

Murmúrios da escrita em *Jesusalém*

Luana Antunes Costa^a

Resumo

*O presente artigo é fruto de um capítulo de nossa tese de doutoramento, "Traços do chão, tramas do mundo: representações do político na escrita de Mia Couto e Patrick Chamoiseau" (USP/2014). Propomos analisar as configurações das personagens femininas do romance *Jesusalém* (2009) e do que percebemos ser a movimentação do discurso engajado do escritor Mia Couto sobre o sujeito feminino. Daí a necessidade de destacarmos a elaboração da personagem Marta que, ao escrever seus cadernos, reinscreve sua intimidade, suas recordações, encontrando no menino Mwanito a atenção de seu primeiro leitor, ansioso por descortinar as primeiras letras do corpo feminino. Para esta leitura, queremos debater a noção de sujeito subalterno marcado por sua posição feminina, elaborada pela crítica indiana Gayatri Spivak (2010); propomos, ainda, destacar tópicos das relações de gênero, no contexto social moçambicano, sugeridos pelas pesquisas da socióloga moçambicana Conceição Osório (2010); potencializar formas autobiográficas, representadas na ficção, como nos ensina Philippe Lejeune (2000) e, assim, estabelecer um diálogo com as vozes femininas murmurantes nas páginas de *Novas cartas portuguesas* (2010), das poetisas Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa.*

Palavras-chave: *Mia Couto, romance moçambicano, corpo, o feminino, literatura e política.*

Recebido em 29 de junho de 2015
Aceito em 22 de novembro de 2015

^aÉ professora adjunta do Instituto de Humanidades e Letras da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB/Redenção CE), luanaantunescosta@yahoo.com.br.

A leitura do conjunto da obra romanesca de Mia Couto, desde a publicação de seu primeiro romance, *Terra sonâmbula* (1992) à sua mais recente ficção, *A confissão da leoa* (2012), demanda do olhar crítico um esforço para identificar a dicção do discurso engajado, político, sem que corramos o risco de tomar o produtor e sua produção literária como mensageiros de uma romantizada paz mundial, em razão de uma interpretação redutora lançada à universalidade dos temas transformados, pelo autor, em matéria literária. Dentre muitos dos temas trabalhados pela ficção, destaca-se, na obra miacoutiana, as representações de gênero e seus conflitos em diálogo estreito com a realidade empírica do país e de outras geografias sociais do mundo. Encenam-se, em seus romances, as nuances dos conflitos no campo de força entre os sexos.

Em *Jesusalém*, pela voz-escrita de Mwanito, o leitor descortinará as outras vozes que contam suas histórias, como a da personagem Marta, a portuguesa que cruzara os mares em busca do marido desaparecido em terras moçambicanas, a voz da jovem Noci e a voz fantasmática de Dordalma, a mãe falecida de Mwanito, que deixará como rastro de sua existência a lembrança de sua beleza, a da tragédia de sua morte e um bilhete, espécie de testamento. Pela inscrição, em letra, das vozes femininas, podemos entrever a força motriz do narrado, que impulsiona o curso da narrativa e a ação de Mwanito, ao escrever a sua história. Mais do que rascunhar fragmentos de suas memórias de infância e adolescência, ele se confessa o autor de seu relato autobiográfico, assumindo sua história como sujeito protagonista, conferindo lugar ao murmúrio das vozes femininas, que o libertam das teias do esquecimento imposto pelas leis do pai Silvestre Vitalício.

Ora, se o intelectual, como figura representativa, atua e performatiza uma opinião ou mensagem “para ou por um público”, cujo objetivo “é promover a liberdade humana e o conhecimento” como atesta Said (2000, p. 32), não podemos ver um mero acaso na escolha de Mia Couto ao imbuir as personagens femininas escritoras-narradoras de uma voz protagonista no romance aqui estudado. Da mesma forma, não podemos deixar de destacar aqui a inscrição de nossa escolha, ao tomarmos o discurso do sujeito feminino representado nos romances como objeto desta análise. Inscreve-se, na cena de nosso texto, a pergunta-chave que impulsiona este

tópico analítico e que contem em si outros questionamentos: Pode a mulher escrever? Sobre o quê e/ou quem a mulher ficcionalizada escreve? Pode o ator ficcional feminino se representar por si-mesmo no interior da obra romanesca?

Tais questionamentos levam-nos a dialogar com a obra *Pode o subalterno falar?*, da intelectual indiana Gayatri C. Spivak (2010).¹ Circunscrevendo-se no contexto histórico e político da reformulação de posturas culturais, nos planos do imaginário e do jurídico na Índia, em tempos neocoloniais, ela levanta questionamentos acerca da mudez da autorrepresentação da mulher. Para tanto, Spivak reelabora a significação conceitual do termo subalterno, cunhado por Antonio Gramsci:

[...] o termo subalterno descreve as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante. (SPIVAK, 2010, p. 12)

Spivak, assim, destaca a posição duplamente periférica do gênero feminino, sobretudo oriundo das sociedades que sofreram o fato colonial, posicionadas ao sul do planeta, e de sua constante impossibilidade de se fazerem ouvir e/ou ler ao longo da história, marcada por heranças da ideologia imperialista britânica e pela hegemonia de formas do patriarcado. Ao analisar a prática da autoimolação das viúvas na Índia, o *Sati*, a intelectual indiana explicita a ausência do dialogismo na relação entre o discurso do sujeito feminino subalterno e o discurso do poder. Para arquitetar seu pensamento, Spivak toma a autorrepresentação do sujeito subalterno no sentido de ato de fala, que, portanto, para acontecer em sua plenitude dialógica, necessita de um(a) falante/autor(a) e um(a) ouvinte/leitor(a), e conclui endereçando sua fala à interlocutora imaginada, a mulher intelectual, sobretudo originária do Terceiro Mundo:

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar como um floreio. (SPIVAK, 2010, p. 126)

¹ É notória e discutida amplamente pela crítica contemporânea a complexidade do pensamento de Spivak desenvolvido neste ensaio, publicado originalmente em 1988, pela profusão dos temas confrontados e de correntes teóricas debatidas pela autora (Cf. NOUVET, 1999; MONTAG, 2006). Explicitamos que, ao que interessa para esta pesquisa, a leitura da precariedade dialógica do sujeito feminino no Terceiro mundo, no cotidiano e no campo intelectual, parece-nos importante para a análise que queremos desenvolver, o que se mostra claro pelo diálogo que a autora estabelece com o pensamento de Antonio Gramsci e o de Edward Said.

Entendemos que a estruturação do pensamento de Spivak sobre a interdição do acontecimento do discurso elaborado pela mulher, ou seja, a constante atualização do silenciamento do sujeito feminino, mantido por antigas lógicas de preservação de poderes políticos, se faz presente na esteira dos conteúdos trabalhados em *Jesusalém*. Se é verdade que ao subalterno, sujeito feminino, é interdita a relação dialógica estabelecida entre seu texto verbal e/ou escrito e aquele de seu/sua interlocutor(a), numa relação de reposicionamento de força no campo político, o que percebemos nesse romance, seja pelas tensões envolvendo a representação das personagens femininas, seja pela intencionalidade do escritor Mia Couto ao criar personagens-escritoras-femininas protagonistas, são as tensões, em esferas individual e coletiva, apresentadas pela ação dessas personagens ao tentarem realizar a subversão de sua condição subalternizada.

A prática da escrita opera, nesse sentido, como um instrumento para o empoderamento do sujeito feminino, para o seu autorreconhecimento e construção de sua autonomia diante de sua história individual, sempre imbricada em outras, coletivas. Metaforicamente, diante do espelho a mulher assume a posse do objeto e o manipula, refazendo os ângulos e as cores de sua imagem e de seu eu, rasurando as padronizações secularmente construídas pela hegemonia, vigente em suas sociedades, exercida pela posição masculina do poder. Desse modo, o discurso da mulher, performatizado pela/na construção da personagem portuguesa Marta e das outras moçambicanas, Dordalma e Noci, como veremos a seguir, é percebido neste trabalho como um fragmento, em cena, do campo político, marcado pelo posicionamento crítico de seu produtor, Mia Couto.

Em *Jesusalém*, a encenação do ato da escrita que se realiza pelo gesto da personagem-escritora Marta, figura no romance como um suplemento, pois que excede o tom autobiográfico da encenação do jovem Mwanito, conferindo-lhe um *a mais*. Como uma “segunda pele”², a textura das lembranças de Marta adensa a carga de subjetividade do romance, insemina a ordenação narrativa e, na forma epistolar, encontra abrigo. Ela escreve cartas. Ou seria um diário? Os papéis de Marta avolumam-se no narrado a partir da leitura realizada por Mwanito, nos tempos de sua infância. Assim, aquela que se

² Cf. PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

eternizará nas lembranças do menino como a representação imagética e simbólica do gênero feminino, como ele mesmo conta – “A primeira vez que vi uma mulher tinha onze anos e me surpreendi subitamente tão desarmado que desabei em lágrimas.” (COUTO, 2009, p. 13) –, também será apresentada, de forma não autorizada, pelo ato de violação de sua intimidade, cujo autor será também o menino Mwana. Interessante notar que aquilo que poderíamos ler como um ato criminoso, ou seja, a violação da correspondência e, portanto, do direito à privacidade do sujeito feminino, será abrandado pela verossimilhança do narrado, que nos apresenta um sujeito violador masculino infantil: “Durante horas, percorri, olhos e dedos, os papéis de Marta. Cada folha foi uma asa em que ganhei mais tontura que altura” (COUTO, 2009, p. 138).

Obedecendo aos mandos do pai, Mwanito adentra a “casa grande”, local que abriga a portuguesa, para vasculhar seus objetos em busca de pistas reveladoras de suas intenções em Jerusalém, porém, ainda neste momento da narrativa, o pai desconhece a capacidade leitora do filho. Tal fato adensa ainda mais a autonomia da personagem criança na expressa decisão de violar, por si só, o corpo escrito de Marta, como se a vasculhasse por dentro. No presente de sua escrita, o jovem Mwanito revisita a cena vivida na infância e confessa sua conscientização do ato de violação cometido ao nos dizer: “Arrumei-os de modo a que não se percebesse que violara a intimidade que neles morava” (COUTO, 2009, p. 153), porém seu olhar de criança não enxerga em tal ato, nem no conteúdo íntimo desvelado, a carga de sua falta, antes o que o aflige é a reação violenta do pai ao saber pelo filho que “[...] nada tinha encontrado senão umas tantas cartas de amor” (COUTO, 2009, p. 153). A leitura da confidência, da intimidade da mulher, por um sujeito masculino, coloca em cena aquela experiência comum vivenciada pelas autoras de diários: a intimidade desvelada porque lida por um outro; um outro, masculino, que toma posse do corpo feminino da palavra.

O diário, como experiência íntima, pressupõe a referência diária dos fatos e dos pensamentos que ocorrem no espaço de cada dia, podendo configurar-se como uma prática contínua, acompanhando um longo período na vida do(a) autor(a), ou de forma pontual, “é um hábito íntimo que se pode ter em qualquer idade, quando de uma crise, de um

luto, de uma viagem...”,³ como nos lembra Philippe Lejeune (2000, p. 30). Suas pesquisas sobre a prática do diário, como gênero autobiográfico, apontam para as suas quatro funções centrais: “a expressão (se livrar das afecções); a deliberação (analisar e programar sua vida), a memória (fixar o rastro do vivido para futuras releituras por si-mesmo) e o prazer de criar (o diário é um ateliê de escrita) (LEJEUNE, 2000, p. 30).⁴ Ademais, o(a) autor(a) do diário não visa diretamente o projeto de publicação de seus escritos, e sim o ato em si, o momento único de refugiar-se num espaço limiar marcado pela reclusão e configurado pela escolha que o(a) autor(a) faz pela construção do discurso íntimo. Tal discurso pode ser interpretado como forma de reflexão sobre si mesmo(a) ou é forjado para um leitor imaginário, inscrito como presença fantasmática nas entrelinhas da escrita.

Deste modo, entendemos que o gênero eleito pela personagem Marta – e, por ricochete, pelo próprio autor – para a enunciação de sua subjetividade se configura como um diário-epistolar, produto híbrido. A fim de alicerçarmos esta hipótese, passemos às considerações de um outro texto autobiográfico, a carta. Diferente da prática do diário, sua escrita não prioriza o espaço de reclusão e sim a ausência do outro, do interlocutor, que se encontra afastado fisicamente daquele(a) que escreve pela distância geográfica. Segundo a pesquisadora brasileira Nádia Gotlib, “a carta, por injunção das circunstâncias de seu próprio processo de gênese, traduz o contexto híbrido por natureza: remete sempre ao lugar onde se está – o do remetente – em função do outro, aquele ao qual se destina – o destinatário” (GOTLIB, 2005, p. 312). O espaço da ausência do outro é suplantado pela escrita da carta, inscrição da voz daquele que escreve direcionada ao interlocutor deslocado. A ausência configura-se como uma força desencadeadora da circularidade vocal: o outro lê e *a partir de* sua leitura escreve, forja em seu texto suas próprias impressões, grafa, sob o texto do outro, o seu suplemento.

Tais esclarecimentos sobre a constituição do diário e da carta levam-nos a olhar com mais cuidado o conteúdo do diário-epistolar de Marta. Embora seja sua voz, talhada na escrita de Mwanito, a nos dizer que aqueles papéis são cartas, “– *Estavas a ler as minhas cartas?*” (COUTO, 2009, p. 191), o conteúdo de suas mensagens remete às funções, no plano

³ Tradução nossa. Texto fonte: *c'est une habitude intime qu'on peut prendre à tout âge, à l'occasion d'une crise, d'un deuil, d'un voyage...*

⁴ Tradução nossa. Texto fonte: *l'expression (se délivrer des affects); la délibération (analyser et programmer sa vie), la mémoire (fixer la trace du vécu pour des futures relectures par soi-même) et le plaisir de créer (le journal est un atelier d'écriture).*

da expressão, próprias do diário. Assim, será pela primeira leitura realizada por Mwanito que a personagem apresentará seu corpo vocal feminino inscrito em letra, revelando-nos, duplamente, as fontes de sua escrita: a ausência de seu marido, Marcelo, desaparecido em alguma parte de Moçambique, e o conflito oriundo da necessidade de renascimento de seu eu, como podemos ouvir nos seguintes trechos:

Sou mulher, sou Marta e só posso escrever. Afinal, talvez seja oportuna a tua ausência. Porque eu, de outro modo, nunca te poderia alcançar. Deixei de ter posse de minha própria voz. (COUTO, 2009, p. 139)

Se existe um sítio onde eu possa renascer é aqui onde o mais breve instante me sacia. Eu sou como a savana: ardo para viver. E morro afogada pela minha própria sede. (COUTO, 2009, p. 141)

O interlocutor masculino ausente, desaparecido nas entrelinhas da trama romanesca, não poderá ouvi-la nem atender ao seu chamado. Marcelo não poderá responder aos apelos de Marta, porque, no presente da cena da leitura das cartas e, portanto, da estadia da personagem em Jerusalém, ele se encontra num espaço não localizado da geografia moçambicana, existindo em sua concretude corpórea apenas nas lembranças daquela que escreve suas íntimas missivas. Marcelo não lerá as cartas de Marta e não poderá tecer por si mesmo a segunda pele sobre as palavras da esposa. Mas, por outro lado, as tramas do romance, pontuadas pela memória, jogam com as cadeias de suplementos que se vão entretecendo ao longo do narrado e, assim, os olhos e a compreensão atenta de Mwanito tomam o lugar ausente do marido perdido, deixando-nos a impressão de que a voz-consciência da portuguesa, expressa em letra, embalará a construção identitária do adulto Mwanito, ainda por vir.

No verso do discurso de Marta, assistimos também à dramatização do abandono e da conscientização da posição subalternizada ocupada pelo sujeito feminino europeu. Ela, mulher, branca, portuguesa, abandonada pelo marido, que fora seduzido por um alhures africano, duplo também de um corpo feminino erótico, habitante deste lugar. Nas primeiras cartas apresentadas pela leitura de Mwanito, a personagem-escritora pontua uma série de estereótipos construídos pelo

sujeito ocidental, leia-se o homem branco europeu, sobre o que seria o seu outro, a África e, por extensão, a mulher africana, e ao fazê-lo marca o local a partir do qual arma o seu discurso, a sua diferença de ordem cultural e de classe social em relação às demais personagens-escritoras-femininas do narrado, Dordalma e a jovem Noci.

Esta é a diferença: a mulher que encontraste aí, em África, fica bela apenas para ti. Eu ficava bela para mim, que é um outro modo de dizer: para ninguém. [...]. É isso que essas negras têm que nunca podemos ter: elas são sempre o corpo inteiro. Elas moram em cada porção do corpo. Todo o seu corpo é mulher, todo o seu tempo é feminino. E nós, brancas vivemos numa estranha transumância: ora somos alma ora somos corpo. Acedemos ao pecado para fugir do inferno. Aspiramos à asa do desejo para, depois, tombarmos sob o peso da culpa. (COUTO, 2009, p. 143)

Se é verdade que o discurso escrito de Marta se aloca no plano da enunciação de sua intimidade e, no todo romanesco, virá à tona, ou seja, será lido/ouvido, pelo gesto transgressor orquestrado por Mwanito, é certo também que a subversão de sua posição subalternizada ocorrerá de forma gradativa, acompanhando o ritmo de sua escrita e pela aproximação, pelo reconhecimento de experiências e sentimentos comuns, partilhados com as outras figuras femininas da trama. Para se reconstruir, ela necessitará do contato, da relação com os habitantes de Jerusalém, mais do que a tranquilidade da paisagem nua africana, para ressignificar a falta de Marcelo e a redescoberta de si, como ela confessa na carta endereçada a Mwanito:

No último dia em que estivemos juntos contaste-me o sonho em que o teu pai me salvava de morrer afogada no rio. Se pensarmos que a vida é um rio, o teu sonho é verdadeiro. Eu fui salva em Jerusalém. Silvestre me ensinou a encontrar Marcelo vivo em tudo o que nasce. (COUTO, 2009, p. 253)

Há um rumor poético na enunciação de Marta que nos remete à circulação de antigas vozes do feminino reunidas nas páginas de uma obra literária que consideramos rebelde, transgressora, inclassificável em termos de gêneros literários, tamanha a hibridez dos gêneros que a tecem, tamanha a força de sua repercussão na sociedade que a viu nascer: 1972, época

do Estado Novo, compreendendo, assim, as convulsões sociais e políticas da sociedade portuguesa.⁵ Pois então nos lembramos da obra *Novas cartas portuguesas*, das escritoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, as “três Marias” – como ficaram conhecidas no país e no exterior, por conta do processo judicial que lhes foi impingido pela censura do Estado-Novo ao interpretarem a obra, e a decisão das três mulheres de se juntarem em uma só voz autoral, como “‘conteúdo insanavelmente pornográfico e atentatório da moral pública’”, segundo a citação da poetisa Ana Luísa Amaral no prefácio da obra (2010, p. XVIII).

A obra hibridiza o ensaio à poesia e a gêneros memorialísticos, com destaque para as epístolas. Aliás, é sob o tecido de misteriosas cartas de amor, cuja autoria, imprecisa pela crítica, poderia ser de uma jovem freira do convento da Beja, Mariana Alcoforado, que o livro ganha corpo. As cartas foram reunidas no romance epistolar *Lettres Portugaises* e publicado em 1669, por Claude Barbin. São muitas as lacunas que envolvem a autoria, o conteúdo e a publicação das cartas, mas é fato que elas resistiram ao tempo e às censuras, sendo publicadas em 1969, em edição bilingue pela editora Assírio & Alvim, sob o título de *Cartas Portuguesas*. O poeta Eugénio de Andrade foi o tradutor da obra. Será, portanto, tal tradução que dará margem à reconstrução coletiva e feminina da voz de Mariana Alcoforado e de outras Marias e Mainas, alusões a obras das escritoras em que se observam personagens femininas protagonistas, dotadas de um posicionamento crítico sobre o sujeito feminino e sobre os lugares ocupados por tal sujeito na sociedade portuguesa fundada sob as bases da hegemonia do patriarcado e da Igreja Católica.⁶

Relemos a escrita de Marta no verso das vozes do feminino das três Marias, que não gritam, antes, tramam habilmente o arдил. Em sussurros, no tempo presente de sua escrita, convocam silêncios antigos, gemidos de prazeres, rastros de ausências, véus de paixões, nacos de corpos violentados – de mulher, de homens, de sociedades inteiras, corpos coletivos. Se Barthes nos fala do rumor como utopia da linguagem, da impossibilidade da língua rumorejar, “o rumor é o balbucio daquilo que está funcionando bem. Segue-se o paradoxo, o rumor denota um barulho limite, um barulho impossível, o barulho daquilo que, funcionando com perfeição,

⁵ Em 1933, foi implementado em Portugal, o Estado-Novo, regime autoritário. Sua queda se deu em 1975, com a Revolução dos Cravos e com a vitória dos movimentos independentistas das ex-colônias portuguesas em África. António de Oliveira Salazar esteve à frente do Estado-Novo, comandando a chamada ditadura salazarista no país e em suas colônias ultramarinas africanas até sua morte, em 1970. Fora substituído por Marcelo Caetano que deu continuidade à política repressora salazarista. É nesse contexto histórico, de opressão política e de formas de violência social em Portugal e no Continente Africano – as guerras de libertação das colônias africanas já aconteciam nesta altura – que a *Novas Cartas Portuguesas* será gerada. Em 1972, publica-se a obra, porém essa primeira edição será recolhida, destruída, censurada pelo regime de Marcelo Caetano (cf. Amaral, Ana Luísa, 2010, p. XVIII).

⁶ Destacam-se, assim, as seguintes obras *Maina Mendes* (1969), de Maria Velho da Costa; *Os outros legítimos superiores* (1970), de Maria Isabel Barreno e *Minha senhora de mim* (1971), de Maria Teresa Horta (Cf. AMARAL, 2010).

não tem barulho” (BARTHES, 1998, p. 92-93), talvez, pelo corpo feminino escrito e de posse da escrita em seu corpo, pela linguagem, o texto se aventure nessa utopia:

Porque o rumor [...] implica uma comunidade de corpos: nos ruídos do prazer que ‘funciona’, nenhuma voz se constitui; o rumor é construído mesmo do gozo plural – mas de nenhum modo maciço (a massa, pelo contrário, tem uma só voz, terrivelmente forte). (BARTHES, 1988, p. 93)

Em murmúrios, a palavra fêmea convoca também o leitor a se tornar cúmplice do corpo escrito, a ser o amante ausente. Assume-se, em sua fala tripartida e, em simultâneo, una, o eu lírico feminino – se quisermos a obra como uma grande missiva poética – que oscila entre o nós da *sororidade* e o eu individualizado. A posição feminina da escrita de Marta a fez confessar ao invisível Marcelo (e a nós que a lemos, e a ela mesma que escreve), “Em assuntos de amor só posso escrever. Não é de agora, sempre foi assim, mesmo quando estavas presente” (COUTO, 2009, p.139), confirmando que mais do que o seu marido perdido, o pretexto, aquilo que se entrevê no vão da escrita que lamenta a ausência, é o alimento de seu gesto. Sua fala-escrita, assim, dialoga com a textura de *Novas Cartas Portuguesas*, onde lemos:

Pois que toda literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objeto, apenas o pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 3).

Entendemos que o pretexto é a inscrição de seu corpo, por si-mesma, a inscrição de outros corpos femininos no seu. Eis, então, o esboço do laço que une as Marias, Marianas, Mainas, Teresa, Isabel, Fátima, Joana, personagens de *Novas Cartas Portuguesas*, a Marta⁷ – a rasura dos sentidos da onomástica bíblica se faz evidente.

Pelo discurso amoroso, ancorado na memória do corpo que lembra, se inscreve o ato de dizer o feminino, a partir de uma posição feminina, assim como se faz evidente no gesto de Mwanito, a reconstruir, pela escrita, a figura materna ausente, Dordalma, a buscar, no futuro, o amor de Noci.

⁷ O nome da personagem conduz-nos ao nome de Santa Marta, cultuada pela igreja católica. Marta fora irmã de Maria de Begônia e de Lázaro, segundo o livro de Lucas, do *Novo Testamento*.

Afirma-se, deste modo, uma harmonia entre o gesto de Mwanito e o de Marta, pois que

[...] todo homem que fala a ausência do outro, *feminino* se declara: esse homem que espera e sofre, está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado. (Mito e utopia: a origem pertenceu, o futuro pertencerá àqueles que têm *algo feminino*). (BARTHES, 1981, p. 28, grifo do autor).

A ensaísta brasileira Giselle Veiga, ao ler as figurações da “presença-ausência”, do “silêncio-voz”, neste romance, aponta para os espelhamentos entre as personagens de corpos fragmentados, Dordalma e Marta. Para Veiga, a mãe de Mwanito seria um reflexo de Dordalma (Cf. VEIGA, 2013,171). Pelos gestos solidários da portuguesa, a voz e o corpo silenciados de Dordalma ganharão espaço na trama. Desejamos, então, olhar de perto o corpo desta personagem.

Dordalma: mãe de Ntunsi e de Mwanito, esposa falecida de Silvestre Vitalício, amor perdido de Zacaria Kalash, irmã desaparecida de Aproximado. Ela é um fantasma a assombrar a vida dessas personagens masculinas, a lembrar-lhes, constantemente, de sua existência, dos fatos ocorridos no passado. A constituição dessa personagem lembra-nos a figura de Zero Madzero, de *O outro pé da sereia* (2006), força motriz da polissemia da linguagem neste romance, como observamos em texto anterior:

Se, por um lado, Madzero projeta-se como uma ausência, sujeito sem consistência corpórea, tal como os olhos de sua esposa nos fazem enxergá-lo [...], por outro, metaforiza a força do relato, força que ata seres, tempos e espaços, visto que é a sua voz que abre a grande ‘caixa de sândalo’ em que veremos e/ou sentiremos uma pluralidade de cores, cheiros e sons. (COSTA, 2010, p. 51)

Descorporificada pela morte prematura, Dordalma é apresentada no romance como narrativa. Sua configuração será talhada no discurso das personagens masculinas que conviveram com ela, pela reinvenção de seus gestos e de sua voz dramatizados às escondidas, no escuro do quarto, por Ntunzi, e pela tentativa de Mwanito, em recolher, ao longo do narrado, fragmentos de discursos dos outros familiares sobre

a mãe. Deste modo, da posição de sujeito enunciativo feminino, marcado pela prática discursiva de Marta, Dordalma será representada como objeto do discurso de outrem, transformada em metáfora significadora de todos os interditos criados por Silvestre Vitalício aos filhos e, também, de tudo aquilo a que ele se furtava a explicar-lhes:

De novo era Dordalma, nossa ausente mãe, a causa de todas as estranhezas. Em lugar de se esfumar no antigamente, ela se imiscuía nas frestas do silêncio, nas reentrâncias da noite. E não havia como dar enterro àquele fantasma. A sua misteriosa morte, sem causa nem aparência, não a roubara do mundo dos vivos. (COUTO, 2009, p. 35-36)

Dordalma é um mistério. Sua história, tal como seu corpo, é interdita aos seus filhos por Silvestre Vitalício e seus cúmplices, Zacarias Kalash e Aproximado, o que adensa o efeito de segredo no narrado e impulsiona a personagem-narradora, Mwanito, a querer desvelar a figura materna, pelo viés da lembrança e do sonho, como a um enigma: “Eu já aprendera a vislumbrar as líquidas luzes do rio, já sabia viajar por letrinhas como se cada uma fosse uma estrada infinita. Mas ainda me faltava sonhar e lembrar: eu queria esse barco que conduzia Ntunzi para os braços da nossa falecida.” (COUTO, 2009, p. 48)

Rasurando o cenário da dramatização do masculino simbolizado pelo sonho utópico e patriarcal de Silvestre, além das lembranças de Mwanito, o surgimento dos fatos extraordinários – como o vendaval, a aparição e o extermínio da leoa, a tempestade,⁸ elementos da natureza fora do controle humano – fortalece o processo de corporificação da personagem fantasmática no cenário narrativo. Na última carta de Marta, desta vez endereçada a Mwanito, leremos uma versão para a solução do mistério envolvendo a morte de Dordalma. Como uma palavra-chave, o conteúdo da carta subverterá o lugar de silenciamento para onde fora relegada a memória de sua mãe. Saberemos, então, do desfecho da falecida, no percurso de seu desaparecimento:

Não há morte, nesta carta. Mas há uma despedida que é um pequeno modo de morrer. [...]. Contudo, não é para falar de mim que te escrevo. Mas da tua mãe Dordalma. [...]. De como ela perdeu a vida, depois de se ter perdido da vida. [...].

⁸ Cf. *Ibid.*, p.35-34, 109, 128.

A verdade é que, de acordo com as esquivas testemunhas, Dordalma foi arremessada no solo entre babas e grunhidos, apetites de feras e raivas de bicho. [...]. Um por um, os homens serviram-se dela urrando como se se vingassem de uma ofensa secular.

Doze homens depois, a tua mãe restou no solo quase sem vida (COUTO, 2009, p. 257-258)

Violentada por doze homens, esquecida à margem de uma estrada qualquer, não acolhida pelo marido e nem pelos demais habitantes do bairro, Dordalma escolheu uma segunda morte. Compreendemos que o suicídio da personagem, mais do que atrelar-se a uma consequência do ato primeiro, como vítima, anuncia a escolha de Dordalma e uma espécie de contragolpe à sua sociedade patriarcal e a seu marido. O suicídio configura-se, assim, como único caminho possível para a libertação do jugo opressor. O caráter trágico que talha a configuração desta personagem, desde as significações dos elementos constituintes de seu nome, Dor + da + Alma, remete-nos a refletir sobre a violência sofrida por grande parte das mulheres moçambicanas e de outras geografias, vítimas do abuso sexual e da violência doméstica.

Em 2008, o Instituto Nacional de Estatística aplicou em Moçambique a primeira pesquisa direcionada às condições de vida das mulheres e das crianças. Entre as informações recolhidas, o *Relatório preliminar do inquérito sobre indicadores múltiplos*, publicado em 2009, inquiriu as entrevistadas sobre sua atitude em relação à violência doméstica. Apontou, também, que 71% dos agregados familiares são chefiados por homens e 29% por mulheres. De acordo com a socióloga Conceição Osório (2010), se por um lado a violação dos direitos humanos da mulher é de alto índice em Moçambique, como em outros espaços geográficos terceiro-mundistas, por outro, o acesso da mulher a postos de decisão, na administração pública ou em órgãos centrais de partidos, vem crescendo significativamente desde 1977. Sobre isso, que se configura como um paradoxo, e lançando luz à manutenção dos papéis da mulher alocados pelo patriarcado ao estatuto do privado, a socióloga explica-nos que:

[...] o compromisso de estabelecer políticas de gênero continua a coexistir no discurso político, nas deliberações

das instituições e nas práticas sociais, com a manutenção de papéis subjacentes ao modelo patriarcal. Este modelo, restringindo os direitos humanos das mulheres a referências culturais, recria hierarquias de gênero e separa o privado do público, naturalizando a estrutura de dominação. É assim que hoje se depara com uma grande complacência e impunidade face à violação dos direitos humanos das mulheres, como é o caso do assédio sexual, da violência doméstica (só para dar um exemplo, ainda agora, em Outubro de 2010, numa esquadra da cidade de Maputo, um caso flagrante de violência doméstica foi tratado como um problema privado) [...] (OSÓRIO, 2010, p. 2-3)

Tais dados referentes à realidade empírica de Moçambique, reforçam a nossa leitura da interpretação de Marta sobre a reação de Silvestre Vitalício diante do suicídio da esposa. Mais uma vez, confirma-se a força do poder de uma tradição patriarcal e a ausência de solidariedade numa sociedade em que à mulher é negado o direito de traçar caminhos alternativos para a construção de sua subjetividade.⁹ Em sua última carta, em ritmo acelerado, cinematográfico e poético, será ela quem anunciará a sequência dos acontecimentos que envolveram Silvestre e Dordalma, do momento em que esta abandona a casa, passando pela cruel cena do estupro, até o enterro impossível do corpo. Dordalma é morta. Enforcara-se na casuarina, plantada no terreiro da casa.

Desta feita, Silvestre desabou em pranto. Quem por ali passasse acreditava que eram as penas da morte que derrubavam Silvestre. Mas não era a viuvez a causa das lágrimas. O teu pai chorava por despeito. Suicídio de mulher casada é um vexame maior para qualquer marido. Não era ele o legítimo proprietário da vida dela? Então, como permitir aquela humilhante desobediência? Dordalma não abdicara de viver: perdida a posse da sua própria vida, ela atirara na cara do teu pai o espetáculo da sua própria morte. (COUTO, 2009, p. 260-261)

O marido que, diante do corpo violentado da esposa, não derramara nenhuma lágrima, desta vez chorou para confirmar a dor da humilhação que sentira face à exposição pública que o suicídio de Dordalma denotava, para confirmar a perda de posse sobre a vida da esposa. Porém, se a escrita de Marta revela-nos tais informações sobre o desfecho do casamento dos pais de Mwanito, o silêncio de Silvestre Vitalício sobre

⁹ É importante lembrarmo-nos que os temas em torno do "Ser mulher" em Moçambique são constantemente evidenciados, ao longo do tempo, nas obras literárias de escritoras e poetisas moçambicanas, como por exemplo, Noémia de Sousa, Glória de Sant'Anna, Paulina Chiziane, Lília Momplé, Rinkel, Tânia Tomé e Sónia Sulthwane.

o assunto instaura a dúvida pelo narrado e no leitor. Afinal, como nos lembra Mwanito: e viver, ou se quisermos, escrever, quando é de verdade? (Cf. COUTO, 200b, p. 276).

Vale lembrar aqui os reflexos da relação da tríade Dordalma-Silvestre-Marta. No momento em que toma consciência da morte de seu marido e de sua condição de viúva, Marta se encarrega da missão de descortinar o mistério de Dordalma a Mwanito, e, assim, recolocar no presente o trauma do passado familiar. Ela assume o corpo vocal de Dordalma e sua escrita toma o lugar da voz da outra. Tal estratégia narrativa aproxima ainda mais as duas personagens, confirmando a força simbólica e estrutural do discurso do feminino no romance. Ainda assim, entendemos que a voz-consciência de Dordalma se fará ouvir com mais concretude pela representação de Noci. Passemos, então, a olhar mais detalhadamente para a configuração desta personagem.

Amante de Marcelo e de Orlando Macara, o Tio Aproximado, será pela escrita de Marta que a voz da jovem Noci adentrará a cena do narrado. A portuguesa reconhece aquela, identificada como rival, numa conversa ao telefone. Seguido à conversa, o encontro agendado num hotel revela a Marta uma figura precária, frustrando as expectativas da esposa traída. Apresenta-se, assim, um segundo traço da representação da amante. Se, antes, ainda quando lamentava a ausência do marido em Portugal, Marta reconhecera na foto encontrada “no fundo da gaveta” de Marcelo, a imagem altiva de Noci – “Era a imagem de uma mulher negra. Jovem, bonita, olhos profundos desafiando a câmara” (COUTO, 2009, p. 146) – que a fizera querer gritar agressivamente para o marido “[...] ‘dorme de vez com as tuas pretas...’” (COUTO, 2009, p. 147), já em Moçambique, face a face com Noci, Marta recompõe o seu ponto de vista sobre a imagem real da jovem:

Era jovem, envergava um vestido branco, sapatilhas da mesma cor. Algo se quebrou dentro de mim. Contava encontrar alguém com pose de rainha. Em vez disso, perante mim estava uma jovem derrotada, dedos trémulos como se o cigarro fosse um peso demasiado.

– *Marcelo me deixou...*

(COUTO, 2009b, p. 177, grifo do autor)

Deste modo, será nas páginas do diário-epistolar de Marta que Mwanito, e o leitor do romance, tomarão conhecimento da narrativa de sobrevivência de Noci. No momento do encontro, na cena íntima do quarto de hotel, ela confidenciará à portuguesa alguns fragmentos de sua luta pela sobrevivência na sociedade moçambicana independente. Acuada entre as acusações que sofre na esfera pública e no ambiente privado, a voz de Noci denuncia a ação do preconceito sobre a mulher negra moçambicana, sobretudo as originárias de camadas sociais subalternizadas, revelando também a manutenção dos hábitos coloniais ainda arraigados na consciência coletiva de sua sociedade racializada. Será assim que Marta nos contará:

Ela me elegia como confessora e, durante um tempo, se queixou do que sofreu por ser amante de um branco. Nos locais públicos, os olhares a condenavam: *é uma puta!* E como familiares a tinham, em direcção oposta, incentivado a sair do país e se aproveitar do estrangeiro. (COUTO, 2009, p. 178)

A constituição de sua figura e de sua voz lembra-nos a personagem prostituída da peça teatral, *Mulher asfalto* (2007), dirigida e encenada por Lucrécia Pacco, uma das fundadoras do Mutumbela Gogo, primeiro grupo profissional de teatro de Moçambique.¹⁰ Na peça, a prostituta rompe o silêncio secular. Em denúncia, seu fantasma tagarela canta e dança a cada violência infringida sobre o seu corpo físico e identitário. É a ironia a arma da “puta” para combater o silêncio.¹¹

Em *Jesusalém*, os conflitos entre relações de gênero e raça serão problematizados com mais força pela encenação de Noci. Pelo teor de seu relato, a personagem mostra-se consciente de seu estatuto de subalternizada, da dupla exploração de seu corpo e de sua força de trabalho, visto que para garantir uma vaga como recepcionista Noci entrega-se como amante ao empregador. Contudo, não há espaço em seu relato para a vitimização, antes, Noci enuncia a Marta suas estratégias para sobreviver face à violação de seus direitos e questiona a sociedade que a acusa, como podemos observar nos seguintes fragmentos:

Obtivera emprego demitindo-se de si mesma. No fundo, dentro dela se havia formado uma decisão. Ela se separaria em duas como um fruto que se esgarça: o seu corpo, era a

¹⁰ Em julho de 2011, Lucrécia Pacco esteve no Brasil em turnê com a peça, apresentando-se, em São Paulo, no Teatro Oficina e no Espaço Cultural Periferia – Ação Educativa. Mia Couto colabora com a atividade deste grupo teatral, tendo adaptado algumas de suas obras para o teatro e escrito peças.

¹¹ Partindo do contexto social brasileiro, achamos pertinente o convite provocativo da ativista pelos direitos humanos das prostitutas, ela também que fora prostituta, Gabriela Leite (1951-2013), a assumirmos o significado da palavra “puta”, como ação contra-discursiva: “[...] Acho que se a gente não toma as palavras pelos chifres e assume elas, a gente não muda nada [...]. Precisa ter identidade, daí a gente muda alguma coisa” (LEITE, 2013, transcrição nossa).

polpa; o caroço, era a alma. Entregaria a polpa aos apetites deste e de outros patrões. A sua própria semente, porém, seria preservada. De noite, depois de ter sido comido, lambuzado e cuspidado, o corpo retornaria ao caroço e ela dormiria, enfim, inteira como um fruto. Mas esse sono reparador tardava a ponto de ela desesperar.

– As minhas amigas comentam. Mas eu pergunto: agora que ando com um da minha raça já não é prostituição?
(COUTO, 2009, p. 179)

A classe social de Marta, que lhe permite, por exemplo, viajar à África em busca de seu marido e de si-mesma, a diferencia claramente de Noci. Talvez, por isso, a única forma de buscar a inteireza de sua integridade humana e feminina resida, para a jovem moçambicana, não só na prática da escrita, de certa forma, ato solitário, mas também no engajamento na luta coletiva de outras mulheres, pela garantia da equidade de direitos. Corroborando isso o fato de, mais adiante, o narrado nos fazer saber da atuação política de Noci na cidade, como integrante de uma associação de mulheres que luta contra a violência doméstica (Cf. COUTO, 2009, p. 247). Fazendo uso da escrita, Noci articula o seu discurso na elaboração de uma carta, cujo conteúdo o narrado não nos revela, mas que, junto aos documentos de seu amante, será capaz de denunciar as transações ilícitas de Orlando às autoridades. Vale destacar que o plano de Noci só se concretiza porque ela encontra na figura do professor de Mwanito, que leva os alunos a depositarem flores sobre o túmulo do “jornalista do povo”,¹² um aliado. Participa desta teia de gestos solidários, ainda que de forma inocente, o jovem Mwanito:

– Então você amanhã vai entregar uns papéis a esse professor. Mas uma cartinha que lhe vou escrever...

O que estava na cabeça dela não sei, mas a moça não se fez esperar. [...] Reuniu uns tantos documentos, rabiscou uma pequena nota e fechou tudo num envelope.

Foi esse sobrescrito que, na manhã seguinte, entreguei ao professor.

(COUTO, 2009, p. 271)

A ação solidária de Noci também lançará luz ao mistério que circunda a figura de Dordalma. Será ela, então, que decodificará mais uma linha do enigma, ao descobrir e

¹² Interpretamos essa personagem secundária como uma alusão ao jornalista moçambicano Carlos Cardoso, assassinado em novembro de 2000, em Maputo.

ler o único registro da voz-consciência da falecida. Assim, cumprindo as ordens expressas em um bilhete deixado por Dordalma, espécie de testamento, ela fará cumprir o último desejo da mãe de Mwanito. Saberemos, então, que Dordalma deixara em uma caixa uma quantia em dinheiro e um bilhete destinando sua herança aos filhos. O dinheiro, que fora entregue, misteriosamente, por Silvestre Vitalício à associação de mulheres, será restituído à Mwanito. “Meu pai nunca percebera mas a falecida esposa deixara um bilhete explicando a origem e o propósito daquele dinheiro. Eram poupanças de Dordalma e ela legava essa herança para que nada faltasse aos seus filhos.” (COUTO, 2009, p. 277-278).

A escrita da jovem, aliada à sua ação protagonista, configura-se, portanto, como elemento de denúncia ao poder público, revelando a ação criminosa de seu “namorado-patrão” junto a organizações internacionais. Por outro lado, seu relato, escrito pela mão de Marta, revela-nos o teor de suas angústias, mostrando-a consciente do preconceito existente em sua sociedade e de sua condição marginalizada.

Deste modo, se Marta figura como a primeira representação feminina real avistada pelo pequeno Mwanito, e Dordalma, a imaginada, no corpo de Noci imaginação e realidade serão conjugadas, fazendo-a circular na vida de Mwanito como horizonte aberto, como sujeito erótico em acontecimento real: “A presença de Noci, no entanto, era mais forte que o medo” (COUTO, 2009, p. 280). Ainda assim, a subversão de sua posição subalternizada não se dá por completo no romance. Seus gestos direcionados à transformação individual e coletiva não alcançam amparo da parte do poder institucionalizado, nem da parte da sociedade, figurando, assim, como uma promessa, algo ainda por vir.

Por tudo isso, entendemos que as relações que tentamos analisar, existentes entre o ato da escrita e a constituição da subjetividade dos sujeitos femininos representados, revelam o papel importante que os documentos autobiográficos, porém fictícios – carta e diário-epistolar – assumem na arquitetura romanesca de *Jerusalém*. As mulheres representadas no romance praticam a escrita como gesto libertário e libertador, mesmo quando são enredadas pelos conflitos sociais e individuais. Confirma-se, assim, o lugar central dos sujeitos femininos na

obra de Mia Couto, não como livre expressão do feminino vitimizado ou martirizado, mas antes como voz de resistência que insiste em murmurar a sua existência.

REFERÊNCIAS

BARRENO, Maria I.; HORTA, Maria T.; COSTA, Maria V. da. *Novas cartas portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. 2. Ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

COSTA, Luana Antunes. *Pelas águas mestiças da história: uma leitura de O outro pé da sereia* de Mia Couto. Niterói: EdUFF, 2010.

_____. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COUTO, Mia. *Jesusalém*. Lisboa: Editora Caminho, 2009.

GOTLIB, Nádia. Diários que são cartas (notas breves referentes ao Diário da Condessa de Barral. In: FILIZOLA, Anamaria et al. (Org). *Verdade, amor, razão, merecimento: coisas do mundo e de quem nele anda*. Curitiba: Editora da UFPR, 2005, p. 311-320.

LEITE, Gabriela. In: Laura Murray (Dir.), *Um beijo para Gabriela*, Inclasificable, 2013.

LEJEUNE, Phillipe. *Le pacte autobiographique*. Paris. Ed. Du Seuil, 1996.

_____. *Les usages du journal intime*. Sciences Humaines. n. 102, p. 30-33, fev. 2000.

MONTAG, W. "Les subalternes peuvent-elles parler"? et autres questions transcendentales. In: *Multitudes - Postcolonial et histoire*, n. 26, março de 2006, p. 133-141. Disponível em: <http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=MULT_026_0133>. Acesso em: 23.04.13.

NOUVET, C. Gayatri Spivak: une éthique de la résistance aphone. In: *Études Littéraires – Étique et littératures*, v. 31, n. 3, Laval, 1999, p. 87-98. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1999/v31/n3/501247ar.html>>. Acesso em 15.02.13.

OSÓRIO, Conceição. Gênero e democracia. In: *Outras vozes*, n. 31-32, Maputo, ago-nov 2010, p. 1-6.

PADILHA, Laura C. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as palestras de Reith de 1993*. Lisboa: Cotovia, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida *et alli*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VEIGA, Giselle L. T. Presença-ausência, silêncio-voz: dicotomias do feminino em *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto. In: *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e africana da UFF*, vol, 5, n. 10, Niterói, abril de 2013, p. 165-183.

Abstract**Whisperings of writing in *Jesusalém***

*The article proceeds from a chapter of our Phd thesis, "Traços do chão, tramas do mundo: representações do político na escrita de Mia Couto e Patrick Chamoiseau" (USP/2014). We propose an analysis on the composition's strategies of the female characters in the novel *Jesusalém* (2009) and an analysis of what we perceive is the movement of the committed speech of the writer Mia Couto on female subject. Therefore, it becomes necessary to emphasise the composition of the character Marta which, by writing her notebooks, rewrites her intimacy, her memories, finding in the Mwanito the attention of her first reader, anxious for discovering the first letters of the female body. For developing this approach, we debate the notion of subordinated subject, marked by its female position, elaborated by the indian critique Gayatri Spivak (2010); we propose, then, to highlight gender relations' topics in the social context of Mozambique, suggested by the Mozambique's sociology research Conceição Osório (2010); to enhance the autobiographic forms represented in the fiction as it is taught by Philippe Lejeune (2000) and, in this way, to stablish a dialogue with the female voices whispering in the pages of *Novas cartas portuguesas* (2010), of Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta and Maria Velho da Costa.*

Keywords: *Mia Couto, Mozambique's Novel, body, female, literature and politics.*