



ALÓS, Anselmo Peres. **O conto moçambicano de autoria feminina: narrar o passado como estratégia de sobrevivência.** *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Volume 9, Julho 2011. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

## **O CONTO MOÇAMBICANO DE AUTORIA FEMININA: NARRAR O PASSADO COMO ESTRATÉGIA DE SOBREVIVÊNCIA**

Anselmo Peres Alós\*

### **RESUMO**

Este artigo tem como objetivo uma reflexão geral em torno da questão do conto moçambicano ao longo das últimas décadas do século XX. Após uma breve análise da situação do conto no contexto moçambicano, realiza-se uma leitura da ausência de mulheres escritoras a praticar esse gênero literário, dando especial atenção aos trabalhos de Lília Momplé, a escritora moçambicana que mais se destaca na produção e publicação desse gênero literário.

**PALAVRAS-CHAVE:** escrita e autoria feminina, conto moçambicano, Lília Momplé, nação/narração

### **ABSTRACT**

This paper aims to articulate a general reflection around the issue of Mozambican short story during the last decades of the twentieth century. After a brief analysis about the situation of the short story in the Mozambican context, it is made a reading of the absence of women writing short stories, focusing the works of Lília Momplé, one of the most important women that have already written and published this kind of literary gender in Mozambique.

**KEYWORDS:** women's writing and authorship, Mozambican short stories, Lília Momplé, nation/narration

---

\* [anselmoperesalos@yahoo.com.br](mailto:anselmoperesalos@yahoo.com.br)

Doutor em Literatura Comparada (UFRGS). Professor-leitor (Programa de Leitorados CAPES/MRE) no Instituto Superior de Ciências e Tecnologia de Moçambique (ISCTEM), onde leciona Literatura e Cultura Brasileiras.

No campo dos estudos sobre a literatura brasileira, uma das linhas de pesquisa mais profícuas atualmente é aquela dedicada ao revisionismo e à releitura dos cânones e da historiografia consagrados pela crítica. Um exemplo pungente dessas atividades de investigação pode ser dado pela recente “arqueologia literária” realizada por pesquisadoras brasileiras ao questionarem a invisibilidade da literatura de autoria feminina produzida no Brasil ao longo dos séculos XIX e XX. Ao reavaliar criticamente os motivos que levaram à exclusão das escritoras brasileiras no século XIX, as pesquisas apontam para o fato de que foi em função de interesses políticos, e não estéticos, que as vozes das mulheres escritoras foram silenciadas e excluídas dos manuais, dos dicionários bibliográficos e das histórias literárias no Brasil (Schmidt, 2005, pp. 86-110).

Todavia, há de se lembrar que outras nações de língua portuguesa (como o Timor Leste, por exemplo) apenas recentemente obtiveram o reconhecimento de sua soberania nacional. O estabelecimento do cânone literário de uma nação não é apenas um projeto estético, mas também um projeto político, que está permeado de interesses relativos à construção de uma imagem mais ou menos definida da identidade nacional. Fica evidente, assim, o fato de que as nações de recente independência política (tais como Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau e Cabo-Verde) ainda se encontram em processo de estabelecimento de seus cânones nacionais. Isso pode ser atestado pelo fato de que, fora desses países, a reflexão sobre as literaturas africanas em língua portuguesa se dá “em bloco”, pensando-se na maioria das vezes em um conjunto de nações africanas cujas literaturas são majoritariamente escritas em português. Esse gesto crítico muitas vezes termina por rasurar diferenças irreduzíveis entre diferentes literaturas nacionais africanas. Entre as obras que realizam essa reflexão “em bloco”, cabe mencionar, a título de exemplo, livros reiteradamente citados, tais como *Estudos sobre literaturas africanas das nações de língua portuguesa* (1980), de Alfredo Margarido, *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (1987), de Manuel Ferreira, e *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (1995), de Pires Laranjeira. As reflexões sobre as particularidades nacionais de cada uma dessas tradições literárias vêm sendo trabalhadas em estudos monográficos, nos quais, na maioria das vezes, a atenção central é dedicada a uma obra ou a um escritor em especial, e não ao *corpus* de obras de cada uma dessas nações em particular.

Esse gesto crítico carrega em si a ameaça de um novo colonialismo, a partir do qual substantivos como “angolanidade” e “moçambicanidade” passam a ser definidos a partir do olhar estrangeiro, em particular da crítica literária brasileira e portuguesa. Laura Cavalcante Padilha, ao investigar a ausência de nomes femininos no rol das antologias de literatura africana, apercebe-se deste fato:

Lembrando o fato de o acervo crítico dessas literaturas se ter forjado inicialmente fora da África – na Europa e nas Américas, com Portugal e Brasil à frente – começamos por questionar até que ponto o cânone, “consagrado” por outras vozes que não as africanas, submeteu-se aos mesmos mecanismos de dominação e poder que sempre tiveram como meta elidir as diferenças, sobretudo se o objetivo recortado são questões como as de gênero e raça (1997, p. 62).

A preocupação de Padilha, no tocante à repetição do colonialismo no gesto hermenêutico de avaliação das literaturas africanas, se dá particularmente em função das diretrizes de sua investigação, que dedica especial atenção à exclusão e ao silenciamento das mulheres como produtoras de capital simbólico nas nações africanas. A preocupação com o fato de que o discurso crítico que se ocupa dessas produções tem sido de origem exógena aos contextos de produção aflige tanto os críticos comprometidos com questões de gênero e raça quanto os próprios escritores africanos. O poeta angolano José Luís Mendonça, em recente entrevista, afirmou que “Angola é um país onde ainda não existe uma crítica literária audaz e regular” (2006, p. 19). Com relação ao papel da crítica brasileira na consolidação e legitimação de um *corpus* literário relativo às literaturas africanas em língua portuguesa, Mendonça diz que “os críticos brasileiros aplaudem tudo o que se produz aqui [na África] e lhes chega às mãos. Ora, o próprio poeta, o escritor em geral, também precisa que se diga em que aspectos pode melhorar sua obra” (p. 20).

É nesse contexto de discussão que se destaca o trabalho realizado pelas antologias literárias, cujo principal mérito é o de organizar uma amostragem diacrônica dessas literaturas frequentemente descritas como “emergentes”. No caso específico de Moçambique, importa destacar o trabalho que vem sendo realizado por Nelson Saúte. Juntamente com Fátima Mendonça, Saúte organiza a *Antologia da nova poesia moçambicana: 1975-1988*, dada à estampa em 1989. Em 1992, dessa vez em parceria com António Sopa, organiza *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas*, uma antologia de poesias versando sobre a mítica Ilha de Moçambique, situada ao norte do país, na Província de Nampula. Todavia, seu trabalho de maior fôlego como antologizador é *As mãos dos pretos*, publicado em 2001<sup>1</sup>. O sucesso de seu trabalho junto ao público interessado pela literatura moçambicana foi tal que, apenas um ano depois de seu aparecimento, já estava a segunda edição vindo à lume.

Há, em Moçambique, a necessidade de se realizar uma arqueologia literária que resgate a canônica moçambicana, visto que um abundante número de narrativas que primeiramente apareceram

---

1. Neste trabalho, as citações são feitas tomando a segunda edição da obra, publicada em 2002.

em jornais e suplementos literários nunca chegou a ser publicado em livro. Tal como afirma Saúte, “as páginas literárias, que desapareceram praticamente do nosso panorama mediático nos sombrios anos 90, tiveram uma importante função no surgimento e na publicação de poetas e contistas desde sempre. Algumas das experiências mais curiosas neste campo advêm das publicações e dos suplementos culturais dos periódicos” (2002, p. 14). O próprio Saúte, no prefácio à antologia, assinala que foi necessário remontar às esquecidas páginas do *Itinerário*, um importante periódico cultural moçambicano das décadas de 40 e 50, com vistas a resgatar textos de Rui Knopfli, Ruy Guerra e Virgílio de Lemos. Cada um desses contistas teve, em *As mãos dos pretos*, pelo menos um conto retirado das páginas do *Itinerário*. Pela primeira vez, depois de quase meio século, contos como “Zampungana”, de Virgílio de Lemos (1954), “A Negra Rosa”, de Ruy Guerra (1949), e “Lumina”, de Rui Knopfli (1949), são publicados em livro e colocados novamente à disposição do leitor.

A leitura dos contos que compõem *As mãos dos pretos* evidencia a marca da violência, da contestação e da denúncia como elementos constitutivos da imaginação literária moçambicana. Talvez, nessa vocação para o “libelo acusatório” (expressão utilizada por Saúte para caracterizar a literatura moçambicana pós-independência), resida uma das grandes forças da narrativa moçambicana. Herdeiro das cicatrizes do colonialismo recente, é impossível para o escritor moçambicano da segunda metade do século XX (ou mesmo dos primeiros anos do século XXI) não fazer referência à presença constante da violência na imaginação coletiva dos seus compatriotas. A morte, o assassinato e o suicídio são temas recorrentes a receber tratamento literário por parte dos contistas moçambicanos, particularmente nas décadas de 80 e 90, quando a luta pela independência deu lugar a conflitos internos que findam apenas no final da década de 90. Vejam-se, por exemplo, contos como “Lukutúkuè” (publicado pela primeira vez em 1979), de Ascêncio de Freitas, no qual o personagem-título, após ver seu filho Zeca morto pela PIDE<sup>2</sup>, comete suicídio arrancando os próprios testículos com sua lâmina de barbear, jogando-os aos pés dos milicianos colonialistas e gritando: “Toma pra vocês, toma... vocês precisa, pra matar todo Zeca Lukutúkuè” (2002, p. 92). Merece destaque também o conto “Caringana wa Caringana” (1995), de Raul Honwana, no qual a cumplicidade dos chefes tradicionais moçambicanos com o tráfico de escravos português é denunciado de maneira pungente e dolorosa, através do ponto de vista de um pai que tem sua filha arrancada da família e entregue aos mercadores de escravos.

---

2. A PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) cumpria o papel de polícia política em Portugal, realizando violenta repressão contra qualquer oposição ao regime salazarista. A PIDE teve uma participação violenta na repressão dos movimentos independentistas nas ex-colônias portuguesas. Ainda que não se tenham evidências oficiais, a PIDE é considerada responsável pelo atentado que resultou na morte de Eduardo Mondlane (então dirigente da FRELIMO), em 3 de fevereiro de 1969, e pela manipulação de alguns membros descontentes do PAIGC, os quais levaram a cabo o assassinato de Amílcar Cabral, em 20 de janeiro de 1973.

Ao longo de suas mais de quinhentas páginas, a antologia *As mãos dos pretos* realiza uma mostra representativa de trinta e quatro contistas moçambicanos. Saúte tenta, simultaneamente, conciliar a presença de escritores consagrados, tais como Mia Couto, Paulina Chiziane e Ungulani Ba Ka Khosa, com a de contistas, cuja obra foi publicada unicamente em jornais e suplementos literários, tais como Heliodoro Baptista. Como afirma no prefácio à antologia, “também quis resgatar aqueles que teriam deixado o seu testemunho ficcional nos jornais. É a antologia possível, que reflete, de certo modo, a ficção que surge em Moçambique” (2002, p. 21). Todavia, há que fazer uma ressalva: ao contrário do que se possa imaginar, os contos reunidos na antologia não possuem uniformidade no que diz respeito ao requinte do trabalho realizado sobre a linguagem, ou mesmo na escolha dos temas a serem narrativizados. Isso pode ser notado particularmente em alguns dos escritores contemporâneos antologizados, os quais, ao tentarem fugir dos *scripts* narrativos tradicionais, em nome de uma ficção supostamente urbana, não conseguem senão construir relatos prosaicos e superficiais, por vezes manchados com alguns respingos de crítica social. Tais contos podem, por vezes, parecer retratos realistas e socialmente comprometidos do cotidiano maputense, em especial aos olhos do leitor brasileiro ou português; mas, para o conhecedor da dinâmica social na capital moçambicana, esses escritos não passam de um inventário de levianidades, já discutidas à exaustão dentro e fora das instituições literárias e – mais grave ainda – descritas em uma linguagem que carece de *status* literário.

Mia Couto, talvez em função do reconhecimento internacional que vem recebendo, acabou por tornar-se um modelo literário exaustivamente repetido por alguns escritores que, infelizmente, não conseguem alcançar o mesmo refinamento linguístico do autor de contos memoráveis como “Rosalinda, a nenhuma” (1990), “As flores de Novidade” (1994) e “Ofélia e a eternidade” (2000), todos incluídos em *As mãos dos pretos*. Alguns dos recursos estilísticos utilizados por Mia Couto, tais como a transcrição de provérbios tradicionais em sua prosa, a reinvenção da língua através da subversão da sintaxe-padrão do português culto, ou o hábil manejo na inovação lexical através de inusitadas combinações léxico-fonéticas (como, por exemplo, o verbo “nenufarfalhar”, em seu *Estórias abensonhadas*, de 1994), não são manejados com tanta habilidade por alguns escritores que começam a publicar seus escritos a partir da segunda metade dos anos 90, cujos nomes e textos estão incluídos na antologia de Saúte.

É o próprio organizador da antologia o primeiro a salientar a existência de alguns desníveis entre os contos, no que diz respeito à sua “expressão inventiva”. Ainda no prefácio, Saúte afirma:

Ao reler alguns dos autores aqui reunidos, ao confrontar-me com tantos outros que distraidamente não lera, fiquei dividido entre o espanto da descoberta de uma literatura pujante e a necessidade de valorização de alguns outros autores que não

têm, provavelmente, a mesma expressão inventiva. Mas, sabe-se, uma literatura não é feita só de grandes obras. Pelo que os outros também cabem no bojo desta viagem (2002, p. 22).

Entretanto, isso não é demérito da antologia, mas sim uma de suas próprias condições de possibilidade. Em seus esforços por realizar o que chamou de “antologia possível”, cumpre destacar o trabalho de investigação e seleção realizado por Saúte, que obteve, como resultado, uma das mais representativas antologias da prosa moçambicana até então publicadas. Nelson Saúte não apenas escava os arquivos literários das bibliotecas maputenses, permitindo que contos de autores por vezes esquecidos voltem a circular entre os leitores. Seu permanente diálogo com escritores contemporâneos ligados à Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO) permitiu, inclusive, a incorporação de alguns textos inéditos para a antologia, tais como os contos “A confissão de Tãobela”, de Mia Couto, “O contador dos dias”, de Júlio Bicá, ou “O regresso do Vovô Siquice”, de Tomás Vieira Mário.

Salta aos olhos, entretanto, a escassez de vozes femininas marcando presença na antologia de Saúte. Uma vez mais, essa escassez não implica uma postura machista do organizador, mas o reflexo de uma das condições de possibilidade da antologia. A literatura moçambicana conta com algumas expressivas vozes femininas na sua lírica, das quais se poderia destacar *Sangue negro* (2001), de Noémia de Sousa. Não se pode deixar de mencionar, também a poesia de Glória de Santana, em especial *Livro da água* (196?) e *Um denso azul* (1965), e Sónia Sultuane, que publicou *Sonhos* (2001), *Imaginar o poetizado* (2006) e *No colo da lua* (2008). No romance, cabe mencionar a escrita vigorosa de Paulina Chiziane, já bastante conhecida fora de seus país por seus romances *Balada de amor ao vento* (1990), *Ventos do apocalipse* (1993), *O sétimo juramento* (2000), *Niketche* (2002) e *O alegre canto da perdiz* (2008). Todavia, não há ainda, na literatura moçambicana, uma forte presença do conto de autoria feminina. É nesse sentido que se revela a importância do trabalho de Lília Momplé, a primeira voz feminina a se dedicar a esse gênero literário em Moçambique.

Lília Maria Clara Carrière Momplé nasceu em 19 de março de 1935, na mítica Ilha de Moçambique, localizada ao norte do país, na província de Nampula. Concluiu seus estudos secundários na capital da colônia, na cidade de Lourenço Marques (a antiga capital colonial que, após a independência moçambicana, em 1975, passa a chamar-se Maputo e torna-se a capital do país). Na universidade, frequentou durante dois anos o curso de Filologia Germânica, deixando-o para formar-se em Serviço Social, no Instituto Superior de Serviço Social de Lisboa. Depois de uma temporada na Grã-Bretanha (durante 1964) e de outra no Brasil (de 1968 a 1971), a escritora regressa definitivamente a Moçambique no ano de 1972.

Encerrados os seus estudos em Lisboa, Lília Momplé trabalhou como funcionária da Secretaria de Estado da Cultura, como diretora do Fundo para o Desenvolvimento Artístico e Cultural de Moçambique e como secretária-geral da Associação de Escritores de Moçambique (AEMO), durante o período de 1995 a 2001. De 1997 a 2001, acumulou, juntamente com a função de secretária-geral da AEMO, a função de presidente da instituição. Durante o período em que esteve na presidência da associação, não mediu esforços para aumentar a visibilidade das mulheres nas publicações da instituição. Foi também representante do Conselho Executivo da UNESCO, no período compreendido entre 2001 e 2005.

Apesar de suas colaborações dispersas na imprensa, Lília Momplé destaca-se no cenário da literatura moçambicana por seus três livros: *Ninguém matou Suhura* (contos, 1988), *Neighbours* (romance, 1996) e *Os olhos da cobra verde* (contos, 1997). Em 2001, foi agraciada com o Prêmio Caine para Escritores de África, com o conto “O baile de Celina”. Além desse prêmio, recebeu também o 1º Prêmio de Novelística no Concurso Literário do Centenário da Cidade de Maputo, com o conto “Caniço”. Esses dois contos foram originalmente publicados em seu primeiro livro, *Ninguém matou Suhura*. Lília Momplé tem livros traduzidos para o inglês e o alemão, por editoras de reconhecido prestígio, tal como a Heinman.

*Ninguém matou Suhura* é um livro de contos composto de maneira singular. As cinco narrativas que o compõem podem ser lidas de modo independente, mas, ao mesmo tempo, estão interconectadas de maneira temática, através da representação e da denúncia da violenta experiência colonial dos povos de Moçambique e Angola ao longo do século XX. Cada um dos contos retrata um aspecto singular do colonialismo português em África, cobrindo uma linha temporal que se estende de 1935 a 1974. Cada um deles inicia com uma data precisa e, à exceção de “Aconteceu em Saua-Saua” (narrativa que abre o livro), eles emergem do universo retratado pela escritora com uma demarcação geográfica precisa, indicando-se a cidade na qual os eventos narrados desenrolam-se.

À exceção da última narrativa, intitulada “O último pesadelo”, que se passa em Luanda, todos os outros contos estão ambientados em Lourenço Marques ou na Ilha de Moçambique. Em todos eles, a autora adota um narrador em terceira pessoa, onisciente, e a focalização narrativa oscila entre a interna (na qual a voz narrativa tem acesso aos pensamentos e ao universo interior das personagens) e o ponto de vista externo (no qual, a partir de um *locus* exterior ao universo diegético instaurado pelos eventos narrados, a voz narrativa emite seus juízos e comentários acerca dos eventos que vão sendo apresentados ao leitor). É mister ressaltar que essa técnica narrativa é uma constante ao longo de todas as obras de Lília Momplé.

Em “Aconteceu em Saua-Saua”, relata-se a trágica experiência de Mussa Racua, um humilde camponês recrutado para cultivar arroz pela administração colonial. Esta, arbitrariamente, demarcava

as terras a serem cultivadas e distribuía as sementes, estabelecendo também as metas de produtividade agrícola. Caso o camponês em questão não alcançasse a meta, corria o risco de ser recrutado, em nome do pagamento da “dívida”, para trabalhar nos campos de sisal. É essa a situação na qual se encontra Mussa Racua, que desesperadamente tenta pedir a seus vizinhos dois sacos de arroz para completar a sua cota de produção:

– Mas tu já viste, irmão, que vida é a nossa? – interrompe Mussa Racua – Vem essa gente da Administração e marca-te um terreno. Dão-te sementes que não pediste e dizem: tens que tirar daqui três ou seis ou sete sacos, conforme lhes dá na cabeça. E se por qualquer razão adoecemos ou não cai chuva ou a semente é ruim, e não conseguimos entregar o arroz que eles querem, lá vamos nós parar às plantações. E os donos das plantações ficam contentes porque conseguem uma data de homens para trabalhar de graça. E a gente da Administração fica contente porque recebe dos donos das plantações um tanto por cabeça que entrega. E nós é que vamos re-bentando de medo e de trabalho todos os anos. E mal podemos cuidar das nossas machambas que nem dão para comer (2007, pp. 12-3).

A preocupação de Mussa Racua em cumprir com a cota estabelecida pela administração colonial não surge em vão. Ele já experienciou na própria pele as agruras do trabalho nas plantações de sisal. Frente ao desespero, Mussa Racua divide com o amigo Abudo as amargas recordações do trabalho nos campos:

– Escuta! – continua Mussa Racua, numa exaltação febril – eu nunca te falei daquele sofrimento. Todos os que experimentaram a plantação não querem mais falar daquilo. A comida sabe a merda! E mesmo assim é só o suficiente para um homem aguentar o trabalho. E aquele sisal que nunca mais acaba. Aquele sisal tem sangue, irmão, está cheio de sangue! A trabalhar sempre doente. Doente e a apanhar porrada. E depois de tanto tempo, vir de lá sem nada... Sem nada, irmão! (2007, p. 13).

Como se já não fosse suficiente a temporada de trabalhos forçados, em condições precárias e sem remuneração nenhuma, depois de sua primeira temporada nos campos de sisal, Mussa Racua, ao regressar para a aldeia de Saua-Saua, descobre que sua humilde palhota de camponês foi saqueada e seus poucos pertences roubados, assim como os poucos cabritos que possuía. A esposa também o

abandona, pois “não aguentara a longa ausência, sem notícias e sem dinheiro” (p. 17). Tais recordações o deixam aflito, e o inevitável medo de perder a segunda esposa em uma nova temporada de trabalhos forçados na plantação de sisal leva Mussa Racua a uma decisão desesperada: no meio da noite, abandona sua palhota e suicida-se, enforcando-se com o auxílio de uma corda, em um dos galhos de uma frondosa mangueira à beira da estrada. O administrador colonial da aldeia, após ouvir o relato, contado em língua *macua* por um senhor transeunte ao língua (o tradutor local do administrador), expressa sua raiva e impaciência: “– Estes cães, assim que lhes cheira a trabalho, arranjam sempre chatices. Ou fogem ou suicidam-se. Maldita raça!” (p. 21).

A grande ironia do conto está no seu encerramento, que desvela a violência colonialista e o racismo, a ela subjacente, através das palavras do administrador. Após o relato da trajetória de Mussa Racua, a voz narrativa pode isentar-se de manifestar seu posicionamento frente à atitude desesperada do protagonista. Desfralda-se assim, a partir do gesto suicida do protagonista, a denúncia da experiência colonial, e o leitor é conduzido a interpretar a autodestruição do protagonista como a única atitude de resistência possível. As palavras do administrador, por sua vez, não marcam apenas a indiferença do mesmo com as populações autóctones de Moçambique. O seu gesto de resistência anticolonialista de Mussa Racua, ao ser lido e interpretado como preguiça e indolência por parte do administrador, vilipendia o cadáver do protagonista, roubando o sentido de seu gesto desesperado: ao invés de marcar o espaço simbólico como um germe de resistência, da única resistência possível às arbitrariedades daquele momento histórico, o gesto do protagonista é rasurado e apagado pela episteme colonialista.

O conto “Canicho” traz à memória do leitor, já em seu título, as reverberações dos “bairros de canicho”, aglomerados de pequenas palhotas construídas com canicho e, por vezes, cobertas com folhas de coqueiro ou de zinco, nas quais residiam as populações negras mais humildes, espoliadas pelo jugo colonialista, e que se localizam, em grande quantidade, ainda hoje, nos arredores mais distantes de Maputo.

Cronologicamente situada no ano de 1945, a narrativa se inicia nos apresentando a história da família do jovem Naftal, que ainda criança perde o pai, em função de uma tuberculose contraída nas profundezas das minas da África do Sul, onde trabalhava. Com a morte do pai, a situação de pobreza da família agrava-se, e Aidinha, a irmã mais velha de Naftal, cansada da vida miserável que leva com a família no bairro de canicho, acaba entregando-se à prostituição. A mãe, ao descobrir o destino de Aidinha, tenta resgatá-la:

– Vamos para casa, minha filha.

Aidinha não lhe disse que está farta da miséria e que sendo negra, não tinha outro caminho para se livrar dela. Só tornando-se puta. Não disse nada disso, mas res-

pondeu com a fria serenidade de quem há muito tinha feito uma opção:  
– Não, mãe, deixe-me viver assim. Para a palhota eu não volto mais. Nunca mais (p. 28).

Para ajudar a família, o jovem Naftal começa a trabalhar como empregado doméstico junto a uma família de brancos, na parte rica da cidade. Tudo corre bem até o dia em que desaparece o relógio de ouro de sua patroa: “Ouve lá, Naftal, não viste meu relógio de ouro?” (p. 34). Naftal entra em pânico, pois sabe que tipo de acusação está subliminarmente presente nessas palavras. Ao fim do dia, quando o patrão chega, ele e o cozinheiro da casa são levados à esquadra policial, e o patrão encarrega a polícia de resolver a questão. Quando o patrão chega a casa, sua esposa já havia resolvido o mistério: sua filha, Mila, havia encontrado o relógio no banheiro, e decidiu levá-lo à escola, para impressionar as colegas. Todavia, mesmo com o mistério resolvido, o patrão se nega a ir até a esquadra para esclarecer o mal-entendido: “A queixa já está lá, não podemos voltar atrás. Deixa-os lá apanhar. É pelas vezes que nos roubam e não são descobertos” (p. 35).

A partir de uma cena aparentemente banal, a voz narrativa explicita o clima de desconfiança e bestialização da população negra frente ao racismo dos colonos portugueses. Naftal, por sua vez, é retratado ao longo do conto de maneira a enfatizar sua angústia existencial: mesmo sendo um trabalhador honesto e dedicado, o colonialismo racista coloca todos os autóctones sob a suspeita dos “instintos roubadores” dos moçambicanos.

Já em “O baile de Celina”, conto que se passa em 1950, retrata-se a dolorosa experiência de Celina, jovem aluna do Liceu Salazar, que está prestes a se formar. Embora filha de uma família de poucas posses, Célia tem uma vantagem: sua mãe é modista, o que lhe permitiu não apenas estudar no Liceu dos brancos, como também lhe possibilitou ter um vestido vaporoso e elegante para a celebração do fim de seus estudos. Entretanto, chegadas as vésperas do baile, Celina é chamada pelo diretor da instituição e proibida de participar do baile de finalistas, por ser negra. Indignada com o fato, retorna a casa, senta-se em sua cama e, com uma tesoura, picota o vestido, em meio às lágrimas oriundas da frustração de não poder participar do baile.

“Ninguém matou Suhura” – conto que dá título ao livro – é, talvez, o que mais explicitamente denuncie as arbitrariedades do colonialismo português em terras moçambicanas. Na primeira parte do conto, relata-se o dia do Senhor Administrador, que mantém uma *garçonnière* em uma região afastada da cidade, para a qual leva as garotas virgens que frequentemente encontra pelas ruas, no intuito de violentá-las. Na segunda parte, conta-se o cotidiano de Suhura, uma jovem humilde que mora com a avó e que termina sua vida sendo escolhida pelo Senhor Administrador, em um dos seus passeios pelas ruas da Ilha de Moçambique, na província de Nampula, em uma tarde de 1970. Finalmente, na última

parte do conto, relata-se o estupro de Suhura, seguido de seu assassinato por parte do Senhor Administrador e da entrega do corpo de Suhura à sua avó, que nada pode fazer senão sepultar, em silêncio, o corpo da neta assassinada.

Finalmente, no último conto do livro, intitulado “O último pesadelo” e ambientado em Luanda, no ano de 1974, são apresentados os recorrentes pesadelos de Eugénio, um colono português que viveu durante algum tempo no Hotel Guaraná, na zona da Gabela, onde se encontrava trabalhando como *designer* para um rico agrimensor local. As tensões geradas pelos conflitos internos entre os colonos portugueses e os militantes do MPLA (Movimento Popular pela Libertação de Angola) fomentam tal grau de desconfiança por parte dos portugueses residentes em Gabela, que, em uma dada noite, os hóspedes do Hotel Guaraná reúnem todos os funcionários negros do estabelecimento e os assassinam a pauladas, chutes e pontapés. Eugénio, que nunca escondeu sua simpatia pelo MPLA, é tomado pelos outros hóspedes do Hotel e obrigado a assistir à carnificina, sendo, em seguida, expulso da Gabela com toda a sua família, tendo de se refugiar em Luanda.

No projeto ficcional de Lília Momplé, torna-se evidente um esforço de vencer a amnésia social, com vistas a, criticamente, manter vivas as recordações das violências e arbitrariedades colonialistas. A beleza de seus contos é diametralmente proporcional à crueza da violência descrita ao longo das páginas de *Ninguém matou Suhura*. É recorrente, em suas narrativas, a presença de uma melancolia histórica, provocada pelo apagamento das agruras da luta pela independência das ex-colônias africanas, e um atento olhar para os desfavorecidos que mais sofreram durante a história moçambicana ao longo do século XX. Por trás de personagens como Mussa Racua, Naftal, Aidinha, Celina, Suhura, Eugénio e suas trágicas trajetórias, é possível para o leitor de hoje vislumbrar um pouco da experiência colonial moçambicana através da perspectiva dos sujeitos silenciados ao longo da história recente.

Em *As mil e uma noites*, o rei Shariar, louco por haver sido traído por sua primeira esposa, decide-se por deflorar uma virgem diferente todas as noites, assassinando-a na manhã seguinte. Sheerazade consegue escapar a esse destino ao contar histórias fantásticas e imaginativas sobre diversos temas que captam a curiosidade do rei. A cada amanhecer, Sheerazade interrompe seu conto para continuá-lo na noite seguinte, o que a mantém viva ao longo de várias noites – *as mil e uma noites*, do título da obra –, ao fim das quais o rei arrepende-se de seu comportamento e desiste da execução de Sheerazade. Tal como no clássico da literatura árabe, as literaturas produzidas nas nações africanas de língua oficial portuguesa que apenas recentemente alcançaram a independência política evidenciam a importância da modalidade narrativa no seio dessas culturas: contar histórias (sejam as próprias, sejam as alheias), muitas vezes, é a única alternativa para essas nações assegurarem a própria sobrevivência.

**Artigo recebido: 12/02/2011**

**Artigo aceito: 30/07/2011**

### **Referências bibliográficas**

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites*. Introdução, notas, apêndice e tradução do árabe por Mamede Mustafá Jarouche. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2006.

BICÁ, Julio. "O contador dos dias". In: SAÚTE, Nelson (org.). *As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2002, pp. 471-486.

CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. Maputo: AEMO, 1990.

\_\_\_\_\_. *Ventos do apocalipse*. Maputo: Edição da Autora, 1993.

\_\_\_\_\_. *O sétimo juramento*. Lisboa: Caminho, 2000.

\_\_\_\_\_. *Niketché*. Lisboa: Caminho, 2002.

\_\_\_\_\_. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Caminho, 2008.

COUTO, Mia. "Rosalinda, a nenhuma". In: SAÚTE, Nelson (org.). *As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2002, pp. 377-384.

\_\_\_\_\_. *Estórias abensonhadas*. Lisboa: Caminho, 1994.

\_\_\_\_\_. "As flores de Novidade". In: SAÚTE, Nelson (org.). *As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2002, pp. 385-390.

\_\_\_\_\_. "Ofélia e a eternidade". In: SAÚTE, Nelson (org.). *As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2002, pp. 391-394.

\_\_\_\_\_. "A confissão de Tãobela". In: SAÚTE, Nelson (org.). *As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2002, pp. 395-398.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: ICALP, 1987.

FREITAS, Ascênio de. "Lukutúkuê". In: SAÚTE, Nelson (org.). *As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2002, pp. 83-92.

GUERRA, Ruy. "A negra Rosa". In: SAÚTE, Nelson (org.). *As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2002, pp. 105-114.

KNOPFLI, Rui. "Lumina. A negra Rosa". In: SAÚTE, Nelson (org.). *As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2002, pp. 117-122.

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

LEMOS, Virgílio de. “Zampungana”. In: SAÚTE, Nelson (org.). *As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2002, pp. 95-102.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MÁRIO, Tomás Vieira. “O regresso do Vovô Siquice”. In: SAÚTE, Nelson (org.). *As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2002, pp. 437-444.

MENDONÇA, José Luís. “Carlos Drummond continua a fascinar-me”. *Poesia sempre* (número especial dedicado à poesia de Angola e Moçambique). Brasília, n. 23, a. 13, pp. 17-20, 2006.

MOMPLÉ, Lília. *Ninguém matou Suhura*. Maputo: AEMO, 1988.

\_\_\_\_\_. *Neighbours*. Maputo: AEMO, 1995.

\_\_\_\_\_. *Os olhos da cobra verde*. Maputo: AEMO, 1997.

\_\_\_\_\_. “Aconteceu em Saua-Saua”. In: \_\_\_\_\_. *Ninguém matou Suhura*. 3ª ed. Maputo: Edição da Autora, 2007, pp. 7-22.

\_\_\_\_\_. “Caniço”. In: \_\_\_\_\_. *Ninguém matou Suhura*. 3ª ed. Maputo: Edição da Autora, 2007, pp. 23-38.

\_\_\_\_\_. “O baile de Celina”. In: \_\_\_\_\_. *Ninguém matou Suhura*. 3ª ed. Maputo: Edição da Autora, 2007, pp. 39-56.

\_\_\_\_\_. “Ninguém matou Suhura”. In: \_\_\_\_\_. *Ninguém matou Suhura*. 3ª ed. Maputo: Edição da Autora, 2007, pp. 57-88.

\_\_\_\_\_. “O último pesadelo”. In: \_\_\_\_\_. *Ninguém matou Suhura*. 3ª ed. Maputo: Edição da Autora, 2007, pp. 89-100.

\_\_\_\_\_. *Ninguém matou Suhura*. 3ª ed. Maputo: Edição da Autora, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. “A diferença interroga o cânone”. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulher e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997, pp. 61-69.

SANT’ANA, Glória de. *Livro da água*. Lourenço Marques: [s. n.], 196?.

\_\_\_\_\_. *Um denso azul*. Lourenço Marques: GSA, 1965.

SAÚTE, Nelson e MENDONÇA, Fátima (org.). *Antologia da nova poesia moçambicana: 1975-1988*. Maputo: AEMO, 1989.

SAÚTE, Nelson & SOPA, António (org.). *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas*. Lisboa: Edições 70, 1992.

SAÚTE, Nelson. “Prefácio”. In: \_\_\_\_\_. (org.). *As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2002, pp. 13-22.

SCHMIDT, Rita Terezinha. “The nation and its other”. *Revista Conexão Letras*. Porto Alegre, v. 1, n.1, pp. 86-110, 2005.

SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. Maputo: AEMO, 2001.

**SULTUANE, Sónia.** *Sonhos*. Maputo: AEMO, 2001.

\_\_\_\_\_. *Imaginar o poetizado*. Maputo: Ndjira, 2006.

\_\_\_\_\_. *No colo da lua*. Maputo: Ndjira, 2008.