

A ética como elemento composicional em “Aconteceu em Sua Sua”, de Lília Momplé

Ethics as a compositional element in “Aconteceu em Sua Sua”, by Lília Momplé

Carlos Oliveira Kubernat
URCA

Edson Soares Martins
URCA

Newton de Castro Pontes
URCA

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98757>

Resumo

O presente estudo busca, através da análise dos contos presente na obra *Ninguém matou Subura*, de Lília Momplé, investigar a relação existente entre as narrativas ficcionais produzidas pela autora e a representação histórica dos atos ali narrados. Essa investigação visa, por meio do aprofundamento nos conceitos propostos por pesquisadores dos períodos coloniais, desenvolver a tese de que existe uma necessidade da colônia em ocultar a veracidade dos fatos, buscando manter a imagem polida e límpida do processo colonial. Com esse objetivo, apoiados em pensadores como Bakhtin, Aristóteles e Lukács, examinaremos como a obra de Momplé segue o fluxo invertido dessa necessidade, utilizando-se da ética como elemento composicional da narrativa para configurar a ótica que melhor permite uma visão não ocidental e comprometida com a história de sua terra natal.

Palavras-chave: Lília Momplé; *Ninguém matou Subura*; ética; colonização; Bakhtin.

Abstract

Through an analysis of the short stories in the book *Ninguém matou Subura* by the writer Lília Momplé, this study aims to investigate the relationship between the fictional narratives produced by the author and the historical representation of the acts narrated therein. This research aims, by delving into the concepts proposed by researchers of colonial periods, to develop the thesis that there is a need for the colony to hide the truth of the facts, seeking to maintain a polished and clear image of the colonial process. To this end, based on thinkers such as Bakhtin, Aristotle and Lukács, we will examine how Momplé's work follows the inverted flow of this need, using ethics as a compositional element of the narrative to configure the perspective that best allows for a non-Western view that is committed to the history of her homeland.

Keywords: Lília Momplé; *Ninguém matou Subura*; ethics; colonization; Bakhtin.

“Aconteceu em Saua-Saua” é um dos cinco contos presentes no livro *Ninguém Matou Subura*, da escritora moçambicana Lília Momplé. A narrativa do conto em questão reflete acerca das condições em que os colonizados estão inseridos e como o indivíduo que está posto nesse processo reage diante das situações de desespero e de angústia, geradas por uma pressão excessiva da administração. É possível perceber no conto um exemplo de uma história que deve ser omitida, em tensão estrutural com o próprio exercício de narrar. A narrativa apresenta a jornada de Mussa Racua e sua busca por duas sacas de arroz, pois o arroz é o tributo cobrado pela administração da ilha anualmente. Os moradores que não conseguem atingir a quantidade pré-estabelecida de sacas são enviados à plantação, lugar de trabalho escravo com condições precárias de sobrevivência. A narrativa se desenvolve e Mussa Racua comete suicídio ao perceber que não escaparia da plantação. O administrador da ilha, ao ouvir o relato do camponês que encontrou o corpo de Mussa Racua, não demonstra qualquer interesse na história; isso muda somente quando ele descobre que a motivação do suicídio teria sido o arroz. A história, contada dessa forma, associa o imposto cobrado pela administração à morte da personagem e revela na mercadoria/imposto o poder de desarticular a dominação colonial. Momplé estabelece dois níveis de controle narrativo: aquele em que a colônia é objeto de dominação e aquele em que narrar torna-se a estratégia contracolonial que ameaça o equilíbrio do sistema.

Esses traços de uma reflexão diante da exploração de um povo, uma busca por uma libertação não apenas colonial, mas também do pensamento, e essa representação dos colonizados são características marcantes da escrita de Lília Momplé:

O camponês seco e esfarrapado não deixou de tremer durante todo o tempo que esteve de pé, diante do administrador. Não percebeu quase nada da conversa em português, mas esteve sempre à espera de ser interrogado e está satisfeito por tal não ter acontecido. Veio contar o que tinha visto porque não havia outra solução. Porém, não quer nada com a gente da Administração e muito menos com o próprio administrador (2022, p. 36).

A descrição da privação material, do medo, da opressão e mesmo da percepção de uma irracionalidade do sistema de dominação português são elementos que não estão presentes apenas no conto a ser discutido, mas também nos outros que compõem a obra completa, como uma estratégia de mostrar ao leitor a diversidade e a complexidade das situações autoritárias e desumanas exercidas pela máquina colonial. Além disso, para darmos uma visão completa da obra, além dos cinco contos presentes, ela apresenta também um glossário, privilegiando a fala dos colonizados, o que reforça a ideia de um empenho da autora em manter-se rente à realidade.

Em “Aconteceu em Saua-Saua”, é possível observar um poder português sobre os nativos a partir do domínio das terras da região. Esse elemento é discutido por Neves (1934) em seu *Direito público colonial português, segundo as lições do professor doutor Marcelo Caetano (Sebenta)*, em que o autor vai argumentar acerca dos pilares da dominação dos colonizadores, sendo um deles o domínio das terras. O enredo do conto tem como um dos problemas centrais a cobrança de impostos abusivos pelo estado colonial português. O europeu invasor, sempre comprometido com a justificação da violência brutalizante que impõe às colônias, descreve assim o papel pedagógico da cobrança:

O imposto indígena tem uma função prevalentemente civilizadora. Em primeiro lugar, significa a submissão dos que o pagam à soberania portuguesa: é o tributo. Em segundo lugar, moraliza a vida e estimula a produção do contribuinte, e vejamos como. O estado social das populações indígenas exige que o imposto seja único, de simples liquidação e cobrança (Neves,

1934, p. 205-206).

A cobrança de impostos tem não somente a função de extrair riquezas da terra e dos povos colonizados, existe um fundamento de controle, de manutenção de poder ao exigir dos povos colonizados que se utilizem de suas próprias terras para produzir para a colônia. O imposto é o que Rufino (2016, p. 47) chamou de “carrego colonial”, quando percebemos “que não se reduz aos limites materiais da existência e que avança no ataque aos corpos sensíveis, sistemas vivos, memórias e fortalecimento de práticas de controle do poder, do saber e do ser” (Martins *et al.*, 2023, p. 4).

Em “Aconteceu em Saua-Saua”, as personagens devem pagar seu imposto em sacas de arroz e, se não conseguirem fazê-lo, saldarão a dívida por meio do trabalho compulsório naquilo que é designado no conto como plantação:

– Mas tu já viste irmão, que vida é a nossa? – interrompe Mussa Racua – vem essa gente da Administração e marca-te um terreno. Dão-te sementes que não pediste e dizem: tens que tirar daqui três sacos ou seis ou sete sacos, conforme lhes dá na cabeça. E se por qualquer razão adoecemos ou não cai chuva, ou a semente é ruim, e não conseguimos entregar o arroz que eles querem, lá vamos nós parar às plantações. E os donos das plantações ficam contentes porque conseguem uma data de homens para trabalhar de graça. E a gente da Administração fica contente porque recebe dos donos das plantações um tanto por cabeça que entrega. E nós é que vamos rebentando de medo e de trabalho todos os anos. E mal podemos cuidar das nossas machambas que nem dão para comer (Momplé, 2022, p. 27-28).

O foco narrativo aqui está em Mussa Racua, que descreve como funciona o processo da cobrança de impostos. É interessante destacar as camadas do autoritarismo nesse processo, no qual entrevemos o “carrego colonial”: não existe empatia caso o produtor venha a adoecer, as condições biológicas são descartadas, pois os colonizados funcionam apenas como

ferramentas; as condições geográficas também não importam, se chove em escassez ou demasiadamente o imposto será cobrado da mesma maneira; e, por fim, não existe um processo de seleção das sementes de arroz, o que reflete essa camada autoritária, mas abre precedente para uma possível sabotagem com um sujeito influente que poderia começar uma revolução, por exemplo. A administração no conto cria um sistema de produção, proteção e manutenção do autoritarismo e da escravidão, pois os donos das plantações compram os homens que não entregam o arroz pré-estabelecido. Vejamos agora a ótica oposta, a do colonizador. Mesmo entre os intelectuais a serviço da violência europeia, a temática apresenta nuances, de modo que, sem afetar os fundamentos da dominação, seus mecanismos são postos e repostos em um sistema de transformações jurídicas e políticas que, dando-lhe ares de modernidade, faz o domínio colonial revestir-se de uma bizarra pedagogia do esclarecimento:

O pagamento do imposto pode exigir-se em trabalho, em géneros ou em dinheiro. A cobrança em trabalho é uma das formas do trabalho obrigatório. *O pagamento em géneros não satisfaz, em regra, o fim civilizador que se pretende atingir e retarda a introdução do uso da moeda metálica.* É o pagamento em dinheiro que se deve preferir, pois para o obter há-de o indígena trabalhar ao serviço dos europeus, ou transaccionar os seus produtos nos grandes centros comerciais da colónia. Além disso, não tem comparação a comodidade que a cobrança em dinheiro representa para o Estado e a que adviria da cobrança em géneros (Neves, 1934, p. 206, grifo nosso).

O que Neves escreve em 1934 olha nos olhos do contexto histórico que reveste a ação mobilizada pelo narrador de Momplé e situada em 1935. Lília Momplé não é a única autora a retratar os elementos da colonização nos contos. Obras como *A princesa russa*, do escritor também moçambicano Mia Couto, e *Ventos do apocalipse*, da moçambicana Paulina Chiziane, são registros de como a colonização foi devastadora para a cultura e a liberdade dos povos moçambicanos e, além disso, como a representação desse período

na literatura está quase sempre associada à violência e ao domínio cultural que os colonizadores buscavam exercer.

No conto, o narrador fornece elementos que permitem perceber que Racua está em um estado de carência, que o leva a buscar o amigo Abudo. O estado de carência é um início clássico das narrativas¹ e o que se espera é que o narrador percorra a trajetória da carência do herói até a resolução ou a substituição desse desequilíbrio, estando essa resolução, desde o título, associada ao acontecido em “Saua-Saua”:

Abudo já deve saber o que o amigo procura. As palhotas de Saua-Saua são dispersas, mas, por qualquer estranha razão, as notícias de morte e de desgraça propagam-se rapidamente, como que levadas pela inquieta aragem que acaricia as folhas das mangueiras. Os dois amigos fitam-se por um momento e Mussa Racua compreende imediatamente que o outro já sabe tudo (Momplé, 2022, p. 25).

Ao prefigurar que seu amigo Abudo já sabe o motivo de sua busca, a consciência de Racua, exposta pelo narrador, fornece novas pistas, mas sempre sob a lógica fragmentária. Existem, em “Saua-Saua”, somente duas explicações que tornariam previsível a carência do herói: morte ou desgraça, tendo em vista que, como vimos, por meio da intromissão do narrador nos pensamentos da personagem, são essas as notícias que se espalham rapidamente. Se Abudo já saberia o que Racua deseja, compreendemos a conexão de sua carência com a morte ou com a desgraça, mas ainda ignoramos o que ele busca.

É necessário, entretanto, progredir. É assim que descobrimos que Racua vai até Abudo suplicar por dois sacos de arroz, mesmo já sabendo que ele não poderá ajudá-lo: “Bem sei que ainda te devo meio saco que me emprestaste o ano passado... Por isso não queria pedir-te outra vez. Mas irei

1 Não temos em Momplé o conto maravilhoso, como o define Propp (2010). O estado de carência aqui, contudo, pode ser aproximado ao que o russo define em seu estudo do conto.

lhe pagar. Tu sabes que eu pago. Faltam-me dois sacos este ano” (Momplé, 2022, p. 26). A ideia de antecipar a resposta negativa do amigo remeteria a uma reação excessiva da personagem, que se martiriza desnecessariamente com reflexões pessimistas. O primeiro movimento narrativo é encerrado, portanto, quando descobrimos qual é a carência de Racua. Esse novo dado fragmentário gera indagações acerca das condições de vida das personagens, pois agora é necessário entender as condições que estariam postas para que dois sacos de arroz representassem morte ou desgraça:

“Não vale a pena continuar aqui. Este também não pode socorrer-me” pensa Mussa Racua, tomado de uma súbita e inexprimível lassidão.

Faz menção de se levantar. Porém, o que o amigo lhe diz agora paralisa-o como um soco recebido, sem esperar, em pleno rosto.

– Eu também vou para a plantação, irmão! Como tu e como tantos outros este ano.

– Não pode ser. – grita Mussa Racua (Momplé, 2022, p. 26).

É percebida, nesse ponto da narrativa, uma carência não mais individual, e sim coletiva. Não é apenas Racua que irá para a plantação; Abudo e tantos outros irão também. O destino da coletividade lembra os fundamentos da tragédia clássica, como discute Aristóteles, enquanto a busca do indivíduo solitário recorda o herói romanescos europeu. Evidentemente, referimo-nos aqui ao pressuposto por Lukács (2000) e sintetizado por Lucien Goldmann, para quem o romance – e, neste caso, por extensão, o conto de viés histórico e contracolonalista:

É uma forma de resistência à sociedade burguesa atualmente em desenvolvimento. Resistência individual que só poderia se apoiar, no interior de um grupo, em seus processos psíquicos *afetivos e não conceptualizados*, precisamente porque as resistências conscientes que poderiam ter desenvolvido formas literárias que implicassem a possibilidade de um herói positivo (primeiramente, a consciência oposicionista proletária, esperada e prevista por Marx) não se desenvolveram suficientemente nas

sociedades ocidentais (Goldmann, 1964, p. 23, tradução nossa)².

É necessário, porém, dada a diferença ontológica entre conto e romance, compreender como os modos de apreensão dos conflitos sociais na narrativa moderna podem retomar, sem tê-los como traço composicional dominante, fundamentos de outros gêneros. Assim, o conto pode comunicar, esteticamente, conteúdos que são fundantes em outros gêneros e que, nele, assumem valores diferentes na construção composicional dos temas e do enredo. A morte ou a desgraça, portanto, não são elementos *esotéricos* como na tragédia, como também não constituem reflexo de um desalinhamento do ego do herói, tal como se vê no romance europeu. Aqui, morte e desgraça são a matéria comum da vida, como as chuvas e as secas. Isso não afasta o império da *ananké* grega nem apaga o peso do herói problemático pensado por Lukács (2000), mas o conto submete esses e todos os outros fundamentos àquilo que lhe é decisivamente constitutivo: o conto narra uma história visível, enquanto constrói a história “verdadeira”, que só será apreensível com o advento do desfecho (Piglia, 2004, p. 87-94).

Prosseguindo com a narrativa, Mussa Racua rememora a primeira vez que teve que ir para a plantação; o narrador tece uma descrição rápida do que ocorreu, dando a entender que serão explorados outros aspectos. O que é interessante nesse trecho da narrativa é perceber a incapacidade de Mussa Racua em descrever a plantação para Abudo, mas quando se trata de retomar os acontecimentos em sua consciência, já se torna possível, o que remete à ideia de trauma que envolve o espaço.

2 No original: “Elle est une forme de résistance à la société bourgeoise en train de se développer. Résistance individuelle qui n’a pu s’appuyer, à l’intérieur d’un groupe, que sur des processus psychiques affectifs et non conceptualisés précisément parce que des résistances conscientes qui auraient pu élaborer des formes littéraires impliquant la possibilité d’un héros positif (en premier lieu la conscience oppositionnelle prolétarienne telle que l’espérait et la prévoyait Marx) ne se sont pas suffisamment développées dans les sociétés occidentales”.

Contudo, após se deitar em sua quitanda, Mussa Racua começa a recordar os eventos que antecederam sua ida à plantação. Existe uma narração progressiva e cronologicamente organizada na consciência da personagem. Essa ferramenta, utilizada dessa forma, aparece como um entrave contraditório, pois torna a ideia de trauma pouco verossímil, tendo em vista que, quando tratamos da memória, ainda mais traumática como é o caso de Racua, não é dessa maneira que as ideias se desenvolvem. A contradição se dissolve se acompanhamos o raciocínio de Francisco Phelipe Cunha Paz, para quem uma memória contracolonial, “[...] a memória negra do negro, não se trata de uma rememoração para tornar a memória mítica, fossilizada, [...] mas um romper de brechas [...]” (2019, p. 203).

O fluxo da consciência usualmente ocorre de forma desordenada e somente quando verbalizado ele toma contornos estruturais organizados, o que não é o caso aqui, já que a construção ocorre como brecha na consciência da personagem. O narrador estabelece o pensamento como uma unidade verbal delimitada; é uma citação direta da consciência do herói:

E, sem querer, recorda, um a um, os acontecimentos relacionados com a sua anterior experiência na plantação de sisal.

Tinha casado havia pouco tempo com a primeira mulher. Ela chamava-se Anifa e era muito jovem. Os dois trabalhavam sem descanso na sua pequena machamba e na machamba de arroz marcada pela Administração.

[...] – Tinhas que entregar sete sacos, não é?

– É sim – respondeu Mussa Racua – trabalhei muito mas não consegui por falta de chuva.

O branco disse qualquer coisa que o Língua traduziu para macua em altos brados.

– Se não apresentares os sete sacos que te mandaram, vais pagar na plantação, ouviste? Acabou-se a conversa. Ouviste bem? Podes ir embora (Momplé, 2022, p. 31-32).

Nesse ponto da obra, parece existir uma interferência do autor-criador³

3 Bakhtin compreende o conceito de autor-criador da seguinte maneira: “O autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e já depois suas declarações sobre sua obra ganharão

no papel do narrador. Devido a essas recordações lineares, observando os elementos cronológicos, o trecho remete a um trabalho de elaboração discursiva que estaria fora do alcance do poder desestruturador do trauma. A repetição mnemônica dos fatos, a recuperação do diálogo travado, o apoio do comentário que ajuda a situar o contexto de uma conversa intermediada pelo auxílio de um tradutor retiram do conteúdo a intensidade do sentimento negativo ligado àquele momento revivido. A história contada a uma terceira pessoa, por uma voz alheia a uma aproximação empática, é muito diferente do que seria um processo convincente de recordação na consciência da personagem.

Um camponês aparece para reportar a história para a administração da ilha. A reação do Administrador é de descaso e indiferença, como se aquela situação fosse corriqueira e o aborrecesse. Esse desprezo é percebido quando o Administrador dá ordens ao Língua sobre proceder “como é costume nesses casos” (Momplé, 2022, p. 35), ficando evidente que o desespero da personagem que se suicida é algo corriqueiro na colônia, o que contrasta com Racua, que trata a sua ideia do suicídio como algo original. Nesse diálogo, é possível perceber como o símbolo do saco de arroz ao lado do suicida opera nos fundamentos contracoloniais do conto, revelados na maneira como modula a história oral narrada pelo Língua. Sendo a história assim contada, a associação do imposto cobrado pela administração com a morte torna-se uma ameaça ao domínio colonial, invalidando o discurso historicamente construído de que tais impostos tinham um valor mais civilizatório que econômico, como se depreendia do trecho da obra de Neves, que comentamos anteriormente.

significado elucidativo e complementar. As personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com o seu real criador-autor” (Bakhtin, 2010, p. 6).

Processos de dominação colonial nos contos de Lília Momplé

Os contos de Lília Momplé estão, em sua grande maioria, relacionados com o domínio colonial e as repressões sofridas pelos indivíduos durante a colonização de Moçambique. Essa relação dos contos com a dominação portuguesa parece apontar um compromisso da escritora com uma espécie de *história que não é contada*. Rita Chaves nos ajuda a entender “[...] uma equação constitutiva da ordem colonial projetada nas narrativas por cujas vozes essa ordem fala [...]” (Chaves, 2022, p. 22). Na história de Mussa Racua, o dispositivo contracolonial precisa lidar, principalmente, com vozes emudecidas. É também Chaves que observa como o “[...] silenciamento do homem africano é agenciado [...], transferindo-se para a paisagem a força que, na distinção do espaço, valoriza o gesto colonial, essa mesma força que deve se dobrar àquele que representa a civilização” (Chaves, 2022, p. 22). Não é à toa que o conto topicaliza uma paisagem: *Aconteceu em Saua-Saua*.

Momplé ficcionaliza situações de abuso e autoritarismo exercidas pela máquina colonial, que nos podem fazer refletir sobre a história de Moçambique e sobre como se dá essa relação entre a ficcionalidade dos contos e a concretude histórica que serve de material para sua criação artística.

A hipótese acerca do compromisso com a história do seu povo se fortalece quando uma advertência da autora atesta que os contos “[...] são baseados em factos verídicos, embora os locais e as datas nem sempre correspondam à realidade” (Momplé, 2022, p. 117). Tal atitude não é exclusiva da autora: Mia Couto, por exemplo, em seu romance *Terra Sonâmbula* (2007) apresenta, quase que historiograficamente, uma busca pela identidade nacional oriunda do silêncio e da opressão dominantes durante a guerra de independência naquela *terra*; o tempo da narrativa espelha o tempo cronológico da guerra, elemento que aproxima os dois

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

planos. Momplé, assim como Couto, desenvolve suas histórias conduzindo a ótica do leitor, através do foco narrativo, para posições estratégicas, com o intuito de adentrar na consciência dos oprimidos, ganhando imersão e impacto ao descrever os momentos de opressão e violência.

Essa escolha da autora nos parece outro indício do compromisso com uma visão contracolonial da História, que representa a colonização como um processo violento e prefere adotar a perspectiva (costumeiramente apagada) dos povos colonizados. É bastante recorrente, quando tratamos de momentos históricos coloniais, uma deturpação ou omissão de fatos primordiais para a compreensão da colonização como um todo. No Brasil, por exemplo, perpetuou-se no senso comum a ideia do escambo entre portugueses e indígenas; popularizou-se, no Romantismo, uma imagem do índio europeizado, passivamente entregue aos costumes portugueses. Tais ocorrências corroboram uma eufemização ou, até mesmo, uma inversão da violência colonial. Então, quando Momplé recorre a ferramentas narrativas que permitem uma visão dos fatos a partir da ótica colonizada, a autora desnuda um fazer literário que toma a história vivida em Moçambique como registro de um estar-no-mundo que escapa à hegemonia de culturas eurocentradas, como aconselha Antônio Bispo em entrevista ao autor Marcelo Abud (2023).

Tais ferramentas permitem uma estruturação da narrativa que está intimamente ligada à forma aristotélica de pensar a configuração textual a partir da concepção de *mythos* e *mimesis*. A atitude de mimetizar a história de maneira ordenada (*mythos*) depende por sua vez do procedimento do autor: Momplé organiza, explica e estrutura uma história dotada de significado a partir da representação da realidade. Entretanto, assim como dito no fragmento aludido anteriormente, as datas (característica temporal) não correspondem aos acontecimentos reais, ocorridos no mundo da vida,

pois elas devem corresponder ao tempo interno da obra, assim como os fatos ordenados de maneira criativamente pensada. É justamente nesse ponto em que ocorre a dissociação entre História e arte; entretanto, isso não implica uma separação entre o conto e as ações no plano da vida.

A partir da análise de alguns contos de *Ninguém matou Suhura*, é possível constatar aquela necessidade da colônia, seja ela reproduzida na figura de um Administrador, ou como uma instituição em si, de deturpar os fatos e de omitir seu modo autoritário de agir:

– Mataram a minha neta! Mataram minha Suhura! Porque fizeram isso, se ela foi, coitada! Ela não queria ir, mas foi! Coitada da minha Suhura! – grita ela chorando convulsivamente. Imperturbável, o sipaio entra na palhota com Suhura nos braços e segue atrás da velha que, continuando a soluçar e a gritar à sua frente, o guia maquinalmente para o quarto. Coloca então a rapariga numa das quitandas. Depois, voltando-se para a avó, e apertando-lhe um braço com firmeza, diz-lhe muito pausadamente:
– Não grita, velha. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Compreende?!
A avó compreende muito bem (Momplé, 2022, p. 102).

No trecho em questão, é relevante a atitude da administração de esconder a morte de Suhura. O choro compulsivo da avó é interrompido pela ordem do Sipaio, braço direito do Administrador, que sugere uma ameaça direta a esse tipo de comportamento estridente, coagindo-a ao silêncio. Além disso, o corpo de Suhura ter sido deixado na quitanda configura outra atitude de omissão dos atos ilícitos. O fato de a menina ter sido assassinada pelo administrador da ilha, a figura de maior autoridade na colônia, é o núcleo dessa intencionalidade de suprimir os fatos, tendo em vista que conservar a polidez da imagem autoritária é fundamental para a colônia manter sua credibilidade.

Pensando nessas narrativas de representação contracolonial propostas por Momplé e na intencionalidade criativa regida por essa responsabilidade

com a verdade, é essencial entender a noção de “arquitetônica”, proposta por Bakhtin, pois assim conseguiremos analisar essa estética fundamentada em um dever social. O pensador russo compreende, em seu ensaio *O problema do conteúdo, do material e da forma*, as formas arquitetônicas como:

[...] as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto da vida particular, social, histórica, etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente, são as formas de existência estética na sua singularidade (Bakhtin, 2010, p. 25).

As formas arquitetônicas, portanto, destacam o problema do conteúdo. Momplé expressa seu conteúdo de maneira singular, atribuindo-lhe sentido e forma para transformá-lo em uma unidade estética dotada de um dever. A arquitetônica da obra de Momplé é expressão de um compromisso com a concretude histórica e a representação deles de maneira a conservar a história de seu povo.

Outro pensador, já mencionado aqui, que dialoga com a noção de arquitetônica é Aristóteles (1985), em *Ética a Nicômaco*. O grego entende, assim como Bakhtin, que o conceito do termo não se resolve na imanência da teoria, mas exige o ato responsável; nesse caso, pensando no bem da pólis. A ligação, portanto, entre os conceitos dos dois autores e a obra de Momplé se estabelece na relação entre a prática social, valorativa, e o conhecimento teórico, organizado e configurado textualmente.

A ética como elemento composicional da forma e do conteúdo

A História, como aludido anteriormente, é passível de alterações pontuais nas narrativas criadas para relatar os acontecimentos. Isso se deve à atitude das nações, movidas pela manutenção da ordem, precisarem

ressignificar o seu passado sangrento e colonizador com os povos nativos, principalmente. A ideia de um passado manchado dificulta a propaganda do nacionalismo, que é uma ferramenta fundamental para a manutenção da ordem. Tal necessidade de ressignificação da História, portanto, não é oriunda de um remorso, mas sim de um compromisso com a conservação da imagem polida e positiva da nação, mesmo que, para isso, a História seja alterada significativamente.

É justamente pensando nesse processo de omissão ou alteração de informações relevantes para o entendimento da História como totalidade que a literatura surge como uma resposta a esse movimento. Resposta essa que não surge necessariamente na direção oposta a essa atitude; ao contrário, por vezes, alimenta e acelera esse apagamento intencional. A representação dos indígenas em José de Alencar, por exemplo, é uma demonstração relevante para a compreensão desse processo; os povos nativos são retratados como bárbaros, os antagonistas da narrativa. É apenas quando, pensando nas narrativas de Alencar no Romantismo, o indígena rende-se à colonização e a catequese ou trai sua tribo, movido por um amor pelo colonizador, que ganha elementos constitutivos de herói. Esse tipo de estruturação intencional introduz ao leitor uma história quase que imaculada, eclipsando a violência, omitindo o autoritarismo e, conseqüentemente, alterando o entendimento da história. Doris Sommer, pesquisadora norte-americana, no primeiro capítulo de sua obra *Ficções de Fundação* (2004), constrói um pensamento que serve de base para o discutido aqui:

Os romances locais não apenas distraíam os leitores oferecendo-lhes compensações pela história nacional maculada; eles desenvolviam uma fórmula narrativa que solucionava incessantes conflitos, sendo um gênero conciliatório pós-épico que fortalecia os sobreviventes à medida que reconhecia antigos inimigos como aliados (Sommer, 2004, p. 27).

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Essa inversão programada dos protagonistas, portanto, é um traço constitucional da modulação dos acontecimentos históricos. É dessa maneira que a narrativa se desenvolve com a ótica falsamente focada nos interesses colonizadores, com o foco narrativo pensado na perspectiva reducionista dos conflitos existentes. Retomando a argumentação desenvolvida anteriormente sobre a característica das obras de Momplé, é notória a dissociação entre ela e Alencar. Momplé, ao construir narrativas imersivas a partir da ótica do colonizado, não faz rodeios para narrar cenas de violência ou para narrar o caráter opressivo e tirânico das relações entre a metrópole e o povo moçambicano. Ao contrário, detalha, revisita o passado e direciona o olhar, tendo em vista que esse é um elemento central da construção de sentido contracolonial de sua obra.

Buscando aprofundarmo-nos ainda mais nessa capacidade responsiva da literatura, é válido considerar o pressuposto de Lukács acerca da intencionalidade na obra literária. O filósofo húngaro entende que: “No romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui, portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária” (Lukács, 2000, p. 72). Sendo assim, a ética aqui em Momplé aparece justamente nesse compromisso da autora em configurar a narrativa para iluminar os eventos sangrentos da colonização; aparece como um componente estrutural da composição do conto, libertando-o da lógica hegemônica eurocentrada.

Com o intuito de construir uma ligação entre a noção de ética desenvolvida por Lukács e o conceito da *mimesis* aristotélica, é necessário, antes de tudo, entender como Aristóteles define esse conceito. Em *A poética* (1987), o autor entende o processo mimético como uma reprodução dos processos de criação da natureza. O aprofundamento teórico dessa discussão, infelizmente, não cabe nos limites do presente estudo, de modo

que prosseguiremos na análise de sua aplicação, apresentando apenas um fragmento do conceito, pressupondo sua utilidade como ferramenta analítica. O grego compreende que a *mimesis*, entretanto, não se restringe unicamente à imitação; em outro nível de compreensão, ela também é produtora (Susin, 2010). Portanto, o processo de criação de narrativas que se aproximam da ocorrência dos fatos no plano da vida, pode ser entendido também como um processo mimético. Em outro momento da discussão, com o intuito de traçar limites nesse caráter produtor da *mimesis*, Aristóteles difere o poeta do historiador. Tal diferenciação surge para esclarecer a produção artística do poeta, pois ele não produz a partir do vazio, do nada; são necessários um conjunto de concepções históricas, filosóficas e estéticas que servem de base para que ele organize e crie sua obra. Entretanto, tal trabalho não deve ser confundido com uma representação fidedigna do mundo da vida:

Por isso, a diferença entre o trabalho do poeta e o do historiador é tão importante para Aristóteles: enquanto este apenas relata os eventos tomados tais como eles estão dispostos na ordem contingente da história, o poeta constrói seus produtos segundo uma racionalidade e critérios de correção próprios de sua arte (Susin, 2010, p. 76).

É justamente esse o ponto de ligação entre Aristóteles e Lukács. A racionalidade do poeta é entendida como a sua capacidade de configurar a história à sua maneira particular, o que permite a ele estruturar arquitetonicamente sua obra, utilizando da sua intencionalidade. Como já aludido anteriormente, essa diferenciação entre o historiador e o poeta, entretanto, não implica necessariamente uma dissociação entre os fatos narrados e as ações no mundo da vida; o que Aristóteles define aqui é que as ações interiorizadas no conto, da maneira que foram estruturadas e organizadas pelo autor, não constituem uma cópia da história tal qual ela ocorreu, pois esse trabalho é atribuído ao historiador.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Seguindo o mesmo raciocínio, o trabalho de Momplé aqui não deve ser confundido com o do historiador. O que propomos aqui é exatamente a noção de que a sua racionalidade, os critérios de seleção para a construção do produto artístico, está intimamente ligada à ética contracolonial e, portanto, arquiteta estruturalmente seus contos pautada nesse fundamento. Por isso, o fato de a autora utilizar da *mimesis* produtora para construir narrativas comprometidas com o ponto de vista que é apagado da história tem como resultado uma associação da obra de Momplé com sua responsabilidade para com os acontecimentos no plano da vida. Mesmo que as ações no plano artístico sejam diferentes daquelas na concepção Aristotélica, a responsabilidade artística de Momplé permite o entendimento de que os acontecimentos retratados na obra são uma reprodução da opressão e da violência marcantes na colonização de Moçambique.

Ainda pensando no conto *Aconteceu em Saua-Saua*, o processo mimético produtivo de Momplé passa a compor também o conteúdo. Antes do suicídio, Racua recorda-se que, na primeira vez que precisou ir para a plantação, ele conseguiu apenas cinco sacas de arroz. Ainda ingênuo, foi até a administração explicar por que não conseguiria entregar as sete sacas como era exigido, na esperança de um “perdão colonial”. Um “branco”, que representava o administrador da ilha, falava em português e “o Língua negro” traduzia. O primeiro falava calmamente, enquanto o segundo traduzia aos berros o que era dito. A escolha do narrador por trazer essa diferença na entonação e tonalidade cria um sentido de esforço reduzido dos brancos na ilha; não havia a necessidade de fazer esforços enquanto havia negros para trabalhar por eles. Essa atitude remete a uma estrutura de dominação que se reproduz automaticamente. Oprimir não é um mecanismo natural, mas sim planejado: se os oprimo de formas diferentes, eles vão imitar minhas ações e não vai ser necessário que eu as efetue, pois eles vão, de maneira recíproca, comandar-se. A *mimesis* aqui, portanto, ultrapassa a barreira da forma e

aparece como um conteúdo fundamental para o entendimento das relações da autoridade na colônia. Tal traço de escrita é outro elemento característico de uma responsabilidade autoral contracolonial para com a história de seu povo.

Outra característica marcante do colonialismo, de acordo com o pensamento contracolonial de Antônio Bispo dos Santos (2023), é o ato de nominar coisas, lugares e pessoas. Esse traço pode ser percebido no conto ao observarmos o personagem Língua Negro, por exemplo. O Língua é o responsável, como vimos anteriormente, por traduzir os diálogos entre o Administrador e os habitantes da localidade. A questão da nomeação se torna importante aqui quando percebemos que, através dela, a personagem é reduzida à função que ela exerce para a colônia; seu nome, definidor de reconhecimento social, é também velado pela colonização.

Pensando na noção de responsabilidade e na obra analisada aqui, é relevante trazer a rápida consideração que Bakhtin produz em seu ensaio “Arte e Responsabilidade”, contido na sua obra *Estética da Criação Verbal*: “Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade” (Bakhtin, 2011, p. 34). A diferenciação entre arte e vida surge como um ponto de ligação entre as concepções do russo e de Aristóteles, tal qual o poeta e o historiador, mas aqui o autor conclui que, apesar da dissociação entre os dois mundos, eles devem tornar-se um só na responsabilidade do autor. Quando pensamos na obra de Momplé, e em toda a discussão levantada no presente estudo, é perceptível a união entre responsabilidade e representação na estética da autora, o que sustenta, em mais um pilar, a tese de que ela tem um compromisso com a verdade embutido em suas narrativas.

Em síntese, buscamos construir essa noção de responsabilidade de Momplé com uma história apagada intencionalmente pelas máquinas

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

coloniais. Tal atitude não é exclusiva da localidade onde os contos são retratados, nem tampouco do continente africano: a literatura brasileira, em certos momentos da História, apontou um compromisso com a direção oposta aos fatos, buscando uma pacificação do processo sanguinolento de colonização. Quando pensamos, portanto, que esse traço responsável da literatura africana fundamenta-se na resistência de um povo perante a dominação, a escrita contracolonial ganha entornos fundamentais no mundo contemporâneo. Logo, a *mimesis* aqui invade os elementos composicionais do conto, arquitetonicamente pautado na reprodução de um componente essencial para a transparência da história: a verdade.

Referências

ABUD, Marcelo. O que é contracolonial e qual a diferença em relação ao pensamento decolonial?. *Instituto Claro*. Educação. 21 março 2023. Disponível em: <https://www.institutoclaro.org.br/educacao/nossas-novidades/podcasts/o-que-e-contra-colonial-e-qual-a-diferenca-em-relacao-ao-pensamento-decolonial/>. Acesso em: 17 jun. 2024.

ARISTÓTELES. *A Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987, Coleção “Os Pensadores”, v. 2.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução: Mário da Gama Kury. 1. ed. Brasília: Editora da UnB, 1985.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. Arte e responsabilidade. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 33-34.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch.

Questões de literatura e de estética. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 13-57.

CHAVES, Rita. A literatura colonial e o confisco do imaginário. *Portuguese Cultural Studies*, University of Massachusetts Amherst Libraries, Amherst, v. 7, n. 2, p. 18-26, fev. 2022, Disponível em: <https://openpublishing.library.umass.edu/p/article/id/387/>. Acesso em: 17 jun. 2024.

COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1964.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 2000.

MARTINS, Mariana Moraes de Miranda Montenegro et al. Reflexões Afro-pindorâmicas como perspectiva para a descolonização da Educação Ambiental. *Revista Sergipana de Educação Ambiental*, São Cristóvão, v. 10, p. 1-18, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/revisea/article/view/19738>. Acesso em: 17 jun. 2024.

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

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

NEVES, Mário. *Direito público colonial português, segundo as lições do professor doutor Marcelo Caetano (Sebenta)*. Lisboa: Edição do Autor, 1934.

PAZ, Francisco Phelipe Cunha. *Na Casa de Ajalá: comunidades negras, patrimônio e memória contracolonial no Cais do Valongo: a “Pequena África”*. 229 p. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/35647>.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Acesso em: 17 jun. 2024.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução: Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: do saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. *Revista Antropolítica*, Niterói, n. 40, p. 54-80, jan./jun. 2016.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Tradução: Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SUSIN, André Luís. *Mímesis e tragédia em Platão e Aristóteles*. 178 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/24846>. Acesso em: 17 jun. 2024.

Submissão: 27/02/2024
Aceite: 04/07/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98757>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*