

Entre o felino e o feminino: crítica alegórica em *A confissão da leoa*, de Mia Couto

Caio Raphael Passamani Simões Silva¹ 

Soriba Diakhaby² 

Luis Eustáquio Soares^{3*} 

^{1 e 3} Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – Brasil

² Universidade de Brasília (UnB) – Brasil / Universidade Laval – Canadá

*Correspondência: luis.soares@ufes.br

RESUMO

Este artigo tem em perspectiva dois objetivos concomitantes. Primeiramente, analisar a figura felina em *A confissão da leoa* (2012), de Mia Couto, como alegoria para a condição social das mulheres moçambicanas. Busca-se mostrar como o autor pôde, por meio de sua narrativa ficcional, dar voz a diversos impasses sociais vividos por mulheres africanas sob o signo da tirania masculina; e, para tanto, defende uma possível interpretação para os ataques felinos apresentados no seu livro. Paralelamente, em interlocução com as categorias de esclarecimento de Adorno e Horkheimer (1947), de alegoria de Frederic Jameson em *O inconsciente político* (1992), de modernidade, elaborada por Enrique Dussel (1993) e de cosmopercepção, pensada por Ouèrónké Oyêwùm (2021), propõe-se uma leitura dos seguintes eixos interpretativos da narrativa – o literal-moral e o alegórico-anagógico – para, a contrapelo do próprio romance, defender que a violência perpetrada às moçambicanas sobrepuja as fronteiras nacionais de Moçambique, sendo premente flagrá-la sob a óptica do estatuto colonial e de novas formas de colonialidade sob o signo do capital.

PALAVRAS-CHAVE:

Mia Couto
Esclarecimento
Estatuto Colonial
Alegoria
Tiranía
Feminino

SUBMETIDO: 19 de março de 2026 | **ACEITO:** 10 de junho de 2026 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2026. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Introdução

O romance *A confissão da leoa* (2012) é precedido por uma explicação inicial, em que o autor revela a origem da ideia para sua narrativa: em 2008, houve ataques de leões aos habitantes de Cabo Delgado, Moçambique – local ao qual, na época, alguns de seus colegas de trabalho foram enviados como oficiais ambientais. Para remediar a situação, dois caçadores experientes foram

contratados; entretanto, sendo-lhes sugerido “que os verdadeiros culpados eram habitantes do mundo invisível, onde a espingarda e a bala perdem toda a eficácia” (Couto, 2012, p.5). Tais palavras bastam para se tomar uma postura crítica diante da obra, para além da evidência. Desde a primeira página, o leitor fica instigado a buscar um sentido mais profundo para a figura da “leoa”; afinal, o que ou quem ela representaria? O texto presente é um esforço interpretativo para enxergar nos ataques felinos uma posição ambivalente: por um lado, transgressões sofridas pelas mulheres moçambicanas em nome de uma tirania masculina e, por outro, potência e urgência feminina para impor sua feminilidade no tecido social; além do próprio enredo em si, literalmente considerado, a indiciar o problema do metabolismo sociedade e natureza, sob o signo da grave crise ambiental que afeta a humanidade e o complexo de ecossistemas.

A *confissão da leoa* é uma história sobre a condição maculada de mulheres moçambicanas a ser analisada pelo prisma metabólico da natureza e da sociedade, tendo como eixo o conceito de alegoria nos termos propostos por Fredric Jameson em *O inconsciente político* (1992, p.28), considerando seus lados: I) literal, referente histórico ou textual; II) alegórico, chave alegórica ou código interpretativo; III) moral, leitura psicológica (sujeito individual); IV) anagógico, leitura política (significado coletivo da História).

O primeiro traço estrutural diz respeito ao pano de fundo da narrativa, seu conteúdo primário, a saber: a relação entre sociedade e natureza, representada pela crise ecológica que obriga leas a sair de seu *habitat* natural em busca de caça. O segundo, compreendido como narrativa paralela ou alegórica, inscreve-se no plano humano do enredo, sobretudo considerando a interface, numa estrutura patriarcal, entre mulheres e homens. O terceiro se relaciona às personagens do romance, representantes da dimensão moral e/ou psicológica da narrativa, como o caçador Arcanjo Baleiro, índice subjetivo-psicológico da violência contra a um tempo a natureza (é caçador) e as mulheres, sob o prisma das relações de gênero; e Mariamar, que “vive o drama de ter sua feminilidade aprisionada pela tradição moçambicana” (Gonçalves e De George, 2015, p. 1). O quarto se constitui como o conteúdo político-coletivo, inseparável da História do progresso; e não apenas de Moçambique, porque, em diálogo com Adorno e Max Horkheimer: “No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o

esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e investi-los na posição dos senhores" (1985, p.20).

Como conceito filosófico, esclarecimento o é em relação à natureza e à sociedade, tendo o par "saber/poder sobre" como referência estrutural. Entretanto, para não ficar refém de um niilismo falsamente universal (a universalidade do próprio niilismo do saber/poder sobre a natureza e sobre a sociedade), é preciso historicizar sempre, pois nem todo saber é poder sobre, no sentido senhorial do termo. A relação entre a sociedade e a natureza é antes de tudo a história material-social que a sedimentou, num determinado tempo e espaço. Não obstante a dimensão alegórica do romance *A confissão da leoa*, o diálogo com Jameson de *O inconsciente político* (1992) possibilita destituir a função transcendental da narrativa pela intervenção interpretativa do materialismo político-histórico ou anagógico, o que oportuniza o seguinte questionamento: qual é, em linhas gerais, a História de Moçambique?

Ora, como se sabe, Moçambique (assim como toda a África, América Latina, Ásia, Oceania) tem sido, ao menos nos últimos quase seiscentos anos, uma invenção (em nem por isso menos real, trágica) do colonialismo econômico, bélico, simbólico, ontológico e patriarcal do Ocidente, tendo sido inicialmente colônia de Portugal, nunca se liberando, desde então, do sistema colonial, capitalista e imperialista euro-norte-americano. Não é, pois, minimamente aceitável abstrair essa História de sofrimento e racismo estrutural, em nome de um niilismo epistemológico enfeixado em um conceito: esclarecimento. Este, de forma alguma, limita-se ao universo epistemológico, pois é também uma categoria que pode ser experienciada por diferentes práticas estéticas, independentemente do gênero. Há, assim, literaturas plasmadas como saber/poder sobre, de modo senhorial.

Esse é o caso de *A confissão da leoa*, obra cujo enredo conduz o leitor por uma aldeia em que a tradição patriarcal reproduz maus tratos às mulheres. É o plano alegórico-transcendental da narrativa ou, em outras palavras, o próprio romance, elaborado como alegoria literária de um país, Moçambique, que, supõe-se, possui uma tradição patriarcal que se sobrepõe, de modo senhorial, sobre as mulheres e a natureza. As personagens interpostas se apresentam, no plano moral-psicológico, como a moralidade presentificada na figura da bala, o Baleiro, tipificando, assim, o homem moçambicano como violento; e do anagrama em Mariamar: amar, mar, ar.

Mulher relacionada à natureza, à leoa – em si um estereótipo machista.

A narrativa é, pois, um esclarecimento estético-literário, sob a forma de um romance alegórico fora da história concreta e ao mesmo tempo dentro da história. É necessário, por isso mesmo, realizar o trabalho analítico de contextualizar, pelo crivo do campo histórico-social, a alegoria, puxando os fios de sua dimensão anagógica. Mariamar, a personagem que mais se destaca no plano moral da estrutura alegórica do romance, jovem aldeã, “gerencia a sua e incorpora outras vozes narrativas que se revelam na dimensão anagógica” (Campos, 2014, p.163), na medida em que a coletividade pode ser interpretada como a instância do conteúdo histórico que se presencia da seguinte maneira: não se trata apenas de uma comunidade, Cabo Delgado, ou mesmo de um país, Moçambique, mas da crise estrutural do sistema de colonialidade euro-norte-americano; crise que o escritor moçambicano desloca alegoricamente para um país e muito especialmente para os homens desse país, ocultando, dessa forma, a totalidade das relações de produção do capitalismo, que é, também (e talvez antes de tudo), sobredeterminada pela relação metrópole-periferia, Norte/Sul, colonizador/colonizado.

Construindo um sendo africano para os discursos ocidentais de gênero, em *A invenção das mulheres* (2021) a pesquisadora nigeriana Ouèrónké Oyêwùmí estabeleceu uma diferença substancial entre as categorias de cosmovisão (*worldview*) e de cosmopercepção (*world-sense*), assinalando o seguinte, a respeito:

O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais (Oyêwùmí, 2021, p.42).

Em interface com Oyêwùmí, o argumento a ser desenvolvido neste artigo considerará a hipótese da existência de uma cosmovisão eurocêntrica referenciada no saber/poder ocidental, que tende a se estruturar a partir de relações maniqueístas, ontologicamente agenciadas da seguinte forma: sociedade versus natureza, homem versus mulher, prosa versus poesia, demarcando na posição senhorial o supremacismo branco- hétero, burguês e metropolitano como supostamente universal.

O romance de Mia Couto em tela se enreda como uma cosmovisão

senhorial relativamente ao dispositivo ficcional da confissão da leoa/gênero feminino, ambiguidade que mimetiza uma cosmopercepção esclarecida e, portanto, submetida aos processos de dominação metabólicos eurocêntricos. Para sair dessa armadilha transcendental-alegórica ocidental, faz-se necessário retomar o fio da leitura anagógica, ampliando o zoom para a escala planetária das relações sociais de produção desiguais Norte-Sul. Nesse contexto, em larga escala, a confessa leonina, na interface natureza/sociedade, passa a personificar a situação atual do planeta – no íntimo de suas cartas, há urgência de potência e vontades sufocadas “pela violência, que aos poucos se mostra” (Gonçalves; De George, 2015, p.11).

Não é possível, entretanto, analisar a violência evidenciada na narrativa focando no imediato-vivido moral-psicológico das relações desiguais de gênero em Cabo Delgado. É preciso perspectivar mediações sistêmicas aptas a evidenciar a dimensão de colonialidade da narrativa, nos termos de Enrique Dussel de 1492: o *encobrimento do outro* (a origem do mito da modernidade), obra que assinala, em nome da modernidade, que o Ocidente “imola os homens e as mulheres do mundo periférico” (Dussel, 1993, p.152), condenando-os ao “estado de imaturidade cultural, civilizatória” (Dussel, 1993, p.152). É essa imaturidade que é preciso destituir invertendo o jogo. Ao invés da cosmovisão eurocêntrica; a cosmopercepção moçambicana, africana.

Com isso, à contrapelo do próprio romance, este artigo objetiva argumentar que *A confissão da leoa* replica uma perspectiva a ser aqui designada como cosmovisão ficcionalmente esclarecida da modernidade eurocêntrica, ao encobrir o estatuto colonial - atualizado nas trocas desiguais da civilização do capital - que violenta há séculos Moçambique, imolando homens e mulheres, na pressuposição de que a violência de gênero seja uma questão cultural circunscrita a um país ou mesmo a uma comunidade, ocultando, assim, a continuidade de novas formas de colonialidade, com epicentro na metrópole, que já foi Lisboa e há algum tempo é Washington, com Portugal ocupando um papel secundário, e ainda assim importante, significativo.

Uma explicação interpretativa, antes de prosseguir: o próximo tópico, desenvolvimento da análise, procurará ler o romance em seu plano ii, alegórico, e iii, moral-psicológico, da narrativa, para, no tópico seguinte, e em contraponto, exercitar a

leitura anagógica, em interface com a dimensão literal da alegoria, segundo Jameson.

Primeira hipótese interpretativa - O plano alegórico-moral da narrativa

Em “Mia Couto: a confissão da leoa ou das leas?”, Priscila da Silva Campos argumentou que em seu discurso autodiegético a narrativa revela a importância da ancestralidade, da memória e da oratura para a recuperação de si e do território moçambicano em Mia Couto (Campos, 2014, p.161). Os diários da protagonista retomam o mito ancestral, as riquezas locais e, principalmente, a figura da mulher para rememorar o passado de sua aldeia. O trecho abaixo revela a importância última da feminilidade em sua cosmovisão mítico-ritualística, aqui concebida como o lado literal da alegoria:

Deus já foi mulher. Antes de se exilar para longe da sua criação e quando ainda não se chamava Nungu, o atual Senhor do Universo parecia-se com todas as mães deste mundo. Nesse outro tempo, falávamos a mesma língua dos mares, da terra e dos céus. O meu avô diz que esse reinado há muito que morreu (Couto, 2012, p.8).

Essas são suas primeiríssimas palavras. É assim que Mia Couto escolhe iniciar seu romance epistolar. Seria essa uma escolha aleatória? Parece pouco provável. As quatro primeiras palavras “Deus já foi mulher” demarcam claro afastamento dos ditames ocidentais e cristãos de se conceber o mundo, ao passo que entronizam a figura feminina no que há de mais sagrado nele. A narrativa de origem retoma uma ancestralidade que, como bem alertado na ficção coutiana, perde espaço e, sem a devida atenção, corre o risco de esquecimento – nas palavras do avô de Mariamar, é o reinado que há muito tempo se perdeu. Inclusive, a figura desse senhor é de importância *sine qua non* para a narrativa, pois representa a figura do griô: “o narrador por excelência, aquele personagem capaz de irrigar a memória coletiva de forma prazerosa e festiva” para “romper o silêncio do esquecimento de modo *cosmoperceptivo*, usando a voz acompanhada de ritmos, e exaltar a vitória da tradição que sobreviveu aos impactos das guerras” (Oliveira, 2006, p.8). O renome da oratura na voz do griô não foge ao lirismo ficcional de Mia Couto, que escreve:

Ganhava tempo para se tornar o centro do mundo. Porque, depois, ele se erguia portentoso, isento de idade, e a palavra vaidosa rodopiava pelo quarto. A um certo ponto, Adjiru parava, suspirava, os olhos procurando um alvo, a sugerir que a narração iria ser demorada. Sentava-se, todo transpirado. Mas não era um apoio

que procurava. Era um trono. Porque dali em diante Adjiru Kapitamoro iria reinar. Na verdade, não recordava a caçada: ele voltava a caçar. Naquele recinto, naquele preciso momento, ante o olhar espantado dos escutantes, o avô emboscava a presa. E a assembleia, em suspenso silêncio, temia afugentar não as memórias do caçador mas os animais que ele perseguia (Couto, 2012, p.48).

Em verdade, o avô Adjiru Kapitamoro representa o que há de mais telúrico e essencial para a jovem aldeã, que leva suas palavras, seus ensinamentos e reflexões no coração. Oratura e ancestralidade, formas entrelaçadas de cosmopercepção, são temáticas prementes na forma de ver o mundo do ancião, como revela este breve diálogo:

- Escrevo sempre, avô. Quer ler?
- Não, minha filha. Se eu leio, sabe o que sucede? Deixo de ver o mundo. (Couto, 2012, p.69)

Na voz da jovem aldeã, a importância da feminilidade transcende narrativas de origem: encontra-se no recôndito das habitantes de Kulumani, de forma sugerir um enlace com as próprias “entranhas do mundo”, com a Gaia, com a Mãe-Terra. Note o seguinte excerto a propósito de sua mãe:

Ela estendeu o corpo no chão, a cabeça assente na pedra. A sua intenção era escutar as entranhas do mundo. As mulheres de Kulumani sabem segredos. Sabem, por exemplo, que dentro do ventre materno os bebês, a um dado momento, mudam de posição. Em todo o mundo, eles rodam sobre si próprios, obedecendo a uma única e telúrica voz. Acontece o mesmo com os mortos: numa mesma noite – e só pode suceder nessa noite – eles recebem ordem para se revirarem no ventre da terra (Couto, 2012, p.10).

O autor de *A confissão da leoa* trabalha, ao longo da narrativa, diversas nuances que corroboram para suas análises. No início da narração, por exemplo, Mariamar se encontra de luto por sua irmã Silência: última vítima dos ataques felinos em Kulumani, “lugar fechado, cercado pela geografia e atrofiado pelo medo” (Couto, 2012, p.21). Em vida, Silência sentenciava à irmãzinha uma lúgubre sugestão: “Não queira crescer, mana, não queira ser mulher” (Couto, 2012, p.67). O nome escolhido para a vítima, *Silência*, configura uma das críticas coutianas para as violações referentes à sociabilidade humana. Ele diz que “só os humanos sabem do silêncio. Para os demais bichos, o mundo nunca está calado e até o crescer das ervas e o desabrochar das pétalas fazem um enorme barulho” (Couto, 2012, p.11). A reiteração desse silêncio leva à completa nulificação das aldeãs, como mostra este trecho:

- Quem é?
 - Não é ninguém.
 - Mas eu vi, eu vi uma mulher a esconder-se.
 - É o que lhe dizia: uma mulher, aqui, não é ninguém...
- (Couto, 2012, p.95).

Usar a literatura como antídoto a essa nulificação é o que se propõe Mia. Em sua ficção, o escritor dá voz a quem é silenciada em Moçambique, ou seja, às suas “personagens fortes e marcadas pela fragilidade ou pela força oculta em sua resistência e sobrevivência, num contexto social totalmente liderado e governado pelo homem” (Gonçalves; De George, 2015, p.8). Este processo de silenciamento é marca perene da condição feminina retratada pelo escritor. Em sua ficção, as mulheres são educadas para obedecer – jamais para intervir, questionar ou “preferir”. É o que mostra o excerto a seguir, em que os pais de Mariamar discutem possíveis repercussões com a vinda do caçador à aldeia de Kulumani:

- Prefere que Mariamar seja morta por leões?
- A mulher não respondeu. Preferir não era um verbo feito para ela. Quem nunca aprendeu a querer como pode preferir?
- Se não me deixar sair agora, marido, eu juro que vou fugir.
- O homem agarrou-a pelos pulsos e empurrou-a de encontro ao velho armário, derrubando a lamparina. Hanifa viu a sua pequena lua se desfazer em chamas azuladas, dispersas no chão da cozinha (Couto, 2012, p.14).

Hanifa Assulua, mãe de Mariamar, representa a típica mulher de Kulumani: vive reclusa em si, triste e sem esperança alguma para solucionar as interdições patriarcais feitas sobre as diversas searas de sua vida. A mulher chega mesmo a alegar: “Nós todas, mulheres, há muito que fomos enterradas. Seu pai me enterrou; sua avó, sua bisavó, todas foram sepultadas vivas” (Couto, 2012, p.24). Essa fala – fruto de reclusões, exclusões e apagamentos – demonstra a posição de inferioridade relegada às mulheres aldeãs. “Há muito fomos enterradas” é noção de perecimento que “metaforiza a completa anulação do sujeito feminino, corroborando o fato de que a condição de inferioridade imputada às mulheres gera nelas uma sensação de privação semelhante à morte” (Queiroz; Silva; Moreira, 2019, p.29). Não há rodeios na fala de Hanifa – a mulher atribui a seu marido essa série de violações físicas e simbólicas:

Os pensamentos tristes e realistas de Hanifa traduzem a voz que a mulher de Moçambique gostaria de ter, é a personagem da denúncia, é a personagem que mostra, com toda sua revolta e morte interior, o que acontece nas sociedades tradicionais de Moçambique lideradas

de forma cruel pelos homens. [...] Hanifa fora violentada várias vezes por seu esposo Genito Mpepe, e sonhava com o dia em que ele morreria (Gonçalves; De George, 2015, p.16).

Essa crueldade de que falam Gonçalves e de George aparece de forma bastante evidente na superfície textual do romance. Traz-se à tona uma das diversas confissões da personagem Mariamar:

[...] não foram os castigos físicos que me fizeram estéril. Essa era a versão adocicada inventada por minha mãe. O crime foi outro: durante anos, meu pai, Genito Mpepe, abusou das filhas. Primeiro aconteceu com Silência. Minha irmã sofreu calada, sem partilhar esse terrível segredo. Assim que me despontaram os seios, fui eu a vítima. Ao fim das tardes, Genito migrava de si mesmo por via da lipa, a aguardente de palmeira. Já bem bebido, entrava no nosso quarto e o pesadelo começava. [...] Sem qualquer reação, fitei-a saltando sobre mim, agredindo-me com socos e pontapés, insultando-me na sua língua materna. O que ela dizia, entre babas e cuspos, era que a culpa era minha. Toda a culpa apenas minha. Bem que Silência já a tinha alertado: era eu que provocava o seu homem. Não se referia a Genito como "o meu pai". Ele era, agora, "o seu homem". – Vai para fora desta casa. Nunca mais a quero aqui (Couto, 2012, p.99).

Eis o espetáculo de uma condição absurda: na aldeia de Kulumani, o patriarcalismo (e com ele, todos os resultados decadentes sobre a vida da mulher) é sedimentado de tal forma que Genito Mpepe – mesmo com sua prática hedionda de deflorar, embriagado, esposa e filhas – ainda sai isento de culpa. Segundo a narrativa coutiana, as interdições de Genito sobre o corpo de suas próprias meninas chegam ao ponto de obstruir a dádiva gerativa da mulher. É o que revela a confensora leonina ao dizer: “Não havia dúvida: eu estava impedida de ser mãe por causa da pancada que recebera do meu pai. Até o enfermeiro confirmara as graves sequelas dos pontapés” (Couto, 2012, p.98). Não fosse o bastante, cabe ainda ressaltar: na madrugada em que foi morta pelos leões, Silência tentava escapar de sua aldeia, fugir “do regime despótico de Genito Mpepe”. Segundo Hanifa, “foi Genito que a matou...” (Couto, 2012, p.94).

Arcanjo Baleiro, o caçador insone contratado para remediar os ataques felinos em Kulumani, é autor da outra metade dos diários que compõem *A confissão da leoa*. Tomado por uma lucidez vertiginosa, a narrativa de Arcanjo o faz destoar do imagético prototípico de caçador: o protagonismo do homem desponta não por matar leões – o que, ao cabo da história, não o faz –, mas por contribuir com seus pensamentos inesperadamente humanizados, entre os quais

reverbera a importância do feminino na sociedade. “A minha mãe costuma dizer que a água arredonda as pedras como a mulher molda a alma dos homens”, revela Arcanjo (Couto, 2012, p.29). Em sua fala há desencantamento com o ser humano, cujos olhos “roubam-lhe a alma” e o “convertem em bicho” (Couto, 2012, p.37). Mais avante na narrativa, o caçador diz que ter alma é peso que só morto ele pode suportar. “É por isso que caço. Para ficar vazio. Isento de ser homem” (Couto, 2012, p.90). Malgrado esse desencanto pessimista, Arcanjo apresenta posicionamentos humanizados e compassivos para com as mulheres da aldeia moçambicanas, como quando, nos anos rememorados por Mariamar, ele a livra das garras de Maliqueto Próprio – policial local conhecido na aldeia por suas interdições sexuais.

No início da obra, Arcanjo Baleiro, tomado pela insônia, recorre mentalmente a uma breve narrativa oral que sua mãe usava para fazê-lo adormecer. Vale a pena conferir, porque, assim como a figura leonina, ela também enseja uma interpretação alegórica:

Antigamente, não havia senão noite. E Deus pastoreava as estrelas no céu. Quando lhes dava mais alimento elas engordavam e a sua pança abarrotava de luz. Nesse tempo, todas as estrelas comiam, todas luziam de igual alegria. Os dias ainda não haviam nascido e, por isso, o Tempo caminhava com uma perna só. E tudo era tão lento no infinito firmamento! Até que, no rebanho do pastor, nasceu uma estrela com ganância de ser maior que todas as outras. Essa estrela chamava-se Sol e cedo se apropriou dos pastos celestiais, expulsando para longe as outras estrelas que começaram a definhar. Pela primeira vez houve estrelas que penaram e, magrinhas, foram engolidas pelo escuro. Mais e mais o Sol ostentava grandeza, vaidoso dos seus domínios e do seu nome tão masculino. Ele, então, se intitulou patrão de todos os astros, assumindo arrogâncias de centro do Universo. Não tardou a proclamar que ele é que tinha criado Deus. O que sucedeu, na verdade, é que, com o Sol, assim soberano e imenso, tinha nascido o Dia. A Noite só se atrevia a aproximar-se quando o Sol, já cansado, se ia deitar. Com o Dia, os homens esqueceram-se dos tempos infinitos em que todas as estrelas brilhavam de igual felicidade. E esqueceram a lição da Noite que sempre tinha sido rainha sem nunca ter que reinar (Couto, 2012, p.16).

Ainda no plano da dimensão literal-moral da alegoria, uma possível interpretação: O Sol, acima descrito “estrela gananciosa”, seria metáfora para a dominação masculina naturalizada nas mais diversas sociedades. O próprio trecho diz “vaidoso dos seus domínios e de seu nome tão masculino”. Nessa perspectiva, as estrelas – que só arriscam aparecer com o cair da noite, quando

o sol “vai se deitar” – retratam as mulheres. São esquecidos os tempos passados em que a figura masculina era “uma entre outras estrelas”; tempos em que o feminino reinava naturalmente, ou seja, sem nunca reclamar autoridade e governo por meio de mandos e desmandos.

Por toda a sua vida, o caçador foi atormentado pela memória da morte de seu pai, Henrique Baleiro, caçador. Segue a descrição a lírica descrição da cena:

Eu era menino e dormia com essa competência que só as crianças alcançam. A detonação rasgou a noite e o mundo. Não sei como, na altura, percorri o longo corredor: os meus pequenos pés estavam grudados ao pavimento. Na sala, encontrei o meu pai com o peito desfeito, os braços esgravatando por entre um mar de sangue, como se nadasse para uma margem que só ele visse. No meio desse desabar de mundo, o meu irmão Rolando permanecia sentado no seu quarto, a arma pousada no colo (Couto, 2012, p.17).

Irmão conduzido ao hospital psiquiátrico, o porquê da morte paterna é uma perene incógnita para o protagonista. Afinal, “Rolando era a bondade em pessoa”. Não obstante, a partir do suposto acidente sua “alma sucumbiu, devorada pela má consciência. [...] dizem que nunca mais falou, nunca mais foi gente” (Couto, 2012, p.17). Essa hedionda sombra memorialística, que transforma suas noites de sono em vigílias intermitentes, tem a ver com a figura da mãe, que morrera “umas semanas antes” da tragédia familiar. Ao cabo, tudo se revela: Martina Baleiro, mãe de Arcanjo e Rolando, morreu de *kusungabanga*, que significa “fechar à faca”. Explica-se: “Antes de emigrar para trabalhar, há homens que costuram a vagina da mulher com agulha e linha. Muitas mulheres contraem infecções. No caso de Martina Baleiro, essa infecção foi fatal” (Couto, 2012, p.108). Ciente da situação, o Rolando adolescente mata o pai. Não foi um acidente, mas sim um claro assassinio compelido pelo desejo de vingança. Tal passagem de sua vida fez de Arcanjo um homem autocrítico, que constantemente se coloca em questionamento. Dentre suas reflexões, destacam-se as seguintes:

Aqueles que matamos, por mais estranhos e inimigos que sejam, tornam-se nossos parentes para sempre. Nunca mais se retiram, permanecem mais presentes que os vivos (Couto, 2012, p.39).

Na verdade, explicou, a carreira do caçador é feita de fracassos e esquecimentos. Por mais apurada que seja a sua pontaria, todo o homem que caça é um falhador. Para cada vitória, mil derrotas. É por isso que o caçador é um inventor de proezas: porque ele mesmo se desacredita, mais receoso da sua fragilidade que da mais feroz presa (Couto, 2012, p.49).

Arcanjo foge ao lugar-comum e à sua zona de conforto. No lugar de reproduzir a suposta superioridade natural do homem sobre mulheres e todo o reino animal, o homem realiza ácidas análises da sua própria condição de caçador. Foge à mecanização do ofício de caçador, ou seja, matar. Em verdade, para Baleiro não há nexos causal intrínseco entre essas duas atividades, ou seja, o caçar não leva necessariamente ao matar. É o que revela o diálogo seguinte extraído da obra:

- Tem que os matar.
 - Não os vou matar. Disso pode ter a certeza – respondo.
 - Como diz?
 - Sou um caçador. Eu não mato, eu caço.
 - E não é a mesma coisa?
 - Para si, talvez. Para mim é completamente diferente. E deixe-me dizer uma coisa antes de chegarmos à aldeia. Não fui contratado pela administração. Só devo obediência a quem me paga.
- (Couto, 2012, p.40)

Por fim, é de bom tom trazer a figura de Naftalinda – esposa do administrador local e símbolo de resistência e denúncia das transgressões misóginas. Quando Arcanjo e sua equipe chegam à aldeia, a mulher invade uma reunião patriarcal na *shitala*, uma espécie de alpendre no coração da aldeia, e revela que “a caçada devia ser outra. Os inimigos de Kulumani estão aqui, estão nesta assembleia! [...] Uma mulher foi violada e quase morta, nesta aldeia. E não foram leões que o fizeram.” (Couto, 2012, p.61.) Posteriormente, a mulher diz: “Não sei o que eles [os caçadores] vão procurar pelo mato. Esse leão está dentro da aldeia” (Couto, 2012, p.80). Nas palavras de Paulo Sérgio Gonçalves e Carmem Sílvia de George (2015, p.14), “Naftalinda, a única mulher da aldeia Kulumani a enfrentar e rejeitar a submissão imposta pela tradição, a única mulher com voz naquele lugar”. O marido, Florindo Makwala, também corrobora para se questionar a figura felina na obra. Diz ele:

[...] esses bichos andam à procura de alguém, farejando as portas, são autores de morte encomendada. Só podem ser leões fabricados: que outra razão os leva a não comerem a carne envenenada que já antes se deixara como isco? E por que motivo rasgam as roupas deixadas nos estendais? (Couto, 2012, p.104)

Conforme posto, a proposta deste texto é interpretar a alegoria crítica dos ataques felinos, como, por um lado, transgressões sofridas pelas mulheres

moçambicanas em nome de uma tirania masculina e, por outro, potência e urgência feminina para reagir a essas violências materiais e simbólicas. Primeira parte da interpretação devidamente feita, resta elucidar em que medida o rugido leonino é também potência e afirmação do ser mulher.

Priscila da Silva Campos enseja a chave interpretativa aqui defendida; evidencia o plano alegórico, II, moral, III, da alegoria desenvolvida por Fredric Jameson em *O inconsciente político* (1992): o segredo de Mariamar e o das mulheres de Kulumani “consistia na possibilidade de serem leas” (Campos, 2014, p.163). Ao longo da narrativa, a protagonista questiona sua identidade: a seu ver, nasceu metade mulher, metade leoa. Para De George e Gonçalves, mesmo com a submissão por que passam as aldeãs, “ainda existe vida e revolta [...] sonhos, paixões e desejos” (Gonçalves; De George, 2015, p.18) – os diários de Mariamar têm papel fundamental para trazer à tona essas realidades. Os dois estudiosos da obra arrematam: “Essa metáfora deixa claro que as mulheres, principalmente Mariamar, só conseguiam viver e se encontrar quando libertavam seu animal interior” (Gonçalves; De George, 2015, p.19-20), o que leva a defesa do seguinte argumento: em face às diversas violências que a mulher moçambicana sofre, algumas aldeãs de Kulumani – representadas pela figura de Mariamar –, lançam mão de uma alteridade *cosmoperceptiva* interespecífica e reencontram pertencimento na leoa enquanto feminilidade indomável, altiva e corajosa, que se impõe como rainha das savanas e impera como a Noite na alegoria de Martina Baleiro.

Segunda hipótese interpretativa – O plano literal-anagógico da narrativa

Se a alegoria o é, sob o prisma de Jameson de *O inconsciente político* (1992), uma espécie de metáfora ou narrativa manifesta de uma dimensão literal-inconsciente do processo histórico real, no interior da cosmovisão da modernidade eurocêntrica (é quase um truísmo relacionar as duas categorias), seu lado literal tem como estrutura ontológico-produtiva a violência contra as alteridades, assim apresentada por Dussel, na obra *1492: o encobrimento do outro* (1993):

O ano de 1492, segundo nossa tese central, é a data do “nascimento” da Modernidade, embora a sua gestação – como fato – teve um tempo de crescimento intra-uterino [...]. De qualquer maneira, esse outro não foi descoberto como outro, mas foi “encoberto” como “si-mesmo” que a Europa já era desde sempre. De maneira que será o momento do “nascimento” da Modernidade

como conceito, o momento concreto da “origem” de um “mito” de violência sacrificial muito particular e, ao mesmo tempo, um processo de “en-cobrimento” do não-europeu (Dussel, 1993, p.8).

Em diálogo com Dussel, o advento da modernidade ocidental impôs ao mundo colonizado um “si-mesmo” eurocêntrico inseparável da violência contra as alteridades de gênero, étnicas, epistêmicas e ecossistêmicas. É nesse contexto que a diferença entre cosmovisão e cosmopercepção, desenvolvida por Ouèrónké Oyêwùm, faz todo o sentido. A modernidade euro-norte-americana pode ser interpretada como uma cosmovisão autocentrada que em si mesma, no processo de sua expansão, violenta, encobre e bloqueia, em atos multitudinários, a potência da cosmopercepção imanente ao campo do sensível das alteridades. Este não se constitui por exclusão e estruturas dicotômicas, hipertrofiando o sentido da visão, ao mesmo tempo em que reprime a interação imiscível entre todos os sentidos: do tato, do olfato, do paladar, da audição, da visão. É, por outro lado, cosmoperceptivo, interseccionalidades de vozes, de perceptos, de afetos e de intelectos.

Como os autores deste artigo procuraram explicitar, na interface entre o plano II, o alegórico, e III, o moral-psicológico, o romance *A confissão da leoa* apresenta-se (ou se escreve) como uma narrativa de cosmopercepções entre alteridades. Perfeito. Entretanto, a proposta hermenêutica de Jameson, referência deste artigo, assinala a necessidade de acionar o inconsciente político das narrativas alegóricas, por meio da explicitação de seus conteúdos coletivos, anagógicos. Ora, se a alegoria funciona como uma reescrita de uma escrita anterior, o caso em tela na narrativa de Mia Couto detém esta dimensão literal e histórica, qual seja: a crise ecológica na relação metabólica sociedade/natureza, inseparável da cosmovisão unidimensional (unipolar) da modernidade eurocêntrica. Nesse contexto, o fato mesmo de a narrativa se limitar aos planos II e III, alegórico-transcendental, define-a como um esclarecimento *sui generis*; o que, a pretexto de valorizar um universo cultural de alteridades, retira-o da história concreta do sistema colonial, capitalista e imperialista euro-norte-americano, ao mesmo tempo em que retoma e atualiza o rousseauiano mito do “bom selvagem”, indiscernível da bondade natural dos homens, como é possível ler no seguinte fragmento do livro *Discurso sobre a origem e os fundamentos da*

desigualdade entre os homens, do filósofo romântico francês: “Não vamos, sobretudo, concluir com Hobbes que, por não ter a menos ideia da bondade, o homem seja naturalmente mau” (Rousseau, 2005, p.188).

Não há maldade ou bondade naturais ou sociais por si mesmas. Não há moral fora das relações sociais de produção; não há o patriarcado, racismo e demais violências, incluindo contra os ecossistemas e epistemologias, fora da relação entre as diferentes formas de colonialidade que se projetaram, no tempo, como efeitos fatais da imposição de trocas desiguais no interior da modernidade euro-norte-americana mundializada, a começar pelas trocas desiguais econômicas que condenam os povos da América Latina, da África, da Ásia ao setor extrativista-exportador da economia, impondo-lhes a superexploração laboral, sofrimento, dependência, impotência.

Não há a entrada em cena de leões em Kumulani, conteúdo literal da narrativa, a caçar mulheres, porque “os verdadeiros culpados eram habitantes do mundo invisível, onde a espingarda e a bala perdem toda a eficácia” (Couto, 2012, p.5). Não há mundos invisíveis que motivem leões a saírem de seus *habitats* sem que estes tenham sido e continuem a ser sistematicamente destruídos pelos desequilíbrios metabólicos causados pelas sucessivas crises ecológicas oriundas do racismo ambiental imanente à modernidade eurocêntrica e, portanto, do encobrimento deste outro: as floras e as faunas, os macros e microbiomas gerando, como consequência, a extinção de espécimes que são a fonte de alimentos naturais para os felinos.

A passagem da narrativa de Mia Couto que retrata a violência sofrida por Hanifa Assulua, mãe de Mariamar – retomando o diálogo com Dussel (1993, p.152) – “o Ocidente imola os homens e as mulheres do mundo periférico”, evidencia o esclarecimento, na relação saber/poder sobre, a partir de sua estrutura institucional patriarcal mais caricatural possível. Sob o prisma dos autores deste artigo, pode ser interpretada como uma variação (por sua própria existência fática) das trocas desiguais entre o Norte e o Sul, a partir das quais este se apresenta sempre como dependente do segundo, vulnerável, submetido, rotineiramente violentado, como Assulua perante o marido.

A modernidade euro-norte-americana não é estanque e unidimensional. Não reproduz, tão-somente, instituições que retroalimentam quotidianas violências de

gênero, como as que dizem respeito às famílias patriarcais da periferia do sistema. É, também, plástica. Detém formas de colonialidade que avançam em conformidade ao desenvolvimento das forças produtivas, ampliando suas dinâmicas de captura a partir da relação saber/poder, em face da natureza e das sociedades. Sua cosmovisão colonizadora não tem limites, podendo subsumir a cosmopercepção dos povos, sobretudo por meio de certas produções literárias (independentemente dos gêneros) que incorporam procedimentos polifônicos sem deixar de limitar o narrado ao plano 2, alegórico, e 3, psicológico, subjetivo, ao mesmo em que bloqueia a potência ascendente do narrado ao universo da História coletiva, a partir da qual o Sul Global pode fazer valer a sua cosmopercepção, intervindo de modo singular na realidade comum.

O romance de Mia Couto, *A confissão da leoa*, como narrativa alegórica que faz uso do esclarecimento no âmbito da ficção, no sentido de Adorno e Horkheimer (1985), destitui as e os moçambicanos do direito inalienável de serem sujeitos, de colaborarem para a produção de outra modernidade, não eurocêntrica, *cosmoperceptiva*, das alteridades, inclusive das leoas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max (1985). *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- CAMPOS, Priscila da Silva (2014). Mia Couto: a confissão da leoa ou das leoas? "eis a questão", *Revista Graphos*, v.16, n.1. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/20340>. Acesso em: 19 mar. 2026.
- COUTO, Mia (2012). *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das letras.
- DUSSEL, Henrique (1993). *1492: o encobrimento do outro (a origem do mito da modernidade)*. Trad. Jaime Clasen. Petrópolis.
- GONÇALVES, Paulo Sérgio; DE GEORGE, Carmen Sílvia (2015). *A situação político-social da mulher moçambicana em A confissão da leoa*. Faculdade FESP, SECAL e URI, 2015.
- JAMESON, Fredric (1992). *O inconsciente político*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática.
- OLIVEIRA, Jurema José de. "Gêneros literários e tradição oral nas literaturas africanas de língua portuguesa", In: *Cadernos do Seminário Permanente de Estudos Literários, Dialogarts*. v. 2, 2006.
- OYEWUMI, Oyeronke (2021). *A invenção das mulheres*. Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento Rio de Janeiro: Bazar do tempo.
- ROSSEAU, Jean-Jacques (2005). *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Tradução por Maria Ermantina Galvão. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes.
- QUEIROZ, Heloísa Stefany Neves / Dayane Joyce Lino da Silva / Terezinha Daborda Moreira (2019), "Figurações da mulher nos romances *A confissão da leoa* e *Mulheres de Cinzas*, de Mia Couto", *Revista Científica Trama*, v.25, n.34: p.27-38. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/22352>. Acesso em: 19 mar. 2026.

Between the Feline and the Feminine: Allegorical Critique in Mia Couto's *A confissão da leoa*

ABSTRACT

This article has two concurrent objectives. First, it analyzes the feline figure in *A confissão da leoa* (2012), by Mia Couto, as an allegory for the social condition of Mozambican women. It seeks to show how the author was able, through his fictional narrative, to give voice to various social impasses experienced by African women under the sign of male tyranny; and, to this end, it defends a possible interpretation for the feline attacks presented in his book. At the same time, in dialogue with the categories of enlightenment by Adorno and Horkheimer (1947), of allegory by Frederic Jameson from *The Political Unconscious* (1992) and of modernity, developed by Enrique Dussel (1993), of *world-sense*, thought by Ouèrónké Oyêwùm (2021), it proposes a reading of the following interpretative axes of the narrative – the literal-moral and the allegorical-anagogical – in order to, against the grain of the novel itself, argue that the violence perpetrated against Mozambican women goes beyond the national borders of Mozambique, making it urgent to capture it from the perspective of the colonial status and new forms of coloniality under the sign of capital.

KEY WORDS:

Mia Couto
Enlightenment
Colonial Statute
Allegory
Tyranny
Feminine

SUBMETIDO: 19 de março de 2026 | **ACEITO:** 10 de junho de 2026 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2026. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
