

## DE QUANTAS NARRATIVAS SE FAZ A HISTÓRIA? UMA LEITURA DE *NEIGHBOURS*, DE LILIA MOMPLÉ, EM PERSPECTIVA HISTÓRICA

Ubiratã Roberto Bueno Souza\*

**Resumo:** o presente artigo<sup>1</sup> se propõe a uma leitura do romance *Neighbours* (1995), da escritora moçambicana Lília Momplé, que busca delinear os traços estéticos estruturantes desse romance para, em seguida, conectá-los a hipóteses interpretativas relativas à história de Moçambique. Ao construir uma macronarrativa a partir de micronarrativas atomizadas localizadas em capítulos que representam horas distintas em apartamentos distintos, o romance de Momplé problematiza construções narrativas nacionais teleológicas que se furta ao reconhecimento do indivíduo e de sua constitucionalidade como agente do processo histórico.

**Palavras-chave:** Literatura moçambicana, história de Moçambique, literatura e história.

### HOW MANY NARRATIVES DOES IT TAKE TO MAKE HISTORY? A READING OF LILIA MOMPLÉ'S *NEIGHBOURS* FROM A HISTORICAL PERSPECTIVE

**Abstract:** this article proposes a reading of the novel *Neighbours* (1995), by the Mozambican writer Lília Momplé, which seeks to outline the structural aesthetic traits of this novel to then connect them to interpretative hypotheses concerning the history of Mozambique. When building a macronarrative from atomized micronarratives located in chapters representing different hours in different apartments, the novel discusses teleological national narrative constructions that deny the recognition of the individual and his/her constitutionality as the historical process agent.

**Keywords:** Mozambican literature, history of Mozambique, literature and history.

O romance *Neighbours*<sup>2</sup>, lançado originalmente em 1995, leva por título o mesmo nome de uma pintura da artista Catarina Temporário, que, segundo a autora do livro, Lília Momplé, no prefácio da primeira edição, “referia-se à sinistra vizinhança do *apartheid*” (p. 6).

---

\* Mestre em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela FFLCH (USP), e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na mesma instituição.

<sup>1</sup> Este artigo é decorrente de uma leitura maior do mesmo romance feita a partir de um pressuposto comparativo e inserida na pesquisa de mestrado *A literatura entre lados da guerra: uma leitura comparativa de Neighbours, de Lília Momplé, e Os sobreviventes da noite, de Ungulani Ba Ka Khosa*, defendida em 2014, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

<sup>2</sup> A edição do romance a que ora se refere é a primeira, lançada em Maputo pela Associação dos Escritores Moçambicanos em 1994, na coleção Karingana, nº 16 (MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*. Maputo: AEMO, 1995).

A pintura, estampada na capa da primeira edição, mostra uma garra deformada pintada em cores fortes, com pelo menos seis dedos de unhas afiadas, e com aspecto tonal lembrando putrefação. Posteriormente, em entrevista, Momplé afirmou que os fatos reais em que se baseia a obra passaram-se efetivamente em 1985 com uma sua amiga que “era muito boa gente [...] ela tinha muita vida, senão mesmo ela era a própria vida. Isso foi muito doloroso e marcou-me”<sup>3</sup>. Propomos para este artigo esboçar uma leitura que busque se aprofundar na obra *Neighbours*, verificando como se constituem os procedimentos narrativos do romance para, posteriormente, verificar como esses procedimentos estão relacionados com a história de Moçambique.

Antes mesmo da leitura propriamente dita de *Neighbours*, chama atenção a forma como a obra se organiza entre capítulos e subcapítulos, de modo que estes não são enunciados para o leitor como tais, mas são indicações de marcações espaço-temporais que serão determinantes para consequências posteriores, como iremos analisar. Não há nenhum tipo de preâmbulo ou qualquer outra forma escrita que nos mostre a identificação de uma voz narrativa, mas a marcação de uma hora, "19 HORAS", com a quantidade de informação exata de um relógio. Na sequência, na página seguinte, encontramos outra informação exibindo apenas uma marcação, agora espacial: “Em casa de Narguiss”. Perceberemos logo que estamos dentro de apartamentos distintos em horas simultâneas, a perceber o burburinho que existe dentro de cada um desses espaços. Esse procedimento de onisciência relativa ao interior de cada um dos apartamentos ocorre de forma absolutamente autônoma, uma vez que um apartamento não estabelece contato com outro: é possível suspeitar, inclusive, que os vizinhos sequer se conheçam. A apresentação desses interiores para o leitor, portanto, é feita preservando-se a mais estrita autonomia de cada um desses apartamentos: um apartamento não toca os demais, e a voz narrativa, fiel ao apartamento em que se encontra, não se refere ao outro, como se os outros apartamentos não existissem.

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

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida a Eduardo Quive para a *Revista Literatas*, nº 43, ano II, de Maputo, em agosto de 2012.

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 serão decisivas na economia da obra, ou seja, na macronarrativa que engloba as “sub-narrativas” (apartamentos / capítulos). Essas dinâmicas impõem a cada apartamento um ritmo de organização próprio, certo tom predominante, vez ou outra até carregado demais, que será como uma espinha dorsal, única para cada apartamento.

No primeiro apartamento a que temos acesso conhecemos a família de Narguiss, uma islamita da Ilha de Moçambique filha de pai indiano e mãe mestiça de negros com brancos. Ela e as filhas estão a preparar comidas para a festa islâmica de Ide, quando se oferece um banquete. Acompanharemos o que ocorrerá dentro desse apartamento às 19h, às 21h e das 23h até à 1h, quando a história se encerra. Nada além da preparação dos alimentos do Ide, das conversas triviais de cozinha e de uma visita da prima Fauzia acontece ali. Narguiss está calada e ensimesmada, justamente por conta de três conflitos que lhe abatem nessa noite e que a fazem ficar taciturna. Esses problemas estão hierarquizados e, por ordem, são: o Ide festejado sem lua, contrariando um costume tradicional; o marido que deixa a família durante o Ide para passá-lo na Ilha de Moçambique com uma amante; e as três filhas solteiras, passadas da idade usual de se casar, pelo menos uma delas recusando-se a isso terminantemente por conta dos estudos.

O segundo apartamento a que temos acesso é todo desenhado sob o signo da precariedade e da restrição, e este signo se manifesta de diversas formas. Os moradores desse apartamento compõem um jovem casal, são Januário e Leia, que se encontra grávida, e uma pequena filha, Íris, de dois anos de idade. Às primeiras horas daquela noite nada ali acontece, senão Leia que espera pacientemente o marido, junto da filha, a pensar na trajetória de vida que construiu junto de Januário. Essa espera é o mote para acessarmos toda a história pessoal de ambos. A precariedade que ali se instala, no entanto, surge como o reflexo de algo maior, uma precariedade que não atinge somente o casal, mas se estende a todo um corpo social. Assim, Leia e Januário parecem assumir a dimensão de elementos típicos na narrativa, semelhantes a outros tantos que existem por aí, naquele contexto específico. Os cortes de energia, o que, inclusive, atravessa todos os apartamentos, é exemplo disso: é apenas mais uma das muitas precariedades com as quais Leia aprendeu a conviver, mas isso não é específico desse apartamento ou desse casal, todos os vizinhos de *flat*, quiçá da cidade,

precisam adaptar-se a essa precariedade. Às 21h Januário já estará presente, e acompanharemos a família em escasso jantar até a hora em que se deitarão junto à filha para o repouso.

Quando entramos na casa de Mena e Dupont, o terceiro apartamento, um clima tenso de mistério e conspiração está instalado. Todos estão invariavelmente nervosos, cada um ao seu modo. Na sala se encontram Romu, Zalúia e Dupont. Romu manifesta seu nervosismo através da bebida e não para de beber. Zalúia fuma um cigarro atrás do outro. Romu fica inquieto, movimentando-se o tempo todo. Na cozinha, Mena prepara um jantar para certos sul-africanos que hão de chegar, mas, à semelhança da voz narrativa, que não nos informa o que irá acontecer, ela também nada sabe a respeito dessa reunião misteriosa nessa noite, restando somente um péssimo pressentimento. Existe uma hierarquia de poder instalada naquele cenário nesta noite: Romu se sobressai a todos, com sua voz troante. Zalúia nada fala, está calado e taciturno. Dupont obedece Romu, a despeito de ser o dono da casa, mas é brutal e autoritário com sua esposa, que está na cozinha. Com essa hierarquia assim estabelecida, Romu acaba por também desejar, sexualmente, a submissão de Mena, e assediá-la constantemente, momentos em que se cria um embate entre Romu e Dupont, que a todo custo tenta salvaguardar sua mulher do olhar cobiçoso do outro. Com efeito, durante essa espera de sentido oculto que presenciamos nesse apartamento, teremos a oportunidade de acompanhar a voz narrativa em vários voos livres até o passado de cada uma dessas personagens, até suas mais remotas infâncias, como até aqui temos tido com os demais.

O que estava oculto era, na verdade, um plano daqueles sul-africanos esperados no apartamento de Mena e Dupont para atacar o apartamento de um singelo casal vizinho de agentes da ANC, de modo a parecer que tinham confundido o alvo. Com isso esperavam causar uma reação de pânico e insegurança e, concomitantemente, abalar a opinião pública a respeito do apoio que Moçambique dava ao Congresso Nacional Africano (MOMPLÉ, 1995, p. 86). Justamente por isso a *flat* de Leia e Januário foi invadida, e, por mais que Januário tentasse gritar num “inglês estropiado” que não eram os alvos, uma vez que tinham conseguido constatar que o alvo provável fossem os vizinhos da ANC, acabaram atirando no jovem casal, somente sobrevivendo a pequena filha Íris. É pungente a cena em que todas as memórias apresentadas nos segmentos narrativos anteriores são condensadas no exato momento do tombamento dos corpos (MOMPLÉ, 1995, p. 96):

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.

Narguiss nem era um alvo errado estrategicamente, nem tampouco tinha que ver com quaisquer questões políticas. Esperava sozinha na cozinha por evitar ir para cama e enfrentar o fato de que estava sozinha e abandonada em véspera de Ide. Acaba dormitando e tendo um pesadelo, como se seu Abdul esmurrasse a porta e gritasse para entrar, e alguma força não a deixasse se mover. No entanto, ao acordar suada e apavorada, percebe que os gritos e os sons aconteciam verdadeiramente fora do sonho e corre ao corredor para ver. Igualmente ao procedimento narrativo utilizado para tratar da morte de Leia e Januário, as memórias de Narguiss são condensadas e suscitadas no exato instante da morte (MOMPLÉ, 1995, p. 94):

Não vê o homem que, da rua, lhe aponta a arma pois toda a sua atenção está centrada na varanda da *flat* em frente. As balas atingem-na, certas, 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 Ide sem ver a lua, nem as filhas sem casar, nem mesmo Abdul.

Previendo o possível massacre, Mena, um pouco apavorada e em retaliação aos anos de humilhação sofridos em função do comportamento violento do marido, liga para a polícia, e um oficial embriagado não consegue responder à urgência do chamado. Sua angústia é grande, sem saber exatamente o que ocorreu, preocupada mais com as vítimas do que com o marido. Dupont na verdade morreu, atingido por uma bala acionada pela "última Esquadra da Polícia" que Mena conseguiu contatar. Ela consegue saber o que ocorreu afinal no noticiário "das 9h": "Cerca de uma hora da madrugada, um comando composto por sul-africanos e moçambicanos, assassinou três cidadãos, na Avenida Emília Daússe. [...] Dada a pronta intervenção das nossas Forças de Segurança, três dos atacantes foram capturados e dois foram abatidos [...]" (*sic*, MOMPLÉ, 1995, p. 104).

A voz narrativa em terceira pessoa é uma das componentes mais significativas em *Neighbours*. Sua onisciência potencializa as possibilidades de imbricar e articular o foco narrativo e as personagens, predominantemente em relação às personagens femininas. Exemplo disso é o que ocorre com Mena ao final do livro, em que existe uma ênfase dada à sensação dessa personagem de que, naquele momento, se abriria uma nova expectativa de futuro após a morte do marido violento; ou em relação a Muntaz, quando o foco narrativo se

aproxima dela para deflagrar suas conclusões analíticas acerca da sorte (ou má sorte) de sua mãe, Narguiss. Em relação a Leia, o fato de termos noção da profícua história de Januário a coloca como uma voz mediadora que enfatiza e narra a história do marido, sobrepondo-a à sua própria história. Temos conhecimento de muitos detalhes da história de Januário, mas sabemos muito pouco a respeito da própria Leia.

Diferentemente, quando essa voz narrativa se encontra no apartamento de Mena e Dupont, a onisciência é inflada, e nos leva aos passados remotos de Dupont, Zalúia e Romualdo. A voz narrativa faz questão de nos informar que “por mais que Mena se interrogue jamais saberá” (MOMPLÉ, 1995, p. 51; cf. também p. 60 e p. 68) quais os motivos que levaram esses homens a integrarem o grupo de extermínio, mas deixando explícitos ao leitor esses motivos ignorados por Mena. O mesmo ocorre quando Mena liga para a polícia e é atendida por um oficial bêbado, e a voz narrativa afirma que “felizmente que Mena não pode vê-lo” (MOMPLÉ, 1995, p. 97), enquanto dorme ao telefone, mas tanto a voz narrativa quanto nós podemos.

De todo modo, a onisciência dessa voz narrativa nos conduz com habilidade para o interior de cada um dos apartamentos. Vale ressaltar que podemos ter certeza de que somente dois desses apartamentos sejam vizinhos contíguos, o de Narguiss e o de Leia e Januário, situados especificamente num condomínio da Avenida Emília Daússe. Quanto ao apartamento de Mena e Dupont, temos um indicativo de que seja distante dos demais, pois, quando Mena encontra dificuldades de fazer sua denúncia à polícia, num ligeiro lapso de egoísmo, pensa em desistir, já que “nem conhece os infelizes que vão morrer nem porque razão vão morrer, lá longe, na avenida de Emília Daússe” (MOMPLÉ, 1995, p. 98). O fato de os apartamentos serem vizinhos faz pensar no título *Neighbours*, que, polissemicamente, aponta para a relação espacial entre os apartamentos, mas também aponta para a relação geográfica e geopolítica entre Moçambique e África do Sul, de que trataremos a seguir.

É certo que exista a autonomia estrita que percorre a narração dos apartamentos, de modo que um apartamento não se relaciona com outro, salvo em duas exceções: a primeira se refere a dois elementos de ligação, elementos inanimados, mas que estão presentes nos três apartamentos. Trata-se do corte de energia, que é vivido em todos os apartamentos, e o noticiário, que é ouvido às 23h nos apartamentos de Narguiss e de Leia e Januário, e só é ouvido no apartamento de Mena quando tudo já está consumado. A segunda exceção é

justamente quando o ataque acontece, os sul-africanos invadem o apartamento de Leia e Januário e assassinam Narguiss, que sai do interior de sua *flat*, no mórbido desfecho.

Essa autonomia entre os apartamentos é definida por uma divisão igualmente estrita do espaço em *Neighbours*. Cada apartamento é mostrado isoladamente para o leitor em fragmentos espaciais e em fragmentos de horas, nunca antecipando o momento da confluência entre todas as personagens, habitantes desses apartamentos, momento em que as ações inicialmente isoladas se organizarão num único fluxo narrativo. A descrição precisa desses apartamentos representa um curto caminhar entre as casas. Como se a voz narrativa olhasse para o relógio e olhasse para dentro de cada um dos apartamentos. Sua onisciência total sobre todas as vidas, a despeito das oscilações do foco narrativo, proporciona a criação do ensejo para conhecermos cada uma das vidas que ali habitam.

Essa equação entre tempo e espaço estrita é o motor da ação contínua que acontece em *Neighbours*. Com a apresentação das horas entrecortadas, 19h, 21h, 23h e 1h, em intervalos de duas horas a cada capítulo, em sequência crescente, só sabemos do que ocorre no passado devido aos voos narrativos que acabam por compor um outro plano na tessitura da narrativa: um plano pretérito. Apesar do rigor estrito na equação entre tempo e espaço no primeiro plano da ação contínua, os voos livres ao passado que compõem o segundo plano são absolutamente livres e caudalosos quando há a necessidade de voltar cada vez mais no tempo para explicar as causas e os motivos pelos quais as pessoas são o que são e estão onde estão. Caso paradigmático é o episódio que trata da história de Romualdo, que remonta até mesmo à vida de sua mãe, para explicar a vida libertina que revoltou o filho para sempre.

É possível perceber, no entanto, um descompasso latente entre esses dois planos da narrativa. O plano pretérito das memórias parece absolutamente inchado se os dois planos são tomados em relação de proporção entre um e outro. A ação do primeiro plano ocupa pouco espaço na economia da obra, sobressaindo-se ao segundo plano somente no desfecho trágico. Isso não tira sua importância, pois um plano está em função do outro. Mas o primeiro plano depende necessariamente do segundo, ou seja, ocorrem constantes cortes, às vezes até mesmo abruptos, na narrativa do primeiro plano, para que a história pessoal de cada personagem explique de modo muito claro as motivações históricas do tempo presente da narrativa. Os cortes mais radicais no primeiro plano ocorrem, por exemplo, às 23h, em que a voz narrativa,

a propósito de explicar por que os homens na sala estavam envolvidos num ataque, chega a fragmentar o capítulo com subtítulos que levam os nomes de “Dupont”, “Zalíua” e “Romu”.

Decorre desse descompasso entre os planos que o plano dos passados aglomera quantidade mais significativa de sequências narrativas que o primeiro plano da ação contínua. À 1h, no entanto, a vantagem do segundo plano entra em decadência já que todas as memórias são interrompidas através de uma última aparição de forma condensada no instante da morte dessas personagens. Ou seja, quando uma personagem morre, existe uma quantidade de memórias que, infladas, presentes e ativadas até então, morrem junto delas. Se considerarmos a carga simbólica que cada um desses planos representa em termos de estágios temporais, talvez essa questão dos planos da narrativa possa ser um indicativo de um significado mais amplo. Quer dizer, o plano pretérito apresenta ao leitor justamente os passados de cada personagem, que, da forma como estão construídos em sequências narrativas em segundo plano, compõem histórias que são pessoais e que adquirem um valor poderoso e absolutamente determinante no presente da ação contínua no primeiro plano. Precisamos lembrar agora da epígrafe da obra (MOMPLÉ, 1995, p. 7):

Quem não sabe de onde vem,  
Não sabe onde está  
nem para onde vai.

Ora, para que essa ação contínua do primeiro plano aconteça, precisamos, necessariamente, tomar consciência de como se construiu a personalidade e a própria vida social de cada uma dessas personagens, ou seja, precisamos saber de onde elas vêm, para sabermos então onde elas estão, e daí então percebermos para onde elas vão. Essa é praticamente uma petição de princípio em *Neighbours*, a condição *sine qua non* para que a narrativa se construa no interior da obra. Nenhuma ação em tempo presente em *Neighbours* pode ser significativa se não for devidamente lida, relacionada e explicada pela voz narrativa *em função* do passado pessoal de cada uma das personagens. Essa petição de princípio, que podemos a partir de agora chamar de *presente dependente*, determina a incontornável dependência que o primeiro plano da narrativa mantém em relação ao segundo plano, e também sua inflação. Os avanços narrativos são constantemente interrompidos, às vezes bruscamente, para que cada detalhe da situação das personagens (onde elas estão e para onde elas vão), seja necessariamente explicado à luz da história pessoal de cada uma (de onde elas vêm).



Mas que sentido assume esse presente dependente na economia da obra? Estará essa característica disposta em função de alguma outra possibilidade analítica ou estará colocada simplesmente como um experimento estético? Para responder a essa questão, é preciso um esforço crítico que possa levar em consideração dois fatos que podem alterar a significação desse dado estético e fazê-lo saltar da obra em direção à História. São esses dois fatores: a) a polissemia do título da obra e b) a condição caricatural de muitas personagens, o que pode contribuir para sua tipificação no contexto dessa obra.

a) O título da obra, *Neighbours*, pode se referir tanto a: 1) os vizinhos de *flat*, como a 2) os vizinhos de Moçambique, a África do Sul<sup>4</sup>. A leitura de que o título se refira a 1), no entanto, acaba enfraquecida quando lembramos que o apartamento de Mena e Dupont não se localiza exatamente na vizinhança dos outros dois (afinal, então, somente dois desses apartamentos seriam mesmo “*neighbours*”). Enquanto que a leitura de que o título se refira a 2) acaba fortalecida pela primeira revolta de Narguiss, que então acaba se tornando simbólica: a islamita incomodava-se constantemente em ter de comemorar Ide “antes da hora” tradicional só porque na África do Sul havia lua. Ora, o acontecimento principal da ação contínua é justamente um ataque organizado por dois sul-africanos numa área urbana e central de Maputo, e isso fortalece mais ainda a noção da vizinhança geopolítica de Moçambique, muito embora não exclua o primeiro significado.

b) É preciso perceber como muitas dessas personagens são apresentadas com as tintas carregadas, e em alguns casos de forma até caricata, como é o caso da agressividade mandonista de Romualdo, da personalidade esquiva de Zalíua, do interesse arrivista de Fauzia, da frivolidade de Rábia e Dinazarde. Ao tratar da extrema carência de alimentos de Januário e Mena, vimos que essa condição era própria dos “trabalhadores comuns”, e há também a ênfase constante de que tanto essas personagens centrais quanto o policial que dorme ao telefone (MOMPLÉ, 1995, p. 98) estão fartos de comer o tão citado repolho com *ushua* – e sofrem as mesmas privações. Tudo isso colabora para que essas personagens ganhem uma característica de *tipos sociais* dentro da narrativa. O que acontece com nossas

---

<sup>4</sup> A segunda leitura do título da obra deve considerar a “Breve informação sobre o título e a capa deste livro”, que afirma que a autora tomou o título da obra de empréstimo de uma pintura de Catarina Temporário (MOMPLÉ, 1995, p. 5): “Sempre me impressionou a permanente e trágica ingerência da minoria racista da África do Sul no meu País onde, sobretudo na década de oitenta, incontáveis moçambicanos viram o rumo das suas vidas desviado ou, simplesmente, deixaram de existir, por vontade e por ordem dos defensores do *apartheid*. [...] O título da obra era ‘*Neighbours*’ e referia-se à sinistra vizinhança do *apartheid*”.

personagens poderia acontecer a qualquer “trabalhador comum” naquele contexto, deixa-nos sempre claro a voz narrativa<sup>5</sup>.

Se relacionarmos a indicação de que os “*neighbours*” a que se refere o título significam mais a África do Sul do que os próprios vizinhos de apartamento (ou, concomitantemente, assumam os dois significados) com o fato de que nossas personagens são fortemente tipos sociais, temos, por fim, o esboço de um desenho social, primeiramente, e depois o desenho de uma situação histórica exemplar, ou igualmente típica. Isso nos obriga a considerar aquele momento histórico em que a obra foi produzida para podermos pensar em como essas relações sociais das nossas personagens típicas estão postas em face dos acontecimentos sociais, políticos e históricos, por fim, daquele momento em Moçambique. Mais do que isso, a lógica estrutural que atravessou *Neighbours* assume então um significado amplo: se estamos a falar então de um país e de uma sociedade atingidos por um conflito social e político entre vizinhos, ao passo que também não deixamos de falar de problemas pessoais que são brutalmente interrompidos pelo ataque de vizinhos (no sentido geopolítico), o significado da dependência do presente em relação ao passado apresentado pelo descompasso estético entre os planos é fundamental.

Temos que as duas camadas de planos narrativos em última instância correspondem a uma grande função de pares duais: macronarrativa *versus* micronarrativas, ação *versus* inação, presente contínuo *versus* distintos níveis de passados, primeiro plano da narrativa (tempo presente) *versus* segundo plano da narrativa (tempos memoriais), história coletiva (o destino de todos naquela noite, para onde vão) *versus* histórias pessoais (de onde vieram, por que estão aqui). Essas dualidades, no entanto, não devem ser vistas como opositoras, mas sim como absolutamente complementares, pois, conforme temos tentado provar, a ação do primeiro plano não ocorre se o segundo plano não tiver armado as devidas, e às vezes

---

<sup>5</sup> A tipificação das nossas personagens aqui diz mais respeito à tendência que assume a voz narrativa de demonstrar constantemente que a mesma situação das personagens do romance pode ser extensiva ao restante do corpo social daquela cidade, aliado a uma caracterização pesada e, por vezes, caricatural dos perfis de cada um. Não diz tanto respeito ao tipo de tipificação social que foi próprio do realismo, conforme afirma Bosi (1996, 25): “À medida que o realismo, aliado ao cientificismo, ia construindo as peças dos tipos sociais como formas de descrição e entendimento das personagens da ficção, tornava-se problemático desvendar, ao mesmo tempo, o que pulsava dentro do tipo e por trás da máscara”. No caso de *Neighbours*, o fato do presente dependente apelar para a individualidade das histórias pessoais, desvendar o que havia por trás da “máscara” está posto em relevo.

complexas, cadeias de causas e consequências, que vão buscar suas razões nos mais remotos passados. Essa é a hipótese do presente dependente.

Se é verdadeiro que existe certa referencialidade histórica bem colocada (através dos níveis de significados assumidos pela polissemia do título, bem como de certa designação caricatural das personagens que nos conduz a uma tipificação social) esta referencialidade pode estabelecer um indicativo de caminho interpretativo que mostre uma motivação sócio-histórica para a tensão estética composta pela hipótese do presente dependente. Ou seja, além de refletir a respeito do destino comum de diversas personagens numa fatídica noite, podemos, a partir deles, refletir a respeito do destino comum de todo um corpo social construído sobre características semelhantes, tão enfatizadas, das nossas personagens. Essa reflexão a respeito de um destino coletivo supraindividual ocorre, no entanto, dentro da chave viciosa do tempo dependente. E por quê? Para além da referencialidade, portanto, temos uma outra forma de diálogo entre a literatura e a história: estamos a falar de estética, principalmente.

É como se *Neighbours* exigisse que, para se pensar a situação social e política do conflito em Moçambique (com os vizinhos) naquele momento no plano do presente (plano das relações dadas no nível dos conflitos assim como eles acontecem), precisássemos, necessariamente, considerar esse plano (e esse conflito) em face do *passado* (ou, melhor dizendo, dos *muitos passados*). Quer dizer, se todas as nossas personagens juntas representam um desenho social, a máxima da epígrafe fala como se fosse para um sujeito coletivo, nacional, por assim dizer: se Moçambique não sabe de onde vem, também não sabe onde está e nem para onde vai.

A epígrafe assume então um tom de advertência sentencial, quase que ameaçador e desafiador. Mais ainda, esta estrutura estética que faz com que a compreensão do presente dependa, necessariamente, da compreensão do passado surge como uma alternativa crítica de compreensão da situação presente de Moçambique, também desafiadora e ameaçadora. Resta ainda uma pergunta: além do dado histórico a que a obra indubitavelmente faz referência, haverá uma conjuntura específica que motive historicamente essa estrutura estética que provoca, ameaça e desafia? Por que seria socialmente significativo dizer que Moçambique precisa saber de onde vem, senão não saberá nem onde está e nem para onde vai?

A análise dessa configuração do presente dependente em *Neighbours* pode tomar corpo e se dinamizar se for colocada a par de certas configurações da situação vivida pelas populações moçambicanas que remontarão desde o início da construção do Estado nacional até certos determinantes que incidirão na eclosão do intenso conflito armado que assolou o país na década de 1980. Trata-se, amiúde, de pensarmos na força centrípeta que circundou a formação do nacionalismo moçambicano conforme engendrado pela FRELIMO, baseado na ideia do homem novo moçambicano, que pautou certas relações entre o centralismo do poder e as culturas das populações. Essas questões estarão justamente na base do conflito social que eclodiu na guerra pós-independência em Moçambique. Lorenzo Macagno (2008, p. 229) analisa que o ideal do homem novo definido pela FRELIMO (que ele curiosamente denomina em diversos momentos de Estado/partido) teria se iniciado logo no início da luta armada, quando definiu dois sistemas educacionais antagônicos aos interesses revolucionários da luta armada: o primeiro seria a educação assimilacionista colonial, que deveria ser abolida, e o segundo seria a educação tradicional, oriunda das várias culturas existentes no território, que seriam então consideradas como “superstição” que tomava o lugar a uma educação de cunho cientificista que, esta sim, poderia levar a nação ao progresso (MACAGNO, 2009, p. 21). Ou, como dirá Peter Fry em rica análise sucinta que ganha pelo poder de síntese (FRY, 2001, p. 14):

As palavras de ordem “Abaixo o feudalismo”, “Abaixo o colonialismo”, “Abaixo o capitalismo”, “Abaixo o obscurantismo”, “Abaixo o tribalismo” e “A luta continua” sinalizavam o fim do passado colonial e tradicional e o nascimento do “homem novo” socialista. O “feudalismo”, ou seja, o sistema de governo das populações rurais através dos líderes escolhidos por seus parentes e antepassados e confirmados pela administração colonial como régulos (pequenos reis), foi substituído pelas “estruturas” do partido Frelimo: secretários e “grupos dinamizadores”. O “capitalismo” foi substituído pela socialização dos meios de produção, as indústrias e o comércio foram nacionalizados, e as populações rurais saíram das suas casas rumo às “aldeias comunais” e às antigas fazendas coloniais, agora estatais. O “obscurantismo”, ou seja, as cosmologias “tradicionais”, cristãs e islâmicas, foi reprimido e substituído pelo “socialismo científico”. Em todas as escolas e fábricas passou a existir uma sala com fotografias de Marx, Engels, Lenin e Samora Machel acompanhadas de frases didáticas tiradas das suas obras. “Abaixo o tribalismo” significava a eliminação das diferenças culturais e as antigas animosidades entre um grupo e outro. Como pronunciou-se Samora Machel, “é preciso matar a tribo para construir a nação”.

Ora, como se percebe, o formato altamente centralizador de Estado que a FRELIMO se empenhou em construir, baseado em modelos socialistas já realizados em outras latitudes

do mundo, dependia de certas estratégias de engenharia social e cultural de modo que se pudesse construir um sentimento de nacionalidade, até certo ponto urgente, no espaço anteriormente ocupado pela dominação colonial. Ocorre que a construção desse sentimento de nacionalidade por parte do Estado não se mostrou disposto a negociar com as diversas pertencas étnicas até certo ponto: antes, utilizou-se de estratégias repressivas que consideravam como única possibilidade a necessidade de neutralização e apagamento de muitas composições culturais. Isso desencadeou um processo de violência simbólica perigosíssimo no interior do país, que conservava seus correlatos históricos nos princípios da assimilação racista e eurocêntrica do tempo dos portugueses (como compara o próprio Peter Fry, 2011, p. 208). A circulação desse potencial de violência simbólica no interior de Moçambique encontrará nefastas confluências no preparo de tropas paramilitares por parte da Rodésia e da África do Sul sob regimes de apartheid na forma da MNR (*Mozambican National Resistance*), que se transformará rapidamente em RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana) e fará com que seu mote de guerra se transforme, precisamente, no combate ao Estado representado pela FRELIMO, como bem analisa o antropólogo Christian Geffray (1991, p. 155). Este conflito bélico será conhecido em seu primeiro momento como guerra de agressão e posteriormente como guerra civil de Moçambique, como define o historiador moçambicano João Paulo Borges Coelho (2010, p. 15; 2001, p. 86).

Correlata ao processo de centralização política do Estado era também a elaboração de uma história oficial específica e teleológica que pusesse no centro de todos os processos históricos a FRELIMO como principal e única protagonista – na verdade, a centralização política de Moçambique dependeu especificamente desse tipo de elaboração no campo ideológico, como analisa Edson Borges (2001, p. 231). Esse é precisamente o processo de construção de uma narrativa mítica nacional e teleológica que o historiador moçambicano João Paulo Borges Coelho chamará de “memória política”, oposta a uma “memória coletiva”. Segundo analisa Coelho (2011, p. 1-3), a “memória coletiva” é aquela que aglomera todas as tensões, pluralidades e contradições discursivas no seio da população em geral, e a “memória política”, aquela oficializada pelo controle de um Estado. A partir dessa divisão primária, o historiador moçambicano busca delinear o que considera algo próximo a uma “memória política” moçambicana acerca do processo da independência desse país. Ao buscar identificá-la, concebe essa “memória política” como uma “grande narrativa oficial” que, nucleada

precisamente no confronto armado pela libertação, garante, pelo menos em nível de um discurso oficial, a legitimidade no campo das ideias para a ocupação do espaço de governança pela FRELIMO no interior do Estado moçambicano desde sua fundação (id. p. 6).

Construída assim como a versão mais verdadeira e mais correta da história de Moçambique, essa grande narrativa deixou muito pouco espaço para a o debate e para a contraposição de ideias, experiências e visadas diferentes, divergentes ou opostas à versão oficializada na memória política engendrada pelo Estado. Justamente por isso, segundo afirma, é que a fábula entraria em conflito com outras formas de expressão geradas no interior mesmo da sociedade (COELHO, 2011, p. 8):

[...] na sua qualidade de “narrativa fechada”, a fábula convive dificilmente com outros mecanismos sociais de lidar com o passado, nomeadamente a história, enquanto disciplina acadêmica, os arquivos, ou ainda várias formas de expressão artística, incluindo a literatura de ficção.

Isso, segundo Borges Coelho, justificaria o fato de a historiografia ter recebido tão pouca atenção das autoridades no pós-independência (conjuntamente ao déficit educacional e científico herdado do tempo colonial), e explicaria também, ao menos historicamente, o polêmico e controverso fechamento de importantes arquivos pela FRELIMO até os nossos dias. E esse processo de centralização política no Estado representado pelo partido único que depende e fomenta a centralização de uma história oficial, uma grande narrativa fabular una, coesa e inquestionável, completamente eximida de fraturas ou contradições, talvez estabeleça também relações com a estrutura narrativa do romance *Neighbours* assim como temos encetado lê-lo.

Em *Neighbours* parece existir um esforço voltado contra o esquecimento social que abarcava as origens das pessoas, suas histórias pessoais, suas matérias próprias, uma vez que muitas das origens da população eram agora jogados para baixo da expressão discriminatória de “superstição”, ou suas experiências históricas francamente ignoradas ou silenciadas em nome da construção de uma narrativa fabular centralizadora e comum, que visava, ao fim e ao cabo, à construção de uma dominação ideológica eficaz no campo do poder político. Isso faz lembrar, então, da máxima que inicia o romance de Lilia Momplé. Ao analisar a configuração típica de certas personagens, bem como uma ênfase sobre o fato de as agruras por que passam as personagens serem passíveis de recorrência na vida de qualquer “trabalhador comum” daquela cidade, vimos como isso atribuía ao romance uma configuração que permitia falar de

um corpo social desenhado no interior do romance. A máxima da epígrafe do romance dizia justamente que quem não sabe de onde vem não tem ideia de onde está nem para onde vai.

A possibilidade de visualização de um fundo crítico no romance, se interpretado em perspectiva histórica, alerta justamente para o fato de que se Moçambique se esquece de onde vem, ou seja, de uma população amplamente plural composta por diversas formas de passado e diversas formas de história, que não poderão agora ser apagadas em nome de nada, não sabe onde está, e muito menos saberá para onde vai. O grito constante que reverbera a partir dessa obra é para um passado que, dentro da estrutura estética, intercepta um presente que, para fora da literatura, estava a ser desenhado sem passados. Mais do que isso, o foco dessa obra não está nas discussões políticas, nos exercícios do poder institucionalizado, seja da RENAMO, seja da FRELIMO, mas está na vida social, concreta e cotidiana das pessoas, a quem os termos dessa discussão é fugaz e fugidio. Parece seguir a lógica do que escreve o sociólogo moçambicano Elísio Macamo (2014, p. 14):

Trata-se de uma lógica de poder que consiste na ideia de que a legitimidade do poder advém do facto de alguém ter libertado os outros (Frelimo) ou trazido a democracia (Renamo). É essa lógica que permite que dois interesses particulares negociem a paz entre si como se da paz no país se tratasse, que aprovem leis de amnistia entre si sem darem às pessoas lesadas o direito (civil) de processarem aqueles que lhes destruíram os seus bens ou tiraram a vida aos seus entes queridos. Tudo isso é apresentado, naturalmente, como algo que é absolutamente necessário para que se alcance a paz, mas o que esconde é justamente a falta de respeito que a lógica do poder subjacente tem pelo indivíduo e, naturalmente, a extrema vulnerabilidade do indivíduo em relação à arbitrariedade do poder estatal.

O texto de Macamo é relevante por demonstrar justamente que, para além de legislações e acordos que prognostiquem ou a paz ou a guerra entre instituições (e são somente isso) que batalham por nada mais além do mero poder, existe um cotidiano, uma vivência e uma cultura humana que parece nunca ser reconhecida com algum valor determinante quando os jogos de poder ocorrem. Parece ser justamente esse o apelo político e histórico contido na estrutura estética do romance através do tempo dependente quando tratamos de nossa obra. A profusão de vozes e histórias resgatam exatamente esse capital cultural humano do silenciamento proposto pelos poderes em todos os momentos daquela história recente de Moçambique.

## Referências

BORGES, Edson. A política cultural em Moçambique após a Independência. In: FRY, Peter (Org.). **Moçambique: ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. **Itinerários**, Araraquara, n. 10, 1996, p. 11-27.

COELHO, João Paulo Borges. As duas guerras de Moçambique. In: PANTOJA, Selma (Org.). **Entre Áfricas e Brasis**. Brasília: Paralelo 15 / São Paulo: Marco Zero, 2001.

\_\_\_\_\_. A Literatura Quantitativa e a interpretação do conflito armado em Moçambique (1976–1992). In: RODRIGUES, Cristina Udelsmann; COSTA, Ana Bénard da. **Pobreza e paz nos PALOP**. Lisboa: Sextante, 2010.

\_\_\_\_\_. **Abrir a fábula**: questões da política do passado em Moçambique. Disponível em: <<http://migre.me/wdXXJ>> Acesso em: abr. de 2015.

FRY, Peter. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Moçambique: ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

\_\_\_\_\_. Pontos de vista sobre a descolonização em Moçambique. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 26, n. 76, jun. 2011, p. 207-211.

GEFFRAY, Christian. **A causa das armas**: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique. Porto: Afrontamento, 1991.

MACAMO, Elísio. A maldição do Estado: anotações sobre a trivialização do político. In: IV Conferência Internacional do Instituto de Estudos Sociais e Econômicos (IESE). Maputo, 27-28 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.iese.ac.mz/>>. Acesso em: out. 2014.

MOMPLÉ, Lilia. **Neighbours**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1995.

QUIVE, Eduardo. Entrevista a Lilia Momplé. **Revista Literatas**, nº 43, ano II, de Maputo, em agosto de 2012, p. 9-13.