cunhada por BHABA, 1998, p. 23.

Na família africana, a mulher ocupa um lugar essencial, ainda que não reconhecido oficialmente: - elas são o ponto focal da família, a base do clã e da comunidade, as mestras, as que providenciam os cuidados primários; formam as crianças, especialmente nos primeiros cinco anos; - são curandeiras, parteiras e transmissoras dos valores e crenças tradicionais; são mediadoras dos espíritos (OLIVEIRA, 2002, p. 150).

Ser e estar em silêncio parece ser o destino socialmente dado para as mulheres africanas. A pesquisadora Tania Macedo, ao analisar a condição de subalternidade da mulher moçambicana na obra ficcional de Paulina Chiziane⁵, afirma que,

[...] em razão desse projeto de focalização da tradição é que podemos situar, adequadamente, as personagens femininas [...] profundamente vinculadas à tradição, sofrendo-lhes as consequências (como é o costume ancestral do lobolo ou da poligamia), mas obtendo, a partir da narrativa, a possibilidade de fazerem audível uma fala que, muitas vezes, lhes é negada (MACEDO, 2010, p. 6).

A tradição, segundo Hobsbawn e Ranger, 1997, p. 9, constitui-se em “um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”. Não obstante a obrigatoriedade imposta pela tradição, o desejo de amar e ser amada faz com que Miserinha lute pelo amor de Dito Mariano. Por conta disso, ela é banida do seio familiar. Anos depois, Admirança, ao relatar a história daquela personagem, para seu sobrinho/filho, tenta justificar os motivos que contribuíram para a atual condição de vida de Miserinha.

– *Essa mulher sofreu desgosto que só eu conheço!*

O amor a castigara, a vida não lhe oferecera presentes. O amor nos pune de modo tão brando que acreditamos estar sendo acariciados. Miserinha perdera seu marido, Jorojo, não ganhara seu amante, Mariano. Agora, a velha gorda não era mais que uma sombra, alojada num quarto das dependências. Ali inventava seus panos, seus devaneios (COUTO, 2003, p. 147).

Todavia, Admirança não tem consciência de que a sua condição de agregada do clã dos Malilanes, como a situação degradada em que vive Miserinha, são resquícios do poder patriarcal que dita as regras de como as mulheres devem se comportar após o casamento. Segundo Spivak (2010, p. 16), a mulher [africana] que comete ato de rebeldia “não pode ser

⁵ É autora das seguintes obras: *Balada de Amor ao Vento* (1990); *Ventos do Apocalipse* (1999); *O Sétimo Juramento* (2000); *Niketche: Uma História de Poligamia* (2002) e *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), publicadas pela Editorial Caminho.

ouvida e seu nome é apagado da memória familiar e histórica” (2010, p. 16). A personagem Miserinha apresenta uma maneira peculiar de reviver o tempo passado, conforme relata Marianinho:

Espreito pela janela: ela lá está, a fingir que vai costurando, no mesmo velho cadeirão. Reconheço o pano: é o pedaço de mortalha que ela rasgou na última visita a seu amado Mariano. Dessa porção ela pretende refazer o todo. Até de novo se deitar no lençol e marejar em infinitas ondas. [...]. As linhas se cruzam num confuso emaranhado. Ao fim e ao cabo, pouco diferindo do seu viver. Agita o lenço que me oferecera para proteção dos espíritos (COUTO, 2003, p. 147 e 243- 244, respectivamente).

A travessia entre a ilha e a cidade e a falsa costura feitas por Miserinha sugerem que esta personagem tenta recapitular, através da memória, as lembranças de sua existência. Por outro lado, essa recordação do passado revela o desejo de reconstrução do seu mundo, pois, como nos diz Mircea Eliade (1998, p. 124) a revolta contra a irreversibilidade do tempo ajuda o homem a construir a realidade e, por outro lado, “liberta-o do peso do Tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar o seu mundo”.

Na sociedade patriarcal moçambicana, é através do casamento que a mulher obtém sua identidade social. Casar, cuidar da família, gerar muitos filhos, essas são as responsabilidades femininas para com o grupo social a que pertence. Admirança é uma das personagens coutianas que, oficialmente, por não ter se casado, por não ter gerado filhos, nega a prática do *lobolo*, isto é, o procedimento tradicional que promove o intercâmbio das mulheres entre os diferentes grupos familiares. Ou seja, ela nega a necessidade do casamento e da maternidade como elementos essenciais na construção da identidade social feminina. Daí a preocupação do narrador Marianinho em relação a sua tia/mãe Admirança.

O fato de Admirança não ter se casado coloca-a, no contexto familiar e social, em uma situação delicada, pois a mulher é vista como uma moeda de troca entre os clãs familiares. Segundo José Feliciano (1998, p. 274), as mulheres são a maior riqueza destas sociedades produtoras, “inseridas na divisão sexual do trabalho [...] e o centro das principais estratégias de poder dos mais velhos, procurando-as para os seus dependentes e para si” (1998, p. 274). Por outro lado, se a mulher casar e não tiver filhos, ela será devolvida para os seus pais.

Sobre Admirança recaía o maior peso que, neste lado do mundo, uma mulher pode carregar: ser estéril. Dizia-se dela que o seu sangue não tinha germinado. A nossa tia preferia rodear o assunto.

– *Vou sendo mãe avulsa, deste e daquele. Biscateando maternidades. [...] – Sou mãe disto tudo, da casa, da família, da Ilha. E até posso ser sua mãe, Mariano* (COUTO, 2003, p. 146 e 147).

Na verdade, o narrador Marianinho é fruto da relação clandestina entre Admirança e o cunhado dela, Dito Mariano. No final da narrativa, o velho patriarca revela a Marianinho a sua verdadeira filiação materna, embora Admirança não se reconheça como mãe do narrador. A esse respeito Ana Cláudia da Silva (2010, p. 168) esclarece:

Ao contrário, prefere afirmar a mentira que ao longo dos anos se estabelecera, para todos, como verdade – talvez nessa manutenção da ficção construída por Dito Mariano não seja senão uma homenagem póstuma, último gesto de amor e respeito pelo mais velho. Mais uma vez a tradição ainda que inventada, é reafirmada.

Conforme se tratou anteriormente e acima, o fato de Admirança continuar solteira sugere que ela tenha se negado a se submeter à prática do *lobolo*. Essa prática na sociedade banta é o casamento, que retira a mulher da invisibilidade social, mas também equivale ao dote ou a “riqueza da noiva”. O patriarca do clã deve pagar em dinheiro ou bens à família da moça, para tê-la como nora ou esposa. Segundo Irene Dias de Oliveira (2002, p. 27), essa

[...] é uma forma de compensação, garantia da estabilidade do casamento e estabelece uma aliança entre os dois grupos familiares. O casamento na África Banta é considerado uma troca de serviços entre duas famílias pertencentes a clãs diferentes. Uma família cedia a outra a capacidade criadora de um dos seus membros femininos, e para ser compensada, pela perda, recebia bens de determinado valor. Portanto, o lobolo é uma compensação nupcial. O lobolo representa também a tomada de responsabilidade do marido pela manutenção e bem-estar da mulher e legitimação dos filhos gerados pela mulher lobolada para pertença do marido (2002, p. 27).

Outra personagem a se apresentar, na narrativa coutiana, é Mariavilhosa, mãe adotiva do narrador-personagem Marianinho. Ela vivia à margem do rio Madzimi e foi estuprada pelo colonizador português Frederico Lopes. Essa violência sexual resultou em gravidez indesejada e, conseqüentemente, em aborto. Em decorrência do abortamento do seu primeiro filho, fruto da violência sexual, e do último, este desejado, mas que nasceu morto, ela entra num processo gradativo de loucura, ao ponto de se afogar nas águas do rio Madzimi. Segundo o narrador, o padre Nunes conhecia a história de Fulano Malta e de sua mulher Mariavilhosa. Sabia como o destino de ambos estava ligado ao rio Madzimi.

Numa longínqua tarde, o ainda jovem Fulano Malta se juntara à multidão para assistir à chegada do Vasco da Gama. Entre os marinheiros ele notou a presença de um homem belo, de olhos profundos. Fulano se prendeu nesses olhos. Estranhou aquele apego às feições de alguém tão macho quanto ele (COUTO, 2003. p. 103-4).

No caso específico de Maravilhosa, ela necessitava de tratamento médico, por essa razão, o disfarce. Mariavilhosa fez um aborto por não querer o filho resultante da violência sexual. A consequência foi a infertilidade. Após Fulano Malta descobrir a verdadeira identidade de Mariavilhosa, eles se casaram. Entretanto, o fato de Maravilhosa não poder ter filhos fez com que ela entrasse em desespero, chegando ao ponto de se afogar nas águas do rio Madzimi.

Por meio dessa personagem fica evidente uma das atrocidades cometidas pelo colonizador contra o povo moçambicano, o estupro contra as mulheres, como forma de silenciar e/ou abafar qualquer ato de resistência por parte do colonizado. Alberto Oliveira Pinto (2007, p. 48), em seu artigo *O colonialismo e a coisificação da mulher*, afirma que a mulher africana “foi sempre encarada pelos colonos portugueses tão somente enquanto um instrumento de dominação sobre os espaços e sobre os homens colonizados” No plano da ficção, a personagem Mariavilhosa representa a face oculta da violência cometida contra a mulher ao longo de quase cinco séculos de colonização europeia no continente africano.

A denúncia expressa pelo narrador faz-nos lembrar da afirmação de Jacques Rancière (1995, p. 218). de que “é preciso fazer falar os silêncios da História, essas terríveis pausas onde ela não diz mais nada e que são justamente seus tons mais trágicos” Faz-nos também refletir que da África veio a mão de obra escrava para o Brasil. Os negros que habitavam aquele continente foram escravizados e com eles sua cultura, memória e língua. Continuamos sem saber muito sobre a história africana e ainda convivemos com dois tipos de história, uma construída a partir do ponto de vista do colonizador, e outra que os negros começaram a escrever após a independência de Moçambique, ocorrida, em 1975.

Embora o espaço literário na obra de Mia Couto esteja circunscrito a Moçambique, ao passado colonial e ao pós-colonial, as dimensões dramáticas atingem, porém, as relações entre mulheres empobrecidas e silenciadas que se movem na periferia dos acontecimentos, sem autonomia de decisão ante os fatos históricos, e homens que acreditam deter em suas mãos o poder sobre as vidas alheias. Para estes, o outro que é a mulher representa apenas uma peça na engrenagem do poder patriarcal. Essa subalternidade, presente nas relações entre homens que mandam e mulheres que obedecem, à qual Mia Couto dá ênfase na sua narrativa, está entre as

discussões dos estudos pós-coloniais. Outra personagem de *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra* é Nyembeti, irmã do coveiro Curozero Muando, figura emblemática, considerada pelos moradores da ilha como sendo uma jovem estranha. Entretanto, para o narrador,

É talvez a mais bela moça que eu jamais vira. Vem acanhada, em passo acabrunhado. Está vestida de capulana verde, com cajus vermelhos pintados. Com a mesma capulana recobre o rosto, como se uma vergonha a obrigasse a esconder identidade. [...].

– *Esta é Nyembeti, minha irmã. É bonita, não é? [...].*

– *Até dói a beleza dela. Problema sabe qual é? É que essa moça não fala direito, a língua tropeça na boca, a boca tropeça-lhe na cabeça* (COUTO, 2003, p. 154 e 160, respectivamente).

A maneira como Nyembeti é descrita pelo seu irmão e o fato de ela só falar os dialetos moçambicanos para se comunicar com as pessoas que visitam a ilha mostram a estratégia da personagem para se livrar do assédio dos homens. A personagem confirma: “queria escapar aos vários Últimos que lhe apareciam, com ares citadinos. Se fazia assim, tonta e indígena, para os afastar de intentos” (COUTO, 2003, p. 189). Nyembeti tenta esconder sua identidade para os visitantes, mesmo que eles sejam seus conhecidos, os quais, para ela, no entanto, são como os ex-colonizadores. Eni Orlandi (1993, p. 185) em sua obra *As formas do silêncio*, ao analisar as consequências do silêncio político imposto pelo colonizador português aos nativos da Amazônia, chegou à seguinte conclusão:

[...] um subproduto deste funcionamento historicamente visível é o fato de que o olhar do dominado é que é mais sensível à pluralidade do que o do dominador. É o dominado que (falha e por isso) precisa do múltiplo para existir. Para o dominador basta o “um” (o seu). O dominado é que precisa do plural. O que se chama de “criatividade” tem esse aspecto de determinação histórica: o plural necessário do olhar do historicamente coagido.

O comentário de Eni Orlandi, referente à situação dos índios na Amazônia, vale também para os povos africanos. Também em Moçambique temos os negros que foram silenciados. Os europeus consideravam os africanos seres inferiores, “bárbaros”, destituídos de inteligência, que, por um erro da natureza, possuíam a forma humana e, como tais deveriam ser escravizados e tornados sua propriedade. Isso significava impor-lhes religião, cultura e língua para favorecer a submissão que sustentava o poder econômico e o prestígio da sociedade metropolitana. Assim, os oprimidos e silenciados eram vistos apenas como contraponto à vida “civilizada” dos europeus. Essa foi a fórmula que os colonizadores

encontraram para justificar as invasões de territórios, já devidamente ocupados, a usurpação de terras e a destruição de diversas outras formas de civilizações. Conforme Ana Cláudia da Silva (2010, p. 219), “se isso, por um lado, permitiu uma pluralidade cultural que repercute na obra de Mia Couto e de outros escritores moçambicanos, por outro, esse mesmo fato também está na origem de conflitos vários no país”

Nesse sentido, falar e silenciar com os mecanismos que os constituem representa o lugar onde se desenvolvem determinadas relações históricas. Porém, não podemos perder de vista o que diz Rancière (1995, p. 218) sobre a testemunha-muda: ela junta dois enunciados aparentemente contraditórios, primeiramente tudo falando sem nada dizer, e depois, com a sua mudez, significando muito. Assim, Nyembeti, no contato com os forasteiros que visitam a ilha, quando “fala os dialectos da miséria”, transforma-se em uma testemunha-muda do sofrimento dos autóctones que, num passado recente, ficaram à margem da história colonial, mas também daqueles que, no presente, são os espoliados do capitalismo que aterrissou em Moçambique, na última década do século XX.

Na ação final da narrativa, o narrador-personagem Marianinho dirige-se ao cemitério em busca de Nyembeti e a encontra dentro de uma cova recém-escavada por ela. Ele se aproxima e cai no buraco, aparentemente desmaiado, estado em que faz amor com Nyembeti. Ao acordar, ele se dá conta de que, até aquele momento, só fizera amor com ela sempre em estado de sonho e chega à seguinte conclusão: “eu não podia possuir aquela mulher enquanto não tomasse posse daquela terra. Nyembeti era Luar-do-Chão” (COUTO, 2003, p. 253). Nesse sentido, ela é a representação da terra e da continuidade da cultura de matriz banta, ainda que híbrida, e a cova escavada por ela e descrita pelo narrador, no final do romance, é um convite ao povo moçambicano para enterrar cinco séculos de silenciamento linguístico, social, econômico e político imposto pelo colonizador. O termo poética da tradução, tomado de empréstimo por Suzana Lages ao crítico norte-americano Simon Sherry, contribui de forma admirável para a nossa compreensão de como a literatura contemporânea reinventa o contato cultural entre as diversas etnias que formam as sociedades pós-coloniais:

Se no contexto do pós-colonialismo o contato entre culturas é, por um lado, necessariamente marcado por ambivalências que definem um espaço liminar, um estar-entre, por outro lado, este mesmo estado de liminaridade contamina a produção literária como um todo, gerando textos atravessados pelo que Simon Sherry denominou de “poética de tradução”: uma poética de fricções, de descontinuidades, sem possibilidade de unificação (LAGES, 2002, p. 82).

Assim, essa “tradução poética” ou polifonia de vozes femininas presente no espaço narrativo de *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra* comprova que Mia Couto resgata essas vozes femininas quando as coloca no seu texto ficcional para contarem suas histórias, fazendo emergir as vozes das mulheres africanas que vivem ainda sob o domínio do silêncio. Denuncia também as várias formas do silêncio de que essas mulheres foram vítimas não só do patriarcado africano, mas também do patriarcado colonial português. A esse respeito, Bakhtin (2010, p. 49) esclarece que essas vozes são “diferentes, cantando diversamente o mesmo tema. Isto constitui precisamente o ‘multívoco’, que desvenda o multifacetado da existência e a complexidade dos sofrimentos humanos”. Parafraseando Thomas Bonnici (2000, p. 16), assim, a mais eficaz estratégia de descolonização feminina concentra-se no uso da linguagem.

Teresinha Bernardo (2003, p. 173), em sua pesquisa sobre as vozes femininas presentes na cultura afro-brasileira, afirma que:

São vozes de mulheres africanas iorubás e bantas, que vêm de um passado longínquo, lugares distantes. São vozes de africanas e suas descendentes. [...] São vozes de velhas, são vozes de jovens. São vozes que se aproximam, são vozes que se distanciam, são vozes que aconselham, são vozes que criticam. São vozes que pedem, são vozes que dão. São vozes que cantam, são vozes que choram. São vozes que se assemelham, são vozes que se diferenciam. São vozes que xingam, são vozes que rezam. São vozes que brigam, são vozes que gemem de amor. São vozes que gritam. São vozes que silenciam.

Ao contrário do que afirma Marshal Berman (1986, p. 15), de que a “modernidade une a espécie humana anulando as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia”, as personagens femininas coutianas, no contexto da modernidade atuante na África, oscilam entre a afirmação da sua individualidade e da sua condição de cidadãs africanas periféricas e à margem de um mundo globalizado. Isso porque, segundo Inocência da Mata (2010, p. 10), “neste contexto da globalização, em que as identidades são assumidamente múltiplas e se fazem de várias pertencas, sempre em deslocamento e reconfiguração, a polifonia é também feita de vozes outras”. Pertencentes a “duas nações”, a “duas gentes”, a “duas almas”, portanto, esse estado tríplice configura-se na situação das personagens femininas de *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra* (2003), de Mia Couto, cujo enredo fragmentado parece traduzir a trajetória das mulheres africanas sob a égide da modernidade. Essas vozes emergentes são o limite do romance de Mia Couto ou, pelo contrário, sua ampliação.

Considerações finais

Mia Couto, ao construir as personagens Admirança, Dulcineusa, Mariavilhosa, evidencia as consequências do silenciamento sociocultural imposto às mulheres, ao mesmo tempo em que apresenta as personagens Miserinha e Nyembeti com seus atos de rebeldia, questionando sobre o lugar ocupado por elas no contexto social moçambicano. Embora essas duas personagens não rompam em definitivo com a tradição, desafiam a ordem preestabelecida pelo patriarcado africano, o que faz com que elas ganhem densidade de caráter e que suas vozes sejam ouvidas, embora não raro as mulheres estejam caladas em muitas obras literárias africanas. Estas mulheres acabam por ser objeto, afinal, de uma “tripla colonização”: por serem mulheres, negras e africanas, à medida que a própria história e a literatura em língua portuguesa produzida sobre essas mulheres durante o período colonial as descrevem como um ser humano anulado e não um indivíduo, como um acessório ou uma peça do inventário masculino, após o casamento. Ser mulher, na sociedade africana colonial, era sinônimo de submissão e de medo, porém, na sociedade moçambicana pós-colonial, elas lutam para atravessar essas muralhas do silenciamento sociocultural das quais têm sido vítimas.

As personagens Miserinha e Nyembeti, pela forma como foram elaboradas pelo escritor Mia Couto, pela resistência em cumprir o que determina o patriarcado africano colonial e pós-colonial, pelas vozes que as individualizam, pela maneira como se movimentam no espaço da narrativa, contrariam a tese defendida por alguns teóricos dos estudos pós-coloniais, de que o sujeito subalterno não pode falar, em particular, as mulheres nativas de países que foram colônias das potências europeias, como, por exemplo, Moçambique. No romance *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra* se encontramos alguns casos de silenciamento feminino: Admirança, Dulcineusa e Mariavilhosa, mas também nos deparamos com Miserinha e Nyembeti, as quais, diferentemente daquelas, questionam sobre o lugar social ocupado por elas na sociedade. Por essa razão, elas devem ser presença obrigatória na relação das grandes personagens femininas coutianas, seja porque são a representação de uma África espoliada pelos colonizadores, seja porque são vistas por alguns pesquisadores da ficção de Mia Couto como espelho da terra em suas dores e em sua metamorfose.

Precisamos evitar a visão limitada e simplificadora de que o enredo de *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra* é apenas o relato da morte inacabada do patriarca Dito Mariano e do retorno de um jovem a sua terra de origem para comandar o funeral do avô. Pelo contrário, a obra está ligada a um momento histórico definido da construção da sociedade moçambicana. A presença das personagens femininas no enredo é notável: as mesmas têm consciência não só da sua condição individual, mas também da situação histórica dos outros africanos. Reivindicam não só a igualdade com os homens, mas também têm consciência da desigualdade social (no caso, da mulher), advinda do poder do patriarcado nas sociedades africanas nas quais elas e as outras mulheres estão sujeitas. Nesse sentido, Miserinha e Nyembeti, como personagens, possuem complexidade e profundidade imensamente maiores que aquelas que geralmente lhe são atribuídas pela tradição da crítica brasileira, moçambicana e portuguesa.

Encerramos a discussão com os comentários de Maria do Carmo Tedesco e de Ana Maria Laforte. A primeira constata que as reflexões sobre a situação da mulher no período colonial não levaram em consideração as especificidades do gênero no interior da sociedade africana, tampouco as diferenças entre as próprias mulheres. Da mesma forma estes estudos não colocaram em questão a permanência do patriarcalismo, posteriores à Independência. Diversos estudos desenharam a identidade da mulher, nesse período, como analfabeta, sujeita a um trabalho penoso, submetida ao poder patriarcal e, por não ter alternativa, reprodutora junto às gerações seguintes das mesmas rotinas a que esteve sujeita. De modo geral essas reflexões atribuíam ao colonialismo tais características de vidas das mulheres (TEDESCO, 2008, p. 71). A segunda autora, felizmente, relata que atualmente tem-se observado, em Moçambique, principalmente nas periferias de Maputo, que as mulheres, com ou sem a presença de seus companheiros, constroem estratégias de sobrevivência e várias redes de solidariedade e de relações pessoais que lhes asseguram poder de decisão na família e no bairro, alterando o lugar por elas ocupado nas relações de poder, mesmo que esse poder feminino ainda se encontre inscrito em uma sociedade patriarcal (LAFORTE, 2000, p. 24-25).

Após a nossa análise, a ideia de que o europeu foi o único responsável pela escravidão, violência e exploração da mão de obra feminina no continente africano não se sustenta, pois essa tripla opressão contra a mulher africana, em particular a moçambicana, foi realizada a quatro mãos. E o que acontece hoje com as mulheres moçambicanas é a continuação do sistema patriarcal africano e colonial. Nesse sentido, o lugar social reservado às mulheres, no

espaço ficcional de Luar-do-Chão, é semelhante ao das mulheres dos outros romances do autor.

Referências

BHABA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad., notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDO, Teresinha. **Negras, mulheres e mães: lembranças de Olga de Alaketu**. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. Maringá: EDUEM, 2000.

CHIZIANE, Paulina. **Balada de amor ao vento**. Lisboa: Editorial Ndjira, 2003.

COUTO, Mia. **Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

COUTO, Mia. **Retrata o drama das mulheres rurais de Moçambique**. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2012/11/05/no-livro-a-confissao-da-leoamia-couto-retrata-o-drama-das-mulheres-rurais-de-mocambique.htm>

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FELICIANO, José Fialho. **Antropologia econômica dos Tsongas do sul de Moçambique**. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1998.

HOBSBAWN, E. & RANGER, T. (Org.). **A invenção das tradições**. 2. ed. Trad. Celina C. Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LAFORTE, Ana Maria. **Gênero e poder entre os Tsongas de Moçambique**. Maputo: Promédia, 2000.

LAGES, Suzana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Ed. Colibri, 2003.

LOOMBA, Ania. **Colonialism/Postcolonialism**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1998.

MACEDO, Tania. Da voz quase silenciada à consciência da subalternidade: a literatura de autoria feminina em países africanos de Língua Oficial Portuguesa. **Revista Mulemba**, Rio de Janeiro: UFRJ. n. 2, 2010.

MATA, Inocência. **Polifonias insulares: cultura e literatura de São Tomé e Príncipe**. Lisboa: Editora Caminho, 2010.

McCLINTOCK, Anne. **Imperial leader, race, gender and sexuality in the colonial contest**. Nova Iorque/Londres: Routledge, 1995.

NEGRÃO, José. **Cem anos de economia da família rural camponesa**. Maputo: Promédia, 2001.

NOA, Francisco. **Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária**. Lisboa: Caminho, 2002.

OLIVEIRA, Irene Dias de. **Identidade negada e o rosto desfigurado do povo africano (Os Tsongas)**. São Paulo: Annablume: Universidade Católica de Goiás, 2002.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

PINTO, Alberto Oliveira. O colonialismo e a “coisificação” da mulher no cancionário de Luanda, na tradição oral angolana e na literatura colonial portuguesa. In: MATA, Inocência; SECCO, Carmen Lucia. “**Mãos femininas e gestos de poesia**”. Lisboa: Editora Colibri, p. 48, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A política da escrita**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 1995.

SILVA, Ana Cláudia da. **O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

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

TEDESCO, Maria do Carmo Ferraz. **Narrativas da moçambicanidade: os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional.** Brasília, 2008. 227f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília.

ZAMPARONI, Valdemir. Donizette. **Entre Narros & Mulungos.** São Paulo: 1998. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.