

## O centro da periferia em *Mulheres de cinza* de Mia Couto

### The Center of the Periphery in *Mulheres de cinza* by Mia Couto

LOLA GERALDES XAVIER [lolagrafias@gmail.com]

澳门理工大学 (Universidade Politécnica de Macau), China

Instituto Politécnico de Coimbra, Portugal

#### RESUMO

A literatura é o campo privilegiado para o estudo das relações humanas. Aí se desnudam, não raras vezes, conexões de força entre géneros, raças, culturas, ora dando voz, ora silenciando aqueles que vivem nas margens sociais. Mia Couto é um autor que escreve da e sobre a periferia, centralizando-a. As suas personagens das margens tornam-se centro, através da reescrita da história. Enquadra-se nesta perspetiva a sua trilogia *As areias do imperador*. É, assim, objetivo deste texto analisar o “sujeito ex-cêntrico” (Hutcheon 1991) da personagem-narradora de *Mulheres de cinza*, primeiro romance desta tríade, aferindo estratégias narrativas de inverter a relação Centro-Periferia.

#### PALAVRAS-CHAVE

*Mulheres de cinza*; *As areias do imperador*; identidade; género feminino; margens

#### ABSTRACT

Literature is the privileged field for the study of human relations. There, not infrequently, connections of strength between genders, races, cultures are exposed, sometimes giving voice, sometimes silencing those who live on the social margins. Mia Couto is an author who writes from and about the periphery, centralizing it. His characters from the margins become center, through the rewriting of History. His trilogy *As areias do imperador* [*The emperor's sands*] fits in here. The aim of this text is to focus on the “ex-centric subject” (Hutcheon 1991) of the narrator-character of *Mulheres de cinza* [*Women in gray*], the first novel of this triad, assessing narrative strategies to invert the Center-Periphery relationship.

#### KEYWORDS

*Mulheres de cinza* [*Women in gray*]; *As areias do imperador* [*The emperor's sands*]; identity; female gender; margins

RECEBIDO 2022-05-30; ACEITE 2022-07-26



Non há tradição cultural que não justifique o monopólio masculino das armas e da palavra, nem há tradição popular que não perpetue o desprestígio da mulher ou que não a denuncie como perigosa (Galeano 2017: 152).

## Introdução

Escrever as margens é ter em atenção a própria escrita literária, a fragmentação dessa escrita, a relação com o não-espaco e as personagens (Mattiussi 2005). Falar de literaturas africanas de língua portuguesa é falar ainda de literaturas que lutam por afirmação no Ocidente. Há, porém, autores que se têm vindo a impor pela sua qualidade. Um desses escritores é Mia Couto. Neste texto, o foco de análise, com vista a descortinar a escrita a partir das margens e sobre as margens, é a sua trilogia *As areias do imperador*, em particular *Mulheres de cinza*. A personagem e narradora principal é uma mulher negra, Imani, representando, por auto e heteroimagem, não só a si própria, mas, por sinédoque, a todas as mulheres que vivem na periferia social e racial, submissas e vítimas de violência.

De forma a expor algumas estratégias usadas na narrativa para o cumprimento deste objetivo, analisa-se a construção da identidade através da escrita de personagens da sociedade votada à periferia, a relação imagística entre o Mesmo e o Outro, o peso da tradição e a desconstrução da história.

### 1. O centro da periferia: a imagem do Outro através do Mesmo

Se, como escreve Homi Bhabha (2006: 297 – sublinhado nosso), “*The people are neither the beginning or the end of the national narrative; they represent the cutting edge between the totalizing powers of the social and the forces that signify the more specific address to contentious, unequal interests and identities within the population*”, as perguntas que se impõem são: de que *peessoas* estamos a falar – dos homens, das mulheres? Elas participam de igual modo na construção da narrativa nacional? Tendo em consideração que a realidade pós-colonial (ou neo-pós-colonial<sup>1</sup>) é caracterizada por uma variedade e multiplicidade de vozes, o debate sobre a identidade terá em consideração vários fatores, um deles é o binário entre linguagem e língua: “le débat sur l’identité postcoloniale est étroitement lié au binaire langage/langue ainsi qu’au modernisme européen” (Diop 2002: 25). Isto resulta do encontro entre a Europa e outras culturas. A identidade não é estática. A identidade é definida pela relação que se tem com a língua e pela posição geográfica, na relação entre Norte e Sul, Centro e Periferia (Diop 2002: 28). Nesta relação, nem sempre se fala, ainda, da relevância do género feminino para a construção de um processo identitário nacional. A partir da reflexão desenvolvida por Mattiussi (2005), falamos de margem, tendo em consideração a própria escrita literária, a fragmentação da es-

1 Usa-se aqui este termo no sentido de se considerar que o período pós-colonial se estende até aos nossos dias numa contínua forma de supremacia transnacional em que o Centro continua a ser o Norte (ex-potências colonizadoras) e a periferia, o Sul (ex-territórios colonizados). Essa dominação apresenta-se, sobretudo, sob a forma de dominação económica, tecnológica e cultural.

crita, o não-espço, as personagens. A literatura, ela própria, como a filosofia, aliás, tem vocação, desde a origem, de ocupar um espaço marginal, “L’espace littéraire est celui de la marge” (Mattiussi 2005: 63). A relação entre literatura e o real é de marginalidade recíproca, segundo este autor: “Le réel hante les marges de la littérature, comme la littérature vagabonde dans les limbes du réel” (Mattiussi 2005: 64). Se esta relação entre a escrita e o mundo é marginal, em particular as literaturas africanas continuam a ser percecionadas como marginais, no sentido em que continuam a não despertar suficientemente o interesse dos académicos. Mia Couto é, porém, um caso de sucesso. As suas obras contribuem para a identificação/construção de identidades nacionais (africanas).

Na realidade, “[...] il n’y a guère de projection identitaire sans intention idéologique ou politique” (Bokiba 1998: 10), assim a escrita africana assume “la fonction transitive et épictique de designer et d’appréhender les diverses facettes de l’identité de l’homme noir, qu’il s’agisse du sort de la race ou du destin d’un homme singulier” (Bokiba 1998: 10–11). Esta afirmação de Bokiba, ainda que com mais de duas décadas, continua atual, no silêncio a que são votadas as minorias em que se inscrevem as mulheres negras. São vários, ainda, os teóricos que parecem não dar relevância à questão do género, reduzindo tudo ao masculino.

A aversão pelas mulheres em o *Antigo testamento*, a *Torah*, o *Novo testamento* e o *Corão* “fabricam e legitimam um mundo masculino edificado sobre a desconsideração generalizada do feminino” (Onfray 2001: 84). O deixar-se dominar pelo marido e a obediência estão também enraizados nesses livros. Pierre Bourdieu (1990) fala da violência simbólica sobre as mulheres. A relação entre homens e mulheres é uma relação de dominação que advém dos esquemas e práticas dos costumes e está fora da consciência reflexiva e do controlo da vontade.

Segundo Bourdieu (1990: 11), o mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de categorias de perceção e de apreciação sexuadas, que se aplicam ao corpo na sua categoria biológica: “Le sexisme est un essentialisme: comme le racisme, l’ethnie ou la classe, il vise à imputer des différences sociales historiquement institués à une nature biologique fonctionnant comme une essence d’où se déduisent implacablement tous les actes de l’existence” (Bourdieu 1990: 12).

Pierre Bourdieu teve a preocupação de analisar estas relações de dominação, defendendo, em “La domination masculine”, que a sociedade trata a mulher mais como objeto do que como sujeito. Deste modo, a identidade social é marcada pela relação de dominado e dominante, numa sociedade falocêntrica (Bourdieu, 1990). Escreve o autor: “Le corps biologique socialement façonné est ainsi un corps politisé, ou, si l’on préfère, une politique incorporée” (Bourdieu 1990: 20).

A dominação sexual masculina é, pois, também uma dominação ideológica, que anda de mãos dadas com o autoritarismo político. A violência política alimenta-se de “phantasmes inséparablement sexuels et sociaux” (Bourdieu 1990: 31), como demonstram, inclusive, as conotações sexuais de ódio racista.

Partindo deste texto de Bourdieu, fica-se com a ideia de que todas as sociedades hierarquizam o masculino e o feminino. Também, Judith Butler (2017: 62) faz a distinção entre género e sexo: “independentemente da intratabilidade biológica que o sexo pareça ter, o género constrói-se culturalmente”. Assim, quando se fala de sexo, fala-se de diferenças biológicas que existem entre mulheres e homens. São congénitas: nascemos com elas e são universais (temos cromossomas diferentes). Por sua vez, o género é uma construção cultural – inclui todas as diferenças que se



atribuem a mulheres e homens relacionados com formas de estar, sentir e reagir. Em conclusão, o sexo é natural e o género é socialmente construído (Butler 2017).

Tendo em consideração que as modalidades da construção da identidade sexual passam também pelo estudo da linguagem, poderemos partir da literatura para tentar identificar os traços dessa composição. A literatura permite ter acesso ao estudo das implicações de género, tanto na visão dos narradores e no comportamento e ideias das personagens, quanto na linguagem dessas instâncias narrativas. Através da literatura poder-se-á testemunhar se existe uma diferenciação de género/sexo e de que modo as conjunturas histórico-sociais modelam as visões sobre as relações entre homens e mulheres.

O estudo da linguagem nas obras de autores africanos, nomeadamente de língua portuguesa, poderá ser reveladora desta realidade identitária sexual (e racial). De facto, “La notion d’identité entretient avec le langage une relation organique qui tient du procès performatif: l’identité s’affirme par le langage, il n’y a point d’identité qui ne se dise, ne s’exprime” (Bokiba 1998: 10).

Homi Bhabha propõe que se desenvolvam tensões colaborativas entre uma gama de leituras “that engaged the insights of poststructuralist theories of narrative knowledge – textuality, discourse, enunciation, *écriture*, ‘the unconscious as a language’ to name only a few strategies – in order to evoke this ambivalent margin of the nation-space” (Bhabha 2006: 4, sublinhado nosso). Neste sentido, a linguagem pode, por exemplo, tornar-se forma subtil de transmitir discriminação. A língua revela-se, pois, reflexo de valores, do pensamento, da sociedade que a cria e utiliza. Veja-se o caso do uso do masculino como linguagem universal e neutra no português. Na realidade, em si, a língua não é sexista, mas pode sê-lo o uso que dela fazemos.

Deste modo, “L’identité de l’acte d’écrire pour un africain, reside dans la problématique de la communication littéraire” (Bokiba 1998: 10). Coloca-se, então, para os autores da periferia a questão da língua de expressão: que língua usar? Normalmente, o escritor opta pela língua que lhe permite a internacionalização, a língua do Norte/do Ocidente “avec laquelle l’écrivain africain entretient un rapport ambigu” (Bokiba 1998: 10). A escrita literária é também, e para além da relação com a língua, ato criador, pacto entre o escritor e o leitor.

Falar de mulheres, estudos de género e teorias feministas, de filosofia, psicanálise, teoria social e cultural, e de literatura, exige falar de teoria *queer*. Aqui vamos, porém, centrar-nos na imagem do Eu e do Outro através da literatura, sabendo que “toda e qualquer imagem procede de uma tomada de consciência [...] procede de um “Eu” em relação a um “algures”. A imagem é, portanto, o resultado de uma distância significativa entre duas realidades culturais, ou melhor: “a imagem é a representação de uma realidade cultural estrangeira através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaboram [...] revelam e traduzem o espaço ideológico no qual se situam” (Pageaux 2001: 51).

Procuraremos traçar a auto e heteroimagem da mulher em *Mulheres de cinza*, pois: “A imagem do Outro revela as relações que estabelecemos entre o mundo [...] e eu próprio. A imagem do Outro surge como uma língua segunda, paralela à língua que falamos [...]” (Pageaux 2001: 53). As imagens destacam as representações do Eu e do Outro. Como escreve Levinas a propósito da alteridade e da identidade:

O Outro metafísico é outro de uma alteridade que não é formal, de uma alteridade que não é um simples inverso da identidade, nem de uma alteridade feita de resistência ao Mesmo, mas de uma alteridade anterior a toda a iniciativa, a todo o imperialismo do Mesmo; outro de uma alteridade

que não limita o Mesmo, porque nesse caso o Outro não seria rigorosamente Outro: pela comunidade da fronteira, seria, dentro do sistema, ainda o Mesmo (Levinas 2000: 26).

Em *Mulheres de cinza*, Imani e as mulheres negras suas conterrâneas são o Mesmo, os homens, independentemente da etnia, são o Outro, ainda que o Outro possa partilhar das mesmas tradições do Mesmo, quando pertence à mesma comunidade.

## 2. A trilogia *As areias do imperador*, de Mia Couto

Mia Couto publicou, de 2015 a 2017, a trilogia *As areias do imperador*<sup>2</sup>. Trata-se de três romances que narram o apogeu e a queda do “Estado de Gaza”, o segundo maior império da África comandado por um africano da etnia Nguni (etnia que veio do território da África do Sul, no início do século XIX, sendo, por isso, considerada como invasora do território moçambicano), de seu nome Mundungazi, Ngungunhane, Ngungunyane ou Gungunhana (são várias as formas por que é conhecido), que, no final do século XIX, ocupava toda a metade sul de Moçambique.

*Mulheres de cinza* (2015), *A espada e a azagaia* (2016) e *O bebedor de horizontes* (2017) abarcam um período que se estende do final do século XIX até ao início do século XX. Nestes romances, a figura em torno da qual a ação narrativa gira é Gungunhana, o último imperador de Gaza. As narrativas passam-se durante o seu reinado (1884–1895), até à sua morte, nos Açores, em 1906. Os romances compreendem o período que vai do apogeu até à queda do império Nguni, provocada pelos portugueses, que precisavam de se afirmar internacionalmente como colonizadores efetivos do território moçambicano. Abrangem a queda e o exílio para Portugal (1896), o exílio em Portugal (primeiro Lisboa e depois a ilha Terceira, nos Açores) do imperador, a vida de Gungunhana, aí, com o seu filho Godide, o seu cozinheiro e Zixaxa, um régulo que lhe rendia vassalagem, contra os portugueses. Estes romances ultrapassam a história pessoal do imperador e narram igualmente a vida das mulheres que o acompanharam, a ele e ao régulo Zixaxa. A última parte de *O bebedor de horizontes* centra-se na vida dessas mulheres deportadas para São Tomé e Príncipe e, no final, o regresso a Moçambique de Imani, a narradora principal da trilogia miacoutiana.

Esta trilogia tem uma construção circular: É Imani que inicia e conclui estes três romances. Trata-se de uma jovem Vaxxopi (chope), que o leitor acompanha desde a sua adolescência (15 anos) até à sua velhice, aos 95 anos, com uma elipse temporal de 63 anos, que medeia o seu regresso a Moçambique até ao momento em que recebe em casa o escritor que quer ouvir a sua estória, no último capítulo, e que ela confunde com o seu amado Germano, depois com o filho Singa e, finalmente, imaginando que seja o seu neto. Este final acentua a tristeza e a preocupação da sua vivência: ter existido para amores de quem a vida a separou, ter-se tornado cinza.

A narradora principal vai contando o seu percurso, em forma de diário não datado, sempre com epígrafes, a maioria de inspiração oral. É um percurso em que se cruzam algumas personagens históricas transmutadas ficcionalmente, como é o caso de Gungunhana, o suíço

2 A trilogia recebeu o Prémio internacional Jan Michalski de literatura (Suíça, 2020), e o Prémio Albert Bernard 2020 (França), com a tradução de Elisabeth Monteiro Rodrigues, pela primeira vez atribuído a um autor de língua portuguesa.

Dr. Liengme, Álvaro Andrea, Mouzinho de Albuquerque, tenente Ayres de Ornelas, etc. Alguns destes encontros dão-se muito devido à sua relação com o sargento Germano de Melo, republicano e deportado para Moçambique como soldado, mais concretamente para a aldeia de Imani, Nkokolani.

O primeiro livro é bivocal. Em *Mulheres de cinza*, a voz de Imani intercala com a voz do sargento Germano, que escreve cartas dirigidas ao Conselheiro José d'Almeida (baseando-se na figura real do diplomata e administrador colonial). A última carta do sargento é já dirigida ao tenente Ayres de Ornelas. Trata-se de uma forma de catarse, de lutar contra a solidão e o *nonsense* em que vive e a que assiste: “Estas cartas são, passe o termo, a varanda em que as mulheres da nossa terra escapam da solidão” (Couto 2018: 310).

Em *A espada e a azagaia*, as personagens partem da aldeia, para transportar o sargento ferido ao hospital de Dr. Liengme, mas nunca lá chegam com o doente, devido às várias peripécias que vão retardando o cumprimento desse objetivo. Neste romance, para além da voz de Imani, o número de cartas do sargento (16) diminui. São dirigidas ao tenente Ayres de Ornelas, que lhe responde (8 cartas). Este romance é, assim, escrito a três vozes.

Finalmente, em *O bebedor de horizontes*, a voz principal é a de Imani, que parte juntamente com Gungunhana e os restantes presos associados, para Lisboa e depois com as mulheres deste e de Zixaxa para São Tomé e Príncipe. Gungunhana vai sendo mais presente à medida que se avança de volume para volume, tornando-se numa personagem efetivamente interveniente apenas neste último volume. Temos somente acesso a um bilhete e duas cartas do sargento Germano de Melo neste último romance, o que acentua a perda gradativa da sua voz e da sua importância. Pelo contrário, Gungunhana ganha voz nas ações relacionadas com a viagem e com o seu presídio, sobretudo em Lisboa e nos Açores, através da narração nas duas cartas de Zixaxa a Imani. Para além das cartas de Zixaxa (Couto 2017: 331–336, 351–359), assiste-se também à carta do capitão Álvaro Andrea (Couto 2017: 143–152) para Imani. Este último volume é escrito sob a capa do exílio, da expatriação e, finalmente, do regresso.

Todos estes romances são escritos de forma segmentária. A plurivocalidade das personagens narradoras bem como a estética do fragmento enformam a narrativa. Os registos fragmentários estabelecem a síntese dos narradores com a história, partindo do descontínuo para a unidade. Esta forma de escrita na trilogia de Mia Couto, através de cartas, intercalando com a espécie de diário da narradora principal, permite passar da experiência preñe de símbolos das personagens-narradoras para o conhecimento e, desse modo, transmitir a memória, o passado, reescrevendo a história. Esta estética do fragmento permite, ainda, dar voz à alteridade e à singularidade do ato de escrita, rompendo com a história linear. Como sintetiza Elena Brugioni, “as dinâmicas subversivas da escrita deste autor” apresentam-se “na senda das formulações pós-coloniais” (Brugioni 2011: 195). Pode considerar-se que a fragmentação que a intercalação entre narradores e o estilo epistolar das cartas de Germano introduzem no romance traduz uma “tentativa de desconstrução de um pensamento *maniqueísta* [sic]” (Brugioni 2011: 197).

Como sabemos “L’écriture du fragmente est l’écriture de la discontinuité [...] C’est aussi l’art du hors-texte” (Mattiussi 2005: 65). Em *Mulheres de cinza*, a fragmentação da escrita é o reflexo da própria fragmentação da identidade de Imani e de Germano, cada um de forma diferente/inversa. Esta fragmentação da narrativa contribui para a linguagem dialógica e polifónica do romance: “o africano se encontra duplamente exilado, em primeira instância, porque fala a língua

do outro, e em segunda instância, porque até mesmo a sua identidade é deslocada, constituída e fragmentada por matizes culturais estrangeiras” (Tigre & Neto 2021: 90). Como já Fanon (2015) adiantava, o colonizado afasta-se das suas raízes ao adotar os valores do colonizador. A fragmentação do romance simboliza por alegoria a fragmentação da identidade das personagens principais, não só de Imani, entre dois mundos, mas também de Germano, um exilado de um “reino da estupidez”, como define Portugal na sua última carta a Imani, em *O bebedor de horizontes* (Couto 2017: 310), o Portugal “mesquinho e envelhecido” (Couto 2018: 43), de que fala na carta ao Conselheiro José d’Almeida, no volume I da trilogia. Estela Oliveira (2021), recuperando a perspetiva de Boaventura Sousa Santos (2002) sobre o colonialismo semiperiférico português, define Germano de Melo como elemento ambíguo de colonização e prisioneiro exilado, representando a “imagem do próprio colonialismo português, semiperiférico e subalterno” (Oliveira 2021: 123). Germano é, porém, mais do que isso, é uma vítima do próprio colonialismo de que é representante, na ambivalência de simbolizar para o Outro um mundo contra o qual se rebelou, mas sem possibilidade de livre-arbítrio. É uma figura desencantada com esse mundo, ainda que não se integrando realmente naquele em que vive. Como a personagem-narrador escreve na carta referida em cima: “A minha pátria é outra e ela está ainda por nascer” (Couto 2018: 43).

Ambas as personagens representam a permeabilidade da fronteira, simbolizando a ambiguidade e a heterogeneidade que Boaventura Sousa Santos aponta como particularidades das culturas em língua portuguesa, caracterizadas pelo “acentrismo, o cosmopolitismo, a dramatização e a carnavalização das formas e o barroco” (Santos 2002: 135). Estes romances contribuem para a exposição de uma formação da identidade híbrida moçambicana e que a relação amorosa de Imani com o sargento Germano de Melo é exemplo.

As personagens históricas, nestes romances, quer portuguesas quer africanas, são tratadas como figuras anti-heróicas, logo personagens das margens. A haver uma heroína será Imani, a narradora principal da trilogia. Os heróis solitários, os anti-heróis são também personagens marginais. Neste sentido, Imani é uma personagem da margem: mulher negra, que pertence a um não-lugar e está fora do tempo. Ela é, porém, a personagem referência do romance, “le personnage marginal devient référence, si ce n’est modèle. Les rôles respectifs du centre et de la périphérie s’inversent” (Mattiussi 2005: 64).

Como destaca Walter Benjamin, a historiografia tem dado primazia aos vencedores: “se nos perguntarmos com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor” (Benjamin 1994: 225). Este ponto de vista adequa-se particularmente à história de países emergentes, onde durante muito tempo, sobressaiu a importância da negação da história dos Outros, bem como a negação da importância da memória oral e escrita. Este aspeto percebe-se facilmente na medida em que, durante muito tempo, a história desses países escreveu-se sobre o olhar dos europeus. Os europeus que conheceram apenas parte desse continente, como refere a personagem Álvaro Andrea, em *O bebedor de horizonte*: “É mentira que a Europa tenha conquistado África. Tomam o desejo por realidade. Apenas comandamos pequenas e dispersas feitorias junto à costa” (Couto 2017: 151).

Ao longo destes romances, confronta-se a visão histórica dos vencedores com as experiências daqueles que geralmente são a camada silenciosa da sociedade, em concreto, as mulheres. Coloca-se, também, em contraste a historiografia tradicional com a versão fundamentada na experiência de vida das personagens.



Deste modo, a História oficial vai ser alvo de desconstrução nos romances. Estes evidenciam a questão da permanência de uma estrutura social fundamentada na exploração e na exclusão histórico-social, em que a visão misógina destaca, pela negativa, as qualidades do género feminino por oposição ao masculino. Imani, no final do romance, toma consciência da importância da sua voz através da escrita: “Agora entendo: aprendi a escrever para melhor relatar o que vivi. E nesse relato vou contando a história dos que não têm escrita. Faço como o meu pai: na poeira e na cinza escrevo os nomes dos que morreram. Para que voltem a nascer das pegadas que deixamos” (Couto 2018: 404). As palavras escritas, porém, são vistas com estranheza por aqueles que não a dominam, os Seus, como “grandes feitiços, capazes de poderosas magias” (Couto 2018: 111).

Imani é, assim, a voz da margem geográfica, racial, social, económica, cultural, de género. Para Estela Oliveira (2021: 123), Imani é a “narradora-guardiã, narradora-testemunha, narradora-relatora, narradora-tradutora, narradora-subalterna, narradora-desterritorializada, utiliza-se da palavra escrita para partilhar uma trajetória de silenciamentos e imposições comuns aos sujeitos colonizados, às mulheres, às tribos minoritárias, aos anónimos que fazem parte da História”.

Imani usa uma língua que não é sua para registar essa construção da identidade através de auto e heteroimagens. Instala-se, assim, um paradoxo, como defendem Maiane Tigre & José Pedro Neto (2021), um *insílio* linguístico e identitário, pois a narradora consegue a humanização através de uma língua não nativa. Tigre & Neto recuperam a ideia de *insílio* de Can (2016), enquanto “estranhamento vivido dentro da própria pátria” (Can 2016: 76): “– Você já saiu, filha. Você fala connosco em português, dorme com a cabeça para poente. E ainda ontem falou da data do seu aniversário”<sup>3</sup> (Couto 2018: 56).

Através da recuperação da história e da reflexão sobre a convivência entre línguas, neste romance, Mia Couto contribui para a “*elaboração cultural* e de edificação de uma *nação literária moçambicana*” (Brugioni 2011: 197 – itálicos da autora). A história é, assim, reescrita através de uma língua que é redefinida e que se pretende descolonizada, restabelecendo-se “sujeitos contextos, relações” (Brugioni 2011: 203). A identidade histórica, social e literária constrói-se, deste modo, através das reflexões da personagem feminina, Imani. O texto literário poderá ser um *locus* essencial de representação do real e problematização, neste caso, em concreto, do lugar da mulher na sociedade moçambicana. Por oxímoro, é dada voz à personagem que geralmente não tem voz: a mulher negra. Aplica-se aqui bem a imagem de rizoma que Glissant (2005: 27) utiliza para caracterizar as identidades que se encontram, num diálogo de crioulização. A identidade de Imani é crioula, no sentido em que é compósita. Imani, enquanto descentramento da voz principal da narrativa histórica, dá espaço a uma parte da exclusão da sociedade: a mulher, negra e colonizada, socialmente, territorialmente e na sua identidade.

Ao analisarmos as obras de Mia Couto não podemos deixar de ter em consideração o lugar de enunciação. Mia Couto escreve (sobre o Sul) do Sul para o Sul, mas também para o Norte. As mulheres, apresentadas nesta trilogia, são geralmente as mulheres do Sul, vistas pelos seus próprios olhos, pela perspectiva de outros negros e dos brancos. Em *O bebedor de horizontes*, em Lisboa, assiste-se ao confronto mulher branca–mulher negra, sendo que, apesar de diferente estatuto, a mulher branca também sofre discriminação, por exemplo, no acesso ao conhecimento.

3 Os itálicos das citações seguem as obras de Mia Couto nas edições consultadas.



Como atesta a fala do comandante António Sérgio de Sousa com Imani: “*Tens sorte [em saber escrever]. Os meus vizinhos, que se dizem cultos e abastados, proibiram as filhas de irem à escola, não fossem as meninas escrever cartas de namoro aos rapazes*” (Couto 2017: 326). O sargento descende de uma sociedade branca, mas tradicional. Uma sociedade rural, afinal, em que a mulher estava psicologicamente sob pressão, “Interdita em casa de ser mãe, interdita na rua de ser mulher” (Couto 2018: 334). Logo, a sua conceção de comportamento feminino: “Olhos baixos, é assim que uma mulher fala com um homem” (Couto 2018: 363).

Daqui se depreende que os indicadores de nível económico-social, cultural, “raça”, “etnia” terão de ser também ponderados na análise das relações entre homens e mulheres, sendo que, por vezes, as diferenças entre mulheres brancas e mulheres negras são mais pungentes do que as diferenças entre homens brancos e mulheres brancas. O leitor desta trilogia pode constatar isso, sobretudo, no último volume, *O bebedor de horizontes*. Pela leitura destas obras será possível estudar a “fronteira mágica” (Bordieu 1990) que separa as mulheres dos homens nesta trilogia.

### 3. *Mulheres de cinza*: o singular do plural

*Mulheres de cinza* tem despertado alguns trabalhos académicos, tendo sido já alvo de teses de doutoramento (Oliveira 2021; Maceno 2021; Santos 2017) e dissertações de mestrado (Piedras 2017; Flois 2018), no Brasil, até ao momento, bem como de alguns artigos (Pereira 2021; Neto & Tigre 2021; Flois 2020; Martins & Silva 2020; Chagas 2018; Moura 2018). Identidade é a temática mais estudada neste romance. Questões de género são destacadas por Sheila Carreira (2017), Giselle Veiga (2017), por exemplo. Aqui, pretendemos destacar o papel de Imani nessa obra enquanto voz que se ergue pela distinção feminina, numa construção de identidade híbrida.

Imani Nsambe é, assim, uma jovem negra que, tendo estudado numa missão católica, domina o português perfeitamente e, por isso, faz de tradutora das autoridades portuguesas. Ao longo da trilogia serve não só de mediadora linguística, mas também cultural. Imani para além de ser jovem, mulher e negra representa não só a subalternização destas categorias (género e raça) num contexto geográfico e histórico do Sul, mas também a subalternização de uma etnia, VaChopi, que experimentou a desterritorialização (migração do litoral para o interior), a colonização e a invasão.

*Mulheres de cinza* é o primeiro romance desta trilogia que traça *ab initio* esse retrato da mulher negra a quem, ironicamente, o domínio da língua do Centro permite ter voz. É na construção desta personagem-narradora, neste romance, que nos vamos concentrar, aqui.

Cinza é um dos primeiros nomes de Imani, almejando a destituição do sentir, do ser: “sem mãos, sem corpo, sem alma” (Couto 2018: 182). Ao longo da trilogia, a felicidade parece apenas estar na isenção de ter corpo e na desobrigação de ter memória. Imani, segundo a narradora, “não é um nome. Na minha língua materna *“Imani”* quer dizer “quem é?” (Couto 2018: 18). A sua identidade é, pois, interrogativa, “como se fosse uma sombra sem corpo, a eterna espera de uma resposta” (Couto 2018: 19). A personagem-narradora aparece em busca da sua identidade, que foi, desde o início, baralhada: de Layeluane, o nome da avó paterna, a Cinza, nome dado pela sua mãe, como forma de protegê-la contra a dor, “a Viva”, após a morte das outras irmãs, e, finalmente, a Imani, nome dado pelo pai. Estas hesitações são já premonitórias para uma vida



bem diferente da das suas congéneres: “No caso desta menina, não é o nome que está errado; a vida dela é que precisa de ser acertada” (Couto 2018: 19).

A personagem vive um problema de identidade desde o início, com a dificuldade em se lhe ser atribuído um nome. Sendo o nome o que de mais forte nos concede identificação, a sua identidade é, pois, fraccionada, quer pela significação dos nomes que vai recebendo, quer pela instabilidade da nomeação. Por outro lado, a pergunta que encerra o seu nome (“quem é?”) remete para uma identidade em construção prolongada, cuja composição e encerramento da própria trilogia em que o romance se enquadra, deixa, até ao final, em aberto. Imani é, como constata, um símbolo, uma voz coletiva dos que vivem nas margens: “[...] não nasci para ser pessoa. Sou uma raça, sou uma tribo, sou um sexo, sou tudo o que me impede de ser eu mesma” (Couto 2018: 20).

Terá uma vida de intérprete entre duas línguas e duas realidades diferentes, o chope e o português, os negros da etnia chope e os portugueses, respetivamente. Esta é uma personagem que ao longo da trilogia trabalha uma pluralidade de imaginários e identidades que se coadunam com o hibridismo do pós-colonial: “l’identité est mobile, parfois glissante et toujours nuancée” (Diop 2002: 29).

Também Bauman (2005) reconhece a impossibilidade de identidades estáticas. Em Imani será, pois, uma mistura de mundos, de culturas e de saberes, que a assusta: “A mim receavam-me os homens e as mulheres. Temiam-me os homens por ser mulher. Temiam-me as mulheres casadas por ser bela e jovem. Eu podia ser quem elas já foram. As mulheres solteiras invejavam a minha pertença ao mundo dos brancos: eu era quem elas nunca poderiam ser” (Couto 2018: 297). Este confronto com a alteridade não se dá sem conflito: “A possibilidade de conflito ocorre pela presença de um ‘eu’ e de um ‘Outro’ [...] e o efeito disso é a perceção de que identidade é dinâmica não estática, é socialmente construída e não atemporal em relação ao que os grupos necessitam, em contextos históricos determinados” (Flois 2020: 341).

Como se constrói, então, a identidade das mulheres da comunidade a que pertence Imani? Como eram percecionadas pelo seu próprio grupo étnico e por outros grupos rivais?

Trata-se de uma sociedade africana tradicional em que as mulheres chope se dedicavam à lavoura, como os seus homens, ombreando, assim, com eles nessa tarefa árdua. É uma sociedade em que não se questiona a poligamia e em que se dá muita importância à maternidade. A própria Imani, apesar dos seus 15 anos, vê-se a realizar como mulher através da maternidade: “Por fim, seria mulher. Enfim, seria mãe” (Couto 2018: 54). Este atributo é levado ao extremo na fala hiperbólica da mãe de Imani, Chikazi: “as mulheres do mundo inteiro formam um único ventre. Todas engravidamos de todos os filhos” (Couto 2018: 266). Chikazi deixa, no entanto, de ter esperança num mundo melhor e de regressar à sua terra junto ao mar, acabando por se enforcar numa árvore. A morte representa, pois, o seu desespero máximo e a crença noutra forma de liberdade. Apesar da orfandade que Imani sente nesse momento, o discurso é frio e meramente descritivo dos factos por parte da narradora, que não mostra agonia ou tristeza, talvez porque como ela própria descreve: “a minha tristeza era grande, mas eu já era órfã antes. Esse desamparo não era apenas meu, mas de todos os meus irmãos negros. Essa orfandade não precisa que haja morte. Começa mesmo antes de nascermos” (Couto 2018: 329). Por sua vez, o sargento Germano, que se apercebe dessa aparente tristeza, interroga-se: “apresentam-se condolências a quem não acredita na morte? Para aquela enlutada família africana o que havia era um morto sem morte” (Couto 2018: 334).

À mulher não é concedido que assista às práticas de iniciação dos rapazes ou que participe em assuntos sérios, sobretudo se for criança: “ninguém fala de assunto sério com criança, sobretudo

se essa criança for do sexo feminino” (Couto 2018: 129). A redução à cinza, à insignificância, à margem social, apoiada na tradição, atinge o seu clímax nas crianças do sexo feminino. A mulher negra é apresentada como submissa, a segunda a ser servida numa cerimónia, após os mortos, “não por deferência, mas por desconfiança de a bebida poder ter sido envenenada. Só então se servem os homens e os convidados. Estas são as nossas boas maneiras”, refere a narradora (Couto 2018: 229).

A mulher que conhecesse a visão que os homens tinham do género oposto, e o receio que eles tinham das feiticeiras, podia, inclusive, salvar-se, usando esse conhecimento e evitando, por exemplo, a violação, como aconteceu à mãe de Imani. Serve de exemplo o episódio em que é cercada por soldados VaNguni e finge estar a dar à luz um peixe. Este, animal tabu para os invasores, juntamente com o sangue da sua automutilação, obrigou-os a afastarem-se e a temê-la: “o sangue da mulher é visto como a mais grave das impurezas [...] essa sujidade que polui o Universo” (Couto 2018: 26).

A mãe de Imani aceita em silêncio a violência física de um marido bêbedo, que bebe e bate, maus-tratos que perduram durante gerações:

– A sua mãe também era espancada?

– A avó, a bisavó e a trisavó. É assim desde que a mulher é mulher. Prepare-se para ser espancada também você

(Couto 2018: 30).

Assiste-se, assim, à perpetuação da violência doméstica e da sua aceitação, evidenciando o conformismo das mulheres perante uma prática social vista como “normal”. Esse silêncio é uma forma de autoproteção, pois intimida os homens: “São assim os homens, explicou [a mãe a Imani]: têm medo das mulheres quando elas falam e mais medo ainda quando ficam caladas” (Couto 2018: 32). A violência sobre as mulheres será, assim, o reflexo do receio, fragilidade e impotência dos homens face às mulheres? O conto “Lenda de Namarói”, publicado em 1994 (Couto 2003), poderia contribuir com uma resposta afirmativa para esta questão.

As mulheres são apresentadas pelos olhos de Imani, a Mesma, como submissas, que com pontualidade servem as refeições aos seus homens, fáceis vítimas de maus-tratos, sobretudo por parte dos maridos, e de assédio, de rapto e de violação, principalmente em períodos de guerra, como destaca a epígrafe sem indicação de autoria (presume-se que seja de Imani) e que abre o capítulo 9 de *Mulheres de cinza*, intitulado “Recados dos mortos, silêncio dos vivos”: “A diferença entre a Guerra e a Paz é a seguinte: na Guerra, os pobres são os primeiros a serem mortos; na Paz, os pobres são os primeiros a morrer. Para nós mulheres, há ainda uma outra diferença: na Guerra, passamos a ser violadas por quem não conhecemos” (Couto 2018: 125). As mulheres são, pois, apresentadas como o elo mais fraco e desprotegido, para além de pobres, vítimas frágeis. A visão dominante da divisão sexual e social exprime-se, deste modo, no discurso através de epígrafe, como se de uma verdade universal se tratasse.

Várias narrativas de Mia Couto são imbuídas de violência, a guerra está presente como pano de fundo, o que se justifica enquanto estratégia da narração da pátria e da relação entre ficção e história. A relação das mulheres com a guerra está, também, vinculada em *Mulheres de cinza*, insistindo-se numa das suas consequências, a violação das mulheres: “Era isso que os homens faziam, obedientes



aos mandos da guerra. Criavam um mundo sem mães, sem irmãs, sem filhas. Era desse mundo desprovido de mulheres, que a guerra precisava para viver” (Couto 2018: 351). A guerra é, assim, apresentada como antagonista à mulher e a grande responsável pela sua aniquilação.

A maior submissão é, portanto, sexual. É o próprio pai de Imani, Katini, que a sugestiona a seduzir o sargento Germano e a deitar-se com ele: “você tem que ser para ele o que todas as mulheres são neste mundo. Entende?” (Couto 2018: 113). Como constata Estela Oliveira (2021), ao conhecer Germano, Imani mostra-se subserviente: “– Sou Imani, patrão. O meu pai mandou-me aqui para o ajudar no que fosse preciso” (Couto 2018: 76). O vocativo “patrão” evidencia a posição de servidão (colonial) em que Imani se coloca. Trata-se de uma subserviência imposta pelo próprio pai, num perpetuar da subordinação à tradição.

Do lado de Germano, este servilismo é visto com naturalidade e alívio: “– És tu a tal moça? E que bem que falas português, a pronúncia corretíssima! Deus seja louvado!” (Couto 2018: 76). Esta subalternidade da mulher é autoconsciente: “E o português persistiu nos seus corporais intentos. Quis resistir, morder-lhe o braço, atacá-lo com toda a fúria. Mas deixei-me ficar, *parada, na educada submissão* de mulher” (Couto 2018: 227 – sublinhados nossos).

Qual é, então, a visão deste narrador, homem, branco, militar sobre Imani, que heteroimagem nos é apresentada de Imani? Imani começa por ser a “filha” de uma família chope, para ser designada de “moça”, de “rapariga”, de “bela Imani” (Couto 2018: 362), “bem educada e exímia falante” (Couto 2018: 92) de português. À medida que cresce o sentimento por ela, transforma-se, aos seus olhos, em “mulher” (Couto 2018: 276). Imani é, pois “inteligente e viva, quase esquecemos que estamos perante uma jovem preta” (Couto 2018: 117). A diferença étnica está sempre presente, como um fantasma. No entanto, isso não impede Germano de se apaixonar por ela:

Confesso começar a sentir uma atração por Imani, a moça que visita o posto. E não é apenas um sentimento carnal. É algo mais intenso, mais total, algo que jamais havia sentido por uma mulher branca. Talvez, admito, seja esta pulsão uma consequência da solidão que me foi imposta. Ou talvez seja delírio de prisioneiro. A verdade, porém, é que esta rapariga se insinuou de um modo respeitoso e subtil e, aos poucos, se foi entranhando na minha alma a ponto de não sonhar senão com ela (Couto 2018: 197–98).

Gradativamente, para Germano, Imani será a “mulher que me ocupa o coração” (Couto 2018: 391–392), “a única razão que me prendia à vida” (Couto 2018: 243).

É o próprio pai, porém, que contribui para o descrédito e o apagamento da confiança de Imani: “[...] venha beber que é para esquecer quem você é: uma pobre preta, com cheiro a terra” (Couto 2018: 353). Assim, a imagem do Outro, que é o Mesmo (da mesma comunidade), favorece o apagamento da mulher, lembrando-lhe o peso de ser mulher e negra. Analisar as desigualdades de género implica, deste modo, não abstrair das desigualdades de classe, etnicidade e raça que tornam dramáticas as vivências dos indivíduos e, mais especificamente, das mulheres.

A mulher é também símbolo de acolhimento, prolongamento maternal, que com o seu canto e dança transmite tranquilidade e reconforto ao homem, “as mulheres amolecem o coração” (Couto 2018: 237), logo não são boas companhias para os guerreiros. Os homens, que as veem como sensíveis, são percecionados como fracos, pois são incapazes de guerrear entre si, em oposição, os homens são apresentados pelo olhar feminino como cobardes, mentirosos, inféis.

Neste romance (e na trilogia), Imani simboliza o plural das mulheres que não têm voz. Ela é, porém, um caso à margem desse silenciamento, uma vez que através de uma língua que não é sua e da escrita consegue fazer-se ouvir e respeitar, ainda que o desfecho da trilogia não corrobore este otimismo: envelhece sozinha e à margem, no seu silêncio. Mas até esse final é ambivalente: a visita de um escritor (Couto 2017: 363–377) que quer ouvir e resgatar a sua voz traz a esperança de uma centralização das margens.

## Conclusão

Em *Mulheres de cinza* a mistura cultural provoca conflitos identitários: a assimilação da língua e da cultura do ‘Outro’, do colonizador, por Imani transformam-na numa personagem de limbo cultural, transitando entre fronteiras culturais, sem que seja plenamente aceite por nenhuma delas no seu hibridismo. Imani carrega “os mundos que se misturam dentro de si” (Couto 2018: 104). O simbolismo das cinzas do romance remete para esse entre-lugar (Bhabha 1994), que se desmaterializa, conduzindo a uma invisibilidade, a um “não-ser” de que Imani é testemunha. Imani representa a voz feminina que conta a história, logo com papel cultural imprescindível, opondo-se ao papel social de não reconhecimento a que é votada.

Ao estudarmos a identidade a partir do género como construção de visões e percepções e dos seus impactos, não podemos dissociar a literatura do ideológico que visa, também, outros discursos: raciais, inter-raciais, de classe, afetivo-sexuais. Os diálogos que se estabelecem em torno dessas relações podem contribuir para a construção de uma dada representação de nação.

Para além do lugar de enunciação, importante em Mia Couto, enquanto voz do Sul, teremos de considerar outro aspeto: o sujeito de enunciação. Estamos a falar de textos escritos por um homem que ora dá relevo à voz narrativa masculina, ora à voz feminina, através de Imani. Imani representa a subordinação a culturas hegemónicas e masculinistas, e é testemunha da sobreposição do falocentrismo (Buttler 2017).

Mia Couto, ao selecionar uma narradora, mulher e negra, parece indicar que: “[...] the margins of the nation displace the center; the peoples [*sic*] of the periphery return to rewrite the history and fiction of the metropolis” (Bhabha 2006: 6).

Imani não é a única figura feminina a quem é dado protagonismo na escrita romanesca miacoutiana. Ela faz lembrar Mariamar (Carreira 2017), de *A confissão da leoa*, no deslocamento e condição que ambas partilham, na voz que lhes é dada na narrativa numa sociedade com dissonâncias hierárquicas de género. Imani representa, por sinédoque, as mulheres que vivem na margem (note-se o plural usado no título do romance), sem voz, invisíveis, reduzidas a cinzas, ou seja, à insignificância. A propósito dos marginalizados pelo género, classe social, raça ou etnia, Linda Hutcheon (1991) fala do “sujeito ex-cêntrico”. É esse sujeito que Imani representa, silenciado pelo desprestígio a que é votado pela tradição popular, a que se refere Galeano (2017). No entanto, considerando a voz que lhe é dada na narração, o seu papel de narradora principal e figura de coesão narrativa ao longo da trilogia, Imani torna-se o centro dentro da periferia que representa. Numa palavra, Mia Couto desafia os modelos sociais e culturais instituídos através da atribuição de um papel à mulher, figura central desta trilogia, *As areias do imperador*.



## Referências bibliográficas

### Bibliografia ativa

- Couto, M. (2003). *Estórias abensonhadas* (pp. 139–144). Lisboa: Caminho.
- . (2012). *A confissão da leoa*. Alfragide: Editorial Caminho.
- . (2018). *Mulheres de cinza. As areias do imperador*, vol. I. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto.
- . (2016). *A espada e a azagaia. As areias do imperador*, vol. II. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto.
- . (2018). *O bebedor de horizontes. As areias do imperador*, vol. III. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto.

### Bibliografia passiva

- Bauman, Z. (2005). *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Beauvoir, S. de (2008). *O segundo sexo*. Vvol. II. Trad. S. Milliet. Lisboa: Quetzal Editores.
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. London/New York: Routledge.
- . (ed.). (1990). *Nation and narration*. New York: Routledge.
- Bokiba, A.-P. (1998). *Écriture et identité dans la littérature africaine*. Paris: L'Harmattan.
- Bourdieu, P. (1990). Domination masculine. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 84, 2–31, <http://www.fichier-pdf.fr/2012/03/12/article-arss-0335-5322-1990-num-84-1-2947/article-arss-0335-5322-1990-num-84-1-2947.pdf>
- Brugioni, E. (2011). Observações sobre a escrita literária de Mia Couto: apontamentos para uma reflexão crítico-epistemológica. In C. Flores (Org.), *Múltiplos olhares sobre o bilinguismo* (pp. 191–208). Braga: Edições Húmus/Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos.
- Butler, J. (2017). *Problemas de género: feminismo e subversão da identidade*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Can, N. A. (2016). Alter-idade em casa. O exílio interno no romance moçambicano. *Revista Mulemba*, 8, 14, 76–91.
- Carreira, S. de S. G. (2017). Focalização e gênero em romances de Mia Couto. *E-escrita*, 8, 3, 5–20.
- Chagas, S. N. (2018). Nas cinzas da memória: a poeira da tradição. *Fronteira Z*, 20, 81–97.
- Diop, S. (2002). *Fictions africaines et postcolonialisme*. Paris: L'Harmattan.
- Fanon, F. (2015). *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil.
- Flois, C. A. L. (2017). Identidade e diversidade cultural no pós-colonialismo. *Revista Expectativa*, 16, 17, 66–83.
- . (2018). *Deslocamentos identitários nas narrativas Mulheres de Cinzas e Americanah*. Cascavel: Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Dissertação de mestrado).
- . (2020). Contextualizações estéticas e históricas em *Mulheres de cinzas* de Mia Couto. *Travessias*, 14, 1, 332–353.
- Galeano, E. (2017). *Mulheres*. Lisboa: Antígona.
- Glissant, E. (2005). *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF.
- Hutcheon, L. (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago.

- Levinas, E. (2000). *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70.
- Maceno, R. B. (2021). O colonialismo e suas implicações na literatura contemporânea: identidades cambiantes na trilogia *As areias do imperador*, de Mia Couto. Brasília: Universidade de Brasília (tese de doutoramento).
- Martins, A. C. S.; Silva, A. R. da (2020). Literatura e história: os liames da ficção no romance histórico *Mulheres de cinza*, de Mia Couto. *Revista Ecos*, 29, 17, 2, 2–16.
- Mattiussi, L. (2005). Philosophie des marges littéraires: l'écriture du dehors. In P. Forest, & M. Szkilnik, *Théorie des marges littéraires* (pp. 59–72). Nantes: Editions Cécile Defaut.
- Moura, A. C. (2018). Nacionalismo e hibridismos identitários no romance histórico *Mulheres de cinza*, de Mia Couto. *Litterata*, 8, 2, 30–41.
- Oliveira, E. R. de S. de (2021). O lugar de escuta como experiência estética na trilogia *As areias do imperador*, de Mia Couto. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (tese de doutoramento.).
- Onfray, M. (2001). *Cinismos, retrato de los filósofos llamados perros*. Buenos Aires: Paidós.
- Pageaux, D.-H. (2001). Da imagem ao imaginário. In A. M. Machado, & D.-H. Pageaux, *Da literatura comparada à teoria da literatura* (pp. 48–66). Lisboa: Presença.
- Pereira, J. P. C. (2021). Mia Couto: representação e subalternidade em *Mulheres de cinza*. *Revista Convergência Lusitana*, 32, 45, 32–63.
- Piedras, A. L. S. (2017). *O mosaico de identidade em Mulheres de cinzas, de Mia Couto*. Goiânia: Pontifícia Universidade Católica de Goiás (dissertação de mestrado).
- Santos, B. S. (2002). Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In M. I. Ramalho, & A. S. Ribeiro, *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- Santos, C. M. (2017). *Entre o bronze da letra e o cristal da voz: interditos da voz na ficção de Mia Couto*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (tese de doutoramento).
- Tigre, M. P.; & Neto, J. P. C. (2021). A questão do “insílio” em *Mulheres de cinza*: o monolingüismo e a monoidentidade do outro. *Cadernos de tradução*, 41, 1, 86–99.
- Veiga, G. L. T. (2017). Questões de gênero na obra de Mia Couto: breve trajetória. *E-escrita*, 8, 3, 47–58.



