

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

Letícia Alves Franzini

Entre mulheres, contemporaneidades e uma dose de violência: uma análise da obra  
*Neighbours*, de Lília Momplé

São Carlos  
2025

Letícia Alves Franzini

ENTRE MULHERES, CONTEMPORANEIDADES E UMA DOSE DE VIOLÊNCIA:  
UMA ANÁLISE DA OBRA *NEIGHBOURS*, DE LÍLIA MOMPLÉ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura. Linha de pesquisa Literatura, história, cultura e sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Marinho Laks  
Financiamento: CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

São Carlos  
2025

Franzini, Leticia Alves

Entre mulheres, contemporaneidades e uma dose de violência: : uma análise da obra Neighbours, de Lília Momplé / Leticia Alves Franzini -- 2025.  
104f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Daniel Marinho Laks

Banca Examinadora: Renata Flávia da Silva, Raquel Terezinha Rodrigues

Bibliografia

1. Estudos de literatura. 2. Literaturas africanas de língua portuguesa. I. Franzini, Leticia Alves. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Letícia Alves Franzini

Entre mulheres, contemporaneidades e uma dose de violência: uma análise da obra  
*Neighbours*, de Lília Momplé

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura. Linha de pesquisa Literatura, história, cultura e sociedade. São Carlos, 26 de fevereiro de 2025.

Orientador

---

Dr. Daniel Marinho Laks  
Universidade Federal de São Carlos

Examinadora

---

Dr.<sup>a</sup> Renata Flávia da Silva  
Universidade Federal Fluminense

Examinadora

---

Dr.<sup>a</sup> Raquel Terezinha Rodrigues  
Universidade Federal de São Carlos

## **AGRADECIMENTOS**

Início agradecendo a Universidade Federal de São Carlos, minha casa desde 2017, onde vivi e ainda viverei muitos dos melhores anos da minha vida. Não posso deixar de agradecer todos os professores que passaram pelo meu caminho, cada um de vocês me deu um pedacinho do que sou, e eu sou muito grata por isso.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit), que me recebeu e fez parte do meu desenvolvimento durante este mestrado e seguirá ainda na minha vida me trazendo muitos ensinamentos e conquistas. Um agradecimento especial a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carla Alexandra Ferreira, coordenadora do PPGLit e uma das pessoas mais especiais que a universidade já me mostrou, obrigada por ser tão doce e acolhedora.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão de bolsa de mestrado que me proporcionou os meios essenciais para dar seguimento e ao meu desenvolvimento como professora pesquisadora e continuar desvelando um mundo de possibilidades na produção acadêmica.

Deixo um agradecimento mais do que especial ao meu orientador o Prof. Dr. Daniel Marinho Laks, que está comigo desde a graduação, me ensinando, escutando, chamando minha atenção quando necessário, mas sendo, acima de tudo, meu parceiro de trabalho. Sou muito grata por tudo que construímos e tudo que ainda vamos construir.

Agradeço também a banca que leu meu trabalho com tanto carinho e me ajudou, desde a qualificação, a entender as melhorias e caminhos a seguir. Um abraço extremamente especial a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Renata Flávia da Silva e a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Raquel Terezinha Rodrigues por aceitarem ler meu trabalho e me ajudarem a finalizar esta etapa. Um outro abraço ao Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim que fez parte da minha banca de qualificação e, antes disso, me acompanhou no processo que me trouxe até aqui, muito obrigada por todos os ensinamentos.

Não poderia deixar de agradecer aos meus familiares, em especial meus pais, Vanda e Jefferson, e meu irmão Vitor, que são minha base, meu suporte e me sustentaram até aqui para que este sonho se tornasse realidade. Agradeço também ao Kairo, parceiro acadêmico e amigo por todo apoio, carinho e cuidado. Um breve agradecimento aos meus filhos de quatro patas, não posso esquecer dos dias de desespero em que o miado deles foi tudo o que eu precisei.

Agradeço ainda a minha família espiritual, meus sacerdotes (e pais de coração) Pai André e Pai Carlos, obrigada pelo suporte, pelo amor e por me mostrarem a minha força quando eu desacreditei. Também agradeço meus guias e orixás que estão sempre ao meu lado nesta caminhada, Odoyá mãe Iemanjá, obrigada por me mostrar que nesse mar eu consigo navegar e sua mão sempre irá me guiar. Não posso deixar de agradecer minha família de santo, meus irmãos do terreiro, minha madrinha Sabrina, meu padrinho Alexandre, meus sobrinhos do coração, Manu e Henrique, minha irmã e amiga Hiamara, nunca deixarei de agradecer o amor e o apoio que vocês me dão.

A todos que passaram e ainda passarão pela minha jornada, meu muito obrigada!

*A opressão não precisa de grandes exércitos; às vezes, basta  
o medo instalado na rotina para silenciar um povo.*  
(Lília Momplé)

## RESUMO

A partir da premissa articulada por Francisco Noa em “A literatura moçambicana e a reinvenção da contemporaneidade” (2015), texto no qual o autor discute o conceito de contemporaneidade e como se manifesta nas literaturas africanas de língua portuguesa, buscamos analisar o romance *Neighbours* (1995), da escritora moçambicana Lília Momplé, enquanto espaço de elaboração da contemporaneidade a partir de sua heterogeneidade e seus conflitos e entender como ela integra “uma literatura que, aberta às dinâmicas do mundo, realize dentro de si as multifacetadas contemporaneidades de que se tece, afinal, o espaço vital em que se desenvolve” (Noa, 2015, p. 34). Acreditamos, portanto, que a partir da reflexão acerca da relação estabelecida entre Moçambique e África do Sul no período pós-independência, dos conflitos que se instauram nessa sociedade, sobretudo no período da Guerra Civil, e por um olhar direcionado à permanência de estruturas de violência que se colocam como uma ferramenta de construção e manutenção dessa sociedade, Lília Momplé responde a desafiadora tarefa de recriar, através do olhar ficcional, múltiplas composições do ser moçambicano. Esperamos, enfim, entender e analisar a construção dessas contemporaneidades em Moçambique a partir de *Neighbours*, de Lília Momplé, bem como compreender a inserção e representação do feminino nesse processo.

Palavras-chave: Contemporaneidade moçambicana; violência; representação feminina; Lília Momplé.

## ABSTRACT

Based on the premise articulated by Francisco Noa in “Mozambican Literature and the Reinvention of Contemporaneity” (2015, p. 25-35), a text in which the author discusses the concept and how it manifests in the African literatures of Portuguese language, we seek to analyze the novel *Neighbours* (1995) by Mozambican writer Lília Momplé as a space for the elaboration of a multifaceted Mozambican contemporaneity (Noa, 2015), through its heterogeneity and conflicts, and to understand how it integrates “a literature that, open to the dynamics of the world, realizes within itself the multifaceted contemporaneities that ultimately compose the vital space in which it develops” (Noa, 2015, p. 34). We believe, therefore, that by reflecting on the relationship established between Mozambique and South Africa in the post-independence period, the conflicts that arise in this society, particularly during the Civil War, and through an analysis of the persistence of violent structures that serve as tools for the construction and maintenance of this society, Lília Momplé responds to the challenging task of recreating, through fictional vision, multiple compositions of the Mozambican being. Finally, we aim to understand and analyze the construction of these contemporaneities in Mozambique through *Neighbours* by Lília Momplé, as well as comprehend the insertion and representation of the feminine in this process.

Keywords: Mozambican contemporaneity; violence; female representation; Lília Momplé.

## RESUMEN

A partir de la premisa articulada por Francisco Noa, en “La literatura mozambiqueña y la reinención de la contemporaneidad” (2015, p. 25-35), texto en el cual el autor discute el concepto y cómo se manifiesta en las literaturas africanas de lengua portuguesa, buscamos analizar la novela *Neighbours* (1995), de la escritora mozambiqueña Lília Momplé, como un espacio para la elaboración de una contemporaneidad mozambiqueña multifacética (Noa, 2015) desde su heterogeneidad y sus conflictos, y entender cómo integra “una literatura que, abierta a las dinámicas del mundo, realiza dentro de sí las multifacéticas contemporaneidades de las que se teje, al fin y al cabo, el espacio vital en el que se desarrolla” (Noa, 2015, p. 34). Creemos, por lo tanto, que a partir de la reflexión sobre la relación establecida entre Mozambique y Sudáfrica en el período posterior a la independencia, los conflictos que se instalan en esta sociedad, especialmente durante la Guerra Civil, y mediante una mirada enfocada en la permanencia de estructuras de violencia que se colocan como una herramienta de construcción y mantenimiento de esa sociedad, Lília Momplé responde a la desafiante tarea de recrear, a través de la mirada ficcional, múltiples composiciones del ser mozambiqueño. Finalmente, esperamos entender y analizar la construcción de esas contemporaneidades en Mozambique a partir de *Neighbours*, de Lília Momplé, así como comprender la inserción y representación de lo femenino en este proceso.

Keywords: Contemporaneidad mozambiqueña; violencia; representación femenina; Lília Momplé.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>FRAGMENTOS DE UMA VIZINHANÇA: UM OLHAR PARA A ESTRUTURA DO ROMANCE .....</b>	<b>18</b>
<b>3</b>	<b>VIZINHOS OU INIMIGOS: SOBRE VIOLÊNCIA, MULHERES E ALGUNS HOMENS .....</b>	<b>41</b>
3.1	EM CASA DE NARGUISS .....	57
3.2	EM CASA DE LEIA E JANUÁRIO .....	63
3.3	EM CASA DE MENA E DUPONT .....	72
<b>4</b>	<b>UMA CONTEMPORANEIDADE MULTIFACETADA: A CONSTRUÇÃO DO CONTEMPORÂNEO EM <i>NEIGHBOURS</i> .....</b>	<b>78</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>97</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>100</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O silêncio do oprimido é uma linguagem forçada. A verdadeira luta começa quando ele encontra sua voz. (Lília Momplé)

Lembrar é resistir. Esquecer é permitir que a história se repita.  
(Paulina Chiziane)

Analisar e compreender uma representação da contemporaneidade ou das contemporaneidades — se levarmos em consideração a heterogeneidade — em Moçambique, nos exige um olhar para o passado e os processos que formaram ou alteraram a identidade dos povos residentes desse espaço. No site do Governo Moçambicano encontramos algumas publicações acerca da história do país e é a partir delas, por se tratar de uma fonte oficial moçambicana, que organizamos as próximas informações. Colônia portuguesa do final do século XV até o ano de 1975, Moçambique<sup>1</sup> tem sua história marcada por guerras que se iniciam com o período colonial, mas não terminam com ele.

Entre os anos de 1959 e 1960 iniciou-se a formação dos três primeiros grupos de resistência a colonização portuguesa, são eles a União Democrática Nacional de Moçambique (UDENAMO), a Mozambique African National Union (MANU) e a União Nacional Africana para Moçambique Independente (UNAMI). Ainda que formados por grupos étnicos distintos e sediados em países diferentes, em 1962 estes grupos se unem, fundando a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), que no princípio acreditava na possibilidade de conquistar a independência sem a luta armada. Porém, em 1964, após um ataque ao posto administrativo de Chai, localizado no atual distrito de Macomia, província de Cabo Delgado, dá-se início a Luta Armada de Libertação Nacional.

Esta luta se estende por 10 anos e se encerra em 1974 com a vitória da FRELIMO e a conquista da independência no território moçambicano. Mas a paz não durou muito tempo e, logo após a independência, inicia-se o processo de Guerra Civil, onde a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), formada por grupos mais ligados a ideais capitalistas e, majoritariamente localizados ao Norte de Moçambique, se opõe ao governo da FRELIMO, que está mais alinhado a ideais comunistas-socialistas e se direciona para uma valorização da parte Sul de Moçambique,

---

<sup>1</sup> Antes do período colonial outras guerras ocorreram no território, porém, naquele momento, ainda não era Moçambique, visto que a delimitação e a nomeação vêm com a colonização portuguesa.

abandonando a tendência agrícola em prol de uma modernização, fator evidenciado pela mudança de capital para Lourenço Marques. Assim,

Esse paradigma de ‘modernização autoritária’ é que explica, em grande medida, não a existência da Renamo, mas a capacidade dela em conquistar uma base social em partes importantes de Moçambique, precisamente em Sofala, em Manica, em Tete, na Zambézia e em Nampula (Cahen, 2016, p. 198).

Concomitantemente à Guerra Fria, a Guerra Civil Moçambicana também é influenciada por ela. A maior relação pode ser observada no posicionamento dos dois partidos que protagonizavam o embate, visto que a FRELIMO assumia um posicionamento marxista, ligado ao comunismo, e a RENAMO, por sua vez, um posicionamento anticomunista, apoiado e financiado pela Rodésia e, mais tarde, pela África do Sul. Este conflito gerou diversos massacres e mortes no território moçambicano, além disso, centenas de milhares de moçambicanos se viram obrigados a emigrar para os países vizinhos à procura de abrigo.

Por trás da Guerra Civil que ocorria em Moçambique temos a presença sul-africana, que já estava presente anteriormente, mas se intensifica neste momento. Nesse momento, observamos impactos gerados por uma tentativa de domínio da África do Sul impulsionada por questões econômicas que se alinhavam com a posição adotada pela RENAMO, focada, principalmente, numa valorização do Norte e num combate à modernização autoritária implantada pela FRELIMO. A partir disso, aliado a guerra interna inicia-se um processo de desestabilização articulado pela África do Sul, que buscava dominar Moçambique e outros países vizinhos e instituir, também nesses espaços, o ideal de África branca iniciado pelo apartheid.

Assim, “no decurso da década 80, assistiu-se na África Austral à emergência de duas estratégias de desenvolvimento económico diametralmente opostas em termos políticos: a CONSAS<sup>2</sup> sul-africana e a SADCC<sup>3</sup> dos países independentes da região” (Lucas, 2017, p. 6). As duas estratégias focavam no setor de transportes, a primeira buscava gerar uma dependência dos outros países com relação à África do

---

<sup>2</sup> Confederação dos Estados da África Austral — proposta de união política e econômica que surgiu durante o período do apartheid na África do Sul cujo objetivo era criar uma confederação que incluísse a África do Sul e seus estados vizinhos, promovendo a cooperação regional e a integração econômica.

<sup>3</sup> Conferência de Coordenação do Desenvolvimento da África Austral — organização regional criada em 1980, em Lusaka, Zâmbia, com o objetivo de reduzir a dependência econômica dos países da África Austral em relação à África do Sul do apartheid e promover o desenvolvimento regional.

Sul e a segunda, uma independência. Neste processo, “o sistema ferro-portuário moçambicano, que representava o instrumento estratégico e da SADACC, transformou-se num alvo de dois processos sul-africanos: a desestabilização militar e a desestabilização económica” (Lucas, 2017, p. 6).

Após a independência moçambicana, a África do Sul buscou manter sua influência na região por meio de uma política de constelação, que visava tornar os países recém-independentes economicamente dependentes e impedir seu apoio a movimentos contrários ao apartheid, como o Congresso Nacional Africano (ANC). Essa desestabilização se iniciou com um processo que dificultava as questões comerciais, gerando um grande impacto econômico.

Porém, para além de um viés econômico, a desestabilização se estendeu para um nível militar e, para isso, uma das principais estratégias adotadas foi o apoio à RENAMO, fornecendo recursos e treinamento para desestabilizar o governo moçambicano liderado pela FRELIMO. Os conflitos e ações lideradas por ambos os grupos resultaram na destruição de infraestruturas essenciais, como estradas, ferrovias, pontes, escolas e hospitais, além de causar um elevado número de mortes, deslocados internos e refugiados.

Esses processos retardaram significativamente o desenvolvimento econômico de Moçambique, agravando sua pobreza e dependência externa. Assim, conclui-se que,

Em termos sociais, a desestabilização, através da ‘Guerra civil’, provocou enormes danos. Cerca de um milhão de pessoas perderam a vida durante o conflito, cerca de 200 mil crianças foram órfãs e outras 250 mil separadas de suas famílias. Cerca de 1,7 milhão de pessoas, mais de 10% da população total, fugiram para países vizinhos e outras 4,3 milhões de pessoas tornaram-se os chamados deslocados (pessoas deslocadas) e procuraram refúgio nas cidades e outras áreas controladas pelo governo, enquanto os rebeldes sistematicamente destruíram suas escolas, hospitais e edifícios governamentais. A violência excessiva contra civis frequentemente tende a obscurecer o fato de haver diferenças regionais consideráveis de ambos os lados no que se refere à relação entre soldados e população local (Seibert, s.d.: 254).

[...]

Usando a Renamo, danificou estradas; cortou a rede ferroviária, destruiu pontes; matou muitos moçambicanos; provocou um número imensurável de deslocados de guerra e de mutilados; destruiu escolas e a rede de saúde; provocou elevado número de crianças órfãs e número elevado de viúvas e solteiras; retardou o desenvolvimento da

economia moçambicana e atirou Moçambique para o grupo dos países mais pobres do mundo (Lucas, 2017, p. 13).

Em 1983, a FRELIMO revisou suas leis tentando apaziguar a guerra e passou a receber apoio financeiro de alguns países ocidentais, dentre eles os Estados Unidos. Porém, a guerra só se encerra efetivamente em 1992 com um acordo de paz realizado sob acompanhamento da Organização das Nações Unidas (ONU). Ainda que encerrada, esta guerra deixou marcas na história e na sociedade moçambicana que persistem até os dias atuais.

É justamente neste contexto de Guerra Civil e sua relação com a África do Sul que se insere o livro *Neighbours*, único romance da escritora moçambicana Lília Momplé, objeto de análise do presente trabalho.

Nascida em 1935 na cidade de Nampula, em Moçambique, Lília Maria Clara Carrière Momplé é licenciada em Serviço Social pelo Instituto Superior de Serviço Social de Lisboa. Já atuou, de 1995 a 2001, como secretária-geral da Associação Moçambicana de Autores e, além disso, também representou Moçambique em várias reuniões internacionais como Membro do Conselho Executivo da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura entre os anos de 2001 e 2005.

Ao pensar em sua inserção no mundo literário, a autora conta que uma de suas maiores inspirações veio de sua avó que, mesmo sem saber ler ou escrever, lhe contava diversas histórias à beira da fogueira. Lília Momplé (2022, p. 8) nos diz que

Um outro estímulo para escrever veio da minha avó Maiassa, mãe de minha mãe. Pertencia à digna e orgulhosa tribo hamaural e tinha o hábito de me adormecer contando histórias. [...]

Eu deleitava-me a ouvi-las pois a minha avó Maiassa era uma contadora de histórias nata e muitas vezes pensava 'Quem me dera que um dia possa contar histórias tão belas como estas'. E foi assim que a minha avó Maiassa, sem disso ter consciência, me induziu a escrever.

Neste sentido, Lília Momplé demonstra sua relação com uma tradição moçambicana relacionada à contação de histórias que antecede a presença de um fazer literário escrito no país. Porém, seu fazer literário não se limita a isso e se complementa na reflexão acerca dos impasses e conflitos sofridos por sua terra. A autora complementa dizendo:

não foram apenas a beleza e a magia da Ilha de Moçambique, as histórias maravilhosas que a minha avó Maiassa me contava e os elogios dos meus professores de português que me estimularam a escrever e partilhar com os outros os meus sentimentos e emoções. Foi também a dor profunda que, durante anos, tive que suportar ao conviver diariamente com a discriminação e a injustiça (Momplé, 2022, p. 9-10).

Autora de três livros, sendo dois de contos e um único romance, Lília Momplé publicou sua primeira obra, *Ninguém matou Suhura*, em 1988, um livro de contos que reflete um pouco do Moçambique colonial. No ano de 1995, a autora publicou seu primeiro romance, *Neighbours*, que traz um olhar para o período pós-independência moçambicano, focando na Guerra Civil. Por fim, em 1997 ela publicou *Os olhos da cobra verde* (sua última publicação até o presente momento), livro que, por sua vez, é composto por contos “baseados em factos verídicos ocorridos em Moçambique” (Momplé, 2008, p. 94) e reflete um pouco do período pós-Guerra Civil moçambicano. De maneira geral, Lília Momplé é uma autora que busca representar as problemáticas que constituem seu país de nascimento em todos os seus momentos mais marcantes, se iniciando na colonização e contemplando tudo o que se passou desde então, sem deixar de lado suas tradições.

Quando olhamos para sua fortuna crítica de maneira mais geral, encontramos diversos textos enfocados em questões de gênero, violência, memória histórica e colonialismo. Diversos estudos acadêmicos têm se debruçado sobre suas obras, ressaltando sua importância no panorama literário e social. Ramos (2020), no ensaio “A estética do conto de Lília Momplé: Do poder catártico da palavra à perpetuação da memória”, analisa a coletânea *Os olhos da cobra verde*, enfatizando não apenas o poder catártico da palavra, mas também uma perpetuação, alcançada através da escrita, da memória moçambicana. Esta análise ressalta como a autora se utiliza da narrativa para manter vivas as experiências do passado colonial e as lutas do povo moçambicano. Souza (2018), por sua vez, no artigo “A educação feminina moçambicana em contos de Lília Momplé”, examina a forma como a autora constrói personagens femininas que conquistam voz e conseguem, durante e após o período colonial, afirmar suas identidades, contribuindo para as urgências que nasceram com o desejo de liberdade. A representação feminina em suas obras é um dos aspectos mais aprofundados de sua literatura, porque suas personagens, majoritariamente mulheres, frequentemente desafiam as estruturas patriarcais e coloniais.

Kubernat e Martins (2019), no estudo “O olhar e a construção do sentido em ‘Ninguém matou Suhura’, de Lília Momplé”, analisam o conto-título da obra e observam que a narrativa aborda a problemática do olhar e da imagem como objetos da configuração dos elementos de repressão e subalternização presentes no contexto da colonização em Moçambique. Esta leitura evidencia como a obra de Lília Momplé denuncia os mecanismos de opressão e controle impostos durante a dominação colonial. Nhampoca e Aviz (2021), no artigo “A voz narrativa de Lília Momplé: um marco de referência no feminismo moçambicano”, argumentam que a escrita da autora se apresenta como uma voz poderosa ao expor a invisibilidade, marginalização e o silenciamento impostos às mulheres moçambicanas tanto pela cultura ocidental como por outros escritores moçambicanos. Esta abordagem feminista reforça a dimensão política da literatura da autora, que se insere em um contexto de luta por direitos e reconhecimento das mulheres na sociedade moçambicana. Duarte (2017), em *Lília Momplé: estórias de uma história contada com lágrimas*, destaca a capacidade da autora de narrar histórias que revelam as dores e desafios enfrentados pelo povo moçambicano, especialmente as mulheres, durante e após o período colonial. Além disso, a crítica literária aponta a construção estilística singular da autora, que combina um realismo contundente com elementos de oralidade e tradição africana. Quando observamos suas obras, fica claro um diálogo com outros nomes da literatura moçambicana, como Mia Couto e Paulina Chiziane, mas, ainda assim, seus textos mantêm uma identidade própria marcada pela urgência da denúncia social e pelo resgate da história das camadas mais marginalizadas da sociedade.

*Neighbours*, a obra que temos como objeto de análise, narra “o que se passa em Maputo, em três casas diferentes, desde às 19 horas de um maio de 1985 até às 8 horas da manhã seguinte” (Momplé, 2012, p. 7). Neste romance somos inseridos nesses três núcleos narrativos, compostos por “pessoas comuns que desconhecem tudo sobre as que vivem nas outras casas” (Momplé, 2012, p. 7), mas que “têm o seu destino fatalmente interligado, mais uma vez, por vontade e por ordem do apartheid” (Momplé, 2012, p. 7). Lília Momplé busca não apenas narrar os acontecimentos, mas também relacioná-los, proporcionando um conhecimento acerca dessas personagens e suas motivações.

Quando olhamos para a fortuna crítica específica desta obra, vemos que ela é frequentemente estudada a partir da perspectiva pós-colonial, focando na abordagem da relação entre Moçambique e África do Sul, especialmente no contexto das

tentativas de desestabilização promovidas pelo governo sul-africano contra os países vizinhos que apoiavam movimentos de resistência negra. Segundo Salgado (2020), Momplé utiliza recursos estilísticos que remetem ao romance-reportagem, ao naturalismo e a técnicas cinematográficas, tornando a narrativa mais dinâmica e impactante. O narrador, por sua vez, é comprometido com a história, evitando a neutralidade e assumindo uma postura crítica em relação à violência estatal e ao sofrimento imposto aos moçambicanos. Moraes e Sousa (2021), na *Revista Abril*, examinam as inimizades geopolíticas e como as tensões entre Moçambique e África do Sul moldam a narrativa. Eles destacam como a violência estrutural reflete no cotidiano dos personagens, demonstrando as fragilidades sociais herdadas do colonialismo. Outro estudo, publicado na *Revista Kwanissa* por Nunes e Pereira (2019), destaca como *Neighbours* permite ao leitor compreender o cenário pós-colonial moçambicano, evidenciando que o apartheid não se restringiu à África do Sul, mas teve um impacto significativo sobre países vizinhos, gerando instabilidade e perpetuando desigualdades raciais e econômicas.

Neste sentido, na presente pesquisa iremos analisar, através do romance *Neighbours* (1995), a busca pela construção e representação da contemporaneidade moçambicana como algo heterogêneo e multifacetado. Seguiremos alguns pontos de contato com outras análises sobre a obra, mas direcionaremos o olhar para além do pós-colonial, entendendo essa nova dinâmica como semelhante ao período colonial, porém buscando compreender diferenças constitutivas. Buscaremos explicitar como a violência se mostra como um fio condutor dentro da sociedade e a maneira como ela é utilizada para a construção dessa sociedade na narrativa. Para isso, esta dissertação foi dividida em três capítulos complementares, além desta introdução, que enfocarão temas necessários para a compreensão da contemporaneidade e sua representação.

O capítulo intitulado “Fragmentos de uma vizinhança: um olhar para a estrutura do romance”, apresenta a análise formal da obra como fator constituinte do seu tema e conteúdo. Para isso, faremos um regresso à tradição moçambicana a partir de Pires Laranjeira (1995), para depois pensarmos nas inovações propostas usando como base o artista russo Wassily Kandinsky (2015), que reflete sobre o fazer artístico e sua composição, e Umberto Eco (2010), que traz uma reflexão sobre a relação entre forma e conteúdo na produção literária.

O capítulo seguinte, intitulado “Vizinhos ou inimigos: sobre violência, mulheres e alguns homens”, é dividido em três subcapítulos que levam em seu nome cada uma das três casas que compõem o romance. Aqui o objetivo é fazer uma análise dos personagens — com foco maior nas personagens femininas — direcionada e guiada pela representação da violência, a fim de destrinchar os tipos de violência sofridos na obra e como isso se apresenta como fator constituinte da contemporaneidade em Moçambique. Na base da análise utilizaremos autores como Hannah Arendt (2020), Walter Benjamin (1986), Slavoj Žižek (2014) e António de Sousa Ribeiro (2013) para trabalhar as motivações e tipos de violência e sua relação com o poder.

Por fim, o capítulo intitulado “Uma contemporaneidade multifacetada: a construção do contemporâneo em Neighbours” objetiva completar a análise relacionando os pontos anteriores com as propostas de autores como Giorgio Agamben (2009) e Francisco Noa (2015) acerca da contemporaneidade para demonstrar como a autora constrói sua representação desse espaço moçambicano. Com isso, buscamos demonstrar e concluir como a autora responde ao

grande desafio que se coloca, hoje, aos autores nacionais, e não só, é o de realizarem uma síntese estruturante e inspiradora, entre o passado e o presente, entre o local e o universal, isto é, construir uma literatura que, aberta às dinâmicas do mundo, realize dentro de si as multifacetadas contemporaneidades de que se tece, afinal, o espaço vital em que se desenvolve (Noa, 2015, p. 34).

Assim, esta pesquisa objetiva demonstrar como a violência se coloca como fio condutor e formador dessa sociedade que se constrói a partir de guerras, mortes e desestabilizações que deixam seus componentes em estado de extrema escassez. Buscamos, portanto, analisar a maneira como Lília Momplé observa e representa sua sociedade por meio de um viés crítico que olha para as cotidianidades a fim de, a partir delas, evidenciar questões maiores como a presença sul-africana em Moçambique, a violência estatal e de gênero no país, entre outros fatores.

## 2 FRAGMENTOS DE UMA VIZINHANÇA: UM OLHAR PARA A ESTRUTURA DO ROMANCE

[...] o processo de criação é sempre uma reinvenção de estruturas, temas, perspectivas, linguagens e que garantem sempre a legitimidade e legibilidade de uma obra.

[...] quanto mais ameaçado parece o mundo em que o escritor africano se insere, maior é a necessidade tanto de dar maior visibilidade à desordem instaurada, como de atracagem, mesmo que utópica ou a nível de sugestão, numa ordem onde o apelo à cultura e à ética se impõe de modo premente. (Francisco Noa)

Ao tratar do surgimento da literatura moçambicana, Pires Laranjeira, no capítulo direcionado à periodização da literatura de Moçambique em seu livro *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (1995), mostra que até o fim da Segunda Guerra Mundial os textos considerados moçambicanos eram escassos e, por isso, essa literatura se construía como uma entidade fragmentária, sem um *cópus* desenvolvido e nem a instituição de um sistema literário (editoras, crítica, leitores etc.). Assim, até aquele momento, o que se observa são poucos textos espalhados, sem grandes relações temáticas ou estruturais.

A partir desta visão geral, o autor inicia sua proposta de divisão dessa literatura em períodos. O primeiro, denominado de Incipiência, vai do princípio da permanência portuguesa no país até os anos de 1924 e se caracteriza por “um quase deserto secular, que se modifica com a introdução do prelo, no ano de 1854, mas sem os resultados literários verificados em Angola” (Laranjeira, 1995, p. 256). O segundo é denominado Prelúdio e se inicia com a publicação de *O livro da dor* (1925), de João Albasini, e se estende até o fim da Segunda Guerra Mundial — nesse momento, predominavam as literaturas herdeiras do terceiro romantismo português ao mesmo tempo em que os autores iniciavam uma apropriação de temas tradicionais que indicavam o começo da busca por uma moçambicanidade.

O terceiro período, por sua vez, é caracterizado pela intensiva formação da literatura moçambicana e vai de 1945/1948 até 1963. Aqui vemos pela primeira vez a presença de uma consciência grupal, impulsionada pelo Neorrealismo e a Negritude, é nesse momento que a literatura moçambicana alcança sua autonomia dentro da língua portuguesa. O quarto, considerado como o período de desenvolvimento dessa literatura, se inicia em 1964 e vai até 1975, abarcando o período da luta armada de

libertação nacional e a independência moçambicana. Esse momento é caracterizado pela

coexistência de uma intensa actividade cultural e literária no *hinterland*, no *ghetto*, apresentando textos de cariz não explícita e marcadamente político (em que pontificavam intelectuais, escritores e artistas como Eugénio Lisboa, Rui Knopfli, O português António Quadros, entre outros) com, no outro lado, na guerrilha, inequívocos poemas anti-coloniais que teciam loas à revolução e tematizavam a luta armada (Laranjeira, 1995, p. 261).

O quinto período, chamado de Consolidação, inicia-se em 1975 e se estende até 1992. Nele já não existem mais dúvidas acerca da autonomia e extensão da literatura moçambicana. O país já se encontra em seu pós-independência ao mesmo tempo em que vive sua Guerra Civil e, nesse momento, observa-se a publicação de textos que se mantiveram engavetados durante a luta armada. Além disso, inicia-se um processo de exaltação patriótica caracterizado pelo culto ao herói nacional e a exploração de temas doutrinários, militantes ou empenhados. Neste sentido, a literatura deste período é amplamente marcada por um ideal de homogeneização da população, que só é representada a partir da visão do herói, porque, assim como em outros países, o Estado e, por consequência, a FRELIMO, detinham o monopólio das publicações e, portanto, o seu controle.

É só a partir de 1986 que se inicia um processo de aceitação à livre criatividade e à abordagem de temas considerados tabus, como a convivência entre povos, a mistura de culturas etc. Apesar desta primeira abertura, é só em 1992 que é observado um afrouxamento na política do regime, que encerra o período pós-independência e abre espaço para maiores experimentações e novas representações.

Neste sentido, observando esta periodização é possível notar como os avanços da perspectiva literária acompanham o desenvolvimento da sociedade e se moldam ao contexto de sua época. Assim, uma obra escrita durante a guerra será, normalmente, um texto nacionalista, de louvação ao herói, à nação etc. É, portanto, somente após esse momento que se consegue produzir uma literatura mais aberta, sem que seja, em alguma medida, barrada ou desencorajada pela FRELIMO. Por consequência, é num momento posterior à Guerra de Independência (1964-1974) e à Guerra Civil (1977-1992) que se inicia a produção de uma literatura que reflete criticamente sobre esses momentos, utilizando vozes silenciadas, formas

experimentais e outras ferramentas que possibilitam a criação de um espaço literário reflexivo, aberto e, em certo ponto, inovador.

Para além de uma periodização focada em anos, podemos olhar para esta literatura a partir das mudanças que ocorreram tanto em sua forma como em seu conteúdo ao longo do tempo.

Quando pensamos na forma, inicialmente a literatura moçambicana era composta por textos curtos, em grande medida poesia, publicados em periódicos como o *Boletim do Governo da Província de Moçambique*, criado em 1854, a *Revista Africana*, iniciada em 1881, *O Africano*, publicado inicialmente em 1909 e que depois foi substituído pelo *O Brado Africano*, além do jornal cultural *Msaho*, publicado em 1952, que contou com apenas um número, mas tinha como objetivo gerar condições para o desenvolvimento de uma literatura moçambicana elaborada a partir de uma moçambicanidade. Ainda que a *Msaho* tenha se apresentado como um projeto parcialmente falho, segundo Pires Laranjeira (1995, p. 268),

Não se pode todavia minorizar *Msaho*, que, desde logo, pela escolha, em título, do nome de um canto do povo chope, e a participação, com um poema cada, de Noémia de Sousa, Virgílio de Lemos e Rui Guerra, deixou entrever preocupações intelectuais de empenho na formação da literatura moçambicana, procurando fundamentar-se nas raízes da cultura tradicional e abrindo-se à participação comprometida com um projeto de mudança popular.

Assim, como pontua o autor, “durante bastante tempo (pelo menos desde a II Guerra Mundial), Moçambique foi considerada uma colónia de poetas. Com raras exceções (João Dias e poucos mais), os narradores com livros publicados não apareciam” (Laranjeira, 1995, p. 292). É dentro deste contexto que surgem grandes nomes como Noémia de Sousa, Virgílio de Lemos e José Craveirinha, que traziam a “ideia clara de que a *moçambicanidade* sem ambiguidades acabava de nascer” (Laranjeira, 1995, p. 268).

É a partir dos anos 1960 que a literatura moçambicana se estabelece como instituição e sistema literário. Em 1964, com a publicação do livro *Nós matamos o cão-tinhoso*, de Luis Bernardo Honwana, se estabelece, como afirma Pires Laranjeira (1995, p. 290), “um novo paradigma para o texto narrativo moçambicano, após a curta e esteticamente inexpressiva experiência do jovem malgrado João Dias (na viragem para a década de 50)”. Nesse livro de contos, única obra publicada pelo autor,

encontramos as forças produtivas em jogo na sociedade moçambicana, as relações sociais e a organização do Estado colonial. Além disso, em sua forma começam a aparecer palavras de idiomas tradicionais e de uso corrente em Moçambique, que não chegam a tornar o texto incompreensível, e já se observa também a influência do inglês — devido à proximidade com a África do Sul — e a “oralidade haurida dos caniços” (Laranjeira, 1995, p. 291). Assim, como afirma Pires Laranjeira (1995, p. 292),

Todos os textos se articulam como peças de uma unidade coesa. Algo como se as impressões de um jovem narrador, crítico e perspicaz, repetissem a censuras e os sonhos por um punhado de narrativas violentas e poéticas, em que se conjugam os temas sérios da era colonial, num espaço muito influenciado pelas colónias circunvizinhas de língua inglesa ou afrikaner, com o humor gaiato e sardónico das brincadeiras de crianças.

É, também nos anos 1960 que aparece o primeiro romance considerado inequivocamente moçambicano, a obra *Portagem*, publicada em 1966 por Orlando Mendes. Neste romance se apresenta “o drama do mulato em choque com a sociedade envolvente de brancos e negros” (Laranjeira, 1995, p. 294).

No que tange às inovações relacionadas a estilo e forma, as mais marcantes aparecem com os textos de Mia Couto, que mesclam estória e História, criando uma realidade ficcionada a partir do contar e do inventar. Esta inovação irá aparecer por meio de quatro componentes fundamentais que justificam o fascínio que esses textos exercem em seus leitores, a criatividade e inventividade da linguagem, o realismo nas ações e caracteres, a intromissão do imaginário ancestral e o humor.

Pires Laranjeira afirma que essa criatividade da linguagem é um ponto em comum entre escritores colonizados e integrantes do terceiro mundo, pois nela busca-se “afirmar uma diferença linguística e literária no interior da língua do colonizador” (1995, p. 314). Assim, os autores exploram potencialidades do português a partir da pressão que as línguas locais exercem na norma europeia, a fim de desenvolver uma norma moçambicana, dessa maneira, “a circunloquialidade das falas populares não deixa de influir nessa língua literária, que flexibiliza a frase e remodela as potencialidades da estrutura” (p. 315).

Já sobre o realismo, o autor salienta que, a partir dele, se fornece um quadro rigoroso e impressivo dessa realidade social e particular. É, portanto, a partir disso que muitas vezes se constrói uma crítica à sociedade e suas problemáticas. Porém,

nem sempre este realismo é puramente social e é justamente aqui que entra a intromissão do imaginário ancestral que pode aparecer relacionada ao fantástico e transformar “esse realismo quase social num imprevisto *realismo animista*, [...] propenso à aproximação ao *realismo mágico* sul-americano” (Laranjeira, 1995, p. 316). Nesse sentido, Pires Laranjeira (1995, p. 316) afirma que

Temos assim o elemento fantástico, imigrado das cosmogonias tradicionais, orais, não urbanas (mas remanescentes nas cidades), introduzido de repente, para provocar emoção e estranheza no leitor, sobretudo o alienígena.

Por fim, temos o humor, que na obra de Mia Couto é construído a partir da intriga (este decorre de uma intriga que é por si só engraçada ou mirabolante), de situações ou acontecimentos (não envolve uma intriga completa, apenas um episódio delimitado), de personagem (apresentado pela linguagem, as histórias contadas ou o comportamento), de nomes próprios (por meio de nomes cômicos ou por contradições com características do portador), da narração (relacionado ao modo de contar), da enunciação (a partir da ingenuidade e o modo sintático de articular à moda popular) e, por fim, da linguagem (verificado a nível sintático e lexical).

É a partir da junção destas características que Mia Couto constrói sua obra e entende Moçambique. Pires Laranjeira (1995, p. 318) conclui que “é esse afeiçoar de linguagens, culturas e humores que Mia Couto entende como o projeto de moçambicanidade”. Assim, como afirma a pesquisadora Ana Cláudia da Silva (2010), temos que observar que “a literatura de Mia Couto ocupa na história de literatura moçambicana, antes de tudo, o papel de aglutinadora das tendências que a precederam” (p. 69). Com isso, o autor consegue, a partir daquilo que já existia, trazer atualizações que vão desde questões mais estilísticas — voltadas para a linguagem, o uso de neologismos — até questões temáticas a partir desse olhar para a história do país com outros olhos. Conclui-se, portanto, que

Entendemos ser Mia Couto, em Moçambique, o inaugurador de uma liberdade de criação literária que prima pela destreza do trato com as palavras; pela postura singela com que abraça as perplexidades do seu tempo; pela multiculturalidade que sobrepuja o exotismo com que o continente africano ainda é, muitas vezes, concebido; e pelo inusitado das situações, descritas sempre, parodiando Machado, com a pena da dedicação e com a tinta da ironia (Silva, 2010, p. 72).

Outro autor que pode ser considerado inovador é Ungulani Ba Ka Khosa. A partir de sua obra *Ualalapi* (1987), o autor transforma a história do país em algo fantástico ou mágico, se assemelhando ao realismo mágico sul-americano. Assim, nesta obra encontramos vários tipos de discurso, documentos da história colonial, comentários do autor sobre esses documentos, uma epígrafe de Agustina Bessa Luís, textos bíblicos e as histórias em torno da personagem Ngungunhane. Além disso,

*Ualalapi*, que ganhou o Grande Prêmio da Ficção Narrativa de Moçambique, em 1990, é, pois, um mosaico de discursos. Numa narrativa que aparenta um pitoresco lendário, histórico e mágico, em que certos episódios parecem roubados a infernos dantescos, monstros boshianos ou fantasmas surrealistas, acaba por se revelar, no final, o peso do ideário anti-colonial. Este enraíza o texto no conceito cerrado de pátria moçambicana, erguida sobre os escombros da guerra fratricida das etnias, de que resulta simbolicamente o panegírico da independência e, por outro lado, face à ambiguidade do discurso de Ngungunhane, a visão das lutas tribais e fratricidas aproveitadas pelo exterior, exactamente o mesmo problema com que se defrontou o Chaka dos zulus (Laranjeira, 1995, p. 328).

A partir disso, como pontua a pesquisadora Vanessa Ribeiro Teixeira (2014), este jogo intertextual e as diversas estratégias ficcionais fazem com que a aura desse líder seja colocada em xeque, indo na contramão de uma história oficial, reconstruindo, a partir de um olhar crítico, a história nacional. Assim,

Por entre as linhas dos referidos textos de Khosa, deparamo-nos com reflexões que evocam e reafirmam o lugar de um projeto que ousa ‘editar’ o passado, decididamente na contramão de uma lógica cartesiana – lógica essa estampada em uma de nossas epígrafes –, a partir dos vãos do discurso oficial e dos ecos da memória popular (Teixeira, 2014, p. 112).

Quando analisamos as obras da escritora Lília Momplé, é justamente para este novo momento da literatura e para este novo grupo de escritores inovadores que estamos olhando. Em sua obra, a autora intenta recontar a história de Moçambique, mas difere do nacionalismo anterior, pois, aqui já não estamos diante de produções focadas num ideal de moçambicanidade homogêneo ilustrado pela figura do herói nacional, nestas produções encontramos uma representação mais complexa, que dá espaço para as diferenças culturais e para a heterogeneidade do país, além de trazer para o espaço de narração aqueles que antes não podiam estar nesse local, dentre eles, as mulheres, os mestiços e os estrangeiros.

Lília Momplé, assim como os outros dois autores citados, transforma o fazer literário em um espaço de experimentação no qual se almeja a representação de Moçambique como ele realmente é, heterogêneo e multifacetado. Porém, no caso da autora, para alcançar seu objetivo, além dos temas e questões ligadas à linguagem, também fará uso de formas não tão tradicionais, como a forma escolhida para narrar seu único romance, *Neighbours* (1995), e é justamente sobre isto que iremos nos debruçar aqui.

Wassily Kandinsky, em seu livro *Do Espiritual na Arte* (2015), desenvolve uma análise da criação artística que tem como foco majoritário a pintura, mas pode se estender para outros objetos artísticos. Do ponto de vista do pintor, a arte é uma filha de seu tempo e, portanto, cada época e civilização terá seu próprio ideal de arte. Neste sentido, cada obra tem temas e formas específicas, abarcando questões relacionadas a sua atualidade e que, exatamente por isso, consegue tocar a alma e levar sentido aquele que a vê. Mas não basta apenas ser filha de seu tempo, para o autor, uma obra necessita trazer um potencial de futuro para que não seja castrada e destinada ao esquecimento. Assim, não é suficiente estar ligada ao seu tempo, a obra precisa de algo que a torne presente mesmo quando seu momento atual se torna passado. Ela precisa, de alguma maneira, trazer em si um vislumbre ou potencial futuro.

Para alcançar este objetivo, o artista tem em suas mãos dois objetos complementares: a forma e o conteúdo. Para Kandinsky (2015), a forma material se constitui como meio necessário para que o homem consiga expressar o valor espiritual da arte, em outras palavras, um tema ou conteúdo que busca sua expressão artística, seja nas artes plásticas, na música ou na literatura. Assim, para o autor:

A forma está invariavelmente ligada ao tempo, ou seja, é relativa, já que não passa do meio hoje necessário pelo qual a manifestação atual se comunica e ressoa.

A ressonância é, pois, a alma da forma, que só por ela pode vir à luz, *age* do interior para o exterior.

*A forma é a expressão exterior do conteúdo interior.*

Eis porque não se deve divinizar a forma. Só se deve lutar pela forma na medida em que ela pode ajudar a exprimir a ressonância interior.

Eis por que não se deve buscar a salvação *numa* forma particular (Kandinsky, 2015, p. 142).

Por ser um meio de externalizar algo, podem existir diversas estruturas formais em um mesmo tempo, que são consideradas igualmente boas, visto que é a necessidade, ou o espiritual que precisa ser expresso que cria a forma a ser utilizada,

e não o contrário. Neste sentido, o espírito do artista será refletido nessa expressão, por isso, o espaço formal é também o lugar onde observamos um pouco da personalidade daquele que o compõe. Mas a personalidade expressa na arte não pode ser entendida fora do tempo ou época e do espaço ou povo, porque um está sujeito ao outro, afinal, a relação entre o que o artista e o povo têm a dizer é refletida na escolha formal e representa o fator nacional da obra. Além disso, cada época tem ideais e tarefas que se manifestam a partir de seus valores, que constituem o elemento temporal, considerado como o estilo da obra.

Assim, a personalidade, o estilo e o elemento nacional se unem na constituição de uma obra e são igualmente relevantes para a construção dela, desde que o espírito e a necessidade interior do artista estejam efetivamente representados. Para Kandinsky (2015), portanto, uma obra será boa ou artística quando ela se constituir como uma expressão exterior do conteúdo que é interior. Assim, a forma é em si um conteúdo. Ela nasce de uma necessidade interior e expressa essa necessidade de uma maneira específica definida pelo autor. A forma é, portanto, o modo como o autor se expressa.

Umberto Eco, por sua vez, também aborda um pouco da relação entre forma e conteúdo em seu livro *As Formas do Conteúdo* (1971), na premissa do capítulo 4, intitulado “Geração de Mensagens Estéticas numa Língua Edênica”, o autor nos mostra que o uso estético de uma língua pressupõe ambiguidade e autorreflexividade da mensagem, porque é a ambiguidade que possibilita a inventividade da mensagem quando colocada em relação aos sentidos comumente proporcionados aos códigos. Porém, para que exista uma mensagem estética, a ambiguidade não pode estar limitada à forma do conteúdo, por meio de substituições metafóricas, é necessário também que

ocorram alterações na ordem da forma da expressão, e alterações tais que o destinatário, no momento em que adverte uma mutação na forma do conteúdo, seja também obrigado a voltar à própria mensagem, como entidade física, para observar as alterações da forma da expressão, reconhecendo uma espécie de solidariedade entre a alteração verificada no conteúdo e a verificada na expressão (Eco, 2010, p. 109).

Neste sentido, a mensagem estética comunica igualmente a organização física da obra, demonstrando que forma e conteúdo são inseparáveis. Porém, isso não

significa que seja impossível distinguir os dois planos e suas especificidades, e sim que as mutações são sempre uma em função da outra. Assim, podemos concluir que “as contradições que o uso estético de uma língua gera a nível da forma da expressão coenvolvem contradições a nível da forma do conteúdo e implicam, por conseguinte, uma reestruturação do modo de organizar o mundo” (Eco, 2010, p.110).

Para Kandinsky (2015), a forma é a maneira que se expressa, mas isso não quer dizer que ela não é um elemento essencial, justamente por isso, o autor compara o artista a um Moisés que do alto da montanha traz as chaves dos novos tempos. Isso é feito pela arte e, portanto, também pelo seu aspecto formal, que precisa estar alinhado com as necessidades interiores do seu tempo. O ponto chave é que a forma passa a ser algo próprio do conteúdo e não separado e externo, a forma é em si um conteúdo quando é ela que comunica aquilo que somente a arte pode ensinar. Para Umberto Eco (2010) também não existe separação entre o que irá ser considerado mais relevante, já que as duas atuam de maneira conjunta para a reestruturação da organização do mundo. Podemos dizer que ambos os autores compreendem que forma e conteúdo são entidades conjuntas que atuam em função de uma expressão de mundo e, portanto, em alguma medida, não podem ser observadas como partes individuais. Neste sentido, consideramos que as ideias propostas pelos dois autores são complementares, porque quando pensamos em literatura e em arte de maneira geral, forma e conteúdo são entidades conjuntas.

Quando olhamos para *Neighbours* estamos diante de uma obra na qual, como propõe Umberto Eco (2010), observamos alterações que nos fazem voltar para a mensagem a fim de observar o que foi alterado na forma da expressão — e são justamente essas alterações que iremos analisar a partir de agora.

Publicado pela primeira vez no ano de 1995, *Neighbours*, de Lilia Momplé, se desenvolve de maneira diferente quando comparado a outros romances moçambicanos, pois, ainda que Mia Couto ou outros autores proponham inovações formais ligadas à maneira como trabalham o idioma ou passeios no tempo da obra mesclando passado, presente e futuro, o que Lilia Momplé realiza em seu texto se difere ao ir além de mesclas temporais, amalgamando também histórias e casas sem que essas se misturem ou entreguem o que virá a ser o desfecho final de sua obra.

*Neighbours* se divide em três casas da cidade de Maputo, Moçambique, e o que acontece nelas das 19h de um dia de maio de 1985 até às 8h da manhã seguinte — único fator de ligação entre as três ao longo do texto. Estas três casas não se

relacionam ou interagem durante o romance, que nos apresenta três romances diferentes que só se encontram para o *plot twist* final. Cada casa é composta por suas próprias personagens com suas histórias individuais, que se dividem entre presente e passado, a fim de construir um panorama da história e das motivações desses personagens. Somos, portanto, inseridos em três mundos distintos, sem saber de que maneira eles irão se encontrar.

Na primeira casa temos Narguiss e suas três filhas, Muntaz, Rábia e Dinazarde, mulheres de ascendência indiana que estão realizando os preparativos para a comemoração do Ide (festa islâmica que marca o fim do Ramadã). Neste processo conhecemos mais sobre os sofrimentos da mãe, que vive em Maputo a fim de acompanhar sua filha Muntaz que agora cursa universidade de medicina, enquanto seu marido, Abdul, vive em sua casa na ilha acompanhado de sua amante Zena — motivo pelo qual incentivou a filha a ir estudar desde que fosse acompanhada por sua mãe e irmãs, mesmo sem acreditar que esse fosse um espaço destinado a mulheres. Sobre isso, descobrimos no romance que

Com as outras amantes, Abdul dormia fora de casa noites seguidas, levava-as a passear e, a algumas, chegava a montar casa que mantinha em grande estilo, até lhe passar o entusiasmo. E este era sempre violento e breve como uma tempestade tropical. Pelo contrário, a ligação com a jovem Zena dura há mais de quatro anos. Além disso, não descansou enquanto não se livrou da mulher, convencendo-a, com argumentos insidiosos, a acompanhar Muntaz, quando esta pediu para vir estudar para Maputo, na única Universidade do país. Narguiss acabou por ceder, trazendo também as duas filhas mais velhas. Ele ficou sozinho, então sozinho na Ilha, e mal a família partiu, apressou-se a levar a macuazinha para a sua própria casa (Momplé, 2022, p. 17).

Durante todos os capítulos, observamos os sofrimentos desta mulher que espera seu marido mesmo sabendo que ele não irá aparecer. Além disso, acompanhamos suas reflexões sobre o futuro das filhas, três garotas chamadas por sua mãe de solteironas e direcionadas, justamente por essa alcunha, a um espaço generificado dentro da família e da sociedade, afinal tudo o que sabemos sobre elas é que não se casaram apesar de, aos olhos da mãe e da sociedade que as cerca, já terem passado da idade para tal — duas delas por não encontrarem um marido e uma, Muntaz, por decidir estudar e, para isso, abdicar dos papéis destinados a mulheres nessa sociedade.

Narguiss observa-as com o seu jeito entornado e uma ponta de apreensão também. Com efeito, há já algum tempo que a preocupa o facto de Rábia e Dinazarde, bem entradas na casa dos vinte, ainda não terem ‘agarrado marido’, embora sejam apetecíveis como fruta madura, com a pele macia cor de chá, os olhos negros e reluzentes, peito farto e anca bem torneada. Pois, apesar de tudo isso, e para grande desespero da mãe, os homens, atraídos à primeira vista pela beleza agressiva e sensual das raparigas, acabam, invariavelmente, por se afastar.

[...]

Não que à filha mais nova faltem pretendentes, assim ela os aceitasse. Mas para a desolação da mãe, a rapariga nem quer ouvir falar em casamento, dedicando-se aos estudos de uma maneira que toda a família considera muito pouco feminina (Momplé, 2022, p. 18).

Observamos as problemáticas desta família enquanto acompanhamos toda a preparação para a festa que, por influência da África do Sul, está acontecendo sem a presença da lua cheia e causando desconforto em Narguiss, já que esta festa deveria seguir o calendário lunar mulçumano e, portanto, ser celebrada na presença da lua nova, mas que, devido à forte presença sul-africana e a relação neocolonial que se estabelece entre Moçambique e África do Sul no período pós-independência, será comemorada no momento em que a lua apareceu para os sul-africanos e não para os moçambicanos. Assim, Narguiss para além de todos os seus problemas e sofrimentos, ainda tem que lidar com uma imposição que afeta e muda sua tradição e tudo o que ela conhecia até então. E, como afirma a narradora da obra,

Narguiss, procurando não chocar com o fogão, a mesa e os bancos que atravancam a cozinha, vai buscar a carne e os outros ingredientes para o caril, mas não cessa de resmungar baixinho contra o facto de ter de festejar o Ide no dia seguinte, sem ver a lua nova, só porque esta apareceu no céu da África do Sul. Não pode conformar-se com tal prática que contraria toda a sua vivência de mulher nascida, criada e amadurecida no mato. Onde os chés se guiam apenas pelos seus próprios olhos e não por notícias de países vizinhos (Momplé, 2022, p. 15).

Na segunda residência temos Leia, Januário e sua filha Íris. Neste ambiente conhecemos um pouco da história de Januário, um homem pobre, filho de camponeses que vai para a cidade em busca de trabalho e melhores condições de vida. Já na cidade, o personagem começa a trabalhar na casa de uma família e conhece D. Florinda, sua patroa, que o incentiva a estudar. Com a ajuda dela, ele consegue completar seus estudos e, no futuro, ocupar uma vaga de professor, ainda

que sem a formação necessária para o cargo. Vivendo em Lourenço Marques, nome utilizado para chamar a capital Maputo durante a época colonial, Januário recebe a notícia de que seus pais foram queimados vivos por matsangas<sup>4</sup> em sua palhota<sup>5</sup>, fato que o deixa muito triste e o torna mais fechado, mas não o transforma em alguém amargurado ou raivoso, pelo contrário, o leva a engajar-se, ainda que de maneira mais silenciosa, na reconstrução de Moçambique. Esse engajamento se apresenta em forma de entusiasmo para ensinar, o que se transmite aos alunos:

O seu entusiasmo não podia deixar de se transmitir aos alunos. Estes são, na sua maioria, homens e mulheres ensonados por um dia inteiro de trabalho, cronicamente insaciados pela monotonia da *upswa* e do repolho diários, abatidos pela perspectiva de ter que regressar a pé às suas suburbanas casas onde nada os espera, além das preocupações do dia seguinte. Apesar disso, Januário consegue levá-los a maravilhar-se com a oculta lógica da gramática, o ritmo de um verso ou a beleza de uma frase, despertando-lhes o gosto de dominar uma língua que não beberam no leite das suas mães (Momplé, 2022, p. 120).

Leia é uma mulher que também vem de uma família pobre e trabalha muito para conquistar o que deseja. Após seu casamento, ambos experimentam um pouco da dificuldade de encontrar e conseguir alugar um espaço para morar em Moçambique. A princípio, o casal vai viver na casa da mãe de Leia, o que gera desconfortos tanto para eles quanto para a mãe e as irmãs da moça, que se veem obrigadas a dormir na sala de sua casa para que o casal possa ter um pouco de privacidade.

Em casa da mãe de Leia o ambiente foi também, desde o início, carregado de pequenas tensões. [...] Januário, sobretudo, não podia livrar-se da sensação de estar a mais naquela casa onde, praticamente, não tinha espaço. Para poderem ficar sozinhos no quarto que Leia, em solteira, partilhava com as irmãs, antes de se empregar no Maputo, estas tinham de arrastar os colchões todas as noites e dormir na sala porque o quarto da mãe, demasiado acanhado, não podia albergar mais ninguém. Por vezes as raparigas resmungavam, mesmo diante de Januário, enquanto improvisavam os leitos no chão (Momplé, 2022, p. 25).

---

<sup>4</sup> Grupo armado da RENAMO.

<sup>5</sup> Cabana coberta de colmo ou palha.

Apesar das dificuldades, Leia não desiste de conseguir um espaço para eles. Mesmo quando vai conversar com um general da APIE<sup>6</sup>, por incentivo de amigas, e chegando ao espaço encontra um ambiente de extrema violência psicológica, pois, esse homem lhe diz desde o começo que poderia ajudá-la se que ela tivesse algo para oferecer-lhe — neste caso, seu corpo. O diretor chega a tocá-la, pegando em seu seio, porém, Leia foge do homem antes que um estupro fosse concretizado. Ainda que, para ela, seja impossível entregar-se assim, não vemos por parte da personagem nenhum tipo de julgamento com outras mulheres que precisam se submeter a isso para sobreviver — mas para ela isso não seria possível, tanto pelo seu amor por Januário quanto por não se ver deitando-se com um homem que lhe causa repulsas.

Por um instante, Leia esteve tentada a ceder. Sentia-se tão cansada de procurar resolver uma situação que se arrastava a anos e vinha minando a sua vida. Sabia de algumas colegas que, para poderem alimentar os filhos, se entregavam a qualquer homem que lhes desse dinheiro. Porque não ela, para conseguir um teto para viver com o marido e a filha? Não perderia nenhum pedaço...

[...]

Leia não sabia o que responder, dividida entre o forte desejo de alugar uma casa e a repulsa que sentia em entregar-se a outro homem que não fosse Januário. Além disso, aquele homem em particular causava-lhe náuseas.

Como se mantivesse sentada, o diretor-geral, interpretando mal o seu silêncio, levantou-se, foi direto a ela e, deslizando-lhe a mão pelo decote, apoderou-se de um seio, apertando-o com a mais insolente arrogância. Maquinalmente, Leia deu um salto da cadeira e saiu a correr (Momplé, 2022, p. 27-28).

O casal consegue seu *loft* um tempo depois em uma ação da sorte, já que uma amiga de Leia precisa sair para uma viagem e não queria perder seu *loft* durante esse tempo, visto a dificuldade para se conseguir um na cidade, e decide deixá-lo com o casal. Apesar de todos os sofrimentos e dificuldades, Leia e Januário vivem felizes com o pouco que têm em uma relação cheia de amor, carinho e que passa longe das submissões e violências presentes em outros casamentos representados na obra.

E, mais uma vez, lhe está agradecida por não ser como tantos homens que, sobretudo aos domingos, enchem os restaurantes onde consomem ordenados inteiros com um prato de carne ou de peixe fresco, deixando em casa a upswa e o repolho para as mulheres e filhos. E o orgulho que sente, por saber-se respeitada, reflete-se no

---

<sup>6</sup> Administração do Parque Imobiliário do Estado.

sorriso que neste momento lhe ilumina o rosto e que o marido capta, entre duas garfadas (Momplé, 2022, p. 49).

Por fim, na terceira casa temos Mena e Dupont, um casal que vive em um ambiente de muita agressividade e violência.

Virgílio Dupont é filho de mauricianos e nasceu em Xinavane para onde os pais imigraram ainda jovens. É também o último dos cinco irmãos, o que, de certo modo, lhe justifica o caráter tímido pois cresceu entre a obsessiva proteção da mãe e o desencantado desprendimento do pai. Tibieza que o torna incapaz de realizar qualquer esforço prolongado e o levou a desistir de estudar antes de concluir o curso comercial e a ser, ainda hoje, um profissional medíocre (Momplé, 2022, p. 65).

Mena é uma mulher extremamente bonita e de uma argúcia natural que afastava todos os rapazes de seu meio. Dupont a conhece em Angoche, depois de ser transferido para lá em seu trabalho nos correios, e desde o princípio se encanta com sua beleza e, ainda que se sentisse intimidado por ela, resolve se aproximar por acreditar pertencer a uma raça superior à de Mena, visto que ele era mauriciano. Ainda que no início Dupont buscasse na mulher apenas uma amante para seu período de permanência na cidade, eles iniciam um relacionamento sem amor, movido, da parte de Dupont, por ambição e desejo físico e, da parte de Mena, por respeito a seus pais e as obrigações instituídas a ela por ser mulher, e acabam por se casar.

Durante todo o período que antecedeu o casamento, a mãe de Dupont, conhecendo-lhe o caráter frouxo, bombardeou-o com cartas, ora lamentosas ora ameaçadoras, escritas num arrazoado, misto de patuá e português, tentando demovê-lo de 'tamanho desatino'. Ele acabava por não as ler porque estava decidido a casar com Mena que se tornara uma obsessão para os seus sentidos. Mas odiava a rapariga e odiava-se a si próprio por isso. E apenas o grande sentido de obediência aos pais, em que fora educada, permitiu que Mena lhe suportasse os humores contraditórios que passavam, repentinamente, do mais fogo arrebatamento ao mais irritado mutismo (Momplé, 2022, p. 69).

Mena e Dupont vivem um casamento cheio de violência e rancor. Ele acredita ser superior a ela e, por isso, sente-se no direito de bater nela. Ela aceita, mas perde cada vez mais seu brilho e vê seu corpo se fechar para ele e para qualquer possibilidade de gerar filhos.

Mena aprendeu a resignar-se com as surras do marido pois nunca desconheceu que suportar sevícias dos maridos faz parte do destino de muitas mulheres. Algo, porém, foi acontecendo no seu corpo que se fecha às carícias de Dupont e se recusa a dar filhos. Foi também perdendo a auréola de altivez e perspicácia que sempre a envolveu (Momplé, 2022, p. 71).

Dupont vive ressentido porque escolheu ficar em Moçambique com Mena e não foi para Portugal com sua família. Ele tem consciência de como é inferiorizado por sua família, já que escolheu casar-se com uma mulata contra a vontade de todos, além de ser visto por todos como um fracassado que não conseguiu alcançar os espaços que seus irmãos conseguiram. Todas essas frustrações e ressentimentos são descontados em Mena e o levam ao acontecimento que a obra virá a narrar.

Assim, sem mesmo disso ter consciência, Dupont sempre tratou a mulher com uma raiva surda que explodia ao menor contratempo. E, quando descobriu que agredindo-a fisicamente se aliviava, por momentos, da permanente tensão em que vive, passou a sová-la com uma violência só comparável àquela com que o pai surrava a mãe, antes de se ter tornado um velho doente e brando (Momplé, 2022, p. 70).

Para além de Dupont e Mena, nesta casa conhecemos mais dois homens: Zálua e Romu, dois moçambicanos. Ao longo da obra conhecemos também um pouco das histórias desses homens, que são apresentadas com o objetivo de justificar sua participação nos atos que virão a acontecer na obra.

Zálua é o único filho homem de um casal de camponeses que é criado apenas por sua mãe porque, quando ainda estava na barriga, seu pai abandona a família para trabalhar nas minas do John, lugar de onde nunca regressa, o que gera muitas teorias para o seu não retorno — mas a mais aceita pela mãe de Zálua é a de que ele vive agora com uma mulher caracterizada como gorda e feia, amante da pândega, o que a deixava extremamente ressentida. Zálua é caracterizado como um garoto violento que não aceitava contrariedades.

Foi crescendo, sempre tratado pela mãe e pelas irmãs com a deferência devida ao único varão de uma família de mulheres. E muito cedo soube ele aproveitar-se dessa situação de privilégio, reclamando, desde criança, atenções especiais e reagindo violentamente a qualquer contrariedade (Momplé, 2022, p. 77).

Sua mãe, devido à dificuldade de lidar com o único filho homem e as teorias de que a cabeça dele estava dominada por algum feitiço realizado pela mulher que lhe havia roubado o marido, envia o garoto para uma missão católica, mesmo não sendo adepta à religião e tendo optado por não se converter, na esperança de que isso quebre o feitiço e melhore o garoto.

E ao vê-lo assim, tão disponível e próximo, surgiu como um relâmpago, na cabeça da desorientada mulher, a ideia de lhe entregar o filho. Não que alguma vez tivesse desejado que Zalúia fosse para a Missão. Mas, naquele momento, parecia-lhe o único meio de o subtrair à influência da poderosa sul-africana que, de tão longe, o disputava (Momplé, 2022, p. 79-80).

Nesse espaço, Zalúia tem contato com os estudos, que não lhe agradam, mas nos quais se mantém por saber que isso lhe traria oportunidades futuras. Após seu tempo de missão, o garoto regressa, ainda com um temperamento difícil, mas com uma vaga de trabalho garantida na cidade, para onde parte sem pensar duas vezes. Após a independência, o personagem consegue entrar para o exército local, onde trabalha com tanto empenho que é nomeado chefe de uma delegação da Polícia de Investigação Criminal (PIC) em Nacala. Nesse trabalho ele conhece o auge de seu poder, porque seu cargo é tão alto naquele espaço que não existem pessoas para confrontá-lo, e assim começa sua queda.

Quando chegou em Nacala, rapidamente se apercebeu de que, na hierarquia do poder local, ocupava um lugar privilegiado, pois, dos notáveis da terra, somente o administrador poderia fazer-lhe frente. Porém, este ocupava o cargo interinamente e, não só por isso, como também pelos seus muitos raios de palha, sobretudo no que tocava a mulheres, estava apenas interessado em conservar-se no posto durante o máximo de tempo possível, não lhe passando jamais pela cabeça interferir nas atividades da Polícia (Momplé, 2022, p. 85).

Os abusos aumentam cada vez mais, até que o diretor da escola secundária da cidade o questiona e, ao ser preso por isto, aciona o Ministério, que prende Zalúia por todos os crimes cometidos quando acreditava deter todo o poder da cidade. Após sair da cadeia, Zalúia começa a viver com um ardente desejo de vingança que o move até chegar ao presente da narrativa.

Zalúia foi expulso da Polícia e condenado a quatro anos de prisão. Anos que viveu rasgando os dentes contra ‘um Governo de mal-agrafedidos que não sabe dar valor a quem trabalha’.

Quando, já em liberdade, resolveu vir a Maputo, era um homem enraivecido contra o destino. Tinham-lhe confiscado quase tudo que havia extorquido e acumulado durante anos (Momplé, 2022, p. 89).

Romu, por sua vez, é o único negro retinto de cabelo encrespado entre seus irmãos, o que o leva a crer, desde muito cedo, que o mulato que chamava de pai não era verdadeiramente seu pai, ainda que fosse o que mais ganhasse atenção do pai e, por isso, fosse tratado com desprezo pelos irmãos.

Ainda criança, Romualdo já suspeitava que o mulato a quem chamava de pai não era realmente seu pai. Não por ser, de entre os irmãos, o único de cor negra retinta e cabelo encarapinhado, nem porque alguma vez tivesse sido discriminado. Pelo contrário, as suas suspeitas provinham justamente das deferências especiais do senhor Pugas em relação a ele. Na verdade, o senhor Pugas era um homem desligado do resto da família e parecia ter concentrado toda a sua capacidade de afeto em Romualdo.

[...]

Os outros, porém, não estavam muito dispostos a respeitar aquele irmão, mau aluno, briguento e, ainda por cima, diferente de todos. Intimamente até o desprezavam (Momplé, 2022, p. 90).

Esta consciência o tornou, desde muito cedo, rebelde e incontrolável e, anos depois, quando viu sua mãe deitada com um sargento, confirmou suas teorias e ganhou ainda mais poder sobre ela. Romu não era um bom aluno e, por isso, ao invés de ir para a Escola Comercial, foi enviado pelo pai para trabalhar em uma firma, o que foi muito bom para o garoto. Com vinte anos, Romualdo é chamado para o serviço militar colonial, onde aprendeu a odiar sua raça e caçar pretos como se fossem animais. Romu acreditava ter nascido preto por engano e que os brancos eram realmente superiores e, por isso, Portugal deveria governar para sempre, assim, é com imensa frustração que ele lida com o 25 de abril e a posterior independência de Moçambique. É este extremo ódio a sua própria raça que leva Romu a se envolver nos acontecimentos seguintes.

Assim foi também no dia em que, esgueirando-se, pé ante pé, seguida do Sargento Cerca, despertou no filho um secreto e profundo rancor que, sem mesmo Romu saber, foi abrangendo toda a raça negra e que os anos na tropa vieram exacerbar — ‘Nasci preto por engano’ — costuma ele dizer.

[...]

Até o dia da Independência, Romu sempre esperou que algo acontecesse e pusesse fim ao pesadelo em que vivia. Mas nada aconteceu e, na véspera, procurou afogar no álcool a frustração que o consumia. Bebeu até perder a consciência e, quando despertou, Moçambique era já um país livre (Momplé, 2022, p 100-101).

Dupont, Zalúia e Romu trabalham juntos para sul-africanos que, unidos à RENAMO, promovem ações e ataques que buscam desestabilizar o governo da FRELIMO para criar condições para um golpe que facilitaria o domínio econômico sul-africano em Moçambique, além de levar para esse espaço o ideal de África branca, seguindo o mesmo modelo do apartheid sul-africano. Durante quase toda a narrativa acompanhamos os três moçambicanos à espera da chegada de dois sul-africanos, um deles chamado de sul-africano mesmo, por ser de nascença, e o outro denominado Rui, um moçambicano que fugiu para a África do Sul durante a Guerra de Independência e se naturalizou no país. O objetivo do encontro é realizar um *raid* no qual irão

assassinar um casal que vive numa *flat* ao lado de uma outra ocupada por elementos do ANC. Propositalmente, deverá parecer que os atacantes tenham confundido o alvo da sua ação, pois o objetivo da missão é provocar a insegurança e o pânico entre a população e, ao mesmo tempo, a revolta contra o Governo moçambicano por apoiar o ANC (Momplé, 2022, p. 129).

É justamente nesse ataque que as três histórias se encontram. O flat a ser atacado é o flat em que vivem Leia e Januário. Descobrimos então que Narguiss é sua vizinha, pois, em meio ao ataque, Narguiss, que dormiu enquanto fazia os preparativos para a festa, acorda em meio a pesadelos nos quais é impedida por seu próprio corpo de ir atender seu marido. Ao acordar, vai averiguar se seu marido voltou e é quando escuta os barulhos na rua e se direciona para a varanda para ver o que está acontecendo. Quando avista Leia e Januário gritando em sua varanda e percebe que se trata de um crime, Narguiss começa a gritar por ajuda e, por isso, também é morta a tiros. A personagem

Não vê o homem que, da rua, lhe aponta a arma pois toda a atenção está centrada na varanda da *flat* em frente. As balas atingem-na, certeiros, no pescoço e no peito e ela espanta-se da sensação de infinita paz que a acompanha na queda. Já nada a faz sofrer, nem o luto sem ver a Lua, nem as filhas sem casar, nem mesmo Abdul (Momplé, 2022, p. 140).

Mena, que passa toda a narração tentando escutar os planos de seu marido e do grupo de homens, consegue ao fim identificar o que exatamente eles estão indo fazer e, assim que eles deixam a casa, começa a buscar os contatos das Esquadras de Polícia para denunciar o crime que acontecerá. Mena tem bastante dificuldade de ser atendida e, quando o é, de ser ouvida, visto que na primeira vez em que é atendida o policial está bêbado e não lhe dá a mínima atenção. A mulher quase desiste, mas busca outro contato e nesse consegue denunciar o crime de maneira efetiva.

Invade-a uma tal sensação de impotência que chega a pôr de lado a lista telefônica, mas logo a seguir põe-se a folheá-la, febrilmente, à procura do número de outra esquadra. Mal pode acreditar quando, enfim, alguém do outro lado lhe responde calmamente, quase delicadamente. Alguém que, apesar de ela ter recusado identificar-se, parece tomar a sério a sua denúncia, lhe faz perguntas pertinentes e interessadas e que, por fim, a deixa quase convencida de que tudo será feito para se evitar o crime (Momplé, 2022, p. 148).

A denúncia não garante que a polícia chegue a tempo de impedir a morte de Leia, Januário e Narguiss, mas faz com que os criminosos sejam capturados. Ainda assim, seu objetivo inicial é concretizado, visto que ao fim da obra temos contato com falas de pessoas que vão à casa de Narguiss para consolar suas filhas após a morte da mãe, dizendo que “o Governo deve mandar embora esses do ANC. Ou então que lhes arranje um lugar isolado para ficarem, pois é muito perigoso morar perto deles”. (Momplé, 2022, p. 153).

Neste sentido, ao fim da obra, mesmo com a morte de alguns criminosos e a prisão de outros, há uma vitória para este grupo que consegue concretizar seus objetivos violentos às custas da vida de pessoas inocentes. Assim, as histórias se cruzam em um final trágico e bastante real quando consideramos a história moçambicana, construída em meio à colonização, guerras, mortes e muita violência.

Estamos, portanto, diante de uma obra contada a partir do olhar de uma narradora onisciente que não deixa que as histórias se mesquem em nenhum momento, garantindo uma sensação de descoberta com relação à trama enquanto nos aproxima de cada um dos personagens. Mas podemos enxergar um porquê quando observamos a estrutura deste romance?

Ao refletir sobre a criação literária em África, Francisco Noa, em seu livro *Perto do Fragmento, a Totalidade: Olhares sobre a literatura e o mundo* (2015), retoma o conceito proposto por T.S. Eliot de que o que acontece na criação de uma obra de arte

acontece também em todas as outras que a precederam, salientando, portanto, a relação entre a tradição e a inovação. Porém, quando direcionamos o olhar para o escritor africano

Temos claramente consciência de que se, por um lado, é incontornável e indesmentível a forte presença de componentes culturais de várias origens no escritor africano (a língua, os modelos estéticos, os valores éticos, mundividências, etc.), por outro lado, quando falamos do espaço cultural e literário, referimo-nos a um espaço dinâmico, plural, diverso, oscilante e fragmentário (Noa, 2015, p. 17).

Assim, a literatura moçambicana seria em sua essência marcada por uma fragmentação, porque para o autor, a criação, especialmente para o escritor africano, se dá a partir de um jogo, por vezes difuso, por vezes inconcluso, “entre uma memória individual e outra social, entre a necessidade de afirmação de um território de pertença e de outro, a que a amiúde aspira, mas que parece querer escapar-se-lhe” (Noa, 2015, p.17). A literatura é, portanto, uma representação que passeia nesses polos, em alguma medida opostos.

E isto se evidencia ainda mais na literatura moçambicana atual, pertencente ao momento literário que Pires Laranjeira (1995) caracteriza como aquele que se abre para maiores experimentações e novas representações e que busca, como propõe Noa (2015), direcionar sua atenção para as “tensões e as contradições entre a modernidade e a tradição, o passado e o presente, o local e o global” (p. 17). Esta literatura se insere numa contemporaneidade que busca uma reinvenção a partir dessas tensões, porque a partir do “resgate de elementos endógenos ligados à tradição, à ruralidade e à oralidade, vislumbramos, afinal, o reencontro com uma outra contemporaneidade, em grande medida, omissa e subalternizada” (Noa, 2015, p. 30). Neste sentido, a fragmentação nos aparece como um possível sintoma ou até efeito desse momento, porque esta literatura existe entre as tensões de uma sociedade construída a partir de muitos conflitos e, portanto, fissurada, sendo assim, impossível representá-la de outra maneira.

É justamente nessa fragmentação que se constrói a obra de Lília Momplé, que traz à tona tanto uma fragmentação no aspecto formal do romance quanto no conteúdo. Pensando no seu aspecto formal, ao analisar os personagens e a trama desta obra, Ubiratã de Souza (2014) direciona seu olhar para o que ele chama de “arquitetura das horas”. Segundo Souza (2014, p. 81),

Temos então espécies de 'sub-narrativas', por assim dizer, que se encontram integradas em função de uma narrativa maior, que só conheceremos no final. Dentro dessas 'sub-narrativas' /apartamentos/capítulos teremos a narração do que acontece enquanto as horas passam, mas também conheceremos as minúcias da vida de cada uma dessas personagens. Cada uma dessas minúcias, no entanto, está em função de certas dinâmicas que se estabelecem na autonomia de cada um desses interiores de apartamentos, e essas dinâmicas são decisivas na economia da obra, ou seja, na macro narrativa que engloba as 'sub-narrativas' (apartamentos/capítulos) (Souza, 2014, p. 81).

Não seria, então, possível dizer que ao escolher esta arquitetura a obra traz para o papel toda a fragmentação já levantada por Noa (2015)? Quando olhamos para o romance em sua totalidade nos deparamos com uma estrutura narrativa que é fragmentária em seu macro, enquanto se constrói de maneira fechada e linear em suas micronarrativas, e que nos aproxima de um ambiente que é, simultaneamente, próximo e distante, composto por vizinhos e desconhecidos, que podem ser inimigos (neste caso, se transformam em inimigos), nos aproximando da fragmentação da sociedade moçambicana no seu período de Guerra Civil.

Neste sentido, compreendemos que com esta composição formal em sua narrativa, a autora busca direcionar o leitor para o espaço de tensão que acompanha a sociedade moçambicana assolada pelas guerras, onde não se sabe em quem se pode confiar. Além disso, por meio dessa forma também se torna possível uma aproximação com cada um dos núcleos, aumentando o conhecimento que temos sobre eles para, portanto, aproximar-nos de tudo o que poderia ser utilizado como motivador pelo "*apartheid* que tão bem sabia aproveitar-se das humanas fraquezas, taras, paixões, anseios e inseguranças" (Momplé, 2022, p. 7). Assim, o romance não exime seus personagens da culpa de seus atos, mas mostra, com retornos ao passado e a história individual de cada um, o que poderia ter sido usado para levá-los a esse caminho.

Esta estrutura, em seu macro, nos permite conhecer um pouco das fissuras moçambicanas e suas guerras enquanto passeia por outras temáticas em seu micro, a partir das histórias individuais dos personagens. Ao longo do romance nos deparamos com muitas histórias de violência, como as agressões constantemente sofridas por Mena e um episódio de violência de gênero sofrido por Leia, quando a personagem está buscando um apartamento para viver com seu marido e que é uma

violência que é potencializada pelo lugar de pobreza ocupado por ela, que, na visão do diretor-geral, deveria aceitar servir-lhe sexualmente porque ele é superior e pode ajudá-la na sua necessidade desde que receba algo em troca. Além disso, também presenciemos o papel do conservadorismo e da religiosidade na vida de Narguiss, que justificam todas as humilhações sofridas pela personagem que representa esse grupo de mulheres pertencente a esse espaço de mestiçagem e estratificação social.

Neste sentido, a obra não olha só para a violência final do atentado, mas para todo um grupo de violências que compõem a sociedade e estão presentes no dia a dia de grande parte da população. Assim, é a partir da disposição em horas e separação em casas que nos aproximamos de uma sociedade heterogênea, olhando individualmente esses personagens para entendê-los como indivíduos dessa sociedade, sem colocá-los em um grande grupo, porque conseguimos enxergar suas diferenças e as barreiras que os separam.

Entendemos, portanto, que esta obra visa nos aproximar da história moçambicana, demonstrando um pouco de sua trajetória durante a Guerra Civil, mas mantendo sempre presente a heterogeneidade que a constitui. A forma se torna parte relevante na análise ao se constituir como um meio para a concretização do objetivo final da autora, porque, como propõe Kandinsky (2015, p. 144-145), o “essencial, na questão da forma, é saber se ela nasceu de uma necessidade interior ou não”. Além disso, esta alteração formal nos mostra, como proposto por Umberto Eco (2010, p. 110), “uma reestruturação do modo de organizar o mundo”, salientando a impossibilidade de narrar de maneira homogênea uma sociedade tão complexa, diversa e fragmentada, enquanto constrói um espaço inovador que almeja, em sua complexidade, dar espaço para narrativas que se mantiveram silenciadas durante os períodos anteriores. Além disso, como já salientou Francisco Noa (2015, p. 15),

[...] pelo simples fato de as literaturas africanas terem surgido em situação de domínio colonial e na tentativa de procurarem afirmar um universo estético próprio e que incorpora e celebra tudo que o Ocidente ignorou ou subestimou, acabaram, essas mesmas literaturas, por fazerem da escrita não só um ato cultural, mas também político.

Por fim, esta obra poderia, se assim fosse a vontade da autora, construir-se de uma maneira diferente, porém, não sem alterar o tom narrativo e a visão de mundo passados pelo romance a partir da *arquitetura das horas*. Tendo a questão formal e

sua importância para o conteúdo em mente, no próximo capítulo direcionaremos nossa análise para o conteúdo da obra, nos aprofundando nos personagens e no modo como a violência permeia suas vidas e se apresenta como fator constituinte do que é Moçambique.

### 3 VIZINHOS OU INIMIGOS: SOBRE VIOLÊNCIA, MULHERES E ALGUNS HOMENS

As fronteiras não são mais lugares que se atravessam, mas linhas que se separam.

Pertencer à nação já não é apenas uma questão de origem, mas também de escolha. Uma massa incessantemente crescente de pessoas participa atualmente de diversos tipos de nacionalidade (de origem, de residência, de escolha) e de vínculos identitários. (Achile Mbembe)

Agora, que já entendemos um pouco sobre como a forma escolhida por Lilia Momplé impacta o conteúdo do romance, é o momento de direcionarmos nossa atenção para as personagens que compõem a obra e as violências que permeiam esses grupos. Porém, antes disso, é importante refletirmos um pouco sobre as relações existentes entre violência e poder para compreender mais sobre o modo como ela pode se apresentar na sociedade e suas motivações, e assim direcionar o enfoque para a sua representação dentro do espaço literário.

Em seu livro *Sobre a violência* (1970), Hannah Arendt dedica-se à reflexão acerca do esfacelamento da tradição intelectual a fim de demonstrar as insuficiências teóricas na hora de lidar com experiências como o totalitarismo. A partir disso, a autora direciona sua reflexão para o campo da violência e sua relação com o poder, partindo da diferenciação entre poder, vigor, força, autoridade e violência. Para Arendt (2020),

O *poder* corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas também para agir em concerto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas enquanto o grupo se conserva unido. Quando dizemos que alguém está 'no poder', na realidade nos referimos ao fato de que ele foi empossado por um certo número de pessoas para agir em seu nome. A partir do momento em que o grupo do qual se originara o poder desde o começo (*potestas in populo*: sem um povo ou grupo não há poder) desaparece, 'seu poder' também esvanece (p. 61).

Neste sentido, o poder só existe e se mantém enquanto há apoio e aceitação de um grupo. Para a autora, quando pensamos em uma pessoa poderosa, na verdade, normalmente estamos pensando em vigor e não em poder. O vigor, para ela, "é a propriedade inerente a um objeto ou pessoa e pertence ao seu caráter" (Arendt, 2020, p. 61). Já a força, cotidianamente empregada como sinônimo de violência, para Arendt (2020, p. 61), "deveria indicar a energia liberada por movimentos físicos ou sociais". A autoridade, por sua vez, pode ser direcionada para pessoas ou cargos e se caracteriza

pelo “reconhecimento inquestionável daqueles a quem se pede que obedeam; nem a coerção nem a persuasão são necessárias” (Arendt, 2020, p. 62). Assim, para se conservar a autoridade é necessário respeito, seja pela pessoa ou pelo cargo, e ela é facilmente minada pelo desprezo e o riso.

Por fim, segundo a autora, a violência distingue-se por seu caráter instrumental. Ademais, Arendt (2020, p. 63) pontua que

Fenomenologicamente, ela está próxima do vigor, posto que os implementos da violência, como todas as outras ferramentas, são planejados e usados com o propósito de multiplicar o vigor natural até que, em seu último estágio de desenvolvimento, possam substituí-lo.

Ainda que explicados de maneira isolada, não é possível dizer, como salienta a autora, que essas distinções correspondam a “compartimentos estanques no mundo real, do qual, entretanto são extraídas” (Arendt, 2020, 63). Neste sentido, quando pensamos no poder institucionalizado, por exemplo, estamos diante de comunidades que se organizam frequentemente por meio da autoridade, sem a qual nenhuma sociedade poderia funcionar. Além da relação entre autoridade e poder, outra relação muito comum será entre poder e violência, e sobre isso a autora pontua que “é particularmente tentador pensar o poder em termos de comando e obediência e assim equiparar poder e violência” (Arendt, 2020, p. 64), e isso acontece porque

[...] a violência aparece como o último recurso para conservar intacta a estrutura de poder contra contestadores individuais — o inimigo externo, o criminoso nativo —, de fato é como se a violência fosse o pré-requisito do poder, e o poder, nada mais do que uma fachada, a luva de pelica que ou esconde a mão de ferro ou mostrará ser um tigre de papel. Observando-se a questão mais de perto, entretanto, essa noção perde muito de sua plausibilidade (Arendt, 2020, p. 64).

Neste sentido, num primeiro olhar a violência pode parecer um fator predominante, porém, quando observamos mais a fundo notamos que não existe governo sem poder, e isso exige apoiadores. Assim, a essência será o poder e não a violência, visto que esta última é instrumental e, portanto, depende da orientação e justificação para seu fim e, como salienta Hannah Arendt (2020, p. 68), “aquilo que necessita de justificação por outra coisa não pode ser a essência de nada”. O poder, por sua vez, não necessita de justificativa, mas precisa de legitimidade, coisa que a violência jamais terá. Conclui-se então que poder e violência, ainda que distintos,

usualmente aparecem em conjunto, e “onde quer que estejam combinados, o poder é, como descobrimos, o fator primário e dominante” (Arendt, 2020, p. 69).

Quando observamos uma dominação realizada pela violência pura estamos também diante de uma situação em que o poder está sendo perdido. E, quando isso acontece, a inversão de meios e fins se faz presente, assim “os meios da destruição, agora determinam o fim — com a consequência de que o fim será a destruição de todo poder” (Arendt, 2020, p. 72). Hannah Arendt (2020, p. 73-74) conclui que

[...] politicamente falando, é insuficiente dizer que poder e violência não são o mesmo. Poder e violência são opostos; onde um domina absolutamente, o outro está ausente. A violência aparece onde o poder está em risco, mas, deixada a seu próprio curso, conduz a desaparecimento do poder. Isso implica ser incorreto pensar o oposto da violência como a não violência; falar de um poder não violento é de fato redundante. A violência pode destruir o poder; ela é absolutamente incapaz de criá-lo.

Num caminho oposto ao de Hannah Arendt, Walter Benjamin, em seu texto “Crítica da violência – Crítica do poder” (1921), presente no livro *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos* (1986), também relaciona violência e poder, porém, não os coloca em polos opostos e sim complementares. Para isso, o autor inicia seu ensaio trazendo a ideia de que a violência habita na esfera dos meios quando pensamos em sua relação com o direito e o poder, e não dos fins. Por isso, o primeiro critério para uma crítica da violência seria pensar se ela é um meio para fins justos ou injustos, para então questionar se “a violência em si, como princípio, é moral, mesmo como meio para fins justos” (Benjamin, 1986, p. 160).

Aqui, portanto, a violência não se opõe ao poder, mas se apresenta como um meio para sua obtenção e manutenção. Para trabalhar melhor esta ideia, o autor explora um pouco algumas teorias do direito. Na primeira delas, chamada de direito natural, não existe “problema nenhum no uso de meios violentos para fins justos; esse uso é tão natural como o ‘direito’ do ser humano de locomover seu corpo até um determinado ponto desejado” (Benjamin, 1986, p. 160). Neste caso, portanto, a violência se coloca como um produto da natureza ou uma matéria-prima que pode ser utilizada sem maiores problemas desde que seja para fins justos. Nesta filosofia, todo poder — ainda que conquistado de maneira violenta — adequado a fins naturais é, por consequência, legítimo.

Em oposição a tese do direito natural, que coloca o poder como dado da natureza, temos a do direito positivo, que defende que o poder é algo que se criou historicamente. Assim, segundo Benjamin (1986, p. 161),

Se o direito natural pode avaliar qualquer direito existente apenas pela crítica de seus fins, o direito positivo pode avaliar qualquer direito que surja apenas pela crítica de seus meios. Se a justiça é o critério dos fins, a legitimidade é o critério dos meios. No entanto, não obstante essa contradição, ambas as escolas estão de acordo num dogma básico comum: fins justos podem ser obtidos por meios justos, meios justos podem ser empregados para fins justos. O direito natural visa, pela justiça dos fins, 'legitimar' os meios, o direito positivo visa 'garantir' a justiça dos fins pela legitimidade dos meios.

Portanto, ainda que exista uma pequena diferença, estas escolas teóricas se complementam. A partir disso, a questão centra-se na legitimidade dos meios que constituem o poder, e isso não pode ser decidido a partir do direito natural, pois este é cego quando o assunto é o condicionamento dos meios. Para o entendimento dessa legitimidade é necessário, então, um olhar a partir da teoria do direito positivo que cria uma distinção entre o poder sancionado — aquele que é historicamente reconhecido — e o não sancionado, assim, “o direito positivo exige de qualquer poder uma explicação sobre sua origem histórica, a qual, sob certas condições, recebe sua legitimação, sua sanção” (Benjamin, 1986, p. 162). Neste sentido,

Uma vez que o reconhecimento de poderes legítimos se manifesta da maneira mais concreta na obediência a seus fins, o que ocorre, em princípio, sem resistência, pode-se tomar, como base hipotética para a classificação dos poderes, a existência ou falta de um reconhecimento histórico geral de seus fins. Os fins que carecem desse reconhecimento podem ser chamados fins naturais, os demais, fins jurídicos (Benjamin, 1986, p. 162).

A ordem jurídica busca estabelecer fins jurídicos em todas as áreas em que os indivíduos pudessem almejar esses fins por meio da violência, fins jurídicos que só o poder pode almejar desta maneira. Assim, o poder jurídico tende, de maneira geral, a cercear, por meio dos fins jurídicos, os fins naturais quando eles passam a ser almejados com um excesso de violência. Neste sentido, a obtenção desses fins através da violência fica na mão da ordem judiciária, pois o direito considera o poder na mão do indivíduo um perigo de subversão desta ordem, assim, o interesse em monopolizar este poder não necessariamente se explica pela intenção de garantir os

fins jurídicos, e sim de garantir o próprio direito, pois “o poder, quando não está nas mãos do respectivo direito, o ameaça, não pelos fins que possa almejar, mas pela sua própria existência fora da alçada do direito” (Benjamin, 1986, p. 162).

Para a teoria abordada por Benjamin (1986), a violência é tanto aquela que é ativa, ou seja, quando exerce um direito para derrubar a ordem jurídica pela qual ele foi outorgado, quanto aquela que é passiva, como a chantagem. Assim, se a violência fosse apenas um meio para assegurar a posse de algo, ela só alcançaria esse fim como violência assaltante, porém estaria inapta para a construção ou modificação de relações estáveis. Como exemplo disto, o autor apresenta a greve que, por sua vez, mostra-se capaz disso e apresenta condições para instituir e modificar relações jurídicas, ainda que isso possa parecer ofensivo ao sentimento de justiça. Esta função é considerada pelo autor como ocasional e esporádica e, para além disso, pode ser refutada quando pensamos na violência da guerra.

Benjamin (1986) pontua que o direito de guerra se baseia em violências sancionadas por sujeitos jurídicos que se mantêm como fins naturais para os autores da sanção, mas que podem entrar em conflito com fins jurídicos e naturais. Aqui busca-se conquistar os fins de maneira imediata, como uma violência assaltante, e nela a paz é um cerimonial indispensável. Por paz entende-se aqui “uma sanção de toda vitória, sanção necessária e independente de todas as demais relações jurídicas” (Benjamin, 1986, p. 164). Assim, a violência da guerra tem um caráter legislador, visto que a paz consiste em reconhecer a situação como um novo direito, instituir novos poderes, justamente por isso o Estado teme esta violência.

A partir da violência de guerra conhecemos também o militarismo, que consiste na “compulsão para o uso generalizado da violência como um meio para os fins do Estado” (Benjamin, 1986, p. 164). Aqui a violência passa a ser usada como um meio para fins jurídicos. Neste ponto conhecemos a segunda função da violência, pois, se em um primeiro momento ela tem a função de instituição do direito, aqui ela passa a ser utilizada para a manutenção desse direito. Este poder enquanto mantenedor de direitos é ameaçador, mas não no sentido de intimidação, visto que a “intimidação no sentido exato exigiria uma definição contrária à essência da ameaça e não atingida por lei nenhuma, uma vez que existe a esperança de escapar a seu braço” (Benjamin, 1986, p. 165). A lei, por sua vez, “se mostra ameaçadora como o destino, do qual depende se o criminoso lhe sucumbe” (Benjamin, 1986, p. 165).

É na união desses dois poderes que se insere o poder da polícia, que é, por um lado, instituinte do direito, pois baixa decretos com expectativas de direito e, por outro, mantenedor do direito, já que se põe à disposição de tais fins. Assim, seu “poder é amorfo, como é amorfa sua aparição espectral, inatacável e onipresente na vida dos países civilizados” (Benjamin, 1986, p. 166).

Benjamin (1986) conclui que todo poder enquanto meio se constitui como instituinte ou mantenedor de direito, e sua validade é renunciada quando ele não reivindica nenhum desses atributos. Assim, conclui-se que

A função do poder-violência, na institucionalização do direito, é dupla no sentido de que, por um lado, a institucionalização almeja aquilo que é instituído como direito, como o seu fim, usando a violência como meio; e, por outro lado, no momento da instituição do fim como um direito, não dispensa a violência, mas só agora a transforma, no sentido rigoroso e imediato, num poder instituinte do direito, estabelecendo como direito não um fim livre e independente de violência (Gewalt), mas um fim necessário e intimamente vinculado a ela, sob o nome de poder (Macht). A institucionalização do direito é institucionalização do poder e, nesse sentido, um ato de manifestação imediata da violência (Benjamin, 1986, p. 172).

Com este texto Benjamin busca demonstrar que é impossível pensar em poder e direito sem pensar em violência, já que ela se institui como um meio para a obtenção dos fins necessários. Além disto, o autor conclui que quando olhamos para a configuração do poder enquanto instituinte e mantenedor do direito é possível notar um movimento dialético de altos e baixos. Isto acontece porque todo poder mantenedor acaba enfraquecendo o instituinte do direito representado por ele em decorrência dos anti-poderes inimigos. E isso ocorre até que “novos poderes ou os anteriormente oprimidos vençam o poder até então instituinte do direito, estabelecendo assim um novo direito sujeito a uma nova decadência” (Benjamin, 1986, p. 175).

A partir dessas duas visões, podemos direcionar nosso olhar para Moçambique. E é pensando na organização não só da sociedade moçambicana, mas também das outras colônias portuguesas e a persistência da violência nesses espaços que João Paulo Borges Coelho escreve seu artigo “Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta: Sobre um legado das guerras coloniais nas ex-colônias portuguesas”, publicado na revista Lusotopie em 2003. Neste texto, o autor busca entender os fatores que contribuem para a “construção desse potencial de violência,

ou seja, que favoreceram o acumular de tensões nessas sociedades e fizeram com que elas se manifestassem de forma aberta após a independência” (Coelho, 2003, p. 175-176). Assim, o autor pontua que

O argumento central deste texto é que a violência ordenada (organizada e induzida a partir « de cima », embora com efeitos nem sempre controláveis) depende em grande medida do nível de militarização das sociedades: quanto maior for o grau de militarização, de generalização da presença de armas e do conhecimento do seu manuseamento, de alastramento de uma cultura de utilização de armas e de violência para a resolução de tensões sociais, mais provável é o surgimento e o alastramento de conflitos abertos.

Pretendemos assim mostrar que a guerra colonial foi muito mais que um mero conflito de ocupação datado dentro das balizas cronológicas que normalmente lhe são atribuídas, induzindo, pelo contrário, sobretudo na sua fase final após 1968, uma militarização da sociedade que nos dá razões para afirmar que por detrás desse conflito se escondia já o germe de um conflito civil. Que, tal como se diz que nos conflitos pós-coloniais, subsistiam ainda elementos dos conflitos coloniais passados, também, inversamente, se pode dizer que no conflito colonial existiam já elementos importantes das guerras civis que se seguiriam (Coelho, 2003, p. 177).

A militarização apresentada pelo autor ocorre inicialmente a partir do recrutamento para as forças armadas regulares. Durante a Guerra Colonial acreditava-se que todos os africanos eram terroristas em potencial e, por isso, era necessário conquistá-los e comprometê-los com ordem colonial. Assim,

A nível ideológico, esta visão era suportada quer pelo mito imperial, com a sua dimensão territorial única « do Minho a Timor », no interior do qual todos eram cidadãos portugueses, quer pela miragem lusotropicalista da assimilação progressiva das populações africanas aos valores culturais portugueses (não apenas teoricamente mas já de facto) através de um contacto osmótico com uma população branca que se pretendia que emigrasse e se instalasse maciçamente nas colónias (Coelho, 2003, p. 178).

Da união dessas teorias desenvolveu-se a convicção de que a guerra seria vencida por quem tivesse a população ao seu lado, alinhando-se à ideia proposta por Hannah Arendt (2020) de que o poder só pode ser conquistado por quem possui apoiadores e só é legítimo se for aceito pela sociedade que o cerca. Assim, o sistema colonial passou a buscar a adesão da população por meio de estratégias como o comandamento — que exige participação e promove a adesão — e o acionamento — no qual se busca integrar o outro na cultura, na nacionalidade —, que, como pontua

Coelho (2003, p. 178), “acabavam por se inscrever na velha filosofia de assimilação — lida como promoção e aculturação — das populações africanas à órbita colonial portuguesa”.

Para cumprir este objetivo, os africanos são chamados a tomar parte no exército colonial, assim, ao fim da guerra em Moçambique, “apesar das resistências, a guerra transformava-se com a introdução, lenta mas consistente, de unidades africanas fortemente enraizadas ao nível local” (Coelho, 2003, p. 187). Quando se inicia o processo de Independência, esta estratégia se mostra altamente explosiva, resultando em diversas estratégias tanto das tropas coloniais quanto dos exércitos de libertação para organizar e reagrupar os africanos que estavam armados e inseridos nas tropas coloniais. Mesmo com essas estratégias de reagrupamento a militarização potencializou não só conflitos imediatos como também conflitos posteriores decorrentes da oposição às forças de libertação. João Paulo Borges Coelho (2003, p. 193) conclui que

Os contextos angolano e moçambicano, a maneira como os acontecimentos evoluíram após as respectivas independências, deixam claro que a extrema militarização induzida pelas autoridades coloniais portuguesas no seu esforço de guerra deixou um legado de contornos ainda não inteiramente circunscritos mas que, pelo seu potencial de violência, constituiu poderoso factor alimentador dos conflitos pós-coloniais. Um potencial geral, criado pela banalização da violência sobretudo no espaço rural, e um potencial específico, como se viu, resultante da criação das tropas especiais africanas. No caso angolano, um legado que alimentou um conflito já em curso; no caso moçambicano, um conflito que ainda se anunciava.

É na mescla entre essas duas teorias e a proposta de João Paulo Borges Coelho (2003) que estamos pensando quando olhamos para Moçambique, porque nesse espaço não é possível excluir a ideia de Arendt (2020) de que a violência impera em espaços onde o poder, enquanto estrutura que necessita de validação e aprovação social, não está consolidado — haja vista o exemplo do poder colonial que se mantém dessa maneira. Ainda assim, quando nos aprofundamos, observamos que a violência se constitui como uma força instituinte de direitos nesse espaço, visto que é a partir da guerra que a sociedade se organiza e estabelece sua estrutura e suas leis.

Fica claro, no que propõe João Paulo Borges Coelho (2003), que Portugal, ao pensar em seu poder, se alinha ao que afirma Hannah Arendt (2020), afinal, existe uma consciência de que o vitorioso será aquele que receber o apoio do povo, porém,

ainda assim não se renuncia à violência e à militarização que garantisse o cumprimento da ordem proposta pela estrutura colonial. A violência está, portanto, presente não só quando esse poder parece faltar, mas também para garantir que ele exista e seja respeitado.

Moçambique se desenvolve, como afirma João Paulo Borges Coelho (2003), nesse espaço de guerra e de uma militarização da população que, em determinado momento, garante a ordem colonial, mas posteriormente a derruba e ainda promove outras guerras. Assim, todas as leis e estruturas de poder nesse espaço são estipuladas e garantidas por meio da violência que se impõe não só pela guerra, como também nas relações pessoais dentro da sociedade.

É justamente dentro do contexto das guerras posteriores à Independência que se insere o romance *Neighbours* de Lília Momplé. Tendo como contexto histórico a Guerra Civil que se instaurou em Moçambique após a independência, o livro narra as tensões da sociedade fragmentada e suas relações com sua vizinha, a África do Sul. O foco do romance é, de maneira geral, essa pulsão violenta que se mantém mesmo após a liberdade do país. Encontramos, portanto, como pano de fundo da narrativa o conflito entre FRELIMO e RENAMO, além de observar a participação sul-africana nesse conflito. Assim, motivada pela permanente e, de alguma maneira, trágica ingerência de uma minoria racista vinda da África do Sul que fazia com que muitos moçambicanos vissem o rumo de suas vidas desviado, Lília Momplé busca neste romance

Expressar a sensação de constante asfixia e extrema vulnerabilidade perante forças tão poderosas e hostis e simultaneamente tão próximas que a sua sanha mortífera se podia abater sobre nós, de forma mais imprevisível e brutal (Momplé, 2022, p. 7).

*Neighbours* narra em seu enredo principal e linear um assassinato decorrente da presença sul-africana em Moçambique e sua união com a RENAMO, que, a partir do que é apresentado pela autora, tem como objetivo desestabilizar o governo regente, a FRELIMO, para que a oposição da RENAMO pudesse assumir o poder. Durante a narrativa descobrimos que o plano é

assassinar um casal que vive numa *flat* ao lado de uma outra ocupada por elementos do ANC. Propositamente, deverá parecer que os atacantes tenham confundido o alvo da sua ação, pois o objetivo da

missão é provocar a insegurança e o pânico entre a população e, ao mesmo tempo, a revolta contra o Governo moçambicano por apoiar o ANC (Momplé, 2022, p. 129).

É, justamente nesse ato que as teorias de Hannah Arendt (2020) e Walter Benjamin (1986) se encontram no romance, porque encontramos a violência utilizada para a institucionalização de novos poderes, novos ideais e, ao mesmo tempo, para que esse poder seja de fato real é necessário que a população o apoie. Assim, observamos a busca pela derrubada de um poder e institucionalização de outro — e como propõe Hannah Arendt (2020), um poder só é de fato existente quando apoiado e validado pelo povo, e é justamente contra essa aceitação que o grupo se posiciona para tentar desvalidar o governo atual e facilitar sua tentativa de golpe.

A partir desta primeira ideia de violência, o romance se divide em outras três partes em que podemos observar a violência a partir de outros olhares, incluindo na análise seus tipos e os modos pelos quais ela se manifesta na sociedade. Slavoj Žižek, em seu livro *Violência: seis reflexões laterais* (2014), salienta que quando pensamos em sinais de violência sempre direcionamos nosso olhar para atos de crime e terror, que compõem uma violência subjetiva e diretamente visível, mas que é necessário dar um passo atrás para compreender os contornos dessas explosões, pois é justamente esse passo que nos permite “identificar uma violência que subjaz aos nossos próprios esforços que visam combater a violência e promover a tolerância” (Žižek, 2014, p. 17).

A partir disso, o autor passa a destrinchar o conceito de violência, demonstrando que a violência que comumente direcionamos nosso olhar é “somente a parte mais visível de um triunvirato que inclui também dois tipos objetivos de violência” (Žižek, 2014, p. 17). Dentro destes outros dois tipos temos primeiro a violência simbólica, inserida na linguagem e suas formas, e que

[...] não está em ação apenas nos casos evidentes — e largamente estudados — de provocação e de relações de dominação social que nossas formas de discursos habituais reproduzem: há uma forma ainda mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição de um certo universo do sentido (Žižek, 2014, p. 17)

O segundo tipo é chamado de violência sistêmica e se caracteriza pelas consequências do funcionamento dos sistemas econômico e político, sendo

relacionada ao funcionamento interno da sociedade. A partir disso, o autor conclui que a violência subjetiva é aquela que gera uma perturbação do estado normal e pacífico da coisa, então é facilmente observável. Já a violência objetiva é invisível, inerente ao estado considerado normal das coisas, visto que ela sustenta essa normalidade, assim, se mantém como uma “contrapartida de uma violência subjetiva (demasiado) visível” (Žižek, 2014, p. 18). Assim, ainda que invisível, esta manifestação não pode ser esquecida quando buscamos compreender não só as explosões da violência subjetiva, mas o seu todo.

António Sousa Ribeiro, por sua vez, em seu livro *Representações da Violência* (2013), também irá, em conjunto com outros autores, refletir sobre este conceito. Na introdução do seu livro o autor pontua que “apesar da abundante literatura produzida sobre o tema sobretudo nas três últimas décadas, a questão da violência e o próprio conceito de violência mantêm um estatuto teórico muito ambíguo e se situam num terreno de forte e ininterrupta controvérsia” (Ribeiro, 2013, p. 7). São muitas as definições para este conceito e o autor levanta algumas a fim de provar que o termo é esquivo e de difícil conceitualização. Uma das definições levantadas é a de Barbara Whitmer, que apresenta a violência como ação agressiva de uma pessoa ou grupo para outra pessoa ou grupo; o autor conflita com essa afirmação dizendo que

A violência não é necessariamente infligida a outrem, pode ser também infligida a nós próprios, desde logo, a partir de formas de interiorização de uma coacção exterior; nem sempre, por outro lado, ela assume a forma de um discurso ou acção, pode consistir também no silêncio ou na omissão; e ainda, finalmente, está ausente da proposta que citei a dimensão, particularmente sublinhada pela reflexão contemporânea, da violência contra os animais e a natureza em geral (Ribeiro, 2013, p. 8).

Delimitar a violência a definições como esta seria caminhar em direção a legitimação de determinadas formas de violência que escapam às definições. Assim, para o autor, o conceito de violência física precisa ser complementado por outros que abrangem outros tipos de violência, como a psíquica, a institucional, a estrutural e a cultural ou simbólica. A violência psíquica está mais diretamente ligada à física, e se caracteriza pelo objetivo de “provocar modos de sofrimento mental, incluindo através da ameaça de agressão física, que reforcem no ser humano a consciência da vulnerabilidade e afetem a estabilidade e a segurança da sua relação com os outros e com o mundo” (Ribeiro, 2013, p. 10).

Já a institucional é apresentada como aquela que se desenvolve “no plano de uma relação protagonizada por órgãos dotados do poder de subordinação” (Ribeiro, 2013, p. 10). A violência estrutural é a que

[...] abrange todas as formas sistemáticas — como o nacionalismo, o racismo ou o sexismo, entre outras — que impedem o desenvolvimento pleno do potencial de um ser ou de um grupo humano, promovem a distribuição desigual de recursos e remetem, assim, para situações em que, na melhor das hipóteses, existe apenas uma paz negativa, mas não positiva (Ribeiro, 2013, p. 10).

Por fim, a cultural ou simbólica é aquela que se apresenta por conceitos, linguagens ou sistemas simbólicos e busca naturalizar e legitimar “formas de exercício discricionário do poder” (Ribeiro, 2013, p. 10). Aqui, a vítima irá aceitar o sofrimento destinado a ela em nome de crenças, sejam elas religiosas, culturais, estéticas ou de outra ordem qualquer, que foram estabelecidas como consenso social (ainda que esse estabelecimento tenha sido feito por meio de uma imposição agressiva).

Além da questão conceitual, o autor também aborda um outro tema muito interessante, a relação entre cultura e violência e qual seria o papel da primeira. A primeira questão neste ponto é entender se a violência é uma construção social (comportamento adquirido) ou uma constante antropológica, porque

[...] se a violência é uma constante antropológica, então ela é inerradicável, é uma espécie de destino do ser humano e pode, quando muito, ser controlada e disciplinada. Se, ao invés, a violência se gera em contextos de interação e no âmbito de relações sociais desiguais, se depende de práticas de socialização próprias de contextos sociais determinados, então a não-violência mostra-se como uma perspectiva não simplesmente utópica (Ribeiro, 2013, p. 11).

A partir disso o autor retoma o conceito de pulsão de morte, proposto por Freud em *Para além do princípio do prazer* (1920) e *O mal-estar da cultura* (1930), no qual afirma-se que uma pulsão não pode ser eliminada, somente orientada, sendo função da cultura esse papel de orientação. Assim, a violência, para Freud, é intrínseca ao ser humano e, por isso, é função da cultura reorientar essa pulsão para outros objetos.

É justamente desse espaço que surge a ideia de contrato social, afinal, se sem um controle os seres humanos se direcionam para um estado de guerra permanente, encontramos então uma justificativa para a “monopolização do poder e da violência

pelo soberano, único modo de obviar à luta de todos contra todos (*bellum omnium contra omnes*) própria do estado de natureza” (Ribeiro, 2013, p. 14). Assim, conclui-se que “a cultura não é apenas o espaço de superação da violência, é, afinal, também o espaço da sua produção e reprodução” (Ribeiro, 2013, p.15).

A partir disso, é possível começar a refletir sobre a representação da violência na arte. Em um primeiro momento, esta representação está muito ligada à ideia de superação ou catarse de uma dor, que não é só individual, mas também abrange todo um grupo, mas com o tempo se modifica, indicando e se caracterizando no romantismo como uma violência da representação, porque a ideia de representação se assenta na ideia de destruição, no anti-humanismo, como o fechamento dos espaços de utopia na modernidade, ou então como uma impossibilidade de narrar, visão própria das teorias relacionadas a produções artística sobre o Holocausto. Assim, conclui-se que

[...] o problema de saber se a representação da violência e a violência da representação contribuem para perpetuar o fechamento do ser humano na estreiteza da pulsão da morte ou, pelo contrário, representam uma lógica de desassossego susceptível de abrir espaços de significação e de interpelação renovados é uma questão que não consente uma resposta genérica e só pode ser decidida no plano da especificidade de cada proposta concreta (Ribeiro, 2013, p. 27).

Slavoj Žižek (2014) e António Sousa Ribeiro (2013) se complementam de maneira mais direta e ambos servirão como base para o entendimento dos tipos de violência e como se dá sua representação na literatura. Com os dois autores, ainda que com abordagens diferentes, entendemos que não é possível pensar em violência só a partir da experiência explosiva e física, porque essa manifestação é muitas vezes apenas o final de um ciclo muito maior de outras violências que podem aparecer, inclusive, de maneira silenciosa. António Sousa Ribeiro (2013) também nos leva a refletir sobre o papel da cultura na representação da violência: seria essa representação um espaço de catarse e superação? Um espaço de reflexão e conscientização? Com o autor, entendemos que a resposta não será única e dependerá da obra para a qual estamos olhando.

Assim, voltando para o romance, a partir desta ideia para a desestabilização desse poder instituinte temos o ato em si, que traz uma explosão de violência física desencadeada por ideais motivados por questões econômicas e racistas que se

inserir no que entendemos como violência estrutural. Essas motivações ficam ainda mais claras quando conhecemos os personagens envolvidos no ataque, Dupont, Zalúia, Romu, Rui e o sul-africano que não é chamado pelo seu nome.

Todos esses personagens têm motivos para odiar seu povo, sua raça e isso é o que lhes motiva a tal ato. Dupont, menosprezado pela família por se casar com uma mulata e não ter alcançado grandes espaços na sua vida, entra no grupo por sua ganância por dinheiro e valorização. Zalúia, ex-chefe de uma delegação da PIC preso por abuso de poder, é motivado por sua sede de vingança contra esse estado que lhe tirou tudo. E Romu, fruto de relações extraconjugais de sua mãe e único filho negro de seus pais, se insere por querer ser branco e odiar a sua própria raça. Os outros dois, sul-africanos, um de nascença e outro (Rui) moçambicano filho de portugueses, são impulsionados pela vontade de embranquecer Moçambique e enfraquecer o governo atual para que outro, mais alinhado a esses ideais, tome posse e concretize este objetivo.

O enredo macro da obra se constrói, portanto, a partir da política da inimizade, fator constituinte na relação entre Moçambique e África do Sul. Neste momento não estamos mais diante de uma relação colonial, visto que Moçambique já está independente, mas busca-se, a partir dos atentados, instituir uma relação neocolonial que garanta à África do Sul um poder com relação a esse espaço.

Achille Mbembe (2023) teoriza sobre este assunto em seu livro *Políticas da Inimizade*, publicado inicialmente em 2017. Este tipo de estrutura se assemelha ao que encontramos na colonização, já que se caracteriza por uma vontade de dominar e extinguir o outro para se autoafirmar e demonstrar seu poder. Assim, colonizar e aqui, quando pensamos em *Neighbours*, uma tentativa neocolonial que

consistia num permanente trabalho de separação – de um lado, o meu corpo vivo, do outro, todos os corpos-coisas que o envolvem; de um lado, a minha carne de homem, pela qual todas as outras carnes-coisas e carnes-viandas existem para mim; de um lado, eu, por excelência, tecido e ponto zero de orientação do mundo; do outro, os outros, com quem nunca poderei fundir-me totalmente, que posso trazer a mim, mas com quem não poderei verdadeiramente manter relações de reciprocidade ou de mútuo envolvimento (Mbembe, 2023, p. 81-82).

Desta forma, para não me tornar o outro é necessário exterminá-lo. E com isso se concretiza a necessidade de um inimigo, e dispor “do próprio inimigo se tornou

passagem obrigatória na constituição do sujeito” (Mbembe, 2023, p. 85). Como inimigo, entende-se aqui não aquele por quem se nutre antipatia e sim aquele que a “morte física se pode provocar, porque ele nega, de modo existencial, o nosso ser” (Mbembe, 2023, p. 86). Neste sentido, pode-se concluir que,

assim como há não muito tempo ainda precisavam da divisão da humanidade em senhores e escravos, as democracias liberais dependem nos dias de hoje, para a sua sobrevivência, da divisão entre o círculo dos semelhantes e dos dissemelhantes, ou então entre os amigos e ‘aliados’ e os inimigos da civilização. Sem inimigos, é difícil para elas se manterem de pé por conta própria. Se tais inimigos existem ou não é irrelevante. Basta criá-los, encontrá-los, desmascará-los e expô-los à luz do dia (Mbembe, 2023, p. 91).

É, portanto, este vínculo de inimizade que irá justificar a necessidade de uma guerra. É ele também que “torna possível instituir e normalizar a ideia de que o poder só pode ser obtido e exercido à custa da vida dos outros” (Mbembe, 2023, p. 65). Como fica claro no romance, o inimigo não necessariamente é aquele que vem de fora, afinal, existem também moçambicanos envolvidos nesse e em outros atentados, sendo tudo movido por um ciclo de ódio que se espalha e se renova com novos agentes ou novas vítimas. Neste sentido, podemos concluir que

Hoje vítima, amanhã carrasco, e depois vítima novamente — o ciclo do ódio não para de se enovelar e de espalhar seus nós por toda parte. Poucos infortúnios ainda são considerados injustos. Não há culpa, nem remorso, nem reparação. Tampouco existem injustiças que devemos reparar, ou tragédias que possamos evitar. Para unir, é preciso necessariamente dividir; e cada vez que dizemos ‘nós’, devemos a todo custo excluir alguém, despojá-lo de alguma coisa, proceder a algum tipo de confisco.

[...] antigas vítimas, fugitivos e sobreviventes não hesitam em se transformar em verdugos e em projetar contra aqueles que são mais fracos do que eles o terror que um dia sofreram, reproduzindo ocasionalmente e levando ao extremo a lógica que presidiu seu próprio extermínio (Mbembe, 2023, p. 70).

O inimigo é, portanto, aquele que pode morrer, aquele que não é digno de luto, aquele cuja morte oferece uma garantia de poder. É nesta conexão que Lília Momplé constrói seu romance, onde observamos a relação de vizinhança tanto macro — entre Moçambique e África do Sul — quanto micro, explicitada pelas casas que compõe a narrativa. Em ambos os casos não existe nenhum tipo de amizade, nenhuma das casas se relaciona, se conhece ou se entende como semelhante, ainda que em larga

escala também não se entendam como inimigos. Apenas quando olhamos para a casa de Mena e Dupont conseguimos observar o olhar de inimizade, não com relação a uma casa em específico, mas com a sociedade como um todo, uma inimizade pautada numa relação racista, que, segundo Mbembe (2023, p. 131), se coloca como “uma forma de o sujeito desviar para o Outro a vergonha íntima que sentia de si mesmo; transferi-la para um bode expiatório”.

Neste sentido, em todo o enredo macro desta narrativa estamos observando a construção da relação de inimizade e a busca por dominação pela África do Sul, que objetiva se concretizar em uma estratégia neocolonial a fim de supostamente ajudar a civilizar moçambicanos, considerados inferiores aos seus vizinhos sul-africanos. O que fica evidente no romance quando olhamos para os participantes do grupo responsável pelo ataque:

[...] um agente da África do Sul, ‘um país formidável, um país adiantado em tudo, governado por gente que sabe o que faz e que só quer ajudar os moçambicanos a sair do atraso’. Por isso, ele, Romu, tinha orgulho em ser agente ‘de um país tão formidável e que, felizmente, fica tão perto de Moçambique, esta trampa’. [...] Indagado sobre a natureza de tais trabalhos, Romu informou que era coisa pouca... só apoiar a liquidação de alguns indivíduos incômodos para os vizinhos e amigos sul-africanos que só queriam ajudar Moçambique (Momplé, 2022, p. 74).

Assim, todo o romance se constrói a partir de um contexto extremamente violento, que demonstra as relações existentes entre uma violência instituinte e uma mantenedora de poder para representar a realidade moçambicana durante sua Guerra Civil. Neste sentido, mesmo independente, Moçambique ainda sofre ataques da lógica neocolonial, que não reconhece sua autonomia e faz da violência uma linguagem responsável por manter o controle através do terror, buscando a construção de um estado de exceção que finge trabalhar a partir de ideais civilizacionais.

A partir desta visão macro da obra, é necessário adentrar cada micro narrativa a fim de explorar detalhes desta representação da sociedade moçambicana que não está limitada apenas à relação com a África do Sul, mas se constrói também por meio de outras temáticas e, acima de tudo, violências de diferentes tipos, em contextos diversos.

### 3.1 EM CASA DE NARGUISS

Na casa de Narguiss encontramos como núcleo principal ela e suas três filhas, Muntaz, Rábia e Dinazarde. Somos inseridos nesta família já em um momento de conflito, onde a matriarca demonstra todo o seu descontentamento por ter que festejar o Ide sem que a lua estivesse presente no céu moçambicano. O Ide, festa tradicional de sua cultura que deveria ser festejada com a presença da lua, foi antecipado porque a lua já tinha aparecido no céu da África do Sul e, devido aos conflitos e à dinâmica entre os países, os moçambicanos devem comemorar também, o que para Narguiss é um pecado e contraria toda sua vivência no campo.

Encontramos em Narguiss uma mulher que se criou na zona rural, segundo, como a personagem coloca, as normas para ser uma boa esposa. Justamente por isso não houve muita preocupação com seus estudos, o que a levou a falar um português básico, mas lhe ensinaram tudo sobre ser submissa para manter a organização do lar e a felicidade do marido.

Narguiss, tal como as irmãs, foi educada como uma 'verdadeira mulher', quer dizer, dentro de casa e no quintal, tagarelando alegremente com as irmãs, as aias e as amigas. Jamais frequentou a escola e, por isso, até hoje fala um português estropiado, igual ao das irmãs e das amigas da sua geração. Aprendeu, sim, a cozinhar primorosamente com o supremo objetivo de agradar o homem que um dia escolhesse (Momplé, 2022, p. 109-110).

A personagem é, portanto, criada dentro de ideais de gênero muito delimitados, a ponto de não conseguir enxergar possibilidades na sua vida além desse papel social destinado ao feminino. Ao longo de todo o romance, as atitudes da personagem se moldam a partir da violência cultural estruturada de modo a legitimar essa inferiorização.

Por ter sido criada para agradar seu marido e manter a harmonia do lar, o maior sofrimento de Narguiss são seus relacionamentos fracassados. Casada duas vezes, em seu primeiro matrimônio, com um indiano, como seu pai, chamado Latifo Remane Satar, a personagem encontra pela primeira vez a traição e o abandono.

Agora, a memória de Narguiss recusa-se avançar. Recusa-se a viver de novo a dor das primeiras noites solitárias, esperando, em vão, o marido que chegava de madrugada, impregnado do cheiro de outras mulheres.

E a dor de ver desaparecer surrupiadas por ele, uma a uma, as joias que, ostentara no dia do casamento. E a humilhante piedade das amigas que lhe iam contar em que braços tilintavam as suas pulseiras e em que colo resplandeciam os seus colares de ouro maciço. E ainda a dor de ter de esconder da família o seu desespero, um pouco por vergonha e um pouco por pena de lhe causar demasiado sofrimento (Momplé, 2022, p. 111-112).

O fim do primeiro casamento não se dá por iniciativa da própria personagem, mas sim de seu pai, que vai pedir ao seu esposo para levá-la de volta, visto que ele provavelmente já não a quer. Assim, Narguiss se vê “em silêncio, no meio dos dois, vendo-os decidir o seu destino como se este não lhe pertencesse” (Momplé, 2022, p. 112). A personagem não sabe, não conhece o que é o amor, e é justamente por isso que, quando conhece Abdul, seu segundo e atual marido, se vê completamente arrebatada por encontrar alguém que lhe oferece o mínimo, mesmo com todos os problemas.

Ao contrário daquele, que a possuía com uma espécie de impaciência, Abdul acariciava-a com extrema doçura e, simultaneamente, com tanta paixão, que ela própria se surpreendeu com a espontânea resposta do seu corpo.

Quando, muito mais tarde, descobriu que, apesar de tão grande amor, o marido tinha amantes, Narguiss convenceu-se de que era seu destino repartir os seus homens com outras mulheres e decidiu ser feliz com Abdul, mesmo assim. Até porque ele sempre a rodeou de carinho e também do maior conforto, mesmo em épocas de crise como agora. Continua, assim, a amá-lo com a mesma maravilhada gratidão com que amou nessa noite distante em que ele lhe ensinou a ser mulher (Momplé, 2022, p. 113).

Abdul é aquele que mostra a Narguiss um pouco sobre o amor, aquele que se apaixona e a trata com carinho no princípio da relação, ainda que agora as ausências sejam maiores que as presenças. A personagem sofre esse abandono todos os dias, mas ao mesmo tempo perdoa o marido porque se sente culpada por essa distância, por não ser mais tão bonita como quando ele a conheceu, ainda que as aventuras dele sejam um dos motivos que a levaram a refugiar-se na comida.

Amá-lo apesar de tudo é também, para ela, uma maneira de se fazer perdoar pelo seu corpo, deformado pela gordura que se foi instalando, lenta e insidiosamente, desde o nascimento da segunda filha. Em vão Narguiss lutou contra ela, suportando dietas de fome, logo seguidas de períodos de bulimia. E as aventuras amorosas do marido impelem-

na a compensar-se com guloseimas que a fazem inchar cada vez mais.

Hoje já não é possível reconhecer, na mulher disforme em que se transformou, a rapariga esbelta que Abdul conheceu. Por isso, Narguiss lhe perdoa as escapadelas e o aceita quando ele a procura, feliz e agradecida por ele a desejar, já sem paixão, é certo, mas ainda com a mesma perturbante doçura. Doçura que ela tem medo de perder, um grande medo que a retém na cozinha, percorrendo o fio da sua vida, longe da grande cama vazia que tanto lhe faz doer a ausência de Abdul, nesta véspera de Ide (Momplé, 2022, p. 113-114).

Durante todo o romance acompanhamos o sofrimento de Narguiss pelo marido que não volta nunca. Observamos a dor desta mulher abandonada por seu marido em um momento que exigia a união familiar. Ainda que a personagem tente normalizar essa distância, justificar a ausência do marido, ela se vê constantemente inserida na dor que isso a causa.

Narguiss é um exemplo de um tipo de violência doméstica que não se caracteriza por agressão ou atos corporais e verbais de violência. Quando falamos em violência doméstica estamos nos referindo a qualquer ato ou omissão que cause sofrimento físico, sexual, psicológico ou patrimonial. O afastamento de Abdul causa danos psicológicos na personagem, que sofre, lamenta, não consegue dormir, porque se sente abandonada em um momento em que comumente sua família estaria unida, em que tradicionalmente o marido deveria vir para casa.

Assim, em Narguiss encontramos uma mulher construída a partir de uma violência de gênero muito limitante, que aceita sem questionar os espaços aos quais é direcionada, pois foi ensinada que isto é ser mulher. Ao longo dos capítulos observamos a personagem trazendo à tona os ideais que moldaram sua formação em suas relações com suas filhas, que também estão inseridas nesse ciclo criado pela violência de gênero, porém em posições e alcances diferentes.

A primeira filha que conhecemos é Muntaz, uma garota com o sonho de formar-se em medicina e que desafia todos os padrões da sociedade e da sua família. A personagem se constrói como um ser afastado do seu grupo familiar porque pensa e escolhe viver de maneira diferente ao ali estipulado.

Muntaz representa uma mulher moderna, buscando abraçar as possibilidades que a modernidade lhe oferece. Porém, para isso ela vive um distanciamento em relação à família, sendo considerada a estranha, observando tudo que acontece a partir de um olhar mais atual que busca romper ciclos patriarcais. O primeiro contato que temos com a personagem é justamente um olhar dela sobre sua mãe:

Muntaz fica, como sempre, maravilhada com a capacidade que a mãe tem para se enganar a si própria quando se trata das leviandades do marido pois, para ela, são sempre as mulheres que o perseguem até o apanharem, pobre homem, nas suas garras lúbricas (Momplé, 2022, p. 16).

O olhar de Muntaz para a situação da mãe é sempre carregado de acidez e reprovação para o pai e suas atitudes e pena com relação à mãe, que sofre e aceita o que recebe, preferindo culpar as mulheres a destinar a responsabilidade ao seu marido. Logo após este primeiro olhar, que já nos mostra uma postura mais crítica da personagem, temos a visão de sua mãe, que diz:

Não que à filha mais nova faltem pretendentes, assim ela os aceitasse. Mas para desolação da mãe, a rapariga nem quer ouvir falar de casamento, dedicando-se aos estudos de uma maneira que toda a família considera muito pouco feminina. Aliás, quando concluiu a nona classe, Muntaz muito lutou contra a oposição dos pais para estudar para além dos limites tidos, no seu meio, como normais. 'Estudar tanto para quê? Mulher não é para encher cabeça', argumentavam eles (Momplé, 2022, p. 18-19).

A filha mais nova contraria todos os ideais que formaram a mãe e se nega a aceitar a criação destinada para as mulheres de seu meio, abraçando todas as oportunidades de estudar e chegar ao espaço que deseja. Ainda que possibilitada por um capricho do pai para se livrar da família, Muntaz consegue ir para Maputo cursar medicina na única universidade do país. A capital se apresenta para esta personagem como um espaço repleto de esperança, possibilidades e rompimentos em relação a ciclos familiares, ainda assim, dentro da casa Muntaz é a única que demonstra uma visão crítica com relação aos acontecimentos que assolam o país.

— Pelo menos trinta pessoas — continua o locutor —, entre mulheres, crianças e homens, foram assassinadas, e um número indeterminado raptadas, quando um grupo de bandidos armados atacou um autocarro na estrada Nacional nº 2. O ataque deu-se próximo da vila da Manhiça e sobreviventes afirmam que o grupo era constituído por cerca de cinquenta elementos, fortemente armados, na sua maioria crianças dos doze aos dezasseis anos... E a voz do locutor continua, despida de emoção, serena e como que indiferente à sorte dos trinta homens, mulheres e crianças assassinados e do número indeterminado de raptados...

Quando chega ao noticiário internacional já Fauzia e as primas falam e riem em voz alta, na copa, retomando o fio à conversa sobre a festa

de despedida. Muntaz não consegue habituar-se à rotina das matanças e massacres e não pode deixar de admirar-se com a boa disposição das irmãs e de Fauzia.

— Mas quando é que isto acaba? Crianças de doze anos a matarem...  
— desabafa ela.

Ninguém a ouve, nem mesmo a mãe, absorta nas suas próprias mágoas (Momplé, 2022, p. 105).

Em Muntaz encontramos, portanto, um olhar mais questionador, que busca melhorias para o futuro, que questiona os ambientes em que está inserida, se diferenciando de todos os que a cercam em sua casa, se tornando, em larga escala, uma pessoa solitária e incompreendida dentro desse ambiente, para a qual se tenta impor uma realidade ou um ciclo considerado inquebrável — ainda que ela se negue a aceitar. Em uma casa extremamente ligada a tradições e normas ancestrais, a filha mais nova representa a mudança, o futuro, a chegada de uma modernidade que abre as portas para novas realidades, possibilitando a ocupação de novos espaços pelas mulheres, mesmo em um ambiente hostil, cercado por violências.

Por fim, temos Rábia e Dinazarde, outras filhas de Narguiss, e também Fauzia, uma prima da família que se faz presente ao longo dos capítulos do romance. Estas três mulheres estão inseridas no mesmo ciclo de Narguiss: foram criadas e acreditam que sua função no mundo é encontrar um marido e viver para agradá-lo. Porém, tanto Rábia quanto Dinazarde não conseguem se casar. São, como a mãe as classifica, mulheres já chegadas na casa dos vinte, porém ainda solteiras.

As duas são justamente o que Narguiss esperava de suas filhas, ainda assim, não são escolhidas, não chegam ao espaço de esposas. Rábia e Dinazarde pouco participam ou questionam o que se passa naquele ambiente, representando apenas o ideal que se criava do feminino, composto pela mulher jovem, bonita, que não se interessa pelos estudos ou pela política — elas apenas vivem preocupando-se com suas roupas, sua beleza, para possivelmente concretizar o desejo de encontrar um marido.

Fauzia segue este mesmo padrão, porém já se apresenta como uma mulher casada com dois filhos. Esta personagem representa o povo que deseja fugir de Moçambique, aqueles que já não veem sentido em ficar porque não se enxergam como parte da pátria que se buscava formar com a independência.

Filha de indianos mestiços, Fauzia pertence àquele número de moçambicanos que foram apanhados desprevenidos pela

independência do país. Perfeitamente adaptada à sua condição de colonizada com alguns privilégios, a ideia de Pátria é demasiado ampla para encontrar eco no seu horizonte estreito, onde só cabe o pequeno círculo de familiares e amigos. E quando estes começaram a debandar, apoderou-se dela uma ânsia frenética de partir também. Não fora o marido a reprimir-lhe os ímpetos aventureiros e já estaria, há muito, em Portugal. Mas ele que, justamente devido ao repentino vazio deixado pelos colonos, passou a ocupar um alto cargo no banco onde trabalha, não desejava, pelo menos tão logo, abandonar a confortável situação em que, inesperadamente, se encontrava, em troca de vagas promessas de emprego num país desconhecido (Momplé, 2022, p. 42).

Fauzia não se sente parte do que se construiu após a independência, pois tem uma visão tão limitada que não consegue enxergar nada que esteja além de seu círculo social. Justamente por isso, a personagem normaliza e menospreza o que se passa em seu país, sonhando e vivendo na ilusão de mudar-se para Portugal, acreditando que irá encontrar lá um espaço no qual valha a pena viver.

Na casa de Narguiss observamos um grupo quase exclusivamente feminino, onde o masculino é só o espectro de Abdul e a dor causada pelo seu abandono. Narguiss é o centro deste núcleo e é justamente nela que quase todas as violências estão centradas. A personagem é violentada ao ter sua cultura alterada pela nova dinâmica estabelecida entre Moçambique e África do Sul, é também ao ser abandonada por seu marido, aceitando suas traições e o colocando em um espaço de supervalorização mesmo com a solidão. Narguiss passa o romance todo sofrendo a dor da solidão, da vergonha, tanto pelo abandono de Abdul quanto pela solteirice das filhas, e encontra em seu fim, ainda que extremamente trágico num ato claro de violência física, o encerramento do ciclo de dor no qual está inserida e não consegue controlar ou encontrar maneiras de sair. Ainda que com a morte a personagem perca toda possibilidade de esperança existente na chance de ver suas filhas se casarem e de observar o regresso do marido, também encerra-se o ciclo de violência e sofrimento no qual estava inserida.

Assim, olhando para esta casa, quando pensamos no que é ser mulher em Moçambique temos dois grandes exemplos, Narguiss e Muntaz. Na mãe encontramos um apego à tradição, uma aceitação do espaço de subalternidade, de silenciamento, aquela que se mantém em seu ciclo de dor e o aceita, porque é o seu papel enquanto mulher. Na filha mais nova vislumbramos o futuro, a vontade de romper com esse espaço de silenciamento, subalternidade, a vontade de ocupar novos espaços, de

reescrever o que é ser mulher em Moçambique, ainda que para isso seja necessário sentir-se sozinha e ser relegada a um lugar de estranheza dentro da própria família.

### 3.2 EM CASA DE LEIA E JANUÁRIO

Na segunda casa apresentada no romance encontramos Leia, grávida de seu segundo filho, Januário e Iris, filha do casal. Este é o único núcleo narrativo onde a violência não será praticada dentro do ambiente familiar, onde a família viverá em harmonia, mantendo relações respeitadas e amorosas, porém, será a família que mais estará sujeita a atos violentos em todo romance, sendo, inclusive, o alvo do assassinato que marca o desfecho do enredo principal da obra.

Leia e Januário são um casal pobre que leva uma vida muito simples em um flat que conseguiram alugar com muita dificuldade em Maputo. Durante toda a obra eles estão dentro de seu flat, vivendo sua vida simples, lidando com os cortes de energia, com a comida escassa e os problemas decorrentes de sua condição. Mesmo sem que eles saiam do espaço da casa, durante o romance acompanhamos regressos ao passado de cada um deles, ao tempo antes de se encontrarem e as dificuldades que enfrentaram desde seu casamento<sup>7</sup>.

No primeiro capítulo destinado ao casal encontramos Leia observando sua pouca mobília e as dificuldades que a cercam e ainda assim demonstrando sua alegria de estar nesse espaço. Observamos uma personagem classificada como aquela que possui “a velha capacidade para viver intensamente as pequenas alegrias da vida e tirar vantagem até das contrariedades” (Momplé, 2022, p. 22).

Muitas são as dificuldades enfrentadas por eles como casal e em sua individualidade. A primeira grande barreira do casal é alugar um apartamento logo após seu casamento, devido à dificuldade que se instaurou para encontrar moradia em Moçambique após a independência. É justamente por conta dessa dificuldade que Leia é extremamente apaixonada por cada detalhe de seu flat, apesar de sua mobília barata:

---

<sup>7</sup> Neste casal observamos a representação do ideal moçambicano encorajado pela FRELIMO. São pessoas pobres que se contentam e são felizes com o pouco que têm, não se revoltam e vivem sua vida de maneira calma. Temos aqui, portanto, uma representação idealizada que se alinha ao projeto de governo da FRELIMO.

Leia ama estas cortinas baratas, a mobília de fórmica, a loiça de vidro vulgar, o recanto de violetas, a esteira de palha de Mecufi, o cadeirão de baloiço, tudo tem para ela um valor inestimável porque foi adquirido à custa de enormes sacrifícios (Momplé, 2022, p. 23).

Tudo tem um valor maior porque, ainda que não em dinheiro, custou muito caro ao casal — a casa e tudo o que há nela exigiu muita luta e muitos desafios. As dificuldades começaram mesmo antes do casamento, com a apresentação da documentação necessária para alugar uma casa na Administração do Parque Imobiliário do Estado (APIE). Após apresentar tudo o que se pedia e realizar todo o ritual necessário, nunca conseguiam concretizar seu desejo, porque “o chefe está numa reunião... só o chefe pode decidir... venham para a semana... a casa que foram ver afinal já foi alugada... temos muita gente que se inscreveu antes de vocês... não há casa nenhuma para alugar...” (Momplé, 2022, p. 24). Mesmo fazendo tudo corretamente, a negligência do Estado com a população mais pobre se mantinha muito presente, afastando, cada vez mais, o casal da possibilidade de conseguir uma moradia. Optando por não recorrer aos meios considerados ilegítimos — como o suborno — seja por questões de caráter ou por não ter o dinheiro necessário, o casal desiste de alugar sua casa e resolve casar-se e ir viver com a mãe e irmãs de Leia.

Houve quem lhes aconselhasse o suborno, desde que fosse chorudo. Januário opôs-se terminantemente, um pouco por princípio e um pouco por não saber onde ir buscar a quantia sugerida. Por fim desistiram de alugar casa. Casaram e foram viver com a mãe e as irmãs de Leia, na Matola, uma vez que, em solteiros, Januário partilhava um quarto com um amigo e Leia vivia num lar de freiras. Vinham da Matola para os seus empregos ainda de madrugada, sujeitos a encontrar algum grupo armado mais retardatário, dos que diariamente infestam aquela zona, saqueando e assassinando gente indefesa. E, para chegarem pontualmente ao serviço, tinham de gastar quase tudo o que ganhavam nos ‘chapa cem’ visto que os machimbombos obedecem a um horário imprevisível, chegando a passar dias seguidos sem dar sinal. Em casa de mãe de Leia o ambiente foi também, desde início, carregado de pequenas tensões. E estas foram-se acumulando de tal maneira que fizeram perigar a harmonia entre o jovem casal. Januário, sobretudo, não podia livrar-se da sensação de estar a mais naquela casa onde, praticamente não tinha espaço (Momplé, 2022, p. 24).

É justamente por essas dificuldades que Leia decide deixar sua timidez de lado e seguir o conselho de uma amiga para buscar o diretor do Ministério onde ela trabalhava, pois ele era “um grande compincha do diretor da APIE e, portanto, uma

excelente cunha para o seu problema de alojamento” (Momplé, 2022, p. 25). Nesse contato com o diretor Leia sofre um abuso sexual que a afastou ainda mais do sonho de alugar sua própria casa e a deixou com a memória marcada mesmo após um ano.

Logo ao chegar à reunião a personagem já percebe que o diretor-geral a observa de maneira diferente e busca “fugir daqueles olhos perfurantes e daquele meio-sorriso, pleno de intenções” (Momplé, 2022, p. 26). Nesse momento Leia se dá conta de que para conseguir ajuda do diretor teria que dar-lhe algo em troca e que o homem espera que ela seja capaz de lhe entregar seu corpo como moeda de troca.

Por um instante, Leia esteve tentada a ceder. Sentia-se tão cansada de procurar resolver uma situação que se arrastava há anos e vinha minando sua vida. Sabia de algumas colegas que, para poderem alimentar os filhos, se entregavam regularmente a qualquer homem que lhes desse dinheiro. Porque não ela, para conseguir um teto onde viver com o marido e a filha? Não perderia nenhum pedaço...

— Então, não dizes nada? — interpelou, novamente, o diretor — geral. Leia não sabia o que responder, dividida entre o forte desejo de alugar uma casa e a repulsa que sentia em entregar-se a outro homem que não fosse Januário. Além disso, aquele homem em particular causava-lhe náuseas.

Como se mantivesse sentada, o diretor — geral, interpretando mal o seu silêncio, levantou-se, foi direto a ela e, deslizando-lhe a mão pelo decote, apoderou-se de um seio, apertando-o com a mais insolente arrogância. Maquinalmente, Leia deu um salto da cadeira e saiu a correr. Foi tudo muito rápido e silencioso, mas, volvido mais de um ano, ela conserva ainda, bem nítida, a breve imagem do diretor — geral, de pé, olhando-a perplexo, a mão direita no ar, ainda crispada em forma de concha (Momplé, 2022, p. 27-28).

Seguindo os padrões das mulheres na mesma situação de Leia, era esperado que ela vendesse seu corpo, afinal, esta era uma opção, não culturalmente aceita ou bem vista, mas praticada e impulsionada pelos espaços sociais nos quais essas pessoas eram colocadas. Ao se negar a entrar nesse ciclo, Leia perde aquela que acreditava ser sua última chance de alugar uma casa, visto que ganhar espaço na sociedade e conquistar coisas está extremamente ligado à quantidade de dinheiro que a pessoa possui ou quanto está disposta a oferecer aos membros do Estado, e Leia e Januário não tinham nada.

A conquista do flat vem como um acaso, um momento de sorte quando o casal acreditava ter perdido todas as oportunidades e a convivência na casa da mãe se tornava cada vez mais difícil. Uma amiga de Leia a procura porque o marido conseguiu uma bolsa para estudar no estrangeiro durante cinco anos e eles precisavam que

alguém morasse em sua casa para não perder o contrato de aluguel, dado a dificuldade em conseguir outro lugar quando regressassem. Ainda que temporária, esta solução trouxe alegria e novas perspectivas ao casal, que podia enfim começar sua vida.

E, de repente, a solução chegou, pelo menos a curto prazo, na pessoa de uma amiga de infância de Leia que um dia a procurou. Disse-lhe que o marido, homem sortudo, tu cá tu lá com vários ministros, tinha conseguido uma bolsa par estudar no estrangeiro durante cinco anos, com direito a levar a família. Propunha então a amiga que, durante sua ausência, Leia e o marido ocupassem a *flat* onde vivia porque não queria largar, prevendo as dificuldades que teria em alugar outra quando regressassem ao país. Num alvoroço, Leia aceitou imediatamente a proposta e também as condições de pagar a renda da *flat* durante cinco anos e levar a mobília própria pois a da amiga já tinha sido vendida por bom preço.

Nessa noite ela e Januário mal dormiram, perspectivando a sua vida (Momplé, 2022, p. 29).

Logo após descobrir como o casal conseguiu sua casa e as dificuldades deste processo, somos inseridos no passado de Januário para conhecê-lo um pouco melhor e entender um pouco do porquê este homem convive com a pobreza sem tornar-se raivoso, se diferenciando de outros homens da obra. Januário possui uma vida, mesmo que breve por ser jovem, muito sofrida. Ele nasceu em uma aldeia entre florestas no Alto Molócuè que, na época do romance, já havia sido completamente destruída pela guerra. Sua vida começa com o medo, das feras, das tempestades e, quando mais velho, “medo do branco e principalmente do chefe de posto, figura mítica e inacessível, presente apenas através dos seus temíveis sipaios” (Momplé, 2022, p. 50). Ainda que a remota localização da aldeia dificultasse e diminuísse a presença das pessoas do posto administrativo, quando esses apareciam sempre causavam dor e destruição, levando pessoas para o trabalho forçado nas plantações, situação pela qual o pai de Januário passou duas vezes.

Desde muito cedo o personagem conseguiu identificar a pobreza extrema da aldeia e de sua família, que apesar do trabalho árduo vivia em carências. Seus pais eram distintos e tinham visões diferentes para seu filho: o pai esperava que ele fosse camponês, como ele e seus antepassados, a mãe desejava que ele conquistasse qualquer outra oportunidade que o afastasse daquele campo, dos caprichos da terra e da possibilidade de ter que ir ao trabalho forçado. E assim, quando Januário

completa catorze anos, sua mãe o convence, mesmo que a revelia do marido, a partir para Nampula em busca de emprego.

Via, assim, Januário crescer, cheia de apreensão, pois sabia que o marido não partilhava das suas ideias. Mas soube esperar com paciência e, aproveitando-se de uma altura em que o marido se encontrava absorvido com as cerimónias anuais em honra dos antepassados, convenceu o filho, já com catorze anos, a integrar-se num grupo de jovens que partiam para Nampula, em busca de emprego. Com a alma doendo mas de olhos secos, preparou-lhe um pequeno farnel e deu-lhe o pouquíssimo dinheiro que, durante anos, tinha conseguido economizar. Já o rapaz ia longe quando o pai deu pela sua falta (Momplé, 2022, p. 51).

Já em Nampula, Januário começa a trabalhar na casa de D. Florinda, “uma mulata de olhos bondosos e fácil sorriso, com a qual se entendeu perfeitamente sobre o salário e as condições de trabalho” (Momplé, 2022, p. 52). O personagem nunca se arrepende de sua partida e busca sempre aperfeiçoar-se no seu trabalho, por medo de perder seu emprego e por gratidão a D. Florinda, mulher que, apesar de sorridente, vivia uma vida triste pelo trabalho que seus netos lhe davam e pelas traições constantes de seu marido.

Estimulado pelo exemplo de outros jovens negros, Januário começa a estudar, com o apoio de D. Florinda, mas sofrendo ataques irônicos de seu marido e netos. O personagem se revezava entre o emprego e a escola noturna, sem almejar muitas mudanças, mas também sem encontrar problemas. Até que se intensifica a guerra e seus impactos começam a ser sentidos na cidade com a expulsão do bispo D. Manuel Vieira Pinto, por acreditar que a guerra contra os moçambicanos era injusta e cruel.

Na família de D. Florinda as conversas geravam medo e insegurança, que foram intensificados pelo 25 de abril. Pouco antes da independência os portugueses e descendentes começaram a sair de Moçambique, os primeiros foram os netos da senhora. Ela e seu marido adiavam sempre sua partida, até que o homem morreu e a mulher decidiu partir também, mas não sem antes arrumar um emprego para Januário, que continuava a estudar à noite, e deixar-lhe algum dinheiro que lhe permitiu regressar à terra de seus pais, para a primeira e única visita desde sua partida.

Algum tempo depois, Januário recebe a notícia de que seus pais foram mortos, queimados vivos por matsangas. O tio Assane, irmão mais novo de seu pai, lhe conta que se tratava de um grupo que saqueava as palhotas e as queimava com os velhos, as crianças e as mulheres grávidas dentro, e aqueles que tentassem fugir eram

caçados e mortos a tiros. Os outros, pessoas mais jovens e saudáveis, eram obrigados a carregar os itens saqueados, aqueles que não suportassem o peso e o cansaço eram mortos. Assane conseguiu fugir devido a uma confusão gerada por uma abordagem de um pelotão da Forças Armadas de Moçambique (FAM) e foi direto para Nampula com a intenção de informar Januário.

Januário escutava o que o tio lhe dizia, sem uma explicação, sem um gesto, de modo que aquele, por vezes, chegou a duvidar que o sobrinho estivesse realmente a ouvi-lo. Assane falava de um modo agitado, aos arranques, fazendo grandes pausas que refletiam o seu esforço em prosseguir a macabra narrativa. Porém, mesmo durante as pausas, Januário permanecia em silêncio. Na verdade, estava completamente desprevenido para assimilar tais notícias. Dadas as grandes dificuldades de comunicação no país assolado pela guerra, ignorava que a sua povoação tivesse sido atacada. Por isso, embora os massacres constituíssem, há muito, tema de conversa diária, saber, assim de repente, que os pais e a aldeia onde nascera não existiam mais, deixava-o sem fala (Momplé, 2022, p. 61).

Neste momento descobrimos que Januário, que nunca fora alegre, se torna ainda mais taciturno e introvertido, passando a ser acometido por dores de cabeça e um singular desassossego, acolhendo com satisfação sua mudança de Nampula para Matola devido a uma transferência da empresa em que trabalhava. Leia e Januário se conhecem neste emprego, e o rapaz percebe que a presença dela lhe trazia paz e, pouco a pouco, percebeu que não poderia viver sem ela e a pediu em casamento. Ela o aceitou sem hesitar por sentir nele uma segurança que nunca havia encontrado em outros homens.

Já casado com Leia e pais de Iris, Januário precisou buscar outras fontes de renda além de seu emprego e, apesar de não ter as habilitações necessárias, candidatou-se a professor de português e foi admitido devido à enorme falta de profissionais na área. No novo emprego, o personagem descobriu uma nova alegria e, apesar de ganhar pouco e abdicar de horas de lazer devido à carga de trabalho, ele “considera que vale a pena o sacrifício pois, pela primeira vez, conhece a alegria que o trabalho pode proporcionar” (Momplé, 2022, p. 119).

Januário é um personagem com uma vida repleta de dor, sofrimento e pobreza, mas não perde as esperanças e encontra em sua família e na alegria de ensinar motivações para seguir e continuar acreditando. Diferente de outros homens da obra, este personagem não projeta sua dor para ações maldosas e violentas, pelo contrário,

ele respeita sua esposa, acredita na arte, no poder da cultura, e se coloca a serviço do bem, apesar de todo o mal que já lhe foi causado.

Leia e Januário vivem uma condição extremamente periférica e, justamente por isso, são inseridos em um quadro de violência estrutural que se intensifica por acabar recebendo a permissiva de uma violência cultural já internalizada. Leia, por exemplo, quase aceita entregar seu corpo para conseguir uma casa porque entende que é a única maneira possível para uma mulher pobre. Januário sofre em estado de pobreza porque sua família é relegada a esse espaço de exclusão e abuso, afinal, é o espaço destinado aos camponeses negros durante a colonização, fugir de sua aldeia é a única possibilidade de encontrar uma mudança, apesar das dificuldades que essa mudança de espaço carrega. Assim, quando pensamos neste casal, estamos pensando em um grupo constantemente inserido e afastado para esse espaço periférico, relegados a pobreza e a escassez, já que, como pontua José Manuel Pureza em seu capítulo no livro *Representações da Violência* (2013), organizado por António Souza Ribeiro:

A condição periférica é a expressão de uma relação de poder desigual que condena quem nela se situa a um distanciamento sistemático entre o potencial e o real, remetendo-nos, portanto, para o núcleo da noção galtoniana de violência. E, sendo em si mesma expressão condensada de violência estrutural, a condição periférica tende a ser naturalizada por estratégias de violência cultural em que processos de representação e de estereotipação assumem relevo especial (Pureza, 2013, p. 203).

Pensando nessa condição periférica e nos indivíduos que são relegados a ela, Judith Butler traz uma proposta, que não necessariamente traz o termo “periféricas”, mas que se alinha bastante a essa temática quando pensa nas vidas precárias em seu livro *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* (2009) e que nos traz alguns entendimentos para o olhar que dedicamos a Leia e Januário. A autora aborda a necessidade de que uma vida seja entendida enquanto vida para que possa ser perdida e, portanto, digna de luto. Assim,

uma vida específica não pode ser considerada lesada ou perdida se não for primeiro considerada viva. Se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras (Butler, 2023, p. 13).

Para Judith Butler (2023), pensar em uma vida precária é assumir que essa vida depende de condições sociais e políticas para existir e não apenas de um impulso interno e individual. A autora também pontua que apreender essa precariedade pode, de alguma maneira, potencializar a violência, a percepção da vulnerabilidade de um grupo e, por isso, uma vontade de destruí-lo. Assim, esse ser precário é alguém que está “sempre entregue a outros, a normas, a organizações sociais e políticas que se desenvolveram historicamente a fim de maximizar a precariedade para alguns e minimizar a precariedade para outros” (Butler, 2023, p. 15). De maneira geral, esta condição estará extremamente relacionada com o Estado e a violência do mesmo para determinado grupo social. Desta forma,

A condição precária também caracteriza a condição politicamente induzida de maximização da precariedade para populações expostas à violência arbitrária do Estado que com frequência não têm opção a não ser recorrer ao próprio Estado contra o qual precisam de proteção. Em outras palavras, elas recorrem ao Estado em busca de proteção, mas o Estado é precisamente aquilo do que elas precisam ser protegidas. [...] É claro que nem toda violência advém do Estado — Nação, mas são muito raros os casos contemporâneos de violência que não tenham nenhuma relação com essa forma política (Butler, 2023, p. 46-47).

Leia e Januário ocupam justamente esse espaço periférico, de precariedade, e sofrem violências de todos os lados, muitas delas normalizadas por conta da violência cultural que os relegou ao espaço daqueles que estão esquecidos e condenados a uma vida precária. Leia é atacada pelo grupo que ocupa o espaço de governança quando o procura por um problema causado por ele, afinal, é responsabilidade dele garantir moradia e condições mínimas de vida para a sociedade. Na situação ocorrida entre Leia e o diretor-geral, vemos um exemplo claro do que afirma Judith Butler (2023), onde o grupo que ocupa a posição de Estado violenta a população quando a deixa em condição de precariedade e quando a ataca, na imagem do diretor-geral, quando ela vai buscar ajuda para resolver um problema causado por quem deveria protegê-la.

Januário é esquecido por esse mesmo grupo, vive em extrema pobreza, assiste, mesmo que à distância, toda sua vida e seu passado serem destruídos e, mesmo assim, não perde as esperanças de que as coisas possam melhorar. O personagem silencioso e sofrido mantém um olhar crítico que enxerga esse Estado, formado pela FRELIMO, que está corrompido e violenta aqueles que deveriam ser

protegidos. Leia e Januário representam, de maneira idealizada, grande parte da população moçambicana que sofreu durante a colonização e continuou sofrendo depois dela, sem condições de vida satisfatórias, mas que, ainda assim, mantiveram a esperança até a morte.

Ao serem mortos pelo grupo no atentado, Leia apenas se recorda que não irá mais coser com a amiga e Januário, que sentiu muito medo durante grande parte da sua vida, percebe que já não o sente, mas que agora sente “uma grande revolta por ser tão jovem e ir morrer” (Momplé, 2022, p. 145). Aqui o atentado tira a possibilidade de viver, de conquistar coisas, mata a esperança tanto a nível individual, quando pensamos na vida do casal, quanto social, quando entendemos que esses personagens refletem tipos dessa sociedade que via seu povo e sua esperança serem mortas por questões políticas que não lhes traziam benefício nenhum.

Nesta casa, portanto, encontramos um olhar para o povo, para aqueles que estão relegados à condição periférica, vivendo na precariedade. Observamos as dificuldades, a escassez e o modo como sua vida é usada como massa de manobra sem nenhuma importância para fins de guerra. Mas, além disso, vemos um lar que se constrói com amor apesar de tudo. Encontramos aqui a única casa onde a esposa é respeitada, onde existe esperança mesmo com a presença da fome, da pobreza, mesmo com a violência do Estado e de outros agentes externos<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> É importante pontuar que o olhar aqui é construído a partir dos ideais políticos da autora. Entendemos, como assinalado anteriormente, que este casal representa uma visão idealizada do ser moçambicano, uma visão que, em alguma medida, favorece as posições das políticas da FRELIMO.

### 3.3 EM CASA DE MENA E DUPONT

Por fim, temos a última casa, pertencente a Mena e Dupont, onde conhecemos não só o casal, mas também os outros dois homens, Zalíua e Romu, que participam do atentado organizado em parceria com sul-africanos. Nesta casa somos inseridos em um espaço de preparação para um acontecimento. Mena prepara o jantar enquanto Dupont, Zalíua e Romu esperam a chegada de dois sul-africanos para que possam realizar o que a princípio não sabemos o que é, mas que depois descobrimos que será o atentado que assassinou Leia, Januário e Narguiss.

Aqui encontramos uma família com um status social mais elevado, vivendo de maneira mais confortável, porém, experienciamos o espaço de maior concentração de violência de todo o romance. Dupont é um marido extremamente violento, que ataca Mena verbal e fisicamente durante toda a narrativa, incluindo o passado que conhecemos do casal. Em todos os regressos ao passado que narram a vida de cada um dos ocupantes desta casa durante esta noite vemos histórias cheias de conflitos e dores que, diferente de Januário, serão usados como justificativa para o ódio e a vontade de atacar o próximo.

Todos os homens que conhecemos nesta casa representam agentes de tipos diversos de violência, como acontece com quase todos no romance, excluindo Januário, que ocupa o espaço de receptor e não agente. Ao fim da obra, Dupont, Zalíua, Romu e os dois sul-africanos são os responsáveis pela grande explosão de violência que encerra a narrativa e traz o seu grande clímax, porém, antes estes homens já estão, de outras maneiras e em outros contextos, atacando e violentando pessoas que os rodeiam.

Dupont, dono da casa, é filho de mauricianos e nasceu em Xinavane. É o filho mais novo de cinco irmãos, sendo caracterizado como portador de um caráter tíbio, justificado pela criação que tinha, por um lado, a obsessiva proteção da mãe e, por outro, o desencantado desprendimento do pai. Essa tibieza é o que justifica sua incapacidade para concluir qualquer coisa, o que o transformou em um profissional medíocre.

O personagem conhece Mena em Agoche, após ter sido transferido para lá pelos Correios, empresa em que trabalhava. Dupont a desejou assim que a viu e passou a segui-la, descobrindo onde morava, onde fazia compras e que estava livre de relacionamentos amorosos, o que lhe gerou estranheza, devido à beleza

perturbadora de Mena. Apesar de se sentir intimidado pela garota, o fato de ser mauriciano, e nas suas convicções de uma raça superior à dela, lhe deu coragem para abordá-la.

Dupont buscava apenas viver uma aventura com Mena, porém, para seu espanto, ao abordá-la, a garota lhe disse que primeiro teria que falar com os pais dela. Mesmo contrariado, o personagem aceita a condição e vai falar com os pais de Mena, que aprovam o namoro, mas intimamente Dupont os chama de “mulatos de merda, e prometendo a si mesmo nunca mais lhes pôr a vista em cima” (Momplé, 2022, p. 67). E assim se inicia o namoro deste casal, movido pela paixão física que Dupont sentia pela garota e pela submissão de Mena a seus pais.

O personagem buscava apenas satisfação física e só propõe casamento a Mena quando ela lhe diz que não será mais sua amante. Ao se casar com ela, Dupont acaba por ser excluído da família racista, assim como ele próprio, que não consegue entender como ele escolheu para esposa uma mulata que eles consideram indigna de acompanhá-lo por ser, para eles, de uma raça inferior.

O desprezo da família que o considerava incapaz de vingar na vida e a crença que Dupont mantinha de que Mena o desprezava pelo mesmo motivo, fizeram com que o personagem ficasse obcecado pelo dinheiro, o que o levou a participar do grupo de ataque. Dupont, além do desprezo da família e do abandono após a ida deles para Portugal, não é um personagem que sofre ataques ou violências do Estado ou de outras pessoas na sociedade, sendo, em larga escala, apenas um agente da violência, movido por seus ideais de superioridade.

Zalíua e Romu, por sua vez, também se colocam como agentes violentos desde muito cedo, mas com motivações diferentes das que encontramos em Dupont. Zalíua nasce sem pai, já que ele vai para as minas do John e abandona a família quando Theasse, sua esposa, ainda está grávida. O personagem nasce na miséria e carrega dentro de si um desprezo muito grande por tudo que o cerca e, justamente por isso, mesmo que sem prazer, dedica-se aos estudos quando vai para Missão, porque vê ali uma arma que o ajudaria a tirar alguma vantagem.

Zalíua abandona completamente a família e vai para a capital trabalhar, onde logo encontra uma grande frustração, pois percebe que pouco lucrava ali, pois as tentações continuavam sendo apenas tentações e o dinheiro bastava apenas para alimentação e aluguel. É no cargo na polícia, ocupado após a independência, que o personagem consegue se satisfazer, sentindo prazer não em proteger, mas em caçar.

Nesse trabalho Zálua encontra seu apogeu e sua queda, quando após muito abuso de poder é destituído de seu cargo e passa um tempo preso. O personagem se sente traído pelo Estado para o qual trabalhou, sem enxergar em seus erros uma justificativa plausível para sua pena. E é justamente para sanar sua sede de vingança que Zálua entra para o grupo, para vingar-se daqueles que lhe deram o poder e depois o tiraram, deixando-o sem nada.

Romu, por sua vez, sofre por perceber-se diferente dos seus familiares. É o único retinto de sua família e sabe, desde muito cedo, não ser filho do senhor Pugas, o mulato casado com sua mãe e pai de seus irmãos. O personagem é o filho mais velho e recebe todo o afeto de seu pai, sendo, justamente por isso, intimamente desprezado pelos irmãos. Suas dúvidas são confirmadas quando flagra sua mãe com um homem branco na cama, tal descoberta o faz sentir liberto e ele passa então a desafiar a autoridade de seus pais, principalmente de sua mãe.

O personagem não encontra em sua infância uma vida difícil. Não era bom aluno e, por isso, começa a trabalhar com catorze anos ao invés de seguir estudando. Romu conseguiu se destacar no trabalho, para surpresa de todos. Quando é chamado, aos vinte e um anos, para cumprir o serviço militar, ele aceita como um desafio, mesmo tendo que deixar o trabalho no qual já havia avançado muito.

Romu se odiava e odiava seu povo, queria ser branco, lutava com afinco pelos portugueses e achava uma vergonha que os negros quisessem ser independentes. O personagem, ainda que não encontre grandes dificuldades em sua vida, projeta nos outros o ódio que sente de si mesmo, a raiva que sente da mãe por fazê-lo negro.

Zálua e Romu são também vítimas dessa sociedade, o primeiro por ser abandonado pelo pai e o segundo sofre por um racismo estrutural, por não se sentir pertencente ao núcleo em que está inserido, por querer ser diferente. Diferente de Januário, que transforma as violências que sofre em um espaço de esperança, Zálua e Romu as utilizam para justificar maldades e sofrimentos que causam nas pessoas ao seu redor.

E enfim temos Mena, o ponto central desta casa. Conhecemos, desde o princípio, esta personagem como uma esposa submissa que sofre muito nas mãos do marido, o completo oposto de Leia, por exemplo. No primeiro contato que temos com a personagem conhecemos uma mulher que acredita que o marido não lhe vê nem como um ser humano e que, por isso, não é inserida em assuntos importantes,

estando relegada ao espaço da cozinha, onde prepara o jantar e tenta escutar o que está ocorrendo na sala.

Às vezes chega a duvidar de que ele a considere um ser humano que pensa e sente como qualquer pessoa, ou se a tem em casa como uma máquina para realizar os serviços domésticos e da qual pode também dispor para fazer amor à sua maneira sôfrega e apressada.

E o pior de tudo é que, pelo facto de não ter vícios notórios e de a sustentar, Dupont considera-se um marido digno de todas as atenções e de todos os direitos, incluindo o de a surrar. A última vez que lhe bateu foi ainda há três dias, justamente por causa dos dois homens que se encontram agora na sala (Momplé, 2022, p. 32-33).

Quando voltamos ao passado do casal e conhecemos um pouco mais sobre Mena, vemos que, ainda que fosse submissa ao desejo de seus pais devido a sua criação, a personagem carregava em si um refinamento, uma argúcia natural. Ela era uma jovem bonita e refinada que vai se perdendo ao longo do relacionamento. Dupont só a desejava fisicamente, mas se casa porque não consegue abrir mão dela quando ela o questiona. O relacionamento se constrói sem amor, pautado, na realidade, no ódio que Dupont tem da mulher que é, para ele, inferior por sua cor. O marido, mesmo sem perceber, a trata com raiva e por isso a agride com extrema violência e Mena aceita as surras por entender, devido a sua criação, que faz parte do papel de esposa aceitá-las.

Foi também perdendo a auréola de altivez e perspicácia que sempre a envolveu. A sua beleza adquiriu, assim, aquele cunho de vulgaridade que tanto atrai a maioria dos homens. Estes passaram a não se contentar em admirá-la de longe e, nas raras festas em que ela comparece, zumbem à sua volta como abelhas entontecidas pelo néctar de uma flor rara. E os parentes de Dupont nunca deixaram passar nenhuma oportunidade para afirmar que só uma mulher com sangue ordinário nas veias poderia constituir um tal chamariz para os homens (Momplé, 2022, p. 71).

Mena é extremamente desejada, colocada, não só por seu marido, mas também por outros homens que a cercam, como um objeto, um corpo a ser cobiçado, mas não encontra amor, nunca o provou e não sabe como é, por isso aceita resignadamente sua posição e as violências que sofre, as justificando como parte do seu papel enquanto mulher e esposa.

Nesta casa encontramos o extremo da violência, seu auge em explosões físicas. Enquanto na casa de Narguiss encontramos um tipo diferente de violência

contra mulher, que se caracteriza por traições e abandono, aqui vemos o estágio quase final desta violência, onde os ataques físicos são constantes e motivados por qualquer mínimo detalhe.

Aqui a violência doméstica é internamente justificada tanto pela frustração de Dupont quanto pelo racismo e a ideia de superioridade que ele carrega consigo. Além de justificada, ela é aceita também por ideais internos, por essa ideia que está internalizada em Mena de que este é seu papel, esta é sua função.

Mena, a mulher que traz consigo a representação da violência doméstica em seu estado quase máximo — visto que seu máximo aqui seria o feminicídio —, é também aquela que representa o fim do ciclo da violência, justamente por ser aquela que rompe as barreiras do seu espaço enquanto mulher e as dificuldades que o permeiam para denunciar seu marido, para tentar impedi-lo de cometer o crime que ele e seu grupo estavam planejando. A personagem não consegue denunciar na primeira ligação — que poderia impedir o crime se o oficial não estivesse bêbado e desse atenção para o que ela falava —, mas não desiste até encontrar um oficial que a escute e a faça sentir que fez o necessário para evitar o crime.

Mena não vê nada disto, mas sabe que não pode contar com o homem embriagado com quem perdeu um tempo precioso. Sentada no chão, junto a mesinha do telefone, está novamente tentada a desistir. Afinal nem conhece os infelizes que vão morrer, lá longe, na avenida Emília Daússe. Invade-a uma tal sensação de impotência que chega a pôr de lado a lista telefônica, mas logo a seguir põe-se a folheá-la, febrilmente, à procura de outra esquadra. Mal pode acreditar quando, enfim, alguém do outro lado lhe responde calmamente, quase delicadamente. Alguém que, apesar de ela ter recusado identificar-se, parece tomar a sério a sua denúncia, lhe faz perguntas pertinentes e interessadas e que, por fim, a deixa quase convencida de que tudo será feito para se evitar o crime. Só então Mena sossega, ao mesmo tempo que toma consciência de um grande cansaço. Apesar do cansaço, não se vai deitar. Arrasta-se até um dos *maples* da sala e deixa-se ficar esperando... esperando... (Momplé, 2022, p. 148).

Logo após a denúncia, Mena passa a reconhecer os problemas de Dupont e questionar os motivos que a levaram a aceitar tudo calada, enquanto questiona a demora dele para voltar. A personagem ainda não sabe o que aconteceu após sua denúncia, não sabe que o crime não foi impedido, mas que a polícia conseguiu chegar ao local para impedir a fuga dos criminosos, não sabe que Dupont morreu, mas já se sente livre, pois ainda que ele esteja vivo, não será possível continuar com ele.

Mena surpreende-se por, depois de ter vivido tantos anos com aquele homem, dormido com ele, sofrido com ele, num momento destes ter o coração vazio de qualquer sentimento, até mesmo de ódio; nem sequer remorso por o ter denunciado. Sente apenas que, pela primeira vez, tem a sua vida nas mãos, vida que lhe pertence inteiramente porque, mesmo que Dupont esteja vivo, já não é possível continuarem juntos.

[...] Mas já não sente frio e a lassidão de há pouco deu lugar a um desejo frenético de se mover, de fazer qualquer coisa, algo que adie o momento de pensar o que vai ser a sua vida, agora, para ela, uma incógnita simultaneamente aliciante e aterradora (Momplé, 2022, p. 157).

Mena ganha uma nova vida, com ela se encerra o ciclo de violência e se abre espaço para uma nova esperança, uma nova verdade. A personagem encerra o livro saindo de sua casa com a certeza de que “acaba de encerrar também o seu passado e dá os primeiros passos para um novo e imprevisível destino” (Momplé, 2022, p. 158).

Na casa de Mena e Dupont conhecemos o espaço de maior violência dentro do romance, mas é nele também que vislumbramos uma nova esperança, uma nova perspectiva. Aqui vemos como os sul-africanos se aproveitavam de fraquezas e dores para se aliar a novas pessoas, vemos como a violência se mantém por meio de ciclos que dificilmente se fecham. Mas também vemos a possibilidade do novo, observamos Mena encontrando forças para romper o ciclo no qual estava inserida para encontrar a esperança de um novo caminho.

#### 4 UMA CONTEMPORANEIDADE MULTIFACETADA: A CONSTRUÇÃO DO CONTEMPORÂNEO EM *NEIGHBOURS*

Ser contemporâneo é não ceder à tentação de se conformar com o tempo em que se vive, mas se manter crítico, olhando-o com a distância que permite ver suas falhas.

O contemporâneo não é aquele que vive perfeitamente no presente, mas aquele que, com seu olhar, resgata a memória que se perde no tempo. (Giorgio Agamben)

Pensar sobre a concomitância à época histórica em que se vive é um movimento que ainda gera muitos debates e reflexões, principalmente quando refletimos sobre os diferentes conceitos que poderiam dar conta de uma experiência temporal, bem como suas ramificações. Neste sentido, antes de dar conta da noção de contemporâneo, pretendemos discutir brevemente a tríade *moderno*, *modernidade* e *modernismo*. Jurgen Habermas (1985) explica o conceito de modernidade relacionando-o ao conceito de racionalismo ocidental proposto por Max Webber, nesta visão, segundo Daniel Laks (2020, p. 12), “esta relação entre modernidade e racionalismo ocidental estabelece o conceito de modernidade como um conceito de época: os novos tempos são os tempos modernos”. Assim, a separação entre a Idade Média e a Idade Moderna que se dá a partir da Reforma Protestante, o Iluminismo etc., dá a história um caráter homogêneo que “cria uma lógica de superioridade cultural que mascara a possibilidade de se pensar a modernidade enquanto uma complexa e heterogênea dinâmica geopolítica” (Laks, 2020, p. 13).

Muitos outros teóricos ainda pensam esta relação, que vai desde um olhar temporal, como a proposta anterior, até algo mais social. Marshall Berman (1986), por exemplo, irá propor que a modernidade se compõe a partir de um compilado de experiências compartilhadas entre todos no planeta. Para o autor,

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser

moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’ (Berman, 1986, p. 9).

Nesta visão, portanto, a modernização é justamente o conjunto de mudanças socioeconômicas geradas pelo capitalismo. A partir dessas mudanças, Berman (1986) passa a entender o que é o modernismo, compreendido pelo autor como um “conjunto de visões e valores que tornaria os indivíduos sujeitos do processo de modernização, agrupados de forma solta” (Laks, 2020, p. 14). Desta forma,

modernização refere-se a um conjunto específico de transformações socioeconômicas geradas a partir de uma lógica de desenvolvimento capitalista. Modernismo, por sua vez, refere-se ao desenvolvimento de um vocabulário específico para traduzir a experiência da modernidade que o antecede (Laks, 2020, p. 14).

Perry Anderson (1984), por sua vez, problematiza a proposta de Berman ao dizer que pensar o modernismo a partir do conjunto de proposições estéticas é um ato datado, que se fixa no século XX, sendo assim, sua distribuição geopolítica seria desigual, mesmo que o foco seja o mundo ocidental. Além disso, o conceito proposto não abarcaria as distinções, nem as diferentes correntes estéticas. Anderson (1984) entende, portanto, a “modernidade enquanto interseção de diferentes temporalidades históricas. O modernismo, dessa forma, seria mais bem entendido como um campo cultural de forças triangulado por três coordenadas decisivas” (Laks, 2020, p. 16). Portanto, o modernismo seria a união de um academicismo altamente formalizado nas artes e institucionalizado por regimes políticos e grupos sociais, a emergência de tecnologias chave ou invenções relacionadas à segunda revolução industrial e a proximidade, ainda que imaginada, de uma revolução social. Assim, conclui-se que

A tese de Anderson critica a premissa de se considerar a modernidade como uma única linha de superação progressiva da história e fornece elementos estruturais para uma análise do modernismo a partir de um balanço de forças que se manifestam dentro de um campo cultural complexo (Laks, 2020, p. 20).

Quando olhamos para estas reflexões sobre o que é o moderno e a modernidade, fica claro um viés mais ocidental que, quando fixado em termos temporais, pode acarretar a exclusão de espaços como a América Latina e o continente africano, que tiveram seu tempo de desenvolvimento diferente devido à

colonização e, portanto, passaram pelo tempo colocado como o da modernidade no século XX de uma maneira distinta e foram afetados por ele, principalmente por estarem na posição de mão de obra que possibilitava essa modernidade. Assim, é necessário pensar nesses termos a partir de movimento que está além do olhar ao tempo.

Não é possível pensar em uma modernidade datada do século XX e desenvolvida a partir de moldes estabelecidos em países como França e Inglaterra em países como Moçambique, afinal, durante esse século ainda temos neste país a presença colonial, que só se encerra verdadeiramente em 1974. E, mesmo após a independência, o país ainda se manteve em relações neocoloniais, como a que se estabeleceu com a África do Sul, que ainda buscava manter o país dentro de uma esfera de controle que limitava suas produções. Assim, esses espaços experienciaram a modernidade de uma maneira distinta, servindo principalmente como mão de obra para a manutenção desse tempo. Justamente por isso, seria extremamente excludente dizer que dentro desses espaços não existiu modernidade, e é justamente nessa linha que caminha o conceito de pós-modernismo.

Inicialmente convencionou-se chamar a maneira como se denominavam as produções artísticas do último quartel do século XX de pós-modernismo. Entretanto, assim como tentar fixar o modernismo a um tempo específico, delimitar este termo a esta especificação seria algo extremamente genérico, já que muitas outras características são relevantes nessas produções para a construção daquilo que se intitula como pós-moderno. Teorizando sobre o assunto, Linda Hutcheon (1991, p. 13) salienta que

o pós-moderno constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o 'natural'. Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado).

Portanto, o pós-modernismo é caracterizado por trazer consigo uma crítica ao que está e é pré-determinado, mas sem renunciar ao que ali está, ou seja, pensando na literatura, a criação pós-moderna se utiliza de estipulações clássicas e de outros movimentos para subvertê-los, criticando e problematizando a partir disso. Tem-se, então, um movimento complexo e contraditório que não representa um simples sinônimo para o que se chama de contemporâneo, quando pensamos em

terminologias relacionadas a datas, já que apresenta especificidades formais e temáticas.

Porém, quando pensamos em África, e mais especificamente nas literaturas africanas de língua portuguesa, pensar em pós-modernismo se torna uma reflexão um pouco mais complexa. Laura Cavalcante Padilha, em seu texto "Literaturas Africanas e pós-modernismo: uma indagação" (2002), trabalha justamente esta reflexão. O principal questionamento da autora gira em torno da pertinência da aplicação deste termo teórico, que tem origem em sociedades ocidentais, a produções literárias de países africanos que possuem contextos históricos e culturais bastante específicos, especialmente marcados pelo colonialismo e suas consequências. Neste sentido, a questão principal para Padilha (2002) é como falar em pós-modernidade em espaços que não passaram pelas etapas da modernidade Ocidental, visto que no momento de sua ocorrência ainda estavam sob o jugo colonial de Portugal, um país que também não era considerado moderno em relação a outros países Ocidentais. Entendemos que, hoje em dia, não conseguimos dizer que a modernidade ou a pós-modernidade não ocorreu, é preciso ter consciência que em África a experiência foi diferente e, justamente por isso, encontramos uma grande diversidade de técnicas, temáticas e modos de narrar nesses espaços.

Assim, quando pensamos em termos como este é necessário sempre o fazer com cautela e atenção. Ainda que o termo não seja elaborado exatamente para pensar nessas literaturas e não seja o suficiente para isso, existe a possibilidade de relacioná-lo com outros para entender justamente como essa literatura se constrói e estabelece relações com o Ocidente. Porque é justamente na relação entre temporalidade e matriz hegemônica Ocidental que, como propõe Francisco Noa (2015), se constrói uma outra contemporaneidade e sua representação nesses espaços.

Se a noção de modernidade em um viés temporal se estende até o século XX, visto que esse conceito está ligado a um sentido de progresso imanente na experiência do tempo, com o fim da ideia de superação, de superioridade do futuro em relação ao passado, adota-se o conceito de contemporâneo para expressar a experiência de concomitância com o tempo. Porém, assim como falar de modernidade ou pós-modernidade com um olhar temporal é extremamente excludente, o mesmo ocorre para enxergamos a contemporaneidade. Quando pensamos em uma questão conceitual, em termos semânticos, o termo contemporâneo é apresentado como aquele que é do mesmo tempo, enquanto a contemporaneidade é apresentada como

uma qualidade do que é contemporâneo. Se focarmos nesta questão conceitual, o problema que se inicia com as terminologias relacionadas ao moderno e ao modernismo será o mesmo com o contemporâneo. Neste sentido, quando olhamos para estes conceitos é importante entendê-los como algo que se estende além de um tempo específico, que está mais relacionado com uma postura com relação ao tempo do que um tempo específico e bem delimitado.

O sociólogo italiano Giorgio Agamben trabalha essa reflexão acerca do que é ser contemporâneo ao tempo presente em seu texto “O que é o contemporâneo?”, publicado no livro *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, de 2009. Neste ensaio, o autor não irá trabalhar a contemporaneidade a partir do momento em que o texto foi escrito, mas sim a partir da relação que temos com os textos, se somos ou não contemporâneos a esses textos e da relação que o autor tem com seu próprio tempo para dizer se ele é contemporâneo a ele ou não.

Ser contemporâneo não é estar situado em um determinado tempo, é, como propõe o autor, conseguir olhar para o seu tempo e refletir sobre ele. Assim, a contemporaneidade não depende do tempo da produção e sim da relação do autor ou do leitor com ela. Neste sentido, para Giorgio Agamben (2009, p. 58),

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e prender o seu tempo.

Portanto, o contemporâneo é aquele que vive em dissonância com o seu tempo, que possui um sentimento de desconexão, não porque viva em outro tempo, e sim por conseguir olhar para ele com um afastamento. O contemporâneo é aquele que consegue olhar mais profundamente e, a partir disso, enxergar o que está além de seu tempo, o que está escondido nele. Assim,

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (Agamben, 2009, p. 59).

A contemporaneidade se apresenta como uma postura com relação ao tempo em que se vive, e é a partir dela que o poeta ou o escritor deve trabalhar. O poeta não

pode estar completamente inserido em seu tempo, mas necessita olhar com atenção para ele, justamente porque, como Agamben (2009) propõe em sua segunda definição, ser contemporâneo é “manter fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (p. 62). Podemos dizer que o contemporâneo é aquele que consegue mergulhar em seu tempo e não se cegar pelas luzes, consegue enxergar sua obscuridade, e escrever a partir dela. Agamben (2009) afirma que

Perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes (p. 63).

Olhar para o moderno com olhos contemporâneos é perceber nele seus traços arcaicos não apenas no sentido de tempo histórico, mas também de origem. Assim, essa “distância que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum momento pulsa com mais força do que no presente” (Agamben, 2009, p. 69). Partindo deste pressuposto, o contemporâneo é aquele que relaciona tempos, que encontra a fratura entre tempos e a transforma em um lugar de compromisso, de encontro entre esses tempos e suas gerações. Agamben (2009, p. 72) afirma que

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele aprende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.

É a partir desta visão que entendemos o contemporâneo, que se coloca como essa maneira de olhar e se relacionar com alguns objetos, que não necessariamente nos são concomitantes em tempo histórico, mas o são em temática e ajudam a compreender as trevas do tempo em que estamos. Quando pensamos em um autor que é contemporâneo ao seu tempo, estamos falando de autores que conseguem não só ter esta relação com seu tempo e trazer à tona sua escuridão, mas que também

criam em suas obras um espaço de diálogo, onde podemos olhar para um acontecimento que foi em algum momento pontual e encontrar nele reflexões relevantes para o nosso tempo.

A grande diferença entre o que entendemos como pós-modernismo e a reflexão de Agamben (2009) sobre o contemporâneo está justamente no fato de que o primeiro se centra na obra e nas estratégias utilizadas na sua criação, focando na subversão do que está pré-estabelecido por uma tradição majoritariamente, ou quase exclusivamente, Ocidental. O segundo, por sua vez, se estabelece a partir da relação do autor e do leitor com o seu tempo e, por isso, qualquer obra pode ser considerada contemporânea, afinal, o que irá definir isto é a relação que se trava com ela.

Seguindo a mesma linha de Giorgio Agamben (2009) e se unindo a alguns conceitos do pós-modernismo, Francisco Noa, no capítulo “A literatura moçambicana e a reinvenção da contemporaneidade” (2010), presente no livro *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo* (2015), também discute o que é a contemporaneidade, mas direciona seu olhar para o modo como as literaturas africanas, em especial a moçambicana, se encaixam nela. Para o autor, a contemporaneidade significa partilhar valores e ideais de um tempo, mas significa também um “[...] descompasso e desencontro de horizontes, de temporalidades” (Noa, 2015, p. 27). Deste modo, este termo corresponderá a um espaço de olhar e reflexão, de entendimento do que é próprio à sua cultura e do que é do outro, e neste sentido, num quadro mais amplo das relações coloniais

[...] é possível verificar como se estruturam os contornos difusos e contraditórios da ideia de contemporaneidade. Isto é, naquilo que ela tem de impositivo, mas também de apelativo, de fascinante. Enquanto imposição ela institui hierarquias, isto é, subjugação ou não aceitação dos outros como eles são. Daí a confinação à condição de selvagem, primitivo, subdesenvolvido, ou periférico. De alguém, portanto que ficou num tempo outro, primordial. E, por consequência, o gesto político e cultural que emerge como ato de resistência e de afirmação (Noa, 2015, p. 27).

Em âmbitos literários, Noa (2015) entende que a noção de contemporaneidade está pautada em sentido teórico e criativo na assunção da escrita como uma reflexão “[...] permanente e questionadora dos processos que desencadeia e dos produtos que proporciona, num jogo interminável, complexo e difuso entre criação e recepção literária, perturbando e diluindo, como nunca, os limites, entre uma e outra” (Noa,

2015, p. 28). Desta forma, uma obra só é considerada contemporânea quando colocada em relação a outra, ou seja, quando se liga e se inspira em uma tradição que é majoritariamente ocidental.

Assim, pensar em contemporaneidade em África é entender como essas literaturas estabelecem sua relação com a “contemporaneidade, marcada pela matriz hegemônica dos códigos do Ocidente” (Noa, 2015, p. 30) buscando uma reinvenção, porque a partir do “resgate de elementos endógenos ligados à tradição, à ruralidade e à oralidade, vislumbramos, afinal, o reencontro com uma outra contemporaneidade, em grande medida, omissa e subalternizada” (Noa, 2015, p. 30).

Podemos concluir que pensar em contemporaneidade nas literaturas africanas é direcionar o olhar para o passado e trazer à tona a multiplicidade e variedade desses espaços, apresentando, inclusive, os conflitos resultantes dessas características: é mostrar que a “[...] contemporaneidade não é necessariamente universal e absoluta” (Noa, 2015, p. 30). Noa (2015) encerra sua reflexão afirmando que

o grande desafio que se coloca, hoje, aos autores nacionais, e não só, é o de realizarem uma síntese estruturante e inspiradora, entre o passado e presente, entre o local e o universal, isto é, construir uma literatura que, aberta às dinâmicas do mundo, realize dentro de si as multifacetadas contemporaneidades de que se tece, afinal, o espaço vital em que se desenvolve (p. 34).

Portanto, quando pensamos especificamente na literatura africana, é contemporânea a obra que consegue olhar para o passado e para o presente e que se estende além disso, que é capaz de olhar para si ao mesmo tempo em que está aberta ao que vem de fora e consegue abarcar as múltiplas facetas de seu espaço. Assim, esses textos serão aqueles que, como propõe Giorgio Agamben (2009), conseguem olhar para suas próprias trevas e relacioná-las com outros tempos, outras produções, criando um espaço de crítica ao que é próprio de seu tempo.

Agamben (2009) e Noa (2015) se complementam nesta ideia de contemporaneidade que se constrói mais como um olhar com relação ao seu tempo do que um tempo específico de produção e localização. Enquanto o primeiro autor teoriza essa ideia a partir de um contexto mais geral, criando uma visão mais universal de como isso se manifesta, o segundo foca nas especificidades africanas, olhando diretamente para Moçambique. Assim, a partir da ideia geral de Agamben (2009), Noa (2015) se aprofunda para o caso de seu objeto específico, que se constrói de uma

maneira diferente de países europeus — com os quais Agamben tem mais contato — por estar sujeito a outros problemas e temáticas, como sua tradição, a colonização que tentou apagá-la e todas as guerras subsequentes.

Francisco Noa (2015) propõe que ao olhar para Moçambique estamos diante de um espaço construído de maneira heterogênea, composto por múltiplas culturas que se relacionam tanto a partir de suas semelhanças quanto de suas diferenças. Assim, não é possível pensar em nada que seja uno nesse espaço, por isso, não estaríamos diante de uma contemporaneidade e sim de contemporaneidades, que precisam estar presentes nas literaturas desse espaço. Assim, o autor moçambicano não tem só que olhar para o universal e o local e relacioná-los, é necessário também trazer à tona a multiplicidade que compõe o espaço que narra.

Ainda que necessário e importante, este olhar para a contemporaneidade como um espaço heterogêneo que precisa ser narrado a partir da representação das diferenças em Moçambique não é algo que está presente desde sempre. Esta estratégia vem como um movimento oposto ao estabelecido durante a luta de independência, que fez com que a literatura assumisse um caráter nacionalista para a construção de uma população homogênea, com uma identidade diferenciada da portuguesa, para justificar a necessidade de ser independente. É só no pós-independência que esse novo modo de representar se torna possível e necessário, que não busca mais afirmar a nação ou construí-la como algo uno, e sim trazer à tona olhares e perspectivas distintas sobre os acontecimentos para construir uma representação mais plural desse espaço.

Assim, ao tornar-se independente é possível trazer à tona este olhar mais contemporâneo com relação ao seu tempo e seu espaço, realizado por aquele autor que consegue “manter fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009, p. 62). Mas o que seria esse olhar para as trevas de seu tempo em Moçambique? Como esse olhar se expressa na literatura moçambicana? Podemos dizer que os autores que assumem esta postura olham para sua realidade e os problemas que a permeiam a partir de uma mirada reflexiva, crítica, que relaciona o que ali se vê com o passado de forma a questionar e fazer com que o leitor também enxergue o que ali se apresenta.

Quando olhamos para a obra *Neighbours* conseguimos encontrar as respostas para alguns dos questionamentos levantados acima. O romance traz à tona justamente um olhar para as trevas presentes no período pós-independência em

Moçambique, para isso, ele não direciona seu foco na vitória que foi a independência ou para uma abordagem direcionada a Guerra Civil e sua frente de batalha, mas se constrói a partir de um olhar para espaços cotidianos para, a partir deles, apresentar os efeitos e problemas desse momento.

Além de ser um romance extremamente contemporâneo, esta obra também toca em pontos relacionáveis com uma estética pós-moderna, apresentando pontos de contato com a noção de metaficção historiográfica na medida em que se refere a um acontecimento verdadeiro, mas performado a partir de personagens puramente ficcionalizados. Assim, esta utilização histórica não se caracteriza por um retorno nostálgico e de contemplação a um passado glorioso e memorável, mas por uma reavaliação, uma retomada crítica desse momento e de suas estipulações.

Ao teorizar sobre isto, Linda Hutcheon (1991, p. 21) afirma que se refere “àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”. Ou seja, produções literárias que conseguem trabalhar em cima da história de maneira reflexiva e crítica.

*Neighbours* parte justamente da retomada a um acontecimento histórico, baseado em um crime real — fator explicitado pela autora —, mas o faz a partir de personagens fictícios e com histórias que poderiam ser encontrados em diversos cidadãos moçambicanos. A partir do assassinato motivado por uma presença sul-africana em Moçambique e a busca pela oportunidade de dar um golpe de estado e instituir um governo alinhado aos ideais do apartheid e da África branca, o romance apresenta um Moçambique diverso e as dificuldades enfrentadas pelo povo moçambicano — seja a pobreza e o abandono do governo, que fica evidente nos capítulos destinados à casa de Leia e Januário, ou as dificuldades dos personagens de cultura islâmica para preservar sua tradição, como apresentado nos capítulos ambientados na casa de Narguiss, ou a violência doméstica, evidente na casa de Mena e Dupont, ou o espaço feminino dentro dessa cultura, que é um ponto em comum de todas as casas.

Ao longo da obra observamos uma sociedade construída a partir de violências cíclicas e é justamente a partir da representação desta característica que acreditamos que Lília Momplé se posiciona nessa contemporaneidade. É por meio do olhar para a treva no espaço moçambicano da época que a autora consegue criar um espaço de reflexão e crítica acerca do que é ser moçambicano, trazendo para o papel

acontecimentos históricos para conseguir criticá-los, criando um espaço de reflexão que vai muito além do acontecimento específico, gerando uma crítica que se estende ao que é ser moçambicano não só nesse momento, mas também a partir dele.

Pensar em Moçambique é pensar em um espaço amplo, composto por pessoas e culturas variadas, por isso, como propõe Francisco Noa (2015), o maior desafio atual é criar uma literatura que, “aberta às dinâmicas do mundo, realize dentro de si as multifacetadas contemporaneidades de que se tece, afinal, o espaço vital em que se desenvolve” (p. 34). Ao elaborar seu romance a partir de casas que formam núcleos narrativos diversos, Lília Momplé consegue trazer para sua obra uma abertura para a multiplicidade que compõe esse espaço.

Cada núcleo narrativo se compõe a partir de temáticas específicas que juntas constroem um panorama da sociedade. Enquanto seu macro traz uma temática mais geral, relacionada à situação neocolonial que busca se impor a partir da presença sul-africana. O romance traz à tona tipos que compõe essa sociedade, na casa de Narguiss temos a presença da cultura islâmica, na casa de Leia e Januário temos os moçambicanos pretos e pobres e na casa de Mena e Dupont há uma mescla composta por moçambicanos, mauricianos e sul-africanos.

A composição de personagens já esboça um pouco da multiplicidade que compõe Moçambique, deixando claro que não é possível narrar este espaço como uno e homogêneo. Trazer esta variedade e o modo como cada um desses personagens ocupa a sociedade nos apresenta um novo olhar para Moçambique, onde já não se é possível pensar em um ideal de moçambicanidade, porque não existe um moçambicano exemplar para começar, visto que esse espaço é variado e tentar representá-lo como uma coisa única e fixa seria diminuí-lo para facilitar seu entendimento e inserção nas dinâmicas atuais.

A pesquisadora Jessica Falconi (2015) direciona seu olhar para o modo como esses personagens se relacionam com a capital Maputo, local em que estão inseridos, e como essa relação cria a representação desses tipos narrativos que compõem a obra. *Neighbours* traz para o papel “a existência de um mapa de relações de vizinhança no qual a vida de cada indivíduo se inscreve, tanto em nível micro — a cidade e o prédio — quanto em nível macro — regiões geográficas e geopolíticas, e Estados” (Falconi, 2015, p. 91). Assim, como já pontuamos, por um lado observamos a relação entre Moçambique e África do Sul e, por outro, segundo Falconi (2015), vemos como esses personagens se inscrevem em seu próprio espaço.

Jessica Falconi (2051) propõe uma leitura na qual as

representações raciais e sociais estereotipadas são alimentadas, por um lado, pelas condições de escassez determinadas pelos conflitos do pós-independência; por outro, pelo diferente grau de conscientização política e envolvimento ideológico dos diversos grupos sociais (Falconi, 2015, p. 96).

Na obra, segundo a pesquisadora, isto nos seria apresentado a partir da abundância ou escassez de alimentos e o modo como eles são obtidos pelos personagens. Assim, no caso de Narguiss, por exemplo:

Mais concretamente, vemos, por exemplo, que à personagem de Abdul, o marido ausente e infiel de Narguiss, «filho de mãe cafusa e pai indiano», se associam qualidades negativas — a 'ladinice' — e ações ilícitas no que diz respeito à procura de produtos alimentícios; de fato, não é por acaso que para Narguiss a abundância de comida parece ser o único elo de ligação entre a sua antiga vida no Norte e o seu presente na cidade. Assim, de acordo com uma longa tradição de representação discursiva não limitada ao domínio literário, indivíduos de origem indiana estão associados quer a tráfico ilícito, quer à falta de adesão aos ideais revolucionários (Falconi, 2015, p. 96-97).

Nessa família, Muntaz representaria um espaço intermediário justamente por pertencer a este grupo, mas recusar-se a praticar o alheamento adotado pelas outras mulheres da família. Leia e Januário, ainda que em uma situação diferente, ocupam o espaço de intermédio entre liberdade e constrangimento; no caso do casal a comida é escassa, mas representa um espaço de igualdade de gênero que não está presente nas outras casas. Aqui,

Em contraste com as personagens de Narguiss e Fauzia, Leia e Januário acostumam-se às privações impostas pela situação econômica e política do país, enfrentando com espírito de adaptação os frequentes cortes de energia, a precariedade dos transportes, a pobreza da mobília da casa, a escassez da comida. Leia e Januário são, de fato, 'os pretos' que, no dizer de Muntaz, apenas comem upswa e repolho (Falconi, 2017, p. 97).

No caso da casa de Mena e Dupont a obtenção de comida é muito semelhante ao modo como ocorre na casa de Narguiss, sendo comprada com o dinheiro que Dupont consegue com seu trabalho em parceria com os sul-africanos. A autora analisa a comida a partir de um olhar que está relacionado tanto a construção de um

patrimônio culinário nacional quanto um conflito, uma competição em torno de recursos culturais e econômicos. Para a autora,

Realizadas apenas no domínio doméstico, e no caso de Mena e Dupont em circunstâncias hostis, as refeições mantêm as fronteiras identitárias entre grupos distintos, reforçando representações de diferenças raciais, culturais, sociais e, inclusive, ideológicas e políticas (Falconi, 2017, p. 100).

A comida, quando pensamos em sua obtenção e na quantidade disponível para cada grupo, se coloca como um fator de diferenciação quando olhamos para os grupos sociais que compõem a obra. Falar da variedade gastronômica deste país não serve apenas para valorizar uma cultura, mas também para explicitar as diferenças entre a sociedade, como alguns ainda possuem muito enquanto outros nada. Além disso, falar sobre como os personagens adquirem seus alimentos salienta uma ruptura no Estado, uma corrupção que favorece aqueles que possuem muito dinheiro ou atuam de maneira ilegal, afastando os grupos mais pobres de condições ideais de vida. Este olhar reafirma o modo como o romance busca, a partir de alguns detalhes, explicitar as tendências que se criaram nesse espaço, salientando as dificuldades e o abandono principalmente das camadas menos abastadas da sociedade.

Além disso, o romance nos mostra que mesmo após a independência ainda se mantêm dinâmicas coloniais e de dominação com outros agentes. Por isso, a violência ainda é uma constante nesse espaço, mesmo que os alvos sejam outros. A violência e a dominação permanecem como uma ferramenta usada pela FRELIMO em sua posição de governante, que se estabelece a partir de ataques, zonas de reeducação e outras estratégias de controle da população, e também de uma grande corrupção, manifestada pela dificuldade de conseguir comida e moradia, que só era possibilitada através de contatos ou negociações, que sujeitava as populações mais pobres, ou que não tinham nada a oferecer ao Estado — como é o caso do abuso sofrido por Leia —, a condições extremamente precárias. E também pelos oponentes da Guerra Civil, personificados pela RENAMO e pela África do Sul, que promoviam atentados e assassinatos a fim de desestabilizar o governo atual. Assim, ambos os grupos se movimentam e articulam de maneira violenta para defender seus ideais e posições.

Lília Momplé constrói sua visão sobre o ser contemporâneo em Moçambique a partir dessa multiplicidade e dos tipos que compõem seu texto, demonstrando em sua obra que a contemporaneidade nesse espaço ainda é marcada pela violência, pela

morte que advém de uma estrutura neocolonial que coloca novamente o povo moçambicano em um espaço de subalternidade, enfraquecendo sua infraestrutura e desestabilizando sua rotina.

A obra toda se passa em uma grande noite, começando às 19h e se encerrando às 8h da manhã seguinte, uma analogia muito utilizada para se referir ao período colonial. Neste caso, no entanto, não temos uma relação direta com o colonialismo. Estamos diante de algumas consequências desse período, mas ele não atua como agente dentro da obra e também não ocupa espaços de grande relevância, visto que o ideal da autora aqui é não apenas

narrar os acontecimentos dessa longa noite, mas em relacioná-los com as pessoas que vamos encontrando nas três casas. São pessoas comuns que desconhecem tudo sobre as que vivem nas outras casas. Todavia, têm o seu destino fatalmente interligado, mais uma vez, por vontade e por ordem do apartheid que tão bem sabia aproveitar-se das humanas fraquezas, taras, paixões, anseios e inseguranças (Momplé, 2022, p. 7).

Então, se não estamos falando em período colonial, por que pensar nesta grande noite? Por que trazer esta analogia?

Quando analisamos a obra observamos como a analogia se relaciona a esse novo tempo, Lília Momplé nos mostra como, ainda que de maneira distinta, esse novo tempo se assemelha ao passado, como algumas estruturas ainda estão presentes, mesmo que nas mãos de novos agentes. O romance traz para o foco principal a relação entre África do Sul e Moçambique durante a Guerra Civil que assolou o país após sua independência. Para abordar este assunto, a autora opta por não falar sobre as frentes de luta ou os embates principais, a narrativa se centra naquilo que está no plano de fundo, nas relações cotidianas e no modo como elas foram afetadas por essas relações para mostrar de maneira mais explícita como o apartheid se aproveitava de algumas condições e relações para alcançar seu objetivo dentro do país.

Não observamos diretamente algumas políticas de desestabilização utilizadas pela África do Sul, como a tomada de ferrovias, que buscavam afetar o comércio local, mas somos inseridos no modo como essas desestabilizações impactavam a vida da população geral, principalmente a mais pobre, que já tinha acesso reduzido aos bens de consumo antes mesmo desses confrontos acontecerem. Lília Momplé nos insere

na problemática existente nesse período mostrando como ela impactava no íntimo das famílias, deixando claro, a partir de regressos ao passado, as artimanhas utilizadas pelos sul-africanos para conseguir apoio da população moçambicana, além de mostrar como a colonização portuguesa, mesmo que já finalizada, ainda impactava essa sociedade que buscava se estabilizar e reconstruir em meio a ataques.

Portanto, estamos diante de uma nova longa noite, distinta da primeira, mas seguindo alguns princípios semelhantes. Buscava-se, assim como na colonização, uma dominação da população, porém agora, segundo o que apresenta Lília Momplé, a partir dos ideais do apartheid, que se baseava em planos de desestabilização contra Moçambique realizados por “grupos armados especializados em massacres a civis indefesos e na destruição desenfreada de infraestruturas sociais e económicas” (Momplé, 2022, p. 128).

Lília Momplé traz para o papel essa nova longa noite, representada a partir da escolha do narrar a partir das horas, trazendo para o foco principal não uma luta armada ou uma visão daqueles que estavam no front de batalha, mas um olhar para o cotidiano, para os impactos desta nova luta dentro da sociedade, que dura uma noite inteira, mas encontra seu fim em um amanhecer anunciado pelo fim da obra. É justamente por esse caminhar entre horas, regressos ao passado e cotidianidades que se observa no romance um caminhar entre o que é utópico, o que é distópico e o que é o tempo cronológico ali representado. Ao ler esta obra caminhamos entre acontecimentos extremamente distópicos, caracterizados por violências e mortes, enquanto experimentamos pequenas doses de utopia que nos são apresentadas a partir da relação de alguns personagens entre si e com o espaço em que estão inseridos.

Quando pensamos no enredo principal da obra, o que temos é um presente distópico, onde se mata para gerar confusão, onde vidas são apenas ferramentas dentro de uma luta pelo poder, que se caracteriza pela desestabilização gerada pelo assassinato de pessoas inocentes. Em contrapartida, dentro do romance encontramos diversos momentos em que se apresentam possibilidades de escape às condições avassaladoras de violência que se impõem dentro dessa realidade majoritariamente negativa. Observamos pequenos detalhes que trazem para a obra um sopro de esperança, como a chance de estudar vislumbrada e possibilitada a Muntaz a partir da ida para a capital — ainda que para sua família estudar não seja necessário, visto que sua obrigação enquanto mulher é apenas agarrar um marido. Ao conhecer a

garota vemos alguém que “conhece o valor do trabalho árduo para que o velho sonho de ser médica se torne realidade, e por isso, evita tudo o que a possa desviar do estudo” (Momplé, 2022, p. 19), e que encontra na cidade, apesar das problemáticas envolvidas na partida da família, condições para realizar seu sonho.

Outros exemplos dessa possibilidade de fuga aparecem na relação entre Leia e Januário, casal que apesar de viver inserido na extrema pobreza, ainda vislumbra momentos de esperanças em um relacionamento construído com base no amor e no respeito. Mesmo que vivendo na pobreza, em uma condição precária, o casal ainda consegue vislumbrar o que há de bom, mesmo que, a precariedade, como propõe Judith Butler, quando imposta politicamente, intensifique a vulnerabilidade de determinadas populações, expondo-as à violência arbitrária do Estado. Assim, apesar de sofrerem com a opressão estatal, essa parte da população frequentemente não encontra alternativa senão recorrer ao próprio Estado em busca de proteção – mesmo que seja dele que precisem se defender.

Assim, este casal que sofre por ambos os lados é representado pela autora como aqueles que mantêm a esperança, aqueles que não se rebelam. Apesar de todas as dificuldades, no primeiro contato que temos com Leia, a encontramos agradecendo, dizendo:

‘É bom estar aqui... é tão bom estar aqui’, diz Leia para si mesma, com a sua velha capacidade para viver intensamente as pequenas alegrias da vida e tirar vantagem até das contrariedades. A princípio, os cortes de energia que a cidade vem sofrendo já há vários meses, deixavam-na desnorteada e ansiosa. Mas, pouco a pouco, foi aprendendo a viver com mais esta restrição, tal como se habituou a ter apenas dois vestidos e a nunca comer carne ou outro peixe que não seja carapau congelado (Momplé, 2022, p. 22).

Ao longo de toda a narrativa observamos como eles ainda esperam e acreditam nas melhorias e na possibilidade de um Moçambique melhor no futuro, mesmo com a fome, os abusos de poder e a violência que permeia toda a realidade que os cerca. A escolha de matá-los parece se colocar como uma representação da estratégia do grupo, que não buscava necessariamente tomar o país com aquele ato, mas desestabilizá-lo, matando a esperança para que fosse mais fácil ganhar o apoio do povo e assim, posteriormente, tomar o país inteiro.

Matar Leia e Januário é matar a esperança do povo, daqueles que mesmo sofrendo ataques, desamparo e fome, ainda esperam e acreditam que virá um tempo

melhor, mais justo. Lília Momplé nos mostra em detalhes do cotidiano que a estratégia sul-africana era desestabilizar o país, acabar com a esperança levantada pela independência, fazendo crer que o país não estaria apto a se autogerir. Assim, prestes a morrer, o casal busca alertar seus vizinhos, já sabendo quem estaria tentando entrar, mas morre encurralado, já sem medo, mas revoltado pelo futuro que lhe foi tirado.

Corre então para a pequena varanda da sala, arrastando Leia pela mão. É sua intenção alertar a vizinhança antes que os sul-africanos (porque tem a certeza de que são sul-africanos) consigam entrar. Descalços, Leia em camisa e ele enrolado num lençol, lançado à pressa por cima das cuecas, gritam, em vão, na madrugada fria. Só se apercebem dos holofotes e de que estão a ser alvejados da rua no mesmo instante em que os dois homens, que acabam de rebentar as grades da porta da entrada, irrompem pela sala. Não têm por onde fugir, encurralados entre dois fogos. Ao cair, Leia lembra-se apenas de que amanhã já não irá coser a casa da amiga Atália e Januário surpreende-se por já não sentir nenhum medo, somente uma grande revolta por ser tão jovem e ir morrer (Momplé, 2022, p. 145).

A morte de Narguiss, que vem como um acaso, uma consequência inesperada, mostra que independentemente da classe social ou do dinheiro da família, todos eram meros objetos que seriam mortos sem culpa alguma para alcançar os objetivos planejados. E, mesmo trágica, esta morte traz consigo uma pitada de paz ao deixar Narguiss livre de todo sofrimento que lhe acompanhou a vida toda, mesmo que para isso a impeça de ver e viver todas as possibilidades de um futuro agora impossível.

Quando observamos as duas mortes, a única diferença é quem irá receber homenagens e luto — e nisto, o dinheiro e a classe ocupada pela pessoa farão diferença. Nada se fala sobre homenagens ou luto pela morte de Leia e Januário, o casal morre, deixa uma filha e só, não existe nenhum tipo de mobilização. Narguiss, por sua vez, é homenageada por sua família e tem sua morte sentida com pesar, dor. Isso acontece porque, como propõe Judith Butler (2023, p. 64),

Podemos pensar a guerra como algo que divide as populações entre aquelas pessoas por quem lamentamos e aquelas por quem não lamentamos. Uma vida não passível de luto é aquela cuja perda não é lamentada porque ela nunca foi vivida, isto é, nunca contou de verdade como vida.

Leia e Januário não são passíveis de luto porque suas vidas não são nem consideradas vividas para começar, seus nomes e histórias não têm relevância para

o mundo, suas histórias não merecem ser lembradas. Ainda assim, quando pensamos no romance, este casal representa uma parte do povo moçambicano, uma parte mais pobre, quase esquecida, mas que se mantém esperançosa, vivendo sua vida simples enquanto espera novas oportunidades, mas que serve apenas de massa de manobra na luta, que pode ser morta a qualquer momento por não representar nada além de um objeto que pode ser usado para alcançar os meios que se almeja.

Podemos enxergar em *Neighbours* esta longa noite, agora não gerida pelas mãos portuguesas, mas que na mesma medida busca ceifar a esperança, garantindo que a população se considere inapta a gerir seu espaço, instituindo relações neocoloniais pautadas em ideais racistas apoiados pela vizinha África do Sul. Porém, o romance não nos deixa com a ideia de que acabou e que a esperança foi destruída, Lília Momplé nos deixa com um fio de esperança que permeia todo o romance, mas fica ainda mais evidente em seu final, marcado pelo início de um novo dia.

Apesar de toda a violência que permeia o romance, seu fim traz um vislumbre de esperança para o leitor a partir da personagem Mena. Mena é a responsável por garantir a justiça com relação ao atentado que seu marido estava envolvido. Ainda que a personagem tenha dificuldade para se fazer ouvir, é ela quem consegue chamar a atenção da polícia e é ela quem pode, ao fim da narrativa, buscar um novo começo. O romance termina com policiais indo à casa de Mena para levá-la à delegacia, e é neste momento que, “ao fechar a porta da casa, ela sabe que acaba de encerrar também o seu passado e dá os primeiros passos para um novo e imprevisível destino” (Momplé, 2022, p. 158). Mena representa a nova esperança para o povo moçambicano, a possibilidade de recomeçar, buscar novos caminhos e reescrever sua história.

Enxergamos *Neighbours* como uma representação desse período de Moçambique, uma narrativa que apresenta uma nova grande noite, a nova dominação que buscava se instaurar nesse espaço, um espectro colonial que se mantém mesmo que nas mãos de outros agentes. Porém, como já pontuamos, a narrativa não se cerra em uma abordagem fechada do que foi a Guerra Civil, não olha para aqueles que estavam na frente, mas direciona sua atenção para aqueles que foram altamente afetados mesmo sem concordar ou buscar participar dos movimentos que se iniciavam.

Leia, Januário e Narguiss são o povo, aqueles que sofreram ou foram mortos para que os objetivos fossem conquistados, as vidas que não importavam desde que

garantissem que a FRELIMO ou a RENAMO conseguissem o que desejavam. São as vidas perdidas, a desesperança que imperava nesses dias, o extremo distópico dessa realidade. Mena é a esperança que brota onde ninguém mais esperava, é aquela que poderá reconstruir sua história, é o tempo novo que se avizinha. *Neighbours* é, portanto, não só um olhar para as relações de vizinhança entre países ou grupos dentro de Moçambique, mas também uma reflexão acerca da possibilidade de um novo tempo se avizinhar, é a esperança de algo novo que existe além da guerra, é o dia que se inicia após a longa noite, é a possibilidade de reexistir.

Lília Momplé mostra sua contemporaneidade quando consegue entender em seu tempo as relações com o passado e o modo como elas ainda afetam e movimentam as situações apresentadas por uma relação com o colonialismo e as marcas deixadas por ele, que são responsáveis por essa relação neocolonial que se instaura com a África do Sul, ao mesmo tempo em que consegue enxergar dinâmicas próprias de seu tempo e vislumbrar possibilidades futuras para o seu povo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação buscamos analisar a maneira como a autora Lília Momplé constrói no romance *Neighbours* uma representação da contemporaneidade moçambicana. Tivemos como argumento principal a ideia de que este romance, que narra de maneira macro a relação entre Moçambique e África do Sul, mantém seu enfoque maior na forma como esta relação afeta a cotidianidade da população. Lília Momplé consegue demonstrar como a violência ainda permeia essa sociedade e determina, em larga escala, os percursos que serão seguidos por suas personagens. Entendemos, portanto, a violência como ponto chave para nossa análise e para a construção da representação moçambicana.

No primeiro capítulo olhamos mais especificamente para as inovações formais que compõem esta obra, para isso realizamos um regresso ao panorama da literatura Moçambicana a partir do olhar de Pires Laranjeira (1995). Neste retorno, conseguimos observar como a literatura do país se adequa e vai avançando conforme as possibilidades advindas da liberdade e que, quando olhamos para Lília Momplé, já estamos diante de uma literatura que tem liberdade para se expressar de maneira formal e temática. Assim, a autora consegue explorar tanto dentro da forma quanto dentro do conteúdo para criar este romance e produzir sua mensagem. A partir disso, direcionamos nosso olhar para a forma escolhida por Lília Momplé para narrar sua obra, retomando, a partir de Wassily Kandinsky (2015) e Umberto Eco (2010), a importância da relação entre forma e conteúdo e salientando como uma é imprescindível para a outra e como juntas conseguem transmitir a mensagem que o autor almeja. Assim, neste capítulo entendemos que ao escrever um romance fragmentário que se divide em casas e horas sem que uma casa influencie a outra durante quase toda a narração, a autora busca inserir seu leitor na fragmentação que compõe a sociedade moçambicana e deseja evidenciar como esses desconhecidos têm suas vidas ligadas por um evento traumático, mas antes disso viviam vidas extremamente distintas, ainda que em localizações geográficas aproximadas.

No segundo capítulo direcionamos a análise ao conteúdo do romance em específico. Aqui traçamos uma reflexão acerca da violência, olhamos para sua relação com o poder a partir da proposta de Hannah Arendt (2020), e discutimos sobre como a violência não é um sinônimo de poder e impera, principalmente, quando o poder falta. Também salientamos, a partir da visão de Walter Benjamin (1986), que a

violência aparece como um instrumento de institucionalização e manutenção de poderes, principalmente quando pensamos no contexto da guerra. Além disso, também refletimos um pouco sobre os tipos de violência e como eles se relacionam para, a partir disso, direcionarmos nosso olhar para o romance, suas personagens e as relações que se estabelecem entre eles. Neste capítulo e em seus subcapítulos analisamos e entendemos como a violência está presente em todo o romance e permeia tanto a macro narrativa quanto as micro narrativas que se constroem a partir das casas e as personagens que as habitam. Identificamos como a violência, em seus diversos aspectos, ainda é um fator constituinte da sociedade moçambicana, sendo, justamente por isso, o ponto chave na leitura do romance.

Por fim, no terceiro capítulo nos debruçamos sobre o que de fato entendemos como representação de uma contemporaneidade. Para isto regressamos aos conceitos de modernidade, pós-modernidade e contemporaneidade para entendê-los não como espaços de delimitação temporal, mas como estratégias de olhar, como modos de pensar uma sociedade. Assim, quando pensamos em ser contemporâneo nesta dissertação, não estamos nos delimitando ao conceito como tempo presente iniciado a partir do século XXI, estamos nos direcionando para o que propõe Giorgio Agamben (2009) quando olha para o contemporâneo, estamos entendendo este termo a partir de um modo de olhar para o tempo no qual estamos inseridos, uma maneira de autores se posicionarem criticamente com relação ao tempo em que vivem e uma maneira de nós, enquanto leitores, nos posicionarmos e relacionarmos os textos que lemos com o tempo no qual estamos inseridos. Neste capítulo entendemos, portanto, que a obra de Lília Momplé é contemporânea ao seu tempo ao olhar para ele e conseguir apreender as trevas que o constituem, ao conseguir trazer para sua obra um olhar crítico para aquilo que a cerca, para a sociedade na qual ela está inserida. Ainda neste capítulo refletimos um pouco sobre o modo como a autora traz a contemporaneidade para a obra, entendendo que ela representa camadas dessa sociedade a partir dos tipos narrativos criados na escolha dos personagens e retoma as dores da relação neocolonial que se institui com a África do Sul e o modo como ainda existe esperança mesmo em meio ao caos que instaurado naquele momento na sociedade.

Concluimos esta dissertação salientando que a junção de todos os tópicos, desde a forma até a composição e história dos personagens do romance, são pontos chave para o entendimento do que é essa contemporaneidade em Moçambique. Lília

Momplé nos apresenta um espaço fragmentado, inserido em dinâmicas extremamente violentas onde o caos é quase tudo o que se vê, mas não nos deixa acreditar que tudo acaba aí, a autora nos insere em uma grande noite para mostrar que sempre existe a possibilidade de um novo dia no final.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDERSON, Perry. Modernity and Revolution. **New Left Review**, v. 144, p. 96-113, 1984.
- ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução de Sérgio Bath. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie (escritos escolhidos)**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: Quando a vida é passível de luto? Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques de Cunha; revisão de tradução de Mariana Vargas; revisão técnica de Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.
- CAHEN, Michel. A Renamo, um assunto para historiadores e cientistas sociais. **Africana studia**, n. 27, p.197-204, 2016.
- COELHO, João Paulo Borges. Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta: sobre um legado das guerras coloniais nas ex-colônias portuguesas. **Lusotopie**, v. 10, n. 1, p. 1554-1570, 2003. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/luso\\_1257-0273\\_2003\\_num\\_10\\_1\\_1554](https://www.persee.fr/doc/luso_1257-0273_2003_num_10_1_1554). Acesso em: 31 jan. 2025.
- DUARTE, Zuleide. **Lília Momplé**: estórias de uma história contada com lágrimas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.
- ECO, Umberto. **As formas do conteúdo**. Tradução e revisão de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FALCONI, Jessica. Maputo, cidade índica: cidade e vida urbana em Neighbours de Lília Momplé. **Mulemba**, v. 7, n. 12, p. 90-104, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/5026>. Acesso em: 31 jan. 2025.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- KUBERNAT, Carlos Oliveira; MARTINS, Edson Soares. O olhar e a construção do

sentido em Ninguém matou Suhura, de Lília Momplé. **Cadernos de Literatura Africana**, v. 12, n. 2, p. 55-70, 2019.

LAKS, Daniel Marinho. **Modernismos em modernidades incipientes**: Mário de Andrade e Almada Negreiros. São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Carlos, 2021.

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

LUCAS, Geraldo Cebola João. O Apartheid e a Política de Desestabilização Sul-Africana: Suas Consequências para Moçambique, 1975-1992. **Revista da Universidade Pedagógica de Maputo**, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/34109421/O\\_APARTHEID\\_E\\_A\\_POL%C3%8DTICA\\_DE\\_DESESTABILIZA%C3%87%C3%83O\\_SUL\\_AFRICANA\\_SUAS\\_CONSEQU%C3%8ANCIAS\\_PARA\\_MO%C3%87AMBIQUE\\_1975\\_1992](https://www.academia.edu/34109421/O_APARTHEID_E_A_POL%C3%8DTICA_DE_DESESTABILIZA%C3%87%C3%83O_SUL_AFRICANA_SUAS_CONSEQU%C3%8ANCIAS_PARA_MO%C3%87AMBIQUE_1975_1992). Acesso em: 31 jan. 2025.

MOÇAMBIQUE. **História de Moçambique**. Portal do Governo de Moçambique, 2015. Disponível em: <https://www.portaldogoverno.gov.mz/por/Mocambique/Historia-de-Mocambique>. Acesso em: 01 out. 2024.

MOMPLÉ, Lília. **Neighbours**. Porto: Porto Editora, 2012

MOMPLÉ, Lília. **Ninguém matou Suhura**. São Paulo: Funilaria, 2022.

MOMPLÉ, Lília. **Os olhos da cobra verde**. Maputo: AEMO, 2008

MORAES, Claudia Letícia Gonçalves; SOUSA, Rayron Lennon Costa. Inimizades geopolíticas em Neighbours, de Lília Momplé. **Revista Abril**, v. 13, n. 1, p. 45-60, 2021.

MBEMBE, Achile. **Políticas da inimizade**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

NOA, Francisco. **Perto do fragmento, a totalidade**: olhares sobre a literatura e o mundo. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

NOA, Francisco. **Uns e outros na literatura moçambicana**: ensaios. São Paulo: Editora Kapulana, 2017.

NUNES, Ana Carolina da Luz; PEREIRA, Josenildo de Jesus. Neighbours e a representação do cenário pós-colonial moçambicano. **Revista Kwanissa**, v. 7, n. 2, p. 89-102, 2019.

NHAMPOCA, Ezra Alberto Chambal; AVIZ, Roselete Fagundes de. A voz narrativa de Lília Momplé: um marco de referência no feminismo moçambicano. **Revista Estudos Feministas**, v. 29, n. 1, p. 120-137, 2021.

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

RAMOS, Cristina Oliveira. A estética do conto de Lília Momplé: do poder catártico da palavra à perpetuação da memória. **Revista Estudos Literários Africanos**, v. 5, n. 1, p. 33-48, 2020.

RIBEIRO, António de Souza. **Representações da violência**. Coimbra: Almedina, 2013.

SALGADO, Maria Teresa. Estilística e narrativa em Neighbours, de Lília Momplé. *In*: Congresso de Literatura Africana Contemporânea, 2020, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro, 2020.

SILVA, Ana Claudia. **O rio e a casa**: imagens do tempo na ficção de Mia Couto [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em: 31 jan. 2025.

SOUZA, Rodrigo Nunes de. A educação feminina moçambicana em contos de Lília Momplé. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 20, n. 3, p. 77-91, 2018.

SOUZA, Ubiratã. Uma análise da narrativa de Lília Momplé na obra Neighbours. **Kwanissa**, v. 4, n. 8, p. 313-329, 2014. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/kwanissa/article/view/16212>. Acesso em: 31 jan. 2025.

TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. De Gaza ao Zambeze: a reinvenção da história em UALALAPI e CHORIRO, de Ungulani Ba Ka Khosa. **Mulemba**, v. 10, p. 123-135, 2014.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.