

A ESTÉTICA DO CONTO DE LÍLIA MOMPLÉ: DO PODER CATÁRTICO DA PALAVRA À PERPETUAÇÃO DA MEMÓRIA

THE AESTHETICS OF LILIA MOMPLÉ'S TALE: FROM THE CATHARTIC POWER OF THE WORD TO THE PERPETUATION OF MEMORY

RAMOS, Cristina Oliveira¹

RESUMO: Partindo da abordagem crítica de dois dos contos que integram a obra *Os olhos da cobra verde*, de Lília Momplé, este ensaio visa salientar não só as linhas temáticas patentes nessas narrativas breves, mas também os traços formais, as características discursivas e o modo de exposição, tratamento e formulação das perspectivas do narrador, relacionando-os entre si e enfatizando não só o poder catártico da palavra, mas também a perpetuação, alcançada através da escrita, da memória moçambicana.

PALAVRAS-CHAVE: Lília Momplé, conto, catarse, memória.

ABSTRACT: Starting from the critical approach of two short stories belonging literary work from Lília Momplé, *Os olhos da cobra verde*, this essay aims to highlight not only the multiplicity of thematic lines that are evident in these brief narratives, but also the formal features, discursive characteristics, mode of exposition, treatment and formulation in the narrator's perspective. After that they were related each other and was intended to emphasize the cathartic power of the word, but also the perpetuation, achieved through writing, of the Mozambican memory.

KEYWORDS: Lília Momplé, tale, catharsis, memory.

Diferentemente do que se verifica com a maioria dos autores moçambicanos, Lília Momplé apresenta uma experiência vivencial repartida entre vários continentes com culturas e literaturas distintas entre si, desde logo o europeu, o americano e o africano – o que, por certo, influenciou na sua estética compositiva e na sua perspetivação do mundo.

¹ Doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos. Universidade do Porto. E-mail: cristina.r15.08@gmail.com

Promovendo uma mescla entre realidade e verosimilhança, como adiante se procurará demonstrar, a obra da supracitada autora propõe ao seu recetor um envolvimento fundamentado não só nas raízes, culturas e tradições, mas também no ambiente e pensamento moçambicanos do seu tempo, até porque, como a própria advogou:

Sofri na carne os desmandos da colonização, a opressão, a humilhação, a segregação e a exclusão que ela implica. Vivi a euforia e as desilusões do período pós-independência e também o medo, a insegurança e a revolta.
(MOMPLÉ *apud* SALGADO, 2006, p. 443)

Destarte, a sua produção narratológica pode ser encarada enquanto instrumento reflexivo para uma análise do imaginário africano e das plurissignificativas mundividências do *Negro*, uma vez que coloca em evidência a correlação de influência que se estabelece entre as palavras da autora e a história do povo. No que concerne a esta questão específica, note-se que Lília Momplé frisou que a sua escrita se baseia em factos que, de algum modo, a perturbaram e impressionaram (cf. MOMPLÉ *apud* LABAN, 1998, pp. 585-586), de tal forma que os pretende denunciar, através dos seus textos.

Tendo em conta esta posição criativa, torna-se possível afirmar que, de facto, o legado literário da autora não só expõe, mas também instiga a discorrer sobre os preconceitos que ainda possam existir, no que concerne às gentes moçambicanas e à sua posição perante um mundo ocidental, prática e aparentemente, antagónico ao mundo africano, muito embora o “sistema de educação colonial [tivesse sido um sistema destinado a] implantar um sentimento de submissão face ao europeu (...) [, que] ministrava uma educação para a subordinação” (MENDONÇA, 1988, p. 19).

Atente-se, agora, nos títulos das narrativas breves que fazem parte de *Os olhos da cobra verde* (MOMPLÉ, 1997), visto que este pequeno dado revela, de imediato, a pluralidade de temáticas seleccionadas pela autora (não obstante o facto de estas mesmas linhas de pensamento se tocarem em alguns pontos): “Stress”, “Os olhos da cobra verde”, “O sonho de Alima”, “Um canto para morrer”, “Xirove” e, por fim, “Uma outra guerra” são os seis contos que compõe a obra suprarreferida. De todo este conjunto textual, é possível nomear três principais linhas narrativas, que evidenciam, de modo inteligível, traços de um *instinto de nacionalidade*, para resgatar, neste âmbito, a conceção machadiana (cf. Assis, 1973, pp. 801-809): a da condição humana do *Negro* (que engloba a vida rotineira e o estatuto do homem e

da mulher moçambicanos, bem como a sua relação e interação), a da feitiçaria, das crenças e dos rituais e, ainda, a das vivências dos *Branços* que habitam e que se desenvolvem, também, no seio da “mãe África”.

Antes de dar início ao comentário crítico dos textos, atente-se, de forma sucinta, na questão da tipologia textual destas narrativas. O conto apresenta-se, geralmente, com uma diegese curta que possui um único fio narrativo e com um número bastante reduzido de personagens, das quais se conhecem apenas dados escassos. Relativamente ao tempo e ao espaço, tem-se que, de uma forma geral, estas componentes da narrativa se manifestam de modo limitado, ou seja, o espaço é único – o que proporciona a sua economia na ação – e o tempo encontra-se muito condensado, uma vez que todos os acontecimentos convergem para um mesmo desfecho (cf. PROPP, 1978; BARTHES, 1970, pp. 9-43).

Perante estes postulados teóricos, o que marcará, então, a diferença no que concerne aos contos de Lília Momplé? Reger-se-á a autora por todos estes pressupostos? Segui-los-á, restritamente? Estão são algumas das questões a que se pretende dar resposta ao longo deste ensaio.

Abra-se um breve parêntesis para realçar que a literatura africana é detentora de diversas peculiaridades, que não se encontram tão explicitamente nem tratadas de maneira similar noutras literaturas, como por exemplo, a marca da oralidade – “resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da ‘natureza’ africana” (LEITE, 1998, p. 17), como muitas vezes se crê – e a temática do amor pela terra-mãe que se habita, revelando a relação continente ↔ conteúdo, que o *Negro* estabelece com o seu país e vice-versa. Não obstante, não se deve olvidar que, tal como referiu Ana Mafalda Leite,

[a] intertextualidade e afinidade dos textos literários africanos com as literaturas europeias e a complexa rede de relações que com elas estabelecem é um facto incontornável. Contudo, uma vez que estas literaturas, além deste enquadramento, são escritas na maioria dos casos na língua do colonizador, semelhante “colagem” levou por vezes a análises tendenciosamente paternalistas e a encarar a produção literária africana como uma espécie de produto neo-colonial. (LEITE, 1998, pp. 12-13)

Este facto acaba por gerar polémica, no que toca à identidade e à especificidade da literatura africana, uma vez que não é possível negar que ainda hoje se estabelecem pontes

entre ela e as mais variadas literaturas de origem europeia, a ponto de se chegar a ponderar a designação de um *corpus* de obras de cariz puramente neocolonial (cf. LEITE, 2003, pp. 9-40). Sabe-se que esta é uma perspetiva de tipo reducionista, dado que a literatura africana e, neste caso específico, a contística de Lília Momplé possui uma voz original.

Partindo, agora, para a reflexão relativa ao texto inaugural da obra, ressalte-se que a pequena narrativa aborda a situação de um casal de amantes, que mantêm uma relação cordial e distante, à qual se vai entrelaçar e sobrepor a história de um segundo núcleo de personagens: a família de um professor azafamado e exausto – perante a sua constrangedora situação económica –, que vai acabar por ser fragmentada num ato de desespero, por parte do docente.

Aponte-se, desde já, a linearidade sintática e semântica que pauta todo o enunciado discursivo. Lília Momplé apresenta uma escrita que não revela inflexões marcadamente africanas, como se pode constatar, a título de exemplo conciso, em *Luuanda* (VIEIRA, 1976). Ora esta proximidade ao português-padrão europeu pode remeter para um plano superior de significação e simbolizar, ainda que metaforicamente, o facto de as narrativas que a autora vai apresentando não serem somente relatos de uma voz moçambicana, mas serem, acima de tudo, testemunhos que se focam na “humanidade aflita” (GONZAGA, 1957, p. 183), nas suas aspirações, nos seus receios e desejos; em suma, na força interior que move o ser humano.

Enfatize-se que as temáticas abordadas no decorrer do corpo textual se prendem não só com o mosaico cultural que reveste Moçambique² (com o estatuto dos seus habitantes, as suas rotinas e o seu quadro socioideológico, num período pós-colonial), mas também com a relação interpessoal, a corrupção, ainda que involuntária, do interior das personagens que figuram no conto e o desespero de muitos trabalhadores que, neste caso específico, se encontram sinedoquicamente retratados na figura do professor, que luta para conseguir proporcionar condições dignas de sobrevivência a todos aqueles que se encontram ao seu cuidado, como se verá adiante (cf. MOMPLÉ, 1997, pp. 11-16).

Desde o início, o narratário é conduzido, pelo narrador heterodiegético e extradiegético, ao interior do apartamento onde habita uma das personagens, a “amante do major-general (...), [para a qual] a sua sala é o seu reino, repleto de móveis, alcatifas, cortinados e *bibelots* que ela própria escolheu” (*idem*, p. 9) – objetos que pertencem ao domínio do material e que parecem preencher, por completo, as suas ambições e desejos frívolos. Com esta descrição de pendor

² O narrador do conto em questão refere que “[u]ns já aqui [Moçambique] viviam na época colonial. São, na sua maioria, portugueses (...). Outros são ocupantes das mais desvairadas origens europeias e americanas (...). Outros ainda são negros” (MOMPLÉ, 1997, p. 11)

enumerativo, o narratário é instigado a perspetivar uma mulher despersonalizada, desprovida do seu nome próprio, caracterizada por esparsos traços. A este propósito, atente-se no facto de o narrador apenas realçar que a personagem leva uma vida abastada, que a sua rotina se resume a um almoço solitário, seguido de uma tarde de maquilhagem e de aprumo, para que, ulteriormente, possa desfrutar dos restantes minutos até o esposo chegar (cf. *idem*, pp. 9-10), “na varada que dá para a rua, oferecendo-se entretanto, qual troféu desejável e inacessível, à contemplação de transeuntes e vizinhos” (*idem*, p. 10). A mulher do major-general, parece, no decorrer do conto ser referida apenas por, no fundo, servir de pretexto para ser apresentada a história do “homem que está sentado na varanda do 2º andar (...), [que vai] bebericando a cerveja com uma sofreguidão mal contida” (*idem*, p. 9), por quem se torna obcecada.

Esta personagem parece poder ser tomada como uma personagem-tipo, por condensar em si todo o conjunto de mulheres que viviam dependentes de um amor dissimulado, que lhes ia oferecendo momentos de afeto que saciavam o corpo, não obstante abstraírem a mente daquilo que era a dureza das suas vidas, na época. Esta personagem fria, distante, crua e calculista, embora habitasse num universo muito diferente daquele que a maioria dos moçambicanos pisava, não deixava de se humanizar quando se tratava das relações interpessoais. Atente-se, a este propósito, no seguinte trecho, que diz respeito à sua atração pelo professor: “agradou-se logo daquele rosto grave e melancólico, não obstante a extrema juventude dos seus traços. (...), toda oferecida e convicta do seu poder de sedução” (*idem*, p. 13).

À semelhança do que acontece com a amante, também para o major se apresenta um conjunto restrito de características: “é um quarentão pequeno e nervoso que conserva ainda resquícios do aprumo dos seus tempos de guerrilheiro da FRELIMO. (...) [Manifesta, porém,] uma ânsia desenfreada de usufruir tudo o que na vida lhe dá prazer” (*idem*, p. 14). A situação económica estável permite-lhe ter acesso à alimentação e aos deleites mundanos, todavia a relação com a amante revela-se superficial. O narrador revela: “Cumprimentam-se cerimoniosamente, sem beijos nem abraços (...)” (*ibidem*), pelo que se constata que a união de ambos clarifica o papel de uma mulher submissa a uma figura masculina, aos seus impulsos e ânsias; nas mãos do esposo, ela assume os gestos de um fantoche, que o major manipula, a seu belo prazer. Talvez por isso, sinta a necessidade de dissipar a solidão através da contemplação da vida dos vizinhos e de ansiar vingar-se do professor, para o qual parece ser totalmente indiferente.

No momento em que o narrador descreve pormenorizadamente este desejo da amante, abre-se espaço para uma prolepse, que pode operar, neste contexto, como um presságio do desfecho do conto, isto é, a destruição da família do docente, devido ao assassinato da sua esposa, às suas mãos:

a amante do major-general será a única testemunha de acusação. (...) logo que tiver conhecimento da tragédia, ousando mesmo contrariar o amante, apresentar-se-á como testemunha de acusação, aproveitando-se da privilegiada posição de vizinha do réu. E, nessa hora de vingança, incriminará o professor com afirmações temerárias e falsas (*idem*, pp. 13-14).

Depois de o narratário contactar com estas personagens e de ser, implicitamente, convidado a refletir sobre o lado cru que determinadas relações interpessoais podem implicar, é de imediato reconduzido para um outro plano narrativo: aquele em que se encontra o núcleo familiar do professor – um homem cujo único momento de evasão se restringe aos minutos em que escuta os comentários futebolísticos, na rádio, degustando a sua cerveja e cuja “vida não é propriamente vida” (*idem*, p. 17) –, uma vez que não lhe despoleta qualquer tipo de emoção, para além da dureza da própria subsistência. Assim, é possível afirmar que este professor mimetiza um ser errante, deambulatório, sem objetivos fixos que o prendam à vida, na teia exegética. Verifica-se que esta personagem acaba por ser vencida pelo cansaço e pelas experiências pesadas que vai presenciando, uma vez que representa o pilar da sua família e não tem meios para sustentá-la. Com o seu comportamento desalentado, parece somente almejar que o breve tempo de lazer de que dispõe – momento de alienação da sua realidade – flua paulatinamente: “sem estas curtas horas de evasão ao domingo (...), não poderia suportar a monótona correria dos seus dias” (*ibidem*). Esta personagem apresenta, sem dúvida, uma dimensão psicológica bastante mais abrangente do que dá a entender, numa primeira abordagem. Enfatize-se, nesta confluência, que os seus pensamentos revelam, entre outros aspetos, a complexidade da subsistência em Moçambique, no período pós-guerra. A (o)pressão que a esposa exerce sobre si, para que consiga dar um bom futuro escolar aos filhos, acaba por quebrá-lo e conduzi-lo, gradualmente, à rutura: “a mulher invade-lhe o espaço sagrado da varanda (...), reclama os livros e a roupa para as crianças” (*idem*, p. 18) e o docente apenas consegue ter por certo que “amanhã não vai ter dinheiro para comprar os livros escolares e a roupa para os filhos, provavelmente mal poderá alimentá-los” (*idem*, p. 16).

Nos parágrafos finais do conto, é com a imagem de uma personagem destroçada e descontrolada que o narratário se depara: o professor já não consegue contentar-se com os momentos de fuga domingueira e, num ato irrefletido, acaba por pôr termo à vida da sua esposa, pois constata que não é capaz de conciliar as suas exigências com o seu próprio sofrimento, ao não ter condições de assegurar uma vida estável na ex-colónia portuguesa – “o professor levanta-se da cadeira e dirigindo-se à mulher que o fita perplexa, com ambas as mãos apodera-se da garganta que vai apertando, apertando, até que ela deixa de estrebuchar” (*ibidem*). Após tomar consciência do crime que acabara de cometer, entrega-se às autoridades e, no diálogo característico do interrogatório, a personagem desvela a sua impassibilidade perante o sucedido. Leia-se o seguinte excerto:

- (...) Qual foi o móbil do crime? – insiste o polícia, num tom já mais profissional, mas ainda incrédulo.
- Não sei. Acabo de a matar.
- Não sabe? Então acaba de matar a sua mulher e não... (*idem*, p. 19)

Iterativamente, o narrador impele o narratário à complacência para com o professor, revelando que a morte da esposa não fora intencional, mas uma consequência da sua incapacidade de resistir à aridez da vida, no Moçambique das *flats*, dos “prédios e vivendas, construções incaracterísticas, de uma beleza fácil e cansativa” (*idem*, p. 11), numa terra aculturada, que já não era mais o país puramente *negro*, num local que se encontrava profundamente vincado pela devastação e pelo sofrimento trazidos pela guerra colonial.

A sentença do narrador parece recair sobre o ambiente sufocante, que acabou por provocar o desmoronamento de toda a estrutura psicológica e emocional do professor e que o conduziu, rapidamente, ao abismo. É, portanto, num tom trágico, porém simultaneamente memorialístico e catártico, que o conto termina, uma vez que o gesto do professor suscita no narratário emoções como o terror e a piedade, para as quais chamou a atenção Aristóteles, na sua *Poética* (cf. ARISTÓTELES, 2010, p. 110).

Ao longo de toda a narrativa breve, é notória a preocupação de Lília Momplé com o pormenor, com as descrições minuciosas das personagens, dos seus atos, da sua dimensão psicológica e dos seus gestos, de tal forma que o conto está envolto no realismo descritivo, que torna todo o desenrolar da ação verosímil – que, segundo Todorov, se trata da “máscara com que se dissimulam as leis do texto, e que nos daria a impressão de uma relação com a realidade”

(TODOROV, 1971, pp. 97-98) e que se encontra evidenciado nas *estórias* da autora.

Avance-se, agora, para o segundo conto proposto para a discussão: “O Sonho de Alima”. Ao contrário do que se verifica no primeiro conto, este parece possuir uma densidade narrativa menor, não no sentido de a diegese ser menos (in)tensa do que a de “Stress”, mas sim no facto de possuir menos camadas de significação. Em “O Sonho de Alima” parece existir somente um fio condutor da narrativa, tudo parece confluir e adensar-se para o mesmo desfecho, ainda que, primeiramente, o narratário espere um final que pode não coincidir exatamente com aquele pelo qual Lília Momplé optou.

O conto tem como temáticas centrais a alfabetização, as desigualdades que existem entre rapazes e raparigas no acesso à formação e à literacia, a relação entre um casal “amaldiçoado” pela ausência de filhos, o estatuto de cada um dos cônjuges perante tal situação, desvelando a história de Alima. Recorrendo à analepse – a figura de retórica de que se vai valer em grande parte da narrativa –, o narrador situa o narratário no quadro familiar e no momento do nascimento daquela que é personagem principal do conto, mais uma vez, com descrições pormenorizadas (cf. MOMPLÉ, 1997, p. 39).

Desde o início, Alima, que no momento da narração possui uma idade superior a quarenta anos – “agora, passados mais de quarenta anos” (*ibidem*) –, é referida por ser uma criança determinada, lutadora, com força suficiente para romper com estereótipos e perseguir os seus sonhos – “é uma criança que sabe o que quer” (*ibidem*).

O narrador relata, de seguida, o ânimo de Alima, prestes a receber o seu diploma da quarta classe – símbolo representativo do seu esforço, durante anos. Assim, o narratário encontra a personagem envolta num ambiente cerimonioso, à espera que o Responsável chegue com a primeira-dama para proceder à entrega do documento. De seguida, é descrita a visita das duas últimas personagens referidas aos seus terrenos majestosos – o que pode assumir-se como uma outra evidência da complexidade dos contos de Lília Momplé: há frequentemente neles expressa uma espessa teia narrativa, que adensa a diegese, como se procurou sublinhar anteriormente. Por este motivo, Alima – “arguta mulher” (*idem*, p. 40) – teme pelo seu futuro e chega a ponderar se realmente o dirigente e a primeira-dama chegarão ao recinto, onde todos os alfabetizados se encontram. Recorrendo novamente à analepse, o narrador desvela o gosto de Alima pela aprendizagem, gosto esse que a sua mãe, pertencendo a uma outra geração e não possuindo a mesma força anímica para superar os obstáculos, não compreendeu, apesar de, por momentos, ter manifestado o seu entristecimento perante o facto de a filha não poder estudar,

como os irmãos – “a mãe admirava-se daquele estranho gosto pelos livros” (*ibidem*) –, sobretudo, porque a língua de redação dos mesmos era uma “língua estrangeira, pois em casa ninguém falava português” (*ibidem*). Esta passagem torna clarividente não só o papel secundário que a língua portuguesa desempenhava na vida de grande parte dos moçambicanos daquela época, como também a resistência que os mesmos ofereciam perante o estudo do idioma do colonizador, que aculturaria e conseqüentemente despolarizaria o povo. É nesta confluência que o narrador alerta, ainda, para a problemática do difícil acesso à escolarização devido aos elevados custos que a formação acarretava. Atente-se na seguinte passagem como exemplo ilustrativo do que se acaba de expor e também como prova de que, também no domínio da literacia, se verificava a existência de desigualdade de géneros: “não podiam suportar com a despesa de três filhos a estudar e, como era ‘óbvio’, os rapazes estavam em primeiro lugar” (*ibidem*). O facto de a palavra *óbvio* se encontrar entre aspas pode constituir uma marca da ironia – um traço que evidencia a presença da função expressiva do narrador que, até aqui, manifestava mais acentuadamente a sua função narrativa. A este propósito, note-se que o semi-heterónimo pessoano, Bernardo Soares, afirmou que a “ironia é [precisamente] o primeiro indício de que a consciência se tornou consciente” (SOARES, 2012, p. 150).

Retomando a problemática da hierarquia de géneros, surge, mais uma vez no conto, o *topos* da submissão da mulher, embora desta vez seja apresentado de forma diferente: não se trata já de uma submissão no domínio afetivo, cultural e ideológico, mas sim de uma subjugação intelectual – um dos modos comuns de relativizar a mulher e o seu precário estatuto na sociedade negra da época (e, até mesmo, da atualidade).

Após esta iteração temática, o narrador volta a enfatizar aquilo que aparece ao narratário como uma verdade irrefutável: mais do que os próprios pais de Alima, a sua tia, Khulo, é a única que realmente acredita na sua determinação, que a fará alcançar os seus objetivos primeiros e triunfar na vida: “Khulo, mais do que a própria mãe (...), parecia entender a magia que as letras e os números exerciam na sobrinha. Magia que parecia crescer à medida que os anos passavam” (MOMPLÉ, 1997, p. 41). Khulo é, do núcleo familiar da personagem principal, aquela que mais acredita na sua coragem, uma vez que também ela é apresentada como uma figura forte e capaz de enfrentar preconceitos socioideológicos, para se sentir realizada – o que não representava, de todo, um traço comum na classe feminina moçambicana.

A par da temática da alfabetização e da diferença hierárquica entre os dois sexos, é notória a coexistência de mais uma problemática, nesta narrativa breve: o dos rituais, uma das

peculiaridades mais vincadas na cultura negra. Através das experiências da personagem principal, o narrador evidencia as práticas inerentes aos ritos de iniciação femininos e, de novo, é enfatizado o caráter arrojado de Alima: a jovem teria rejeitado tais ritos, não temendo as consequências desse ato, não fosse a tia, que, neste parâmetro específico, surpreende o narratário ao crer que, sem tal percurso iniciático, nenhum homem desejaria a sobrinha.

Neste enquadramento, está patente, ainda que de modo sutil, o valor atribuído às vozes mais velhas, ao culto daqueles que possuem mais experiência vivencial. Alima escuta a tia e após ser submetida aos múltiplos rituais, sempre contrariada, não tardam a surgir homens interessados em si, senão, atente-se na seguinte passagem: “Ao atingir a puberdade (...), foi submetida aos ritos de iniciação (...), não tardaram a aparecer homens de todas as idades, incluindo um sexagenário polígamo, pretendendo a vivaça Alima” (*idem*, pp. 41-42).

Nesta perspectiva, o trecho impele, novamente, a uma reflexão acerca do não-valor da *Mulher*, enquanto ser individual, em Moçambique. A *Mulher*, na sua essência e neste conto, surge como um instrumento de prazer, que serviria somente para satisfação dos instintos do homem, não fosse a protagonista *avant la lettre* romper estereótipos. Assim, apesar da abundância de pretendentes, Alima recusa unir-se a alguém que por quem não sinta nutra qualquer sentimento, conforme se pode constatar através da leitura do seguinte excerto: “contrariando costumes ancestrais, ousava recusar os pretendentes que os pais se afadigavam a impingir-lhe” (*idem*, p. 42). Assim, é revelado o casamento da personagem principal com um ourives negro, fruto de um “profundo e cioso amor” (*ibidem*). Todavia, um problema de infertilidade assolava o casal: sem filhos, a sua felicidade, aos olhos de terceiros, parecia não ser plena. Alima acabou por sugerir ao companheiro uma solução: arranjar outra mulher, pois cria que a origem do problema estava em si – caso este fosse assumidamente do marido, ele seria alvo de troça e a sua virilidade seria posta em causa (cf. *ibidem*), o que denegriria o seu estatuto dentro da sociedade.

Recorrendo à prolepse, o narrador sublinha, depois, a situação do casal após a Independência do país: mantinham-se juntos, mas sem descendência. Sem as obrigações típicas de uma mãe, Alima sentia-se livre, para, finalmente, concretizar o seu sonho de estudar, mas, de modo contrário ao que almejava, o marido não entendeu a sua vontade de ingressar na escola, tendo-a obrigado a optar entre o casamento e o ensino – “não é preciso mulher que sabe ler e escrever. É melhor escolher, ou eu ou a escola” (*ibidem*). Ora esta atitude do ourives manifesta uma transformação no interior desta personagem, que, até este ponto, era o apoio da esposa.

Talvez o choque e o pensamento da perda de Alima para o Ensino tenham sido os fatores que o levaram a verbalizar este ultimato, porque, afinal, este homem não estava preparado para ficar sozinho perante o mundo: a esposa era, também, o seu porto de abrigo, o seu pilar de existência sem o qual toda a sua estrutura psicológica desmoronaria.

De destacar, ainda, é a atitude de Alima para com a posição do marido: apesar da dissonância cognitiva que lhe é implicitamente imposta, a personagem não desiste dos seus objetivos primeiros, abandonando a sua casa e arrançando forma de subsistir, enquanto estudava – “Valeu a Alima o facto de não ter filho pois, com a confecção de bolachas de sura e torritoris de gergelim, conseguia manter-se a si própria” (*idem*, p. 43). A este propósito e tal como aferiu Roland Barthes, a “catástrofe do amor está cada vez mais próxima daquilo a que se chamou, no campo psicológico, uma *situação extrema*, que é ‘uma situação vivida pelo sujeito como devendo irremediavelmente destruí-lo’” (BARTHES, 2010, p. 63).

Ao observar esta decisão drástica da esposa, a vida do ourives parece perder sentido e ele próprio vai definhando a cada dia que passa, na solidão completa. A sua relação com Alima era demasiado forte, para se evoluir daquela forma. Sem a sua mulher, o ourives não conseguia viver plenamente, pois, tal como enfatizou Barthes, projetou-se “no outro com uma força tal que, com a sua falta, já não po[de] deter-[s]e, recuperar-[s]e: est[á] perdido para sempre” (*ibidem*).

Sentindo a sua vida a caminhar em direção ao abismo, o ourives decide tentar múltiplas formas de reconciliação com a esposa, enviando-lhe diversas mensagens e presentes – “pôs de lado os pruridos machistas e começou a mandar urgentes recados (...), desatou a enviar-lhe ofertas, obras-primas em prata, brincos, pendentos, cordões e pulseiras” (MOMPLÉ, 1997, p. 43) –, em vão, pois esta manteve firme a sua opção pelo sonho de estudar. Apenas aceitava regressar a casa, se o marido a deixasse continuar a sua aprendizagem. Nesta confluência resgatam-se, ainda, as palavras de Renata Szmidt, que corroboram o que se acaba de destacar:

Lília Momplé atribui à literatura, desse modo, o papel transformador da realidade já que a literatura confere uma capacidade de renovação e de descoberta da verdade. As histórias traumáticas dos protagonistas dos contos transformam-se nas histórias performativas de esperança cujo papel é de dar força aos leitores para lutarem contra qualquer forma de discriminação. (SZMIDT, 2014, p. 183)

Forte, determinada, convicta do que para si desejava, Alima conseguiu que o esposo cedesse à sua proposta e voltou para junto dele, “retomou a sua vida de casada” (*idem*, p. 44).

Após introduzir este dado que dá conta da reconciliação, apesar dos sacrifícios que esta implicou, o narrador recorre à analepse, para introduzir uma nova problemática: a situação precária em que se encontrava o Ensino, aquando da guerra com a Renamo (este conflito obrigou a fugas, por parte de múltiplos professores, que se viram confrontados com a necessidade de evasão). Porém, nem este acontecimento perturbou o desejo de Alima, que, assim que viu por terminada a peleja, voltou a inscrever-se na escola, com vista a alcançar o seu objetivo: obter o diploma de aprovação da quarta classe: “quando finalmente a paz chegou, foi uma das primeiras a matricular-se novamente na Alfabetização” (*ibidem*).

Neste âmbito, o narrador recoloca o narratário no tempo presente e aponta a alegria de Alima, na cerimónia de atribuição dos certificados de Alfabetização, que se inicia com um discurso de um imponente Responsável, que, embora possuísse um estatuto social confortável, opera como cómico de situação, pois nunca as suas atitudes se adequam aos ambientes em que a personagem se vai movimentando. Veja-se, a título de exemplo, o seguinte trecho, onde o narrador denuncia as suas incoerências: “não sabe muito bem onde se encontra e profere um discurso recheado de lugares comuns e um tanto desadaptado à circunstância” (*idem*, p. 45).

A hora de Alima receber o seu diploma é o momento que coincide com o clímax da diegese e o narrador descreve-o de forma bastante minuciosa e visual:

Alima sente o coração bater de tal modo que se surpreende por ainda o conservar no peito. Para ela, não é apenas um modesto certificado da 4ª classe que segura com ambas as mãos, mas o testemunho do seu grande esforço para levantar o véu que encerra um mundo de infinitos horizontes, com o qual sempre sonhou desde criança. (*ibidem*)

É com esta mensagem, envolta em esperança, que Lília Momplé encerra o seu conto, não deixando de sublinhar que esta é uma altura de triunfo e plenitude na vida da personagem principal, que “sabe o que quer desde o próprio dia em que nasceu” (*ibidem*).

Em suma, reitera-se que os contos desta autora vão para além das limitações teóricas desta tipologia textual, extravasam-nas e testam o narratário, desafiando os seus limites percecionais e estéticos; neles encontram-se temáticas complexas expostas numa escrita fluente com uma linguagem escorreita, extremamente próxima do português europeu contemporâneo,

fortemente coerente, coesa e verosímil.

As personagens possuem uma dimensão psicológica vincada, evoluindo ao longo da ação, conseguem surpreender ora com a força interior que as conduz à mudança e à elevação acima da sua condição, ora com os temores que as precipitam para a rutura ou, ainda, com o seu receio perante a falta de afetividade.

Para além destas características, Lília Momplé deixa transparecer a sua sensibilidade perante os polos comportamentais do ser humano; ou seja, não se foca somente na utopia (no seu sentido etimológico de “não-lugar”) da *Mulher* na sociedade moçambicana: para si, os homens não só oprimem as mulheres, rebaixando-as com a sua aparente soberania, mas também sofrem quando são relegados para um plano de menor importância na vida das esposas, lutam para manter estável a situação da família e padecem quando tal não é possível.

Nas suas narrativas, a “contadora de estórias”, como a própria se denominou, canta Moçambique, canta o *Negro* e a sua condição, mas dá revelo, sobretudo ao *Homem*, que é, na sua essência, semelhante, qualquer que seja a sua raça ou etnia. Neste sentido, a dimensão oral dos seus contos, torna o livro num espaço de partilha (ainda que mediada) de vivências e aproximando, por hipótese, o narratário do narrador. Para esta escritora, sem dúvida que “*o culto do livro resulta da tradição oral*” (PENNAC, 1997, p. 72).

Quanto ao elemento “fantástico”, este manifesta-se na sua escrita de forma diferente daquela que se encontra, por exemplo, em Mia Couto: as narrativas da autora de *Os olhos da cobra verde* têm o poder de expressar sob o espectro da fantasia e do verosímil, a realidade de mundo que os seus olhos observam. Estas mesmas narrativas resultam da necessidade intrínseca de expressar a urgência da regeneração do povo moçambicano, que não pode consumir-se sem se viver a catarse do período colonial, sem se falar desse passado doloroso, num ato de conservação da memória, e de fazer o luto das mágoas que desde então assolaram Moçambique, os filhos da terra e todos os seus outros habitantes.

Nesta linha de pensamento, as palavras de Lília Momplé “escorrem como líquidos / lubrificando passagens ressentidas” (CESAR, 2013, p. 198), pois a autora leva a cabo a catarse das suas revoltas interiores, perante diversos preconceitos, distanciando-os do senso-comum, sem deixar de transmitir ao recetor dos seus textos uma mensagem de esperança num Moçambique regenerado e de verdadeira (re)conciliação entre *brancos* e *negros*. Deste modo, é possível afirmar que “uma das funções essenciais do conto (...) é impor uma trégua no combate entre os homens” (PENNAC, 1997, p. 31).

À pergunta colocada por Carlos Drummond de Andrade – “Posso, sem armas, revoltar-me?” (ANDRADE, 1978, p. 14) – Lília Momplé, na sua posição de agitadora de mentalidades, parece responder claramente: é possível, sim, através das próprias palavras e com o poder da escrita e da voz literária.

Ainda não é o fim nem o princípio do mundo. Calma[,] é apenas um pouco tarde (PINA, 2013, p. 7), pelo que ainda é possível a (r)evolução.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. *Moçambique: das palavras escritas* (org. Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses). Porto: Afrontamento, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. In: *Obra completa*. Vol 3. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- _____. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. In: AA. VV. *Análisis structural del relato*. Argentina: Tempo Contemporáneo, 1970.
- CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga. I. Poesias. Cartas chilenas*. Rio de Janeiro: I.N.L., 1957.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.
- _____. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.
- MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana: a história e as escritas*. S.l.: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial Eduardo Mondlane, 1988.
- MOMPLÉ, Lília. *Os olhos da cobra verde*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1997.
- PENNAC, Daniel. *Como um romance*, Lisboa, Asa, 1997.
- PINA, Manuel António. *Todas as palavras: poesia reunida*. Porto: Assírio & Alvim, 2013.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega, 1978.
- SALGADO, Maria Teresa. “Neighbours: de violências, mulheres, mudanças... e homens”. In: AA. VV. *A mulher em África, vozes de uma margem sempre presente*. Edições Colibri, Lisboa, 2006.
- SOARES, Bernardo. *Livro do Desassossego*. Porto: Assírio & Alvim, 2013.
- SZMIDT, Renata Diaz. “As imagens do feminino na obra de Lília Momplé”. In: AA. VV., *O feminino das literaturas africanas em língua portuguesa*. Lisboa: CLEPUL.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- VIEIRA, Luandino. *Luuanda: estórias*. Lisboa: Edições 70, 1976.