



SALGADO, Maria Teresa. *Neighbours: de violências, mulheres, mudanças...e homens*. 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.lettras.ufrj.br>]

NEIGHBOURS: DE VIOLÊNCIAS, MULHERES, MUDANÇAS...E HOMENS

Maria Teresa Salgado*

RESUMO

Enfoque da obra *Neighbours*, da escritora moçambicana Lília Momplé, a partir da discussão que a narrativa sugere sobre a mulher e a violência que a cerca. Tal violência é vista necessariamente em relação com uma série de outras violências, como a vizinhança com a África do Sul, o cotidiano assustador de Moçambique e outros conflitos sociais que se estabeleceram no pós-colonialismo. Além de discutir o complexo quadro cultural moçambicano, *Neighbours* explora “novas” estratégias narrativas, construindo um interessante painel dos comportamentos masculino e feminino em Moçambique e, por extensão, em qualquer lugar do planeta.

PALAVRAS-CHAVE: mulheres, violência, literatura moçambicana, pós-colonialismo.

ABSTRACT

The romance *Neighbours*, by the mozambican writer, Lilia Momplé, suggests a discussion relating women and the violence that surrounds them. Violence is here connected necessarily to many different types of violence, such as the scary day by day in Mozambique, the sinister neighbourhood with South Africa and other social conflicts established during post-colonialism. Besides discussing the complex cultural environment in Mozambique, *Neighbours* explores new fictional strategies, building an interesting panel of male and female behavior, not only in Mozambique but in the world.

KEYWORDS: women, violence, mozambican literature, postcolonialism.

* teresa@atlanticaedu.com.br - Professora de Literaturas Africanas – UFRJ.

Para Maria Nazareth Fonseca, que me ofereceu o meu primeiro livro de Lília Momplé; para Marília Pessoa, uma leitora atenta e sensível; e para o Prof. Russell Hamilton, um crítico sempre generoso.

Com a obra *Neighbours*, publicada pela primeira vez em 1995, a escritora moçambicana Lília Momplé se volta em primeiro lugar para a história recente de Moçambique, levando-nos a refletir sobre a violência de um país que esteve em guerra durante muitos anos (1975 a 1994): a violência palpável do cotidiano, vivida em países pobres ameaçados por poderosos; a violência do *apartheid* sul-africano, capaz de extrapolar suas fronteiras para atingir países vizinhos.

Mas o que a narrativa termina por nos propor, também, é uma discussão sobre a mulher e a violência que a cerca, uma violência que está necessariamente integrada a uma série de outras violências sociais. Desse modo, ganham também destaque no texto, além da ameaça da sinistra vizinhança com a África do Sul, o cotidiano assustador e miserável durante e depois da independência, as frustrações com o governo moçambicano após o fim do colonialismo, as críticas aos tipos sociais surgidos no novo contexto pós-colonial ou, ainda, as diferenças entre as várias etnias, religiões e culturas que marcam o caldeirão cultural moçambicano, decorrendo daí conflitos nos mais diversos níveis.

Neighbours nos move a realizar uma leitura atenta e confiante no próprio texto ficcional. E talvez resida aí um dos maiores méritos dessa narrativa. Refiro-me ao seu valor instrucional, à sua preocupação em orientar o leitor na interpretação da narrativa, sem que isso signifique uma subestimação da sua capacidade, uma limitação de seu olhar ou uma simplificação das ideias discutidas na obra. Tal aspecto do livro de Momplé relaciona-se a uma das características fundamentais da tradição oral africana: o seu valor pedagógico (Altuna, 1985, p. 38), a sua preocupação em levar o ouvinte ou o leitor da narrativa a refletir sobre o narrado, ao mesmo tempo em que lhe são dadas pistas e chaves de leitura. Por outro lado, não há como deixar de salientar que esse valor didático também constitui um traço das formas artísticas contemporâneas¹, especialmente a paródia² com a qual a escritora moçambicana parece ter muita intimidade.

1. Em *A theory of parody – the teachings of twentieth-century art forms*, Linda Hutcheon (1985, p. 3) mostra como as diversas formas de arte, desde o final do século XX, têm se tornado cada vez mais conscientemente didáticas. Seu estudo mostra que a crítica literária tende a buscar as teorias mais recentes em vez de confiar na própria obra ficcional.

2. Russell Hamilton, em conferência sobre a obra da escritora, em 2003 na AEMO, chama a atenção para a alusão paródica que a autora realiza já a partir do título de um de seus livros de contos, *Ninguém matou Suhura*, com a obra *Nós matamos o cão tihoso* de L. Bernardo Honwana. Tal aspecto, embora mereça um estudo mais detido na produção ficcional da escritora, não será aqui investigado em função dos diferentes objetivos da presente proposta.

No paratexto “breve informação sobre o título e a capa deste livro”, a atenção do leitor é aguçada para o diálogo entre a história e a ficção, e a sua leitura é orientada no sentido de estabelecer relações a partir do significado do título. Conclui-se que há um ponto de partida que deve ser necessariamente ampliado, um foco que precisa ser ultrapassado, forçando o leitor a pensar e buscar conexões para além do episódio narrado. Explica-se que, na década de oitenta, o país passou por uma constante agressão por parte do regime do *apartheid* da África do Sul, quando se promoviam frequentes ataques assassinos contra os cidadãos comuns moçambicanos, com o intuito de espalhar o temor e desestabilizar o governo da Frelimo. Um desses episódios, ocorrido em Maputo em maio de 1985, inspirou a escritora a escrever a obra. Entretanto, embora o seu texto tenha partido de um fato específico, Momplé enfatiza que não desejou limitar o seu alcance a esse simples acontecimento. Daí a sua preocupação em encontrar um título amplo para o livro, o que só aconteceu quando assistiu a uma exposição da pintora Catarina Temporário. Uma de suas telas, denominada *Neighbours*, mostrava “uma garra adunca e envolvente, pintada em tons carregados de agressividade cruenta” (Momplé, 1999, pp. 5-6) e “referia-se à sinistra vizinhança do *apartheid*” (p. 6).

Ao enfatizar a importância da tela, o paratexto nos leva inevitavelmente a atentar para a imagem agressiva da capa e, ao mesmo tempo, para o seu significado. Este necessariamente se dissemina por toda a atmosfera da narrativa. Segundo a escritora, a imagem e o título da tela de Temporário exprimiam exatamente o que ela desejava transmitir, mas só conseguia com muitas palavras: “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 da forma mais imprevisível e brutal” (p. 5).

Partindo de um desses atentados terroristas, a narrativa focaliza três moradias de Maputo que serão atingidas de formas distintas. As vítimas iniciais desse ataque, Leia e Januário, são vistas como um jovem casal que se ama e está feliz, apesar da pobreza em que vive. Até o momento de suas mortes no atentado, eles haviam conseguido superar boa parte das dificuldades de sobreviver em uma cidade perigosa e desprovida das necessidades mais básicas, como moradias para os seus cidadãos. Foi graças a um golpe extremo de sorte que o casal pôde alugar o apartamento em que morava, pois, pelo menos no momento em questão, só os privilegiados conseguem um lugar decente para viver em Maputo.

Além da casa de Leia e Januário, enfoca-se a casa de Mena e Dupont, um dos mercenários envolvidos no ato terrorista, e a casa de Narguiss, uma matrona de origem muçulmana, que vive com suas três filhas. Essa senhora, vizinha do casal assassinado, também acaba sendo morta por um dos mercenários no momento em que testemunhava o assassinato dos vizinhos de sua janela.

O primeiro capítulo inicia-se sete horas antes do atentado, e o último termina sete horas depois do atentado. Numa página destacada, funcionando como títulos dos capítulos, indicam-se, em negri-

to, os momentos enfocados, distanciados por curtas frações de horas: 19 horas, 21 horas, 23 horas, 1 hora e 8 horas da manhã. Tais momentos-capítulos, por sua vez, desdobram-se em subcapítulos, pois são enfocados, separadamente, três diferentes núcleos familiares, como se flashes incidissem sobre as distintas formas e níveis de violência que envolve seus integrantes. O momento do atentado, ocorrido à uma hora da manhã, posicionando-se exatamente na metade do tempo de duração da diegese, parece funcionar como o ponto de convergência, um ápice das inúmeras formas de agressão enfocadas na narrativa. Depois desse momento, é como se coubesse apenas ao narrador fazer um inventário dos mortos e dos vivos. Mas vejamos o que acontece.

A indicação do horário dos acontecimentos reforça a ligação com a referencialidade, já dada anteriormente na nota informativa, e sugere um registro jornalístico, quase documental e fotográfico, do que se passa no espaço de cada casa nas horas determinadas, lembrando o “new journalism” ou o romance-reportagem. Mas essas horas, que marcam o início dos capítulos, funcionam, na verdade, como um ponto de referência, simultaneamente objetivo e frágil, entre esses três diferentes espaços familiares, uma vez que o tempo focado na narrativa transcende, e muito, a marcação cronológica apontada inicialmente.

O tempo narrativo desloca-se do presente para o passado recente e mesmo longínquo de algumas das personagens, reconstruindo suas histórias como se elas fossem redes de violência que se entrelaçassem com o momento do atentado. Esses recuos no tempo – analepses (Aguar e Silva, 1973, p. 296) – constituem um recurso muito comum no romance de um modo geral. Na narrativa em questão, não há como deixar de notar pontos em comum com o romance naturalista³. Após apresentar as personagens principais, o romancista naturalista costumava recorrer a analepses para analisar as forças determinantes – hereditariedade, meio, constituição fisiológica, temperamento – que modelavam algumas das personagens.

Entretanto, em *Neighbours*, apenas as personagens masculinas dispõem de histórias em analepses ou *flashbacks* que nos permitem especular ou justificar suas atitudes e comportamentos. Os três mercenários/assassinos, executores do atentado, -- Dupont, Zálua e Romu -- têm suas vidas⁴ repassadas até as origens e ganham subcapítulos individuais. Todos os três vivenciaram traumas no relacionamento familiar, o que de certo modo explicaria seu caráter agressivo e revoltado.

3. Vale notar a afinidade da narrativa de Lília com o realismo em suas diversas vertentes.

4. Dupont, filho de mauricianos que migraram para a Ilha de Moçambique, sempre se sentiu inferiorizado na família em relação aos seus irmãos que tiveram sucesso profissional; Zálua, filho de uma pobre camponesa, não conheceu o pai, que desapareceu depois que partiu para as minas da África do Sul; e Romu, filho de mãe negra, logo cedo percebe que seu pai não era o verdadeiro, ao descobrir que sua mãe deitava-se com quantos homens tivesse vontade.

Além desses personagens, Januário, marido de Leia, também tem sua história de vida retomada desde a infância miserável, numa aldeia no interior, passando por inúmeros episódios de dificuldade e violência, até o momento em que se emprega como professor em uma escola pública de Maputo. Os inúmeros sofrimentos que experimentou depois de perder os pais assassinados covardemente não o transformaram, contudo, em assassino. Pelo contrário, é um homem de quem Leia sente “orgulho, por saber-se respeitada” (p. 34). Sua compreensão e paciência resumem-se numa frase sua, que também resume a situação de pobreza do país: “– Talvez.... talvez por ter sofrido tanto eu consiga comer repolho todos os dias” (p. 43).

“Quem não sabe de onde veio não sabe onde está nem para onde vai”. Assim nos guia a epígrafe, enfatizando a importância do passado para a compreensão dos acontecimentos do presente. Mas, com certeza, a relação com o passado não se dá de modo esquemático e não pode ser explicada como uma relação positivista de causa e efeito. As distintas trajetórias e perfis das personagens masculinas comprovam tal ideia. É possível transformar uma história de violência e sofrimento em algo positivo, quando existe de fato um lastro com o passado. É o que acontece com Januário. Ele sabe de onde vem; possui um passado porque é capaz de compartilhá-lo com a sua mulher Leia: “Januário contou-lhe, então, toda a sua vida e por isso, agora, Leia compreende o sentido profundo das suas palavras (...)” (p. 43). A história da infância e da juventude de Januário ressurge na narrativa, de modo muito natural, sem interromper o seu fluxo, sem constituir-se como um subcapítulo à parte. O mesmo não acontece com as demais personagens masculinas, cujas histórias de vida se encapsulam literalmente dentro do texto, desenrolando episódios de um passado mal resolvido, que só deixaram raiva e desejo de vingança.

Diferente de Dupont, Zália e Romu, Januário não é retratado apenas como uma vítima das condições de guerra, violência e miséria que se instalaram no país. Ele é também, em primeiro lugar, alguém que se salvou da raiva e do recalque do passado pela ligação com a sua origem, com a sua terra, o que levou a engajar-se na reconstrução de Moçambique. Desse modo, até quando se recorda da dura viagem de sua aldeia até Nampula, é na “infinita sucessão de tons de verde” e no “cheiro da mata ao entardecer” (p. 36) que ele pensa, demonstrando sempre uma ligação profunda com a terra; decepcionando-se e revoltando-se quando vê a permissividade ou o individualismo tomarem conta das pessoas que o cercam. Saber de onde se vem significa, portanto, ter genuínas ligações com o seu povo, com a sua terra. Só assim nos é dado saber onde estamos e para onde vamos, sugere-nos a trajetória da personagem.

Mas por que só é dada aos homens uma história progressa? Como interpretar esse escamoteamento das histórias das personagens femininas? Se, por um lado, essa sonegação parece promover um esvaziamento na importância das mulheres, por outro, cabe lembrar que a maior parte dos relatos em torno do passado das personagens masculinas traz à tona comportamentos desprezíveis. Note-se, ainda,

que às mulheres não é dada uma sequência de fatos do passado. Isso não significa que suas personalidades não se evidenciem na narrativa. Na verdade, seus perfis vão emergindo pouco a pouco, paulatinamente; por vezes, bem definidos; mas, quase sempre, como histórias em processo.

De qualquer modo, não é de se espantar que apenas aos homens seja dado o luxo de um psiquismo. Afinal, evidenciar suas trajetórias significa tentar penetrar um pouco mais detidamente nas ações e ideias que movem o universo absolutamente machista no qual transita a maior parte das personagens. Januário parece construir-se, assim, como uma exceção que quase confirma essa regra machista dominante na atmosfera das personagens. Por outro lado, ao fazer Januário destoar dos demais personagens masculinos, pode-se estar procurando atenuar uma visão estereotipada do comportamento masculino.

De qualquer modo, expressões como “Estudar tanto para quê? Mulher não é para encher cabeça” (Momplé, 1999, p. 14) parecem resumir o pensamento dominante em todos os espaços enfocados – inclusive tais ideias são corroboradas muitas vezes pelas próprias mulheres -- e traduzem o objetivo de conduzir a mulher ao lugar restrito da sensualidade, o lugar do sexo, como podemos constatar a partir da observação das personagens que destaco a seguir.

No espaço que abre a narrativa – encontramos Narguiss, o verdadeiro retrato da submissão da mulher a esse universo machista. Aceita as amantes do marido como algo natural e apenas a elas atribui a culpa pelo adultério. Vive em Maputo com as três filhas e, no momento em que a narrativa se inicia, vamos encontrá-la chorando a ausência do esposo, que ficou com uma nova amante na Ilha de Moçambique em uma data importante no calendário muçulmano. Narguiss inquieta-se constantemente com a solteirice de suas filhas que, “bem entradas na casa dos vinte anos, ainda não agarraram marido” (p. 13). Duas delas – Dinarzade e Rábia – assim como uma prima – Fauzia – enquadram-se no perfil de mulher normalmente aceito naquele meio: preocupam-se, sobretudo, com a aparência e não se incomodam com os estudos, pensando, em primeiro lugar, em arrumar um marido que seja, de preferência, rico.

A filha mais nova de Narguiss, Muntaz, encarna o perfil oposto ao das irmãs: chegou a fazer greve de fome para prosseguir seus estudos na única faculdade do país em Maputo. Sua obstinação foi auxiliada pelo desejo que seu pai demonstrava de ficar a sós com a amante macua na Ilha de Moçambique:

E, foi assim que, por um capricho amoroso do pai, Muntaz se matriculou na Faculdade de Medicina. Desde o início 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, principalmente os compromissos amorosos. A mãe, desde que os rapazes começaram a rondá-la, bem procurou persuadi-la a aceitar os que lhe

pareciam mais recomendáveis. Mas acabou por deixá-la em paz quando se convenceu de que nada conseguia com os seus conselhos (p. 14).

Guardando as devidas proporções, é quase impossível não associar a figura de Muntaz⁵ a de algumas das personagens dos contos de fada e de *As mil e uma noites*, cujas qualidades físicas se somam às qualidades espirituais: Muntaz, a caçula, não só é a mais bela de suas irmãs como também é a única que possui personalidade, integridade e consciência social, preocupando-se com tudo que se passa a sua volta. A relação entre as três reencena até a clássica rivalidade das irmãs dos contos de fada, uma vez que Muntaz assume um comportamento crítico e sensível, em contraste com Dinarzade e Rábia, que se irritam com a mais nova, pois acreditam que as mulheres devem se envolver apenas em seus assuntos pessoais. Mas é justamente o temperamento crítico e irônico em relação à realidade que a cerca que acaba por distinguir Muntaz das heroínas dos contos de fada. Sua ironia se exerce como uma arma que dispara, desmascarando a hipocrisia, a ambição e a corrupção, não poupando nem sua mãe a quem ama profundamente e a quem dedica grande atenção.

Pelo seu perfil, Muntaz poderia assumir o papel da protagonista da narrativa, aquela que contraria as tradições de comportamento feminino, questionando os limites que se deseja impor à mulher, impedindo-a de ter voz ativa. Entretanto, sua atitude não é a única que se distingue pela revolta contra as imposições sociais. Existem, na narrativa, em cada um dos espaços enfocados, outras formas relevantes de se opor ao estabelecido e enfrentar a violência que cerca a mulher.

À sua maneira, Leia, a moradora do apartamento atacado, também constitui um símbolo de resistência à realidade constrangedora. Não aceita ceder às investidas do chefe em troca da facilitação no aluguel de um apartamento. Vive constrangida pela falta de moradias em Moçambique e permanece por muitos anos com o marido, em casa dos pais, em condições precárias. Sua recusa não tem nada a ver com qualquer falso moralismo, uma vez que Leia não condena as colegas que, para alimentar os filhos, se entregam regularmente a quem lhes dá dinheiro, mas sim com a repugnância em se deixar tocar por um homem que só lhe desperta náuseas.

As circunstâncias que envolvem os destinos de duas das personagens femininas também despertam nossa atenção no sentido de refletirmos sobre essas vidas, ou mortes, contrastantes. Como deixar de comparar a morte de Leia com a de Narguiss? Ambas morrem no atentado, mas suas mortes nos

5. Cabe mencionar que, embora seja um nome comum entre os indianos, o nome Muntaz nos conduz a pensar em Muntaz-Mahal, a 15a esposa do imperador Shah Jhahan. Este, após sua morte, desejou celebrar o amor que sentia, construindo um dos mais belos monumentos que o homem já viu – o Taj-Mahal – em sua homenagem.

comovem por motivos opostos. A morte de Leia nos toca não apenas por sua absoluta inocência em relação aos fatos que envolvem o atentado, mas, sobretudo, pela felicidade que experimentava pouco antes de sua morte. A alegria da personagem, em relação às coisas simples da vida que levava, contrasta enormemente com a tristeza de Narguiss. Esta também se achava inocente em relação às circunstâncias que envolviam o atentado. Contudo, poucos minutos antes de levar o tiro, seu único pensamento era de tristeza, lamentando-se enormemente pela ausência do marido em um dia tão importante para ela.

A personagem Mena, por sua vez, talvez seja a mais comovente dos três espaços abordados. Sua beleza incontestável seduziu o desprezível Dupont, com quem terminou se casando sem grandes esperanças de felicidade, cumprindo apenas o destino da grande maioria das mulheres que tem seus casamentos, antes de tudo, determinados pelos familiares: “Como a maioria das raparigas de Angoche, fora educada para receber por marido qualquer homem que os pais considerassem digno” (p. 46). Depois de casada, Mena descobriu em Dupont um homem ainda mais abjeto e violento do que imaginava, que a maltratava constantemente, inclusive fisicamente. Aos poucos, foi se anestesiando, perdendo sua beleza e até mesmo a sua dignidade. Entretanto, embora, em muitos anos de casamento, nunca tenha protestado contra as arbitrariedades do marido, resignando-se às surras que este lhe dava, não abre mão de certos valores como sua ligação com a terra onde nasceu: “Quando Dupont declarou à mulher que também iriam para Portugal, ela recusou-se firmemente a acompanhá-lo. Nem os insultos nem as surras conseguiram demovê-la” (p. 48). Tampouco compactua com os negócios escusos do marido. É ela a responsável pela denúncia do envolvimento de Dupont à polícia, o que termina por frustrar, em parte, o ataque terrorista do qual ele participa.

Se o lugar do sexo é por excelência o lugar do poder e da manipulação masculina, constrói-se na narrativa uma contraposição por parte de algumas mulheres. Muntaz, Leia e Mena parecem reagir de alguma maneira a este poder. Muntaz se recusa a qualquer tipo de relacionamento masculino, afastando-se de possíveis pretendentes. Leia ama Januário, mas se sente bem, sobretudo, quando está só aconchegada a este sem maior contato sexual. Mena, por sua vez, embora permaneça vivendo com o marido, sente que “algo foi acontecendo com seu corpo que se fecha às carícias de Dupont e se recusa a dar filhos” (p. 48).

Não resta dúvida de que a autonomia feminina relaciona-se diretamente a uma visão crítica em relação ao mundo. Não há como ser livre e ter autonomia como mulher, se não temos autonomia como seres humanos, se não nos importamos com o que se passa na casa ao lado. Narguiss não consegue enxergar a violência que seu marido realiza contra ela, porque tampouco consegue discernir a violência das negociatas de droga e extorsão que os familiares de sua sobrinha realizam. O mesmo acontece com suas filhas mais velhas. Já Muntaz, Leia e Mena, embora muito diferentes entre si, repre-

sentam formas de reação à violência que as cerca, tanto a violência que faz parte de seus meios sociais quanto a violência que as atinge pessoalmente. A ligação com a terra em que nasceram é também mais um ponto de união entre as três mulheres.

Que situações podem ser consideradas como violência? Existe grande diferença entre as suas várias formas? De que modo elas estão relacionadas? E afinal, há maneiras mais legítimas de se reagir à violência?

A muitas conclusões, mas também a uma série de indagações, nos conduz essa obra de Momplé. *Neighbours* é uma produção de uma escritora madura, que sabe explorar distintos recursos narrativos: ora nos recorda o romance-reportagem, ora as estratégias do naturalismo, ora as técnicas cinematográficas, ora as personagens dos contos de fada e até mesmo as estratégias da narrativa romântica.

Estamos diante de um narrador comprometido com o que narra, distante de qualquer neutralidade em relação aos personagens que constrói. Um narrador disposto a correr riscos e que, por isso mesmo, em determinados momentos, explora perigosamente os estereótipos. Tal exploração, contudo, não compromete a proposta crítica da narrativa. Pelo contrário, ajuda a construir um painel representativo dos comportamentos femininos e masculinos, tanto em Moçambique quanto em qualquer lugar do planeta.

Mais do que nenhuma outra personagem feminina, Mena representa uma espécie de síntese da mulher que a narrativa quer evidenciar. Ainda que apresente alguns traços de comportamento que a aproximariam da personagem tipo, não podemos de fato aprisioná-la dentro de nenhum perfil. Curiosamente, embora não se pareça com nenhuma das outras mulheres do texto, em Mena encontramos um pouco de cada uma delas: a dignidade de Muntaz, a força de Leia e até mesmo a paciência e a submissão de Narguiss. Não é à toa que sua imagem encerra a narrativa, simbolizando, com seu gesto de fechar a porta da casa, onde foi por tanto tempo agredida, uma mudança no comportamento feminino. Uma mudança desejada, mas ainda indefinida, em construção, dando “os primeiros passos para um novo e imprevisível destino” (p. 105).

Artigo recebido: 20/03/2011

Artigo aceito: 15/07/2011

6. Esta conferência me foi enviada por e-mail.

Referências bibliográficas

AGUIAR E SIVA, Vitor M anuel. Teoria da literatura. Almedina: Coimbra, 1973.

ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. Cultura tradicional banto. Luanda: Secretariado Arquidiocesano Pastoral, 1985.

HAMILTON, Russell. Conferência sobre a obra da escritora. AEMO, 2003.⁶

HUTCHEON, Linda. A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms. New York: Methuen, 1985.

MOMPLÉ, Lília. Neighbours. 2ª ed. Moçambique: AEMO, 1999.