

3. Neighbours uma arquitetura das horas

Ubiratã Souza

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SOUZA, U. Neighbours: uma arquitetura das horas. In: *Entre palavras e armas: literatura e guerra civil em Moçambique* [online]. São Bernardo do Campo, SP: Editora UFABC, 2017, pp. 125-161. ISBN: 978-85-68576-92-2. <https://doi.org/10.7476/9788568576922.0004>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Neighbours: uma arquitetura das horas

3.1 Lília Momplé na literatura moçambicana

Lília Maria Clara Carrière Momplé nasceu em 1935 da Ilha de Moçambique, Nampula. É descendente de uma família de origens múltiplas, que incluem macua, chinês, mauriciano, indiano e francês. Coursou seu ensino secundário na então Lourenço Marques, e, em Lisboa, cursou Filologia Germânica somente até o segundo ano, e licenciou-se em Serviço Social pelo Instituto Superior do Serviço Social de Lisboa. Morou em vários lugares, como a Grã-Bretanha em 1964 e uma estadia no Brasil entre 1968 e 1971. De regresso a Moçambique em 1972, inicia uma longa carreira profissional que a liga ao serviço público: foi funcionária da Secretaria de Estado da Cultura, diretora do Fundo para o Desenvolvimento Artístico e Cultural de Moçambique (FUNDAC), posteriormente foi secretária-geral, entre 1995 e 2001, e também presidente, entre 1997 e 2001, da Associação de Escritores de Moçambique (AEMO) e representante do Conselho Executivo da UNESCO entre 2001 e 2005. Ficou conhecida na literatura moçambicana por suas únicas três obras: a antologia de contos *Ninguém matou Suhura* (1988), o romance *Neighbours* (1995) e um último livro de contos chamado *Os olhos da cobra verde* (1997).

A crítica sobre sua obra ainda é bastante escassa, haja vista que seu romance *Neighbours*, a despeito de traduções para o inglês e para o alemão, ganhou sua primeira edição em Portugal somente em

2012, e nunca teve uma edição brasileira. A maior parte das aproximações críticas à sua obra são menções esparsas que a enumeram ao lado de outros escritores, ligando-a a uma geração dos anos de 1980, sendo poucos e escassos os trabalhos voltados essencialmente sobre as obras, menos ainda sobre seu único romance. Destacam-se mais recentemente no Brasil alguns poucos artigos de Anselmo Alós (2007; 2011; 2013), da Universidade Federal de Santa Maria, e também alguns trabalhos da professora Zuleide Duarte (2010). Estes trabalhos, no entanto, centram-se sobretudo na escrita de contos de Lilia Momplé, eventualmente passando por alto sobre o seu romance *Neighbours*. O interesse voltado a ela, no entanto, tem crescido consideravelmente, sobretudo por conta da presença constante de personagens femininas no seu escopo literário, segundo afirma Anselmo Alós (2013, p. 93):

Entre outros temas nas narrativas da escritora, é recorrente a questão do autoritarismo e da exploração existentes nas relações dicotomicamente estruturadas entre o centro e a periferia sociais, bem como nas relações de gênero e de raça, explorando o papel tradicional das mulheres e as dificuldades que elas enfrentam diante das expectativas que as acompanham na sociedade.

O romance *Neighbours*¹², lançado originalmente em 1995, leva por título o mesmo nome de uma pintura da artista Catarina Temporário, que, segundo Momplé no prefácio da primeira edição, “referia-se à sinistra vizinhança do *apartheid*” (p. 6). 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

¹² 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, n. 16 (MOMPLÉ, Lilia. *Neighbours*. Maputo: AEMO, 1995). A partir de agora essa edição será referida somente como *Neighbours*.

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”¹³. De fato, salta aos olhos certa linguagem ordinária e simples utilizada com exatidão sobre as personagens e sobre as descrições, além da marcação dos capítulos e episódios ser muitíssimo restrita (de que trataremos adiante), o que já fez com que a escrita de Momplé fosse comparada à escrita naturalista, e a obra ao “romance-reportagem” como faz Maria Teresa Salgado em artigo sobre *Neighbours* (Salgado, 2011, p. 175):

A indicação do horário dos acontecimentos reforça a ligação com a referencialidade, já dada anteriormente na nota informativa, e sugere um registro jornalístico, quase documental e fotográfico, do que se passa no espaço de cada casa nas horas determinadas, lembrando o “*new journalism*” ou o romance-reportagem. Mas essas horas, que marcam o início dos capítulos, funcionam, na verdade, como um ponto de referência, simultaneamente objetivo e frágil, entre esses três diferentes espaços familiares, uma vez que o tempo enfocado na narrativa transcende, e muito, a marcação cronológica apontada inicialmente. [...] Na narrativa em questão, não há como deixar de notar pontos em comum com o romance naturalista. Após apresentar as personagens principais, o romancista naturalista costumava recorrer a analepses para analisar as forças determinantes – hereditariedade, meio, constituição fisiológica, temperamento – que modelavam algumas das personagens.

Com efeito, *Neighbours* inspira uma reflexão a respeito dos gêneros (humanos) e de suas respectivas posições sociais no contexto moçambicano da década de 1980, como bem o faz Salgado (2011).

¹³ Entrevista concedida a Eduardo Quive para a *Revista Literatas*, n. 43, ano II, de Maputo, em agosto de 2012.

Isso decerto é ocasionado por um alto relevo em que as personagens femininas estão postas, além da construção de situações-problema em que questões da violência simbólica e física decorrentes da desigualdade de gênero estão postas. Para o presente trabalho, no entanto, pretende-se esboçar uma leitura que busque se aprofundar na obra *Neighbours* verificando como se constituem os procedimentos narrativos da história para, posteriormente, verificar como esses procedimentos estão relacionados com a história de Moçambique relativa à guerra dos anos de 1980.

3.2 A autonomia de diversos universos

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 sim 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. Isso 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 na 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 não existissem os demais.

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 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 estabelecem a cada apartamento um ritmo de organização próprio, certo tom predominante, vez ou outro até carregado demais, que será como uma espinha dorsal, única para cada apartamento. Tentaremos, a partir daqui, isolar e analisar cada um desses ritmos assumidos pela narrativa no interior dos apartamentos (“sub-narrativas”/capítulos), mas, para isso, cada minúcia de cada uma das personagens precisa ser considerada nessa análise. Em seguida, tentaremos perceber como essas dinâmicas autônomas podem estar aglomeradas dentro de um ritmo geral da obra, e de que modo isso pode ser analisado e interpretado esteticamente.

3.2.1 Narguiss: um corpo gordo entre três sofrimentos

No primeiro apartamento a que temos acesso, uma mulher gorda prepara comidas com sua filha. Trata-se de Narguiss, uma islamita filha de pai indiano e mãe mestiça de negros com brancos. As comidas que preparam são 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 a 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.

A festa islâmica de Ide marca o jejum após o mês de Ramadã, em que os fiéis guardam jejum e orações durante o dia. Como o calendário islâmico é lunar, o desconforto de Narguiss poderia ser justificado ao não poder esperar surgir a lua para que se comemorasse a festa; no entanto, o que parece mais irritá-la é que os costumes nos quais ela foi criada estão sendo agora subvertidos pelos *chées*, através de uma inequívoca ingerência da África do Sul. Observemos (*Neighbours*, p. 12):

Narguiss [...] não cessa de resmungar baixinho contra o facto de ter que festejar o Ide no dia seguinte, sem ver a lua nova, só porque esta apareceu no céu da África do Sul. Não pode conformar-se com tal prática que contraria toda a sua vivência de mulher nascida, criada e amadurecida no mato, onde os *chées* se guiam apenas pelos seus próprios olhos e não por notícias de países vizinhos.

O marido de Narguiss, Abdul, é um eficiente provedor de uma situação econômica favorável para Narguiss e suas três filhas, através de certos “esquemas” obscuros tanto para Narguiss quanto para nós leitores – o fato é que nunca falta absolutamente nada para a família (*Neighbours*, p. 12). O único detalhe que faz com que Narguiss não o considere um “marido perfeito” é o eterno problema com as mulheres, o que está posto praticamente como uma sina na vida de Narguiss, uma vez que, ao longo da história, sabemos que ela já havia sido vítima de um adultério escandaloso que pôs fim ao seu primeiro matrimônio

após a intervenção do seu pai (*Neighbours*, p. 75). Humilhada pela derrota do primeiro casamento, Narguiss privou-se do convívio social, saindo de casa somente em ocasiões imprescindíveis, como no enterro de um parente, quando conheceu Abdul, seu segundo marido, com quem efetivamente construiu família.

A presença de Narguiss e das filhas em Maputo está intimamente relacionada com a vida adúltera de Abdul. A filha Muntaz só conseguiu ver realizado seu desejo de estudar na faculdade de medicina da capital justamente porque o pai, impondo a condição de que a mãe e as irmãs também se transferissem com ela, utilizou-se desse pretexto para conseguir ficar sozinho na Ilha de Moçambique com uma garota a quem Narguiss se refere como “macua, ladrão de maridos” (*sic*, *Neighbours*, p. 12). É preciso considerar na trajetória de Muntaz que não era socialmente usual que uma mulher prosseguisse seus estudos no universo cultural islâmico das famílias indianas da Ilha de Moçambique, para as quais a avidez acadêmica de Muntaz despertava a questão: “Estudar tanto para quê? mulher não é para encher cabeça” (*Neighbours*, p. 14). Vejamos como a voz narrativa condensa com precisão o trajeto de Muntaz, que arrastou a mãe consigo (*Neighbours*, loc. cit.):

Aí jogou a favor da jovem o facto de a única Universidade do País se encontrar no Maputo e Abdul já andar obcecado pela linda Zena. Desejoso de se livrar da mulher, pelo menos por uns tempos, ele acabou por concordar que a filha viesse estudar, desde que Narguiss a acompanhasse.
E foi assim que, por um capricho amoroso do pai, Muntaz se matriculou na Faculdade de Medicina.

As más línguas que chegam a Maputo oriundas da Ilha, no entanto, acorrem sempre à Muntaz para contarem-lhe a vida libertina do pai, que teria então se amasiado com uma jovem que leva por nome Zena, efetivamente do povo macua – as piores línguas contam até que Abdul teria somado ao cálculo também a irmã de Zena, e que “ele

dorme com as duas, e que estas pouco se importam, pois a única coisa que dele desejam é a vida fácil e confortável que lhes proporciona” (*Neighbours*, p. 13).

Não há como não pensar, no entanto, em como essa situação passional e erótica ambígua em que Narguiss está situada não esteja decadente: o cerne da sua revolta não está tanto no fato de o marido a trair, como está no fato de o marido se ausentar no dia da festa de Ide, o que até então nunca tinha feito. Ou seja, a relação de Abdul com Zena, a macua, faz com que a infidelidade e a libertinagem de Abdul extrapolem os limites que um dia já tiveram, como vemos através da ótica de Muntaz (*Neighbours*, p. 13):

Para Muntaz, porém, o mais alarmante é o facto de o pai não ter vindo passar o Ide com a família. Ela sabe que, por mais entusiasmado que Abdul esteja com uma mulher, este dia é sempre consagrado a Narguiss e às filhas. Desta vez, contudo, limitou-se a vir a Maputo de fugida, permanecendo apenas o tempo necessário para fazer as compras para as Festas. Logo depois, indiferente aos rogos da mulher e ao silêncio melindrado das filhas, arrumou de novo as malas e regressou à ilha, prometendo voltar. Mas hoje é véspera de Ide e ele não voltou. E todo esse sórdido enredo magoa profundamente a sensível Muntaz, porque, além de causar à mãe grande sofrimento, cobre de ridículo toda a família.

A forma como Narguiss está colocada diante de seu conflito passional revela aspectos importantes de sua cultura. Sua forma incessante de trabalhar nos preparativos de Ide demonstram, em primeiro lugar, uma forma de escapismo da dor que lhe abate devida à infidelidade do marido, e também uma submissão passiva a uma educação que lhe atribuiu essa tarefa como principal função de uma mulher. Isso se reflete na tessitura do texto através da ótica de Muntaz, muitas vezes chamada à baila pela oscilação do foco narrativo, e também pela forma como as falas de Narguiss estão articuladas nos diálogos,

como um esforço constante para um efeito de “transcrição”. Por isso lemos as palavras todas grafadas como que foneticamente, com verbos conjugados sem concordância (“Mas nós não estar na África do Sul”, p. 11), a ausência de femininos, mesmo quando Narguiss se refere a esse gênero (“Só muito cansado”, p. 29, se referindo a si mesma), e alterações prosódicas enfatizadas através de acentos agudos ou alterações vocálicas (“Pissoa” e “Féstéjar Ide sem sair lua”, p. 11). Observemos um recuo narrativo bastante elucidativo (*Neighbours*, p. 74):

Narguiss, tal como as irmãs, foi educada como uma “verdadeira mulher”, quer dizer, dentro de casa e no quintal, tagarelando alegremente com as irmãs, as aias e as amigas. Jamais frequentou a escola e por isso, até hoje, fala um português estropiado, igual ao das irmãs e das amigas da sua geração. Aprendeu, sim, a cozinhar primorosamente com o supremo objetivo de agradar ao homem que um dia a escolhesse.

Toda essa situação do adultério conspira para o aumento da baixa autoestima que Narguiss tem. Além de tudo, as características corporais nos são apresentadas como um traço praticamente determinante de sua aparência, totalmente relacionado com sua personalidade. Contrariamente à beleza e formosura que lhes foram próprias na juventude, mesmo quando o primeiro casamento já se tinha encerrado, agora Narguiss é apresentada pela voz narrativa constantemente como “gorda”, seja enunciando esta palavra, seja deixando a ideia implícita (*Neighbours*, p. 12): “Narguiss, procurando não chocar com o fogão, a mesa e os bancos, vai buscar a carne e os outros ingredientes para o caril [...]”.

Eventualmente, quando o foco narrativo se aproxima de Muntaz, transparece uma piedade intensa em relação ao drama do casamento da mãe pela qual é constantemente invadida. Momento emblemático é quando a campainha toca, e todo o aspecto taciturno que Narguiss sustenta naquela noite é substituído por um ligeiro rompante

de entusiasmo, numa espera tola de que o marido viesse, finalmente, passar o Ide com a família (*Neighbours*, p. 29, grifos nossos):

Pelo tom alvoroçado da voz da mãe, Muntaz advinha [sic] o que lhe vai no íntimo e uma onda de compaixão a invade por esta mulher gorda, de uma estupidez tão generosa, tão predisposta a perdoar. Compaixão que a sufoca quando, em vez da voz do pai, ela ouve as ruidosas saudações da prima Fauzia.

Ou, ainda, quando a voz narrativa se aproxima novamente de uma observação de Muntaz (*Neighbours*, p. 72):

Enquanto frita os gilebes, o que mais a preocupa [a Muntaz] é o contínuo suspirar da mãe, tanto mais pungente quanto a sua carga de paixão e dor não parece adequar-se àquele corpo enorme e deformado. “Não é justo fazê-la sofrer assim, agora que está gorda e feia”, revolta-se a rapariga contra o pai, “é como tirar-lhe toda a possibilidade de viver”.

Muntaz, inclusive, é uma personagem delicada. Grande parte das constatações determinantes que o narrador nos mostra ocorrem justamente quando o foco narrativo se aproxima dela. E a proximidade quase sempre é intensa. Muntaz aparece como uma personagem de notável sensatez e de aguda observação: seja em relação à situação da mãe, seja para a situação da família, exibida nos embates que trava com a prima Fauzia, ou seja para com a situação do próprio país, do qual o episódio do *xirico* informando as mortes do dia causadas pelos atentados nos arredores de Maputo é exemplo (*Neighbours*, p. 71).

Diferentemente das outras duas irmãs, Rábia e Dinazarde, Muntaz recusa-se a casar justamente por conta dos estudos, que lhe estão em primeiro plano, o que angustia muito a Narguiss. Segundo a mãe, é passado o tempo de as duas filhas “agarrarem marido”, já que estão “bem entradas na casa dos vinte”. Este é o terceiro conflito que incomoda Narguiss naquela noite de véspera de Ide fora de hora e sem

marido, uma fatalidade que a velha só pode depositar sobre feitiços feitos contra as filhas, cujas tentativas de anulá-los já gastaram grandes somas de dinheiro (*Neighbours*, p. 13-14).

Existe certa falta de profundidade no desenho dessas duas personagens ao longo do romance, certa falta de diferenciação entre as duas, de modo que estão as duas postas quase como se fossem uma personagem dupla, divididas entre os nomes de Rábia e Dinazarde. Essa configuração decerto corresponde a certa frivolidade atribuída às duas: estão sempre preocupadas com as roupas que vestem (*Neighbours*, p. 13), interessadas no alvoroço causado pela prima Fauzia quando esta planeja deslocar-se de Moçambique para Portugal, não se interessam pelo noticiário (“notícias que não interessam a ninguém”, *Neighbours*, p. 71) e, além disso, exibem certo interesse material exacerbado, quando Muntaz acusa os cunhados de Fauzia de serem “ladrões” em Portugal: “Se arranjar um marido rico, quero lá saber como é que ele consegue o dinheiro” (*Neighbours*, p. 32).

A prima Fauzia é um último tipo que podemos ver dentro do apartamento de Narguiss: trata-se da filha de uma prima de Narguiss que vai visitá-las nas preparações da véspera de Ide. Foi através de Fauzia que Narguiss conseguiu arranjar a *flat* em que vive com as filhas (*Neighbours*, p. 30). Fauzia pertence “àquele número de moçambicanos que foram apanhados desprevenidos pela independência do país” pois estaria “adaptada à sua condição de colonizada com alguns privilégios” (*Neighbours*, p. 30). Com duas irmãs que abalaram para Portugal com o fim do colonialismo, Fauzia tenciona fazer o mesmo, apesar da boa colocação do marido, sobretudo porque inveja a situação das irmãs, pelo menos uma delas bem colocada em Portugal devido a um grupo que se dedicava a aplicar golpes nos “retornados” como eles (*Neighbours*, p. 30). Esses golpes despertam em Muntaz um juízo moral pesado, e ela os chama de “ladrões”, a que Fauzia interpreta como inveja.

O desenho da personagem de Fauzia é carregado, quase caricato. Seu egocentrismo é ressaltado desde sua primeira até sua última cena. Neste sentido, as constantes intervenções para desdenhar a atual situação de Moçambique, por exemplo, quando se refere à falta de luz ou aos atrasos dos aviões que vêm do norte (*Neighbours*, p. 72), sua constante ênfase na festa de despedida (*Neighbours*, p. 71), fazem com que Fauzia componha, ao lado da frivolidade dupla de Rábia e Dinazarde, um coro pernicioso que destoa da angústia de Narguiss, e da conseqüente preocupação de Muntaz, tanto com a mãe quanto com os problemas do país.

3.2.2 Leia e Januário: precariedade e adaptação

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 são um casal jovem, 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.

Quando se conheceram, Leia morava num colégio de freiras e Januário dividia um quarto com um amigo. Logo que se casaram foram morar na Matola, na casa da mãe de Leia, que já abrigava as outras irmãs da moça. O deslocamento até o centro de Maputo dispendia muito tempo e dinheiro, além de pôr os transeuntes em risco de encontrar algum “grupo armado mais retardatário” (*Neighbours*, p. 17). E, por abrigar tanta gente num pequeno espaço, a casa da mãe de Leia era um ambiente propício a pequenas tensões que “fizeram perigar a harmonia entre o jovem casal” (*Neighbours*, loc. cit.). Para conquistar a

flat que agora vivem, o casal precisou passar por uma trama complexa de corrupções, possibilidades de suborno e até mesmo um episódio de assédio sexual sofrido por Leia, até que uma solução chega sorrateira, através de uma amiga de infância de Leia. Nem por isso, no entanto, esse apartamento teria se livrado do favoritismo que havia beneficiado o marido da amiga (*Neighbours*, p. 20):

[A amiga] Disse-lhe que o marido, homem sortudo, tu cá tu lá com vários ministros, tinha conseguido uma bolsa para estudar no estrangeiro durante cinco anos, com direito a levar a família. Propunha então a amiga que, durante a sua ausência, Leia e o marido ocupassem a flat onde vivia porque não a queria largar, prevenendo as dificuldades que teria em alugar outra, quando regressassem ao país. Num alvoroço, Leia aceitou imediatamente a proposta e também as condições de pagar a renda da flat durante cinco anos e levar a mobília própria pois a da amiga já tinha sido vendida por bom preço.

Por isso agora o apartamento exibia um aspecto de precariedade em tudo, o que merece da voz narrativa alguns parágrafos de uma descrição detalhada. São “cortinas baratas, mobília de *formica*, a loiça de vidro vulgar, o recanto de violetas, a esteira de palha de Mecufi, o cadeirão de baloiço” (*Neighbours*, p. 17) e diversas outras componentes daquela decoração precária que assumem para o casal um alto valor, porque tudo isso está posto em contraposição com um momento difícil, em que a possibilidade de se instalar era praticamente nenhuma. O aspecto físico do apartamento não é a única descrição do texto que emerge sob o signo da precariedade. Também o fornecimento de energia, a alimentação e o vestuário estão revestidos da mesma precariedade: “mas pouco a pouco, foi aprendendo a viver com mais esta restrição, tal como se habituou a ter apenas dois vestidos e a nunca comer carne ou outro peixe que não seja carapau congelado” (*Neighbours*, p. 16).

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 esta precariedade. Às 21h, Januário já presente, e a família em pleno jantar, temos um salto de reflexão da voz narrativa, que deixa de tratar da precariedade do casal para tratar da precariedade de todo o conjunto social daquele momento (*Neghbours*, p. 34):

Com efeito, a farinha de milho e o repolho e, por vezes, o carapau congelado, tem sido, durante os três últimos anos, os únicos produtos acessíveis no mercado de Maputo. Quanto ao resto, ou não existe ou é vendido na candonga e na Interfranca a cooperantes e a uns tantos moçambicanos privilegiados ou ladrões. O trabalhador comum tem que contentar-se, diariamente, com a infalível ushua e o repolho que, na gíria popular, se tornou conhecido pelo agradecido nome de “se não fosses tu”.

É nesse sentido que a corrupção e o favoritismo parecem surgir na narrativa sem a carga de um juízo de valor que pese sobre esses dados. Surge mais como uma possibilidade de redenção: afinal, havia sido assim também quando Narguiss preparava o montante de alimentos para a festa de Ide, sem querer saber exatamente de onde aquele alimento vinha, mas tendo consciência de que os demais islâmicos que se preparavam para o Ide não tinham acesso a esses alimentos como ela. Desse modo, opõe-se a essas possibilidades certa retidão ética que se expressa nas atitudes de Leia e Januário, mas que, em face da situa-

ção precária, não dura muito. Na verdade, o que faltava eram recursos para que a corrupção definitivamente se instalasse no comportamento de Leia e Januário, como se pode perceber quando Januário recusa a possibilidade de suborno¹⁴ para conseguir alugar um apartamento, “um pouco por princípio e um pouco por não saber onde ir buscar a quantia sugerida” (*Neighbours*, p. 17).

É irônico, portanto, neste cenário, o contraste causado entre a precariedade extrema e a satisfação declarada de Leia (“É tão bom estar aqui” é o prelúdio e o poslúdio do capítulo correspondente às 19h) e a satisfação “breve e conclusiva” de Januário. No episódio em que Januário janta só, este é interpelado pela esposa que se sente respeitada pela compreensão do marido em relação ao jantar escasso, ao passo que a esposa mesmo já não suporta o cardápio monótono. Sua resposta, breve e conclusiva, desanuvia o clima de estranheza: “O que fazer? É o que há” (*Neighbours*, p. 34). Trata-se de uma máxima de adaptação no interior deste apartamento, e, novamente, a adaptação é outro signo sobre o qual as histórias deste apartamento repousam. Diante da precariedade, tanto Leia quanto Januário buscam descobrir as melhores possibilidades.

No caso específico de Januário, nesse mesmo episódio do jantar, Leia procura compreender a satisfação do marido em face de sua trajetória pessoal e, ao fazer isso, a voz narrativa se desprende do tempo presente e flutua até o nascimento do rapaz numa aldeia isolada no

¹⁴ Com a nacionalização dos imóveis de rendimento em Moçambique em 1976, o governo criou a Administração do Parque Imobiliário do Estado (APIE), órgão que, além de gerenciar os contratos de locação e arrendamento, desempenhava uma função “condômina”, com a manutenção das áreas comuns dos imóveis. Em 1996, a APIE iniciou o processo de alienação desses imóveis, e em 2006 já havia alienado mais de 56 mil imóveis, de aproximadamente 70 mil que ainda gerenciava desde o início do processo – “O ministro das Obras Públicas e Habitação, Felício Zacarias, afirmou que a Administração do Parque Imobiliário do Estado (APIE) poderá ser extinta”, *Jornal O País* (Maputo), 28 dez. 2006. As possibilidades de suborno se referem à difícil tramitação que cercava as tentativas de alugar uma casa através dessa Administração.

Alto Molocué. Januário era filho de um casal que havia perdido todos os outros filhos ainda crianças. Seu pai era um profundo respeitador das tradições de culto aos antepassados, acostumado à intensa miséria do ambiente em que viviam, e esperava que Januário se tornasse um “camponês” assim como ele era, mas sua mãe temia, entre outras coisas, que seu filho acabasse enviado para o trabalho forçado, assim como o pai houvera sido levado diversas vezes; por isso, à revelia do marido, ela incentiva Januário a partir para Nampula.

Já na cidade, Januário acaba por se empregar na casa de uma família, onde, apesar da brutalidade das relações, consegue a estima de sua patroa, D. Florinda, que o permite estudar durante a noite. Esse estudo é visto pelo patrão, se não com indiferença, com uma dose acentuada de racismo: “Então agora você também quer ser doutor. Você não sabe que preto nunca pode ser doutor? Tem a cabeça dura como de macaco” (*Neighbours*, p. 38). Inserido no ambiente social efervescente da independência, Januário assiste ao clima tenso que acompanhou a transição política, por exemplo quando D. Florinda diz a ele que não saia de casa no dia da expulsão do bispo de Nampula, quando outros colegas negros haviam sido espancados na rua pelo furor de brancos colonialistas.

Quando a independência finalmente chega, o patrão morre às vésperas de partir em debandada com os retornados, e D. Florinda parte seguindo os netos e seus pais, com muito pesar. Deixa para Januário, no entanto, uma quantia em dinheiro e um emprego na firma João Ferreira dos Santos. Com o dinheiro, visita uma vez os pais, pois depois de alguns anos descobre através do tio numa cena trágica que um grupo de homens armados, a maioria crianças, havia atacado e destruído toda a povoação que o viu nascer. Os pais, porque eram velhos, haviam morrido queimados dentro de casa. Logo a firma em que trabalhava se transfere para Maputo, ele acolhe a mudança de bom grado e lá conhece Leia e se casa com ela.

Buscando uma nova fonte de renda para poder comprar produtos na candonga¹⁵, Januário se emprega como professor noturno de português numa Escola Secundária, a despeito de não ter as habilitações requeridas. A enorme escassez de professores de português permitiu-lhe o ingresso na profissão, que, embora lhe favorecesse financeiramente, não lhe permitia abandonar o primeiro emprego na firma. Mesmo tendo multiplicado suas horas de trabalho, ele acaba por descobrir uma nova paixão, a que se entrega com avidez, na docência.

Após o jantar, o casal na cama, entre vigília e sono, conversa assuntos triviais, quando, à semelhança de Muntaz no apartamento de Narguiss, ouvem o noticiário das 23h no *xirico*, relatando mortes de grupos armados nas redondezas de Maputo. Esse é um momento de tensão para Januário, já que esse tipo de acontecimento assenta relações íntimas com seu passado. O choro insistente da pequena Íris surge, então, como um anúncio de desgraça, que os pais pressentem, mas acabam por negar, e se entregam a um diálogo trivial sobre o concurso literário na Escola Secundária em que Januário leciona, e os planos de Leia de ir coser na casa de sua amiga Atália.

3.2.3 Mena e Dupont: a corrente autoritária

Quando entramos na casa de Mena e Dupont um clima tenso de mistério e conspiração está instalado. Todos estão invariavelmente nervosos, cada um ao seu modo. Na sala se encontram Romu, Zalúia

¹⁵ As candongas são um efeito do esvaziamento dos quadros de produção e distribuição em Moçambique imediatamente pós-independência, que causou intensa escassez dos serviços. Tratava-se de feiras de comércio de rua em que produtos contrabandeados (muitas vezes desviados das próprias indústrias nacionais) eram comercializados ilegalmente. As autoridades muito se debateram à altura para conseguir esfacelar essa rede de comércio ilegal. Cf. o artigo de Anabela Soriano Carvalho, “Empresários em tempo de guerra: o caso de Moçambique, 1974-1994”, *Lusotopie*, v. 1, n. XV, p. 103-118, 2008, em que a questão dos comerciantes indianos é tratada amiúde, em relação ao quadro da economia comercial geral do período abordado.

e Dupont. Romu manifesta seu nervosismo através da bebida e não para de beber. Zália fuma um cigarro atrás do outro. Romu fica inquieto, movimentando-se o tempo todo. Na cozinha, Mena prepara um jantar para os sul-africanos que hão de chegar, mas, à semelhança da voz narrativa, que não nos informa o que irá acontecer, ela também nada sabe do que irá ocorrer nessa noite, restando somente um péssimo pressentimento.

Existe uma hierarquia de poder instalada naquele cenário naquela noite: Romu se sobressai a todos, com sua voz troante. Zália 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, e sexualmente, a submissão de Mena, momento em que se cria um embate entre Romu e Dupont, que a todo custo tenta salvaguardar sua mulher do olhar cobiçoso do outro. Vejamos este trecho, em que Dupont toma consciência desta cadeia de mandonismos (*Neighbours*, p. 21):

“Invejo este gajo”, pensa Dupont, observando o fortalhaço, com súbito rancor. “Está aqui como se fosse ele o dono da casa e eu um criado do gajo. Desde que chegou não para de dar ordens – Traga-me whisky, feche o rádio que me irrita, diga à sua senhora para vir fazer companhia – Mas não há dúvida que o tipo tem tomates. Parece que vai para uma farra”.

Esse trecho mostra como Romu serve-se na casa de Dupont conforme seu beneplácito de tudo o que lhe convém, tendo, de alguma forma, uma influência pessoal que acaba por subordinar a todos ao seu redor. Isso se define pelo seu temperamento de uma “voz de trovão”, constantemente provocativo e desafiador, e também pela sua postura física, oriunda de uma descrição quase caricata: “fortalhaço”, “mão sapuda”, “homem avantajado, cuja cor de pele, de um negro opaco, mal permite que a luz do candeeiro de petróleo lhe defina as

feições” (*Neighbours*, p. 21). É quase caricato porque o temperamento está relacionado com a voz, que está relacionada com o corpo, que também está relacionado com a posição de mando que Romu ocupa naquela noite, ou seja, trata-se de uma personagem de desenhos carregados, para pensar na etimologia de “caricatura”.

Com efeito, durante essa espera de sentido oculto que apresentamos nesse apartamento, teremos a oportunidade de acompanhar a voz narrativa noutra voz livre até o passado de cada uma dessas personagens, até suas mais remotas infâncias, como até aqui temos tido com os demais. Romualdo era filho de um adultério, jamais conheceu o pai. A mãe vivia uma vida dupla, meio libertina, meio mãe de família. Isso, por acaso, causou uma revolta grande em Romualdo, o que mantém relações com o comportamento agressivo que desencadeou junto às tropas portuguesas durante a luta pela independência. A educação recebida no alistamento do jovem o fez tornar-se absolutamente racista e pró-Portugal, e no campo de batalha chegou a ser condecorado devido a tamanha brutalidade desenvolvida na guerra. A voz narrativa não permite, no entanto, que esse tipo de caráter esteja descolado da história de sua vida; por exemplo, descreve em caracteres também pesados a mãe de Romualdo (*Neighbours*, p. 67):

E mesmo já entrada em anos, com o rosto cada vez mais inchado e carrancudo e as pernas pesadas como trambolhos, não perdia ocasião de corresponder ao apelo magnético que exercia sobre os homens. Assim foi também no dia em que, esgueirando-se, pé ante pé, seguida do sargento Cerca, despertou no filho um secreto e profundo rancor que, sem mesmo Romu saber, foi abrangendo toda a raça negra e que os anos na tropa vieram exacerbar – “Nasci preto por engano” – costuma ele dizer.

De todo modo, a descrição de Romualdo desde a infância afina-se a um comportamento difícil e irascível, pronto a usar o que sabia

sobre a vida libertina da mãe para conseguir a mais vulgar deferência em relação aos irmãos, e dado a bebedeiras. Evidentemente, isto estará relacionado com o tipo de comportamento que nessa noite exhibe na casa de Dupont. É como se sua ação autoritária diante dos presentes precisasse, necessariamente, de uma digressão justificativa, que viesse a explicar como e por que Romualdo é o que hoje é. Não deixa de surpreender que o voo livre da digressão em direção ao passado de Romualdo chegue a compor até mesmo a história da mãe, e como ela havia casado grávida com seu padrasto suspeito. Porque, na verdade, o comportamento da mãe assenta relações na história do filho, que o fará um revoltado com a “raça negra” quando entra nas tropas portuguesas, que o faz ter ódio da independência moçambicana, e por isso está hoje de conluio com os sul-africanos.

Mesmo procedimento parece ocorrer com Zalúia. Filho de Theasse, uma mulher abandonada pelo marido quando este partira para os *rand's* de John e nunca mais voltara, Zalúia cresceu entre mulheres, sempre revoltado com a condição de miséria e extrema pobreza em que vivia a família. Por medo de perdê-lo ao feitiço de uma sul-africana “gorda e feia” que teria enfeitado o marido nas minas, e que agora também deseja o filho, Theasse o envia a passar seis anos numa missão católica, esperando assim perceber alguma mudança no comportamento do filho, constantemente descrito como um “adolescente madraço e inquieto, atormentando-a a ela e às irmãs com as suas explosões de cólera e desafiando-as, à menor contrariedade, com aquele olhar febril” (*Neighbours*, p. 53).

O tempo que passou na missão foi inútil, pois Zalúia teria progredido na “intrincada arte da dissimulação” (*Neighbours*, p. 54), odiando tudo o que aprendia ou fazia, mas fazendo tudo de bom grado como se fosse exemplar para obter vantagens. Pelo seu comportamento “excelente”, consegue partir para Lourenço Marques, com emprego nas obras públicas e lugar para morar, o que logo descontenta Zalúia.

Após a independência, descobre a possibilidade de tornar-se policial, o que faz com êxito. Seu desempenho notório justificava-se “não por causa dessa abstração chamada povo que jurara defender e que, para ele nada significava”, mas pelo prazer na “caça, o farejar das pistas, a perseguição camuflada e, por fim, a captura” (*Neighbours*, p. 57).

Quando se torna chefe da Polícia de Investigação Criminal (PIC) em Nacala, Zalúia torna-se uma autoridade local despótica e corrupta, extorquindo de todos o que precisava para viver com conforto. Seu despotismo é tão desenfreado que, quando volta a estudar na Escola Secundária, acaba por perseguir os professores para que atribuíssem a ele boas notas, a despeito do seu desempenho. Por ter a vontade contrariada pelo diretor do colégio, prende-o. O que resulta numa investigação acurada a seu respeito, levando-o a quatro anos de prisão e a um ódio terrível por um país “mal agradecido”. Quando é encontrado por um agente da África do Sul num antro de bebida, não lhe interessava nem o dinheiro, senão a oportunidade de “vingar-se deste governo de merda” (*Neighbours*, p. 60).

Não há como não considerar seu perfil igualmente carregado nas tintas, pois, afinal, desde a percepção de Mena a seu respeito, ele já teria parecido “franzino, silencioso, de olhar fugidio e cortante como o das serpentes” (*Neighbours*, p. 22). Na sua trajetória essa personalidade esguia, esse “olhar fugidio e cortante” aparece e reaparece constantemente descrito, como se fosse algo a ser reiterado, uma condição prévia que vem como a justificar suas atitudes e ações agora em curso. À semelhança dos procedimentos narrativos que tratavam de Romualdo, é o abandono do pai, que causa na mãe um temor e uma educação leniente, que culmina numa personalidade pusilânime, que culmina num ódio crescente e sem motivos específicos. Na economia da narrativa, Zalúia não poderia atuar no tempo presente se essa cadeia de sucessões não fosse apresentada.

Dupont merece certa atenção especial da voz narrativa, uma vez que, assim como os outros dois, recebe um subcapítulo só com

seu nome, dentro daquele capítulo que corresponde a “casa de Mena e Dupont”, assim como esta se encontra às 21h. Dupont é um mauriciano filho último de cinco irmãos, o que, segundo nossa voz, “justifica a tibieza de caráter” (*Neighbours*, p. 45), porque vivia entre o “desencantado desprendimento do pai” e a “obsessiva proteção da mãe”. Nunca estudou e nunca conseguiu nada muito grande na vida.

Como funcionário dos Correios, conheceu em Angoche Mena, que lhe despertou um desejo sexual tão forte que não se viu satisfeito enquanto não se casou com ela. A despeito de frustradas tentativas de obter o que queria sem precisar casar, Dupont acabou casando, contrariando toda a sua família, para quem o casamento do filho com uma mulata moçambicana era um “desatino”. Dupont, por fim, “odiava a rapariga e odiava-se a si próprio por isso” (*Neighbours*, p. 47). A frustração de nunca ter “singrado na vida” como os irmãos, somada ao fato de ter trazido “vergonha para a família” com o casamento escandaloso com Mena, o fazia odiar mais e mais a jovem, como se vê (*Neighbours*, 48):

Assim, sem mesmo disso ter consciência, Dupont sempre tratou a mulher com uma raiva surda que explode ao menor contratempo. E, quando descobriu que agredindo-a fisicamente se aliviava, por momentos, da permanente tensão em que vive, passou a sová-la com uma violência só comparável àquela com que o pai surrava a mãe, antes de se ter tornado um velho doente e brando.

Assim se explica a violência de Dupont para com Mena, a que desde as primeiras horas assistimos. A frustração de uma vida perdida, somada à situação vexatória para com a família, mais a tibieza de caráter oriunda de uma educação malsucedida, tudo é fundamental no cálculo de histórias pessoais que vai explicar, ou melhor, buscar justificativas no passado do que agora se sucede naquele apartamento da Avenida Emília Daússe. Todos os três, Dupont, Romualdo e Zalúia, receberam seus convites diretos ou indiretos dos agentes sul-africanos.

Mas o aceite, bem como a proposta, só são possíveis de ser compreendidos à luz do comportamento e do caráter dessas três personagens, comportamentos e caracteres explicados historicamente nesse contexto, considerando as histórias pessoais de cada personagem.

Essa é a forma com que se explica também aquela hierarquia de mandonismos que evidenciamos. O caráter tíbio de Dupont, o caráter esguio de Zália, só poderiam colocá-los numa posição subordinada ao agressivo e brutal Romualdo. Abaixo de Dupont, a pobre Mena, que “aprendeu a resignar-se das surras do marido pois nunca desconheceu que suportar sevícias dos maridos faz parte do destino de muitas mulheres” (*Neighbours*, p. 48). A corrente autoritária assim se instala naquele apartamento, naquela noite. Mena obedece a Dupont, que, ao lado de Zália, obedece a Romualdo, que até a Mena quer subordinar. Mas falta um elemento ainda no cálculo dessa corrente autoritária: afinal, por que estão ali? Quem arquitetou esse encontro? Decerto não foi Romualdo, que também se encontra nervoso e apreensivo à espera dos sul-africanos.

E esses sul-africanos são, na verdade, um boêr inominado que, militar de carreira, “especializou-se em ações de desestabilização contra Moçambique e Angola, logo que estes se tornaram independentes” (*Neighbours*, p. 83). Sua descrição é rápida, enfatizando o aspecto envelhecido e de grandes proporções, com carnes “maciças e flácidas”. Seu racismo o faz desejar se livrar dos “*black*” que, dentro da sala apertada, fazem-no sentir-se como se roubassem o seu ar, e nem sequer consegue compreender o que dizem, uma vez que desconhece o português, somente trocando com o outro palavras em africâner.

O outro é Rui, um típico filho de portugueses consagrados pelo colonialismo, que desde cedo conheceu a abastança e os privilégios. Foi um exímio caçador de animais e um solteirão *bon-vivant*. Passou despercebido por todo processo político que culminou com a independência de Moçambique e, quando esta chegou, estupefato com

as possibilidades de perder os privilégios que tinha até então gozado, integrou-se em grupos de combate para a manutenção do domínio colonial. Foi um exímio caçador também no “7 de setembro”, contando os oitenta e cinco negros de que deu cabo. Seguindo o caminho de muitos portugueses que abandonaram Moçambique, fugiu para a África do Sul, onde se estabeleceu e integrou grupos de extermínio que invadiam a fronteira.

3.3 Os vizinhos, e um olho indiscreto

Já estava no plano dos sul-africanos atacar o apartamento de um singelo casal vizinho aos 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 (*Neighbours*, 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 (*Neighbours*, p. 96):

Ao cair, Leia lembra-se apenas de que amanhã já não irá cozer 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 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 (*Neighbours*, 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.

Como se o enorme corpo se recusasse a ceder, dá uma volta sobre si mesma e, escorregando lentamente, Narguiss cai por fim, sentada, com as costas apoiadas no gradeamento da varanda. E é assim que, pouco depois, as filhas alertadas pela gritaria e pelos tiros, a vêm encontrar.

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 o 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 da 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 [...]” (*Neighbours*, 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 abre uma nova expectativa de futuro; ou em relação à Muntaz, cujo foco narrativo se aproxima dela para deflagrar suas conclusões analíticas acerca da sorte (ou má sorte) de Narguiss. Em relação a Leia, o fato de termos noção da profícua história de Januário a coloca como essa 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, Zálúa e Romualdo. A voz narrativa faz questão de nos informar que “por mais que Mena se interrogue jamais saberá” (*Neighbours*, p. 51; cf. também p. 60 e p. 68) quais os motivos que levaram esses homens a integrarem o grupo de extermínio, mas deixa 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 “felizmente que Mena não pode vê-lo” (*Neighbours*, 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 dizer que podemos ter certeza de que dois desses apartamentos são vizinhos, o de Narguiss e o de Leia e Januário, situados 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, num lapso

de egoísmo, pensa em desistir pois “nem conhece os infelizes que vão morrer nem porque razão vão morrer, lá longe, na avenida de Emília Daússe” (*Neighbours*, 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.

Existe uma autonomia estrita que percorre os 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, e os sul-africanos visitam o apartamento de Leia e Januário, e conhecem 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 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. A equação do espaço em função do tempo em *Neighbours* segue o esquema da estrutura dos capítulos, que pode ser organizado conforme proposto pela Tabela 2.

Tabela 2 – Esquema da estrutura dos capítulos em *Neighbours*, equação tempo/espaço

Tempo	Espaço
19h	Em casa de Narguiss
	Em casa de Leia e Januário
	Em casa de Mena e Dupont
21h	Em casa de Narguiss
	Em casa de Leia e Januário
	Em casa de Mena e Dupont
23h	Em casa de Narguiss
	Em casa de Leia e Januário
	Em casa de Mena e Dupont
1h	Em casa de Narguiss
	Em casa de Leia e Januário
	Em casa de Mena e Dupont
8h (diluição)	Os vivos e os mortos (diluição)

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 nada econômicos 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 revolta o filho para sempre.

Existe, no entanto, um descompasso latente entre esses dois planos da narrativa. O plano 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, quer dizer, ocorrem constantes cortes, às vezes até mesmo abruptos, na narrativa do primeiro plano, para que a história pessoal de cada personagem explique o presente. 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”, “Zalúia” e “Romu”.

Se pudéssemos quantificar proporcionalmente as sequências narrativas distribuindo-as entre o primeiro plano da ação contínua e o segundo plano dos passados, obteríamos um esquema desigual, conforme a Tabela 3, em que as sequências narrativas estão identificadas em relação aos seus planos correspondentes, a seguir.

Tabela 3 – Sequências narrativas distribuídas entre os planos de *Neighbours*

19 h	Em casa de Narguiss	Em casa de Leia e Januário	Em casa de Mena e Dupont
1º Plano Ação contínua	- Preparação de alimentos para Ide (Narguiss e Muntaz); - Chegada de Rábia e Dinazarde.	- Leia espera Januário com Íris.	- Os homens conversam na sala em clima tenso e Mena prepara as comidas.
2º Plano Pretérito	- Infidelidade do marido lembrada - Luta pelo estudo e chegada a Maputo (Muntaz); - Episódios dos curandeiros para tirar o feitiço das filhas para que estas conseguissem casar.	- Adaptação com a precariedade lembrada; - Luta para conseguir o apartamento pela APIE; - Episódio do assédio sexual do diretor-geral sofrido por Leia; - Episódio da amiga que empresta o apartamento.	- Mena rememora a curiosidade sobre a presença dos amigos e que sempre é punida com violência física pelo marido.

21 h	Em casa de Narguiss	Em casa de Leia e Januário	Em casa de Mena e Dupont
1º Plano Ação contínua	- Chegada de Fauzia; - Discussão com Muntaz.	- Januário come com gosto a <i>ushua</i> e o repolho.	- Curto diálogo na cozinha entre Mena e Dupont.
2º Plano Pretérito	- História pessoal completa de Fauzia; - História pessoal completa das duas irmãs e do destino que tomaram em Portugal, uma no contrabando e outra esoterista.	- A história pessoal de Januário é inteiramente remontada, desde o nascimento na aldeia remota até quando vai para Nampula trabalhar para brancos, depois para Maputo e se casa com Leia. As histórias dos pais e da aldeia destruída por um grupo de jovens armadas também é remontada.	- Toda a história de Dupont é contada, desde o nascimento, envolvendo o trajeto de sua família; - Toda a história pessoal de Zálua é contada, desde o nascimento, o colégio de padres, o tempo de policial e o presente de revolta; - Toda a história pessoal de Romu é contada, desde a história da mãe casada às pressas até a descoberta da infidelidade, a revolta nas tropas portuguesas e a insatisfação com a independência.

23 h	Em casa de Narguiss	Em casa de Leia e Januário	Em casa de Mena e Dupont
1º Plano Ação contínua	- Muntaz ouve o <i>xirico</i> ; - As demais conversam.	- Leia e Januário ouvem o noticiário na cama; - Diálogo sobre o concurso literário; - Íris chora renunciando desgraça.	- Os sul-africanos chegam; - Os outros jantam; - Mena ouve o que vão fazer e implora ao marido que não vá.
2º Plano Pretérito	- História do rapaz que queria se casar com Muntaz, embora todos pensassem que se casaria com Dinazarde, que por fim não se casa com ninguém; - Toda a história pessoal de Narguiss é contada, desde o nascimento, a grande festa do primeiro casamento, a ruptura, o conhecimento de Abdul e o segundo casamento.	- Continuação da história pessoal de Januário e de como ele consegue tornar-se professor de escola secundária.	- Toda a história pessoal do <i>boer</i> que não sabe português e quer se livrar dos outros "black" que lá estão; - Toda a história pessoal de Rui, de como nasceu em Moçambique de família portuguesa, dos privilégios do tempo colonial como um <i>bon vivant</i> caçador, e de como se tornou um caçador de humanos após a independência.
1h	Em todas as casas		
1º Plano Ação contínua	O atentado ocorre, fazendo com que os presentes no apartamento de Mena e Dupont avancem sobre o apartamento de Leia e Januário e Narguiss saia no corredor e seja igualmente alvejada.		
2º Plano Pretérito	As memórias são rapidamente invocadas no exato instante da morte de cada uma das personagens.		

Sem notação de hora	Os vivos e os mortos
1º Plano Ação contínua	As situações vão se reorganizando após a morte de cada uma das pessoas: Muntaz, Rábia e Dinazar se preparam para o funeral de Narguiss, Íris fica aos cuidados da polícia esperando os parentes de Leia e Mena vai à delegacia.
2º Plano	Esse plano é totalmente diluído.
Pretérito	

Podemos ver através desse esquema 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 pois, afinal, todas as memórias são interrompidas através de uma última aparição de forma condensada no instante da morte dessas personagens. Quer dizer, 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 (*Neighbours*, 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), sejam necessariamente explicadas à luz da história pessoal de cada um (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 a tipificação delas 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 Sul¹⁶. A leitura de que o título se refira a 1), no entanto, acaba

¹⁶ 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 (*Neighbours*, 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

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. Bem, 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) Pudemos 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 esguia de Zalúia, 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 (*Neighbours*, p. 98) estão fartos de comer o tão citado repolho com *ushua*. Tudo isso colabora para que essas personagens ganhem uma característica de *tipos sociais* dentro da narrativa. O que acontece com nossas personagens poderia acontecer a qualquer “trabalhador comum” naquele contexto, deixa-nos sempre claro a voz narrativa¹⁷.

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*”.

¹⁷ 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

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, mas também não deixamos de falar de problemas pessoais que são brutalmente interrompidos pelo ataque de vizinhos (no outro sentido), o significado da dependência do presente em relação ao passado apresentado pelo descompasso estético entre os planos é fundamental.

3.4 Considerações analíticas sobre *Neighbours*

Até aqui temos visto como as diversas histórias que se aglomeram em *Neighbours* distribuídas entre os três apartamentos, aliadas à forma como estão postas, sem aparente contato com as demais, formam

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, p. 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.

micronarrativas que estão em conexão mais ou menos declarada com uma macronarrativa que só estará clara quando a rígida função tempo *versus* espaço proposta pela estrutura dos capítulos se diluir a partir dos acontecimentos no tempo do presente contínuo à 1h. Essas histórias, no entanto, estão colocadas através de rompimentos, às vezes abruptos, no tempo presente da ação, que nos levam a voos livres em direção a diversos níveis de passados, às vezes os mais remotos, o que estagna a dinâmica da ação do tempo presente e a torna tartamuda.

Temos então as duas camadas de planos narrativos, que 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 complexas, cadeias de causas e consequências, que vão buscar suas razões nos mais remotos passados. Essa é a hipótese do presente dependente.

Pudemos ver que existe certa referencialidade histórica muito bem colocada, através dos níveis de significados assumidos pela polissemia do título, bem como de certa designação caricatural das personagens que nos empurra para uma tipificação social. Essa referencialidade pode estabelecer um indicativo de caminho interpretativo que mostre uma motivação sócio-histórica para a tensão estética composta pela hipótese do presente dependente. Quer dizer, 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, primeiramente.

É como se *Neighbours* exigisse que, para se pensar a situação social e política do conflito em Moçambique (com os vizinhos) naquele momento, quer seja 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?