

Colonialismo e violência entre o mito e o romance: uma análise do conto “Ninguém matou Suhura”, de Lília Momplé¹

*Colonialism and violence between myth and novel: an analysis of the short story
“Ninguém matou Suhura” by Lília Momplé*

LUCAS TOKUHARA

Discente do curso de Letras (UFSM)
E-mail: lucas.tokuhara@hotmail.com

HEITOR RANGEL

Discente do curso de Letras (UFSM)
E-mail: heitor.prangel@gmail.com

ARTHUR MARIANO

Discente do curso de Letras (UFSM)
E-mail: arthur333mariano@gmail.com

HEITOR HISSAO

Discente do curso de Letras (UFSM)
E-mail: heitorsera@gmail.com

Resumo: Este artigo busca demonstrar como os procedimentos formais presentes na estruturação do conto “Ninguém matou Suhura”, de Lília Momplé, não são acidentais ou aleatórios. Ao contrário, as particularidades que esses elementos possuem em suas formas de exteriorização estão, nessa narrativa, diretamente ligadas com o drama da situação colonial e, por isso, buscam oferecer uma resposta a essa brutal exploração, também vivenciada pela autora.

Palavras-chave: Lília Momplé. Ninguém matou Suhura. Colonialismo. Mito. Romance.

Abstract: The purpose of this article is to show that the formal procedures used in structuring the short story *Ninguém matou Suhura* by Lília Momplé are neither random nor arbitrary. On the contrary, the peculiarities that these have in their forms of exteriorization are directly linked in this narrative to the drama of the colonial situation and, therefore, try to give a response to this brutal exploitation that the author also experienced.

Keywords: Lília Momplé. Ninguém matou Suhura. Colonialism. Myth. Novel.

¹ O presente artigo foi desenvolvido como trabalho final na disciplina *Estudos Literários: A Narrativa*, integrante da grade curricular do curso de Letras/Bacharelado da UFSM, ministrada pelo Prof. Dr. Anselmo Peres Alós, ao longo do primeiro semestre de 2022. Todos os autores são acadêmicos do curso de Letras/Bacharelado da UFSM.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO: A AUTORA E SUA OBRA

O século XX foi um período marcado por uma série de rupturas com diferentes ordens vigentes, que vão desde a Revolução Russa de 1917, passando pela consolidação do bloco socialista no Leste Europeu, até a luta dos povos africanos pela sua libertação nacional. Nesse contexto, Moçambique é um país situado no sudeste da África e que teve sua dominação colonial iniciada no final do século XV, mas é somente após a proibição do tráfico de escravos, no século XIX, que a colônia se transformou em uma “fonte” de mão de obra para as plantações e para minas de ouro. Contudo, após o fim da Segunda Guerra Mundial, o país testemunhou diferentes movimentos de libertação nacional (em especial, a FRELIMO), culminando no Acordo de Lukasa em 1974 (com o reconhecimento da independência de Moçambique, embora sua proclamação só tenha ocorrido no ano seguinte) e, lamentavelmente, em uma guerra civil por parte de forças reacionárias em 1977 (VISENTINI; PEREIRA; MARTINS; RIBEIRO; GRÖHMANN, 2013, p. 360-378). No descrito cenário de acirramento das lutas de classe em escala nacional e internacional, a autora que será foco de nossa discussão cresceu e se desenvolveu.

A autora da coletânea *Ninguém matou Suhura*, Lília Maria Clara Carrière Momplé, nasceu no dia 19 de março de 1935, na Ilha de Moçambique. Formada em Serviço Social pelo Instituto Superior de Serviço Social de Lisboa, acaba passando aproximadamente uma década fora de Moçambique, retornando ao seu país no ano de 1972.

Além de escritora, ela trabalhou na Secretaria de Estado da Cultura, no Fundo para o Desenvolvimento Artístico e Cultural de Moçambique e na Associação de Escritores de Moçambique. De sua obra literária, outros dois livros também merecem ênfase: o romance *Neighbours* (1996) e a coletânea de contos *Os olhos da cobra verde* (1997).

2 A COLETÂNEA DE CONTOS NINGUÉM MATOU SUHURA

O livro referido no título deste tópico ocupa uma posição de destaque no conjunto da obra de Lília Momplé (juntamente com os outros dois trabalhos já citados). Publicado em 1988, *Ninguém matou Suhura* é composto por cinco contos que se ligam tematicamente pelo eixo da representação e da denúncia das atrocidades cometidas pelo colonialismo português no continente africano (no caso do livro, o foco concentra-se em Moçambique e Angola).

No que toca aos procedimentos formais da coletânea, têm-se que

[e]m todos os contos, a autora adota um narrador em terceira pessoa, onisciente, e a focalização narrativa oscila entre a focalização interna (na qual a voz narrativa tem acesso aos pensamentos e ao universo interior das personagens) e a narrativa externa (na qual, a partir de um *locus* exterior ao universo diegético instaurado pelos eventos narrados, a voz narrativa emite seus juízos e comentários acerca dos eventos que vão sendo apresentados ao leitor) (ALÓS, 2011, p. 150).

Em síntese, podemos afirmar que o conhecimento dessa publicação é fundamental para todos aqueles interessados em entrar em contato, tanto com um processo extremamente rico e turbulento da história de Moçambique e Angola, quanto com o universo cultural e simbólico do cotidiano e das penúrias experienciadas pelos colonizados, manifestado por uma voz pertencente aos condenados da terra e que se posiciona contra todas as formas de violência e exploração.

3 O ESPAÇO COLONIAL EM “NINGUÉM MATOU SUHURA”

O conto de Lília Momplé intitulado “Ninguém matou Suhura” é uma denúncia das barbaridades que a dominação colonial portuguesa provocou nos territórios ultramarinos portugueses. O conto em questão é ambientado na Ilha de Moçambique, território insular situado no nordeste de Moçambique.

Ao longo da trama que constitui a narrativa, acompanhamos dois núcleos, tendo como protagonistas em um deles o Senhor Administrador (representação do colonizador português) e em outro Suhura e sua avó (representação dos povos africanos colonizados). Na história, a autora busca construir esse par de universos de modo relacional, ou seja, os elementos que constituem o mundo do colonizador só ganham valor e significado para a narrativa quando se ligam com seu correspondente no universo do colonizado e vice-versa. As diferenças de tratamento que cada componente assume nas partes do enredo serão analisadas ao longo deste artigo.

Iniciemos pela questão da construção do espaço narrativo ao longo do conto. Esse tópico pode parecer simples; afinal, costuma-se pensar no espaço como aquele lugar concreto e determinado no qual a ação da história transcorre e que possui a função de oferecer uma espécie de “cenário” ou “pano-de-fundo” no qual as personagens supostamente transitariam. Nesse sentido, apenas a indicação da Ilha de Moçambique, Câmara Municipal, as residências do Senhor Administrador e de Suhura e dos vários outros lugares reais e imaginários citados no conto deveriam bastar. Entretanto, a situação começa a se tornar mais complexa quando consideramos que a estruturação textual também forma o espaço.

Há uma variedade de concepções às quais poderíamos recorrer para estruturar a presente análise, mas a que nos parece mais útil é a noção que considera “[de] feição espacial todos os recursos que produzem o efeito de simultaneidade” (BRANDÃO, 2007, p. 209). Essa forma de entendimento renega a necessidade de tempo como uma sequência linear e bem definida, apresentando o texto como um aglomerado de componentes dispersos que, em sua interação, formam a totalidade do escrito, o “espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra” (BRANDÃO, 2007, p. 210).

De maneira análoga, o conto concretiza essa ideia de espaço em sua estrutura: a primeira e a segunda partes da história – respectivamente, o dia do Senhor Administrador e o dia de Suhura – acontecem ao mesmo tempo, apesar de uma nos ser apresentada antes da outra.

Além disso, na própria apresentação dos personagens, temos procedimentos semelhantes, como este exemplo retirado da primeira parte:

Enquanto se penteia observa a mulher pelo espelho. Consegue abrangê-la toda. E a simpatia com que há pouco se auto-analisara dá lugar a um sentimento ambivalente de ternura e repugnância. Mas não há dúvida que aquela mulher entrou na sua vida para ficar. Juntos vieram de Portugal e subiram sem desânimo as escadas da fortuna. Quando ele era ainda um simples aspirante do quadro administrativo, a mulher acompanhara-o por esse mato afora. Juntos humilhavam os negros e incutiam-lhes o desprezo por si próprios. Juntos exploravam os camponeses pobres e bajulavam os donos das plantações, juntos tinham breves rebates de consciência que acalmavam prontamente com obras de caridade. Assim têm vivido em perfeita comunhão (MOMPLÉ, 2022, p. 75).

Percebe-se que esse trecho contém uma variedade de ações, impressões e atitudes dos personagens do conto; contudo, diversos acontecimentos narrados ocorrem em momentos temporais diferentes e não muito bem definidos. Nossa apreensão, portanto, é posterior à leitura do trecho, ou seja, apenas quando adquirimos todas as informações que nosso entendimento do espaço ganha efetividade.

Na segunda parte, também detectamos um tratamento idêntico:

Na semipenumbra do seu quarto exíguo e abafado, Suhura acorda sorrindo ao novo dia que desponta. Contudo, não tem qualquer motivo para sorrir. Aos quinze anos é analfabeta, órfã de pai e mãe e extremamente pobre. Além disso, vai morrer antes de o dia findar (MOMPLÉ, 2022, p. 90).

A passagem de Suhura é apresentada ao leitor no presente, e dá-nos um breve vislumbre do seu passado trágico, terminando no futuro da personagem, com a revelação de seu triste destino, do qual ela não escapará. Novamente, o efeito de simultaneidade é percebido, mas só será plenamente concretizado ao final da história. Naturalmente, esta não é uma escolha acidental, visto que serve para explicitar a relação de dependência entre as duas personagens e seus mundos. Para entendermos melhor isto, vale retomar uma ideia desenvolvida por Albert Memmi em seu clássico livro *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*.

Nessa obra, Memmi analisa a situação colonial, buscando compreendê-la a partir do mergulho no universo interior de seus agentes: o colonizador e o colonizado. O autor francês defende a tese de que essas duas categorias apenas existem em relação, ou seja, a inexistência de uma levaria à destruição da outra. E, mesmo “em plena revolta, o colonizado continua a pensar, sentir, e a viver contra, e, portanto, em relação ao colonizador e à colonização” (MEMMI, 2007, p. 180). Eis o drama da situação colonial, que só poderá ser plenamente desfeito no “desaparecimento completo da colonização” (MEMMI, 2007, p. 181).

A partir disso, podemos dizer que a obra não funcionaria plenamente se fosse apenas uma sequência de acontecimentos subordinados a uma lógica temporal linear,

justamente porque a natureza da situação colonial é a de criar duas esferas aparentemente autônomas, mas que possuem íntima relação. Portanto, o efeito de simultaneidade mimetiza esse mesmo movimento, estabelecendo duas linhas narrativas que se desenvolvem ao mesmo tempo e que terão seu confronto descrito na terceira parte (que atua como uma síntese desse par contraditório).

4 A POÉTICA DO ESPAÇO

Até agora, abordamos o conceito de espaço no conto principalmente em função de seus aspectos estruturais e formais. Entretanto, também é importante destacarmos a relação simbólica que as noções espaciais estabelecem na diegese da narrativa. Em 1957, Gaston Bachelard publica o livro intitulado *A poética do espaço*, que discorre a respeito da interação que os seres humanos estabelecem com o mundo ao seu redor a partir da relação entre espaço, memória, lembrança, imaginação e imagem.

Especialmente útil para a nossa discussão é sua análise a respeito da *poética da casa*:

Segundo Bachelard (2008, p. 24), a casa é vista como ‘um verdadeiro cosmos’ que é o ‘o nosso primeiro universo’, é o abrigo primordial do homem, ela o acolhe e o faz sonhar; na casa, ele pode desfrutar a solidão, ‘é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem’.

Mesmo quando ela é humilde e cheia de defeitos, no devaneio, torna-se reconfortante, dá estabilidade, pois na casa estão todas as lembranças da família (LUCENA, 2007, p. 2). A casa é uma metáfora da família, é sempre a primeira casa que está mais fortemente arraigada no inconsciente (HORODYSKI; NITSCHKE; OLIVEIRA; BIESEK, 2011, p. 77-78).

Posteriormente, no artigo “Gaston Bachelard e o espaço poético: contribuições para a geografia e o turismo”, afirma-se que:

O problema central da obra se dá a partir do seguinte questionamento colocado pelo autor: ‘Através da lembrança de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida? (HORODYSKI; NITSCHKE; OLIVEIRA; BIESEK, 2011, p. 78).

Em síntese, entendemos a casa como um espaço que assume um valor íntimo para os personagens da trama e representa um ponto de segurança e abrigo, que está diretamente ligada à família. Ao mesmo tempo, a casa (seja ela habitada no presente, na

lembrança ou no devaneio) também pode ser o elemento capaz de articular o núcleo duro que move as personagens, desvelando o combustível que alimenta as imagens que elas projetam de si mesmas.

Dito isso, veremos como a imagem da casa aparece na psiquê de alguns personagens centrais.

5 O SENHOR ADMINISTRADOR

Logo no início do conto, vemos o Senhor Administrador em sua própria casa. Ele admira-se no espelho, satisfeito com sua “boa forma” (mesmo que a voz do narrador realize algumas intromissões para contrariar esse fato). Em seguida, despede-se da esposa, a quem ele despreza, mas atura (porque ela o acompanhou em sua jornada), e dirige-se à sala de jantar para tomar o café da manhã. Lá, encontra o velho Assane, um criado que serve a sua refeição. É revelado, então, que o Senhor Administrador limita os alimentos que consome para não engordar e “estragar” sua aparência e, logo após terminar a sua refeição, sai de sua casa, enquanto despreza o velho Assane com injúrias racistas.

Como já vimos, a casa é esse espaço que revela o interior dos personagens e o universo no qual eles estão imersos. Assim, o Senhor Administrador é um homem cercado de pensamentos vaidosos e racistas; por extensão, sabemos que entre suas preocupações estão a exploração dos colonizados, a falsidade das relações e o medo de que seus privilégios (oportunizados pela lógica colonial) terminem.

Para um melhor esclarecimento de como esses processos mentais funcionam, valeu um retorno ao trabalho de Memmi. No capítulo em que trata da figura do colonizador, o autor francês o descreve como um “usurpador”, mas que, perturbado pelo incômodo que esse papel lhe renega, busca sempre legitimar a sua posição. Restamos, então, uma pergunta:

Como é que a usurpação pode tentar passar por legitimidade? Dois procedimentos parecem possíveis: demonstrar os méritos eminentes do usurpador, tão eminentes que pedem uma recompensa como essa; ou insistir nos deméritos do usurpado, tão profundos que só podem suscitar uma desgraça como essa. E esses dois esforços são de fato inseparáveis. A inquietação do usurpador [e] sua sede de justificação exigem dele, ao mesmo tempo, que se autoeleve às nuvens, e que afunde o usurpado para baixo da terra (MEMMI, 2007, p. 90).

Esse trecho justifica tanto a vaidade do Senhor Administrador quanto a sua atitude de depreciação em relação ao velho Assane. Até mesmo sua posição de usurpador é reforçada adiante, na descrição das “casas antigas e repletas de história, construídas com o sangue e suor de tantos moçambicanos que jamais as puderam habitar” (MOMPLÉ, 2022, p. 78).

Mas, afinal, qual é a essência que justifica esses valores? Naturalmente, esse posto será ocupado por Portugal, a metrópole e casa primeira, citada logo no terceiro

parágrafo (o mesmo em que se descrevem as humilhações que o Senhor Administrador realizava com os camponeses pobres e os negros). A posição simbólica dessa casa primordial sustenta a determinação racial (branca) e administrativa (postos na colônia) do colonizador.

6 MANUELA

Manuela é a filha mais velha do casal de colonizadores.

Ela nos é apresentada quando o Senhor Administrador traz, para o quarto da mulher, uma variedade de presentes (os quais ele obteve com o uso de seus privilégios na Ilha). A esposa e as agregadas que parasitavam a residência e o resto da família alegram-se com os artefatos, e um clima de animação, motivado pelo interesse, se instaura. Manuela, entretanto, destoa desse ambiente.

A garota é descrita como alguém que se sente desconfortável com a posição social que ocupa, que possui uma certa resistência em aceitar os presentes dados e que não possui ideais racistas enraizados em seu ser. Sua casa é, para ela, um ambiente hostil, de exploração e maus-tratos aos negros, e à sua família pertencem atitudes as quais ela despreza. Ela é, novamente retomando o trabalho de Memmi, o “colonizador que se recusa” e, assim sendo,

[...] não pode, enfim, perder a oportunidade de se interrogar sobre o alcance de seus esforços e de sua voz. Seus acessos de furor verbal suscitam apenas o ódio de seus compatriotas [...]. Em suma, tudo lhe impõe a prova de sua expatriação, de sua solidão e de sua ineficácia. Ele descobrirá lentamente que nada lhe resta fazer a não ser calar-se [...]. Será preciso confessar que esse silêncio [...], não o dilacera? Que ele fazia, ao contrário, esforço para lutar em nome de uma justiça abstrata por interesses que não são os seus, que com frequência chegam a excluir os seus? (MEMMI, 2007, p. 79).

Novamente, com Manuela, o espaço da casa, que deveria ser um lugar de amparo e abrigo com a família, transforma-se em uma tortura e em um dilema ético devido ao drama da situação colonial.

7 SUHURA

A situação de Suhura difere-se um pouco das descritas anteriormente e aproxima-se muito mais da concepção apresentada por Gaston Bachelard; os devaneios e as lembranças da família podem dar um ar de segurança e estabilidade na mais precária das moradias.

Suhura é descrita como possuidora de uma alegria genuína pela vida. Quando criança, a morte da mãe a afetou profundamente, o que acabou sendo amenizado pelas histórias que a avó contava, pela praia e pelo mar.

A casa de Suhura não está apenas delimitada pela sua residência, mas pode ser entendida metonimicamente como a totalidade da Ilha de Moçambique. Não é coincidência, portanto, que as primeiras descrições do ambiente se mesclam com elementos naturais, como a luz do sol.

Então, quando Suhura acorda feliz e sorridente, a Ilha a acompanha, com o raiar do sol e um dia brilhante; mas, ao se sentir solitária devido às preocupações com a avó, o ambiente também se adapta, com a inclusão dos mariscos:

Quando aborda a concha, Bachelard explora a poesia da imagem da casa sendo construída pelo calcário, expelido pelo molusco que nela habita. Nessa imagem, a concha não se lança para frente, mas gira em si mesma, dando sentido de proteção e beleza. O autor ainda provoca o leitor, enaltecendo a capacidade de um ser tão frágil ser capaz de produzir uma proteção tão dura e resistente.

Para Bachelard, a concha também significa a solidão e retoma o tema da concha vazia, como interpretou o ninho. Ele lembra que, ao entorno de uma concha viva, existem incontáveis delas vazias. A imagem da concha pode representar a solidão, mas como a aceitação de viver só, de ser suficiente e viver envolto de sua própria concha (HORODYSKI; NITSCHKE; OLIVEIRA; BIESEK, 2011, p. 83).

Agora, vamos comparar essa passagem com este trecho do conto:

Espera assim ganhar forças para ir à praia apanhar mariscos para o almoço.

As companheiras não tardam a chegar, pois a maré está quase vazia a esta hora. São rapariguinhas do bairro, pobres como Suhura, que habilmente a vêm buscar para apanha de marisco. Munida de alfofa e facão, Suhura junta-se ao grupo e segue com ele para a praia. Hoje, contrariamente ao que é costume, mal participa nas conversas e brincadeiras. Não consegue afastar do pensamento a imagem da avó fitando-a em silêncio e carregando penosamente o quitundo dos mucates (MOMPLÉ, 2022, p. 92).

A ligação é clara: Suhura também precisou construir um exterior forte para conseguir lidar com a morte da mãe e, com isso, acabou formando uma íntima conexão com o espaço natural da Ilha. A concha, encarnada nos mariscos, também mimetiza sua solidão, marcada, aqui, não por sua autossuficiência, mas por sua inadequação.

8 AVÓ DE SUHURA

A avó de Suhura é marcada pelo trauma e pela perda.

As lembranças que a casa desperta a respeito de sua família apenas causam danos e tristezas na personagem e a levam a aceitar uma posição cada vez mais submissa e resignada. Isto fica explícito quando se descreve o pai de Suhura, que, “segundo a opinião da avó, era um homem predestinado a morrer cedo, pois tinha um temperamento orgulhoso, o que de modo algum convém a um negro” (MOMPLÉ, 2022, p. 90).

A mãe da garota também desperta dor, na menção de que “desapareceu também, entre cânticos e choros. A avó foi da Ilha, onde vivia já há vários anos, e gastou tudo o que tinha com as despesas do funeral. Depois, findas as cerimônias dos quarenta dias, fechou a palhota e regressou, levando consigo a neta e os poucos haveres que a filha tinha deixado” (MOMPLÉ, 2022, p. 90-91).

O espaço da Ilha dominada pelo colonialismo apenas impede que as velhas feridas da personagem cicatrizem e, não obstante, ao longo do conto, o ambiente também se transformará em uma ameaça, retirando da avó o pouco que ela tinha: Suhura.

A falta de integração que ela possui com o seu entorno fica explícita na passagem da negociação do encontro do Senhor Administrador com sua neta, em que o “sipaio falava em macua, mas introduzia de vez em quando uma frase em português, para carcar bem as distâncias entre ele e a velha que mal percebe esta língua” (MOMPLÉ, 2022, p. 97).

Em síntese, a natureza do conflito que a avó de Suhura possui com o espaço do conto é descrita perfeitamente nesta passagem:

O colonizado não desfruta de nenhum dos atributos da nacionalidade; nem da sua, que é dependente, contestada, sufocada, nem, bem entendido, da do colonizador. Ele quase não pode contar com uma e reivindicar a outra. Uma vez que não tem seu justo lugar na cidade, que não goza dos direitos do cidadão moderno, que não está submetido a seus deveres correntes, que não vota e não carrega o peso das questões comuns, não pode se sentir um verdadeiro cidadão. Depois da colonização, o colonizado praticamente jamais vive as experiências da nacionalidade e da cidadania, a não ser privadamente: nacionalmente, civicamente, ele é apenas aquilo que o colonizador não é (MEMMI, 2007, p. 137).

9 NOTAS SOBRE O NARRADOR

À primeira vista, o narrador de “Ninguém matou Suhura” é extremamente chamativo: ele apresenta-se em terceira pessoa, é onisciente e intruso e realiza julgamentos e emite opiniões a respeito das situações, lugares e personagens em todos os momentos possíveis. Com tamanha figuração na história, responsável por ser o

elemento que estrutura toda a narrativa, é normal que nós tenhamos uma sensação de desorientação frente à presença marcante dessa voz narrativa.

Para tentarmos amenizar essa questão, procuramos nos apoiar no consagrado estudo de Walter Benjamin intitulado “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, na esperança de que possamos ter um ponto de partida sólido para a análise desse emaranhado de elementos que constituem a voz narrativa criada por Lília Momplé em “Ninguém matou Suhura”.

De acordo com Benjamin (2011, p. 200),

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos [...]. Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode constituir um ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis (BENJAMIN, 2011, p. 200).

Nesse sentido, o que o narrador quer nos transmitir? Qual a sua natureza, isto é, o que faz essa criação linguística se exteriorizar para narrar a história? Nossas leituras levam-nos a afirmar que essa voz é movida pela necessidade de denúncia da barbárie colonial a partir da desconstrução de seu mito legitimador.

10 O MITO LEGITIMADOR DO COLONIALISMO

O modo como a questão anterior foi enquadrada não é plenamente satisfatório e, na verdade, mostra-se extremamente abstrato e incompleto.

Mas, então, o que queremos dizer quando nos referimos a um “mito legitimador”? Raul Fiker, em seu artigo “Do mito original ao mito ideológico: alguns percursos”, conceitualiza dois tipos de mito: o “original”, fruto de um “procedimento mental nos quadros da cultura arcaica ou selvagem” (FIKER, 1984, p. 9) e o “moderno”, produto do “pensamento não arcaico” e que faz referência a “uma crença rudimentar e enganosa, uma ficção, uma mentira” (FIKER, 1984, p. 9).

O mito moderno surge quando

[...] algum elemento, até então não problematizado, é a uma certa altura posto em questão – passa a ser percebido como falso, ou se percebe que algo era tomado como o que não era, ou se lhe denuncia o caráter fetichista e passa a ser um ‘mito’ (FIKER, 1984, p. 9).

No caso citado, é comum que essa falsa narrativa se torne ideologia, constituindo-se como “falsa consciência, se prestando neste sentido [...] a instrumento de dominação” (FIKER, 1984, p. 10). Nesse contexto, é comum que o mito, agora

transformado em um processo ideológico, acabe criando uma certa relação de “autonomia” com a própria realidade; operação esta, realizada a partir de uma “perturbação” da própria linguagem, deformando as relações de sentido que as palavras poderiam ter e funcionando e desenvolvendo-se em uma esfera particular, através de seus próprios processos deturpadores concentrados na narrativa mítica (ALÓS, 2009, *online*).

No que tange ao colonialismo, Maria Paula Meneses afirma, em seu artigo “Colonialismo como violência: a ‘missão civilizadora’ de Portugal em Moçambique”, que a violência da colonização somente enquadra os povos dominados enquanto plenamente “humanos”, se estes se submeteram a um processo “civilizatório”, que supostamente viria apenas por parte do colonizador (MENESES, 2018, p. 116).

No trecho seguinte, a autora oferece-nos mais detalhes a respeito dessa narrativa:

Apesar da colonização europeia ter devastado as sociedades e economias africanas tradicionais, a intervenção colonial foi justificada, pelos que lideravam a proposta colonial, como simbolizando um “fardo para o homem branco”, uma expressão popularizada pelo poema de Rudyard Kipling (1899), para justificar moralmente a expansão colonial [...]. Trazer os outros povos, pela colonização, para a luz da civilização transformou-se num momento sacrificial do homem branco (MENESES, 2018, p. 123).

Com essas informações e retomando a linha de raciocínio de Raul Fiker anteriormente citada, podemos afirmar que a colonização, para se perpetuar, justifica suas relações exploratórias, apresentando-as como um “favor ao colonizado”, “ajudando-o em seu processo civilizatório”. Essa defesa, entretanto, não representa as reais motivações por trás do projeto colonial e suas práticas e, na verdade, difere-se consideravelmente dos “nobres motivos” mencionados.

Portanto, categorizamos esse fenômeno como “o mito moderno do colonialismo”, visto que se constitui enquanto “uma falsa ordem, um pseudocosmos povoado de fantasmagorias que, ao invés de informar sobre o concreto, torna-o mal-assombrado” (FIKER, 1984, p. 12). Ou seja, essa narrativa, ao invés de descrever a colonização, acaba mistificando-a.

Com isso, começamos a entender a natureza intrusa do narrador: ela se efetiva a partir de um papel de denúncia, em um processo de desvelamento do mito ideológico proposto pela narrativa hegemônica europeia. Muito mais do que julgamentos direcionados ao Senhor Administrador, à sua esposa e aos diversos personagens que assumem o papel de exploradores na história, a voz narrativa estabelece um diálogo crítico com toda uma sequência anterior de discursos, fabricados para justificar a barbárie.

Para exemplificar e esclarecer o que estávamos tratando anteriormente, vamos analisar de perto o caso do Senhor Administrador.

Umberto Eco, em seu texto “O mito do Superman”, começa sua discussão definindo a mitificação como:

[...] simbolização incôscia, identificação do objeto com uma soma de finalidades nem sempre racionalizáveis, projeção na imagem de tendências, aspirações e temores particularmente emergentes num indivíduo, numa comunidade, em toda uma época histórica (ECO, 1979, p. 239).

Partindo desse pressuposto, em que há uma íntima relação do mito com certas reivindicações e pensamentos de sujeitos em comunidades em um determinado tempo histórico, podemos facilmente identificar, na figuração do Senhor Administrador, duas narrativas “mitificadas”.

A primeira já foi desenvolvida anteriormente: trata-se do papel da colonização no continente africano como “missão civilizatória”. É-nos muito esclarecedora, neste momento, esta passagem do livro de Memmi:

Assim como a burguesia propõe uma imagem do proletariado, a existência do colonizador demanda e impõe uma imagem do colonizado. Álibis sem os quais o comportamento do colonizador e o do burguês, suas próprias existências, pareceriam escandalosos. Mas expomos a mistificação porque ela lhes convém bastante bem. (MEMMI, 2007, p. 117).

O autor aponta, inicialmente, para o traço da *preguiça*, afirmando que, no retrato mítico, o colonizado aparece reiteradamente como alguém preguiçoso e ocioso. Isto serve para justificar a sua posição subalternizada e para explicar todas as vantagens do colonizador. Ou seja, ele não seria um usurpador, porque é alguém ativo, com mais conhecimentos e que trabalha mais que todos.

Essa ideia já é desconstruída logo no início da narrativa, quando o narrador descreve o Senhor Administrador como um homem com “uma gordura incipiente na zona da cintura” e possuidor de “um duplo queixo que há anos se vem desenvolvendo” (MOMPLÉ, 2022, p. 74), logo, muito diferente do perfil ativo esperado. Mais adiante, essa imagem também é quebrada quando o Senhor Administrador é carregado em um riquixó até a Câmara Municipal e, ao chegar lá, “não necessita de dar mais do que dois passos para subir a bela escadaria exterior que leva ao primeiro andar, onde se encontra o seu gabinete” (MOMPLÉ, 2022, p. 78).

Por fim, a próxima ruptura não está plenamente explicitada pela voz do narrador, mas é desenvolvida ao longo do tempo: em momento algum nós vimos o Senhor Administrador trabalhar e cumprir suas obrigações burocráticas na Ilha. Eis, então, o retrato da preguiça, concretizado, não no colonizado, mas no colonizador.

Outra característica importante do retrato mitificado é a desumanização do colonizado. Várias passagens podem sustentar isto, como a cena em que o Senhor

Administrador pensa no sipaio Abdulrazaque como um “grande macaco” (MOMPLÉ, 2022, p. 80), ou na despedida que ele tem com o velho Assane:

“Os tempos mudam!”, pensa irritado o senhor administrador.

“Antes de esses malditos terroristas começarem a fazer das suas, era mesmo eu que me despedia de um negro: mas agora temos que andar mansinhos com esta gente. Depois de tudo o que fizemos por eles. Corja de ingratos! (MOMPLÉ, 2022, p. 77).

Este trecho é ainda mais revelador, pois mostra a “marca do plural” (MEMMI, 2007, p. 123) presente na mentalidade do colonizador: o colonizado é uma massa sem unidades individuais próprias, ou seja, quando um grupo se revolta, clamando pela sua libertação, além de serem chamados de “terroristas”, essa característica é repassada para todo o grupo, homogeneizando a todos. Claramente, a ironia aqui é que o Senhor Administrador nunca percebe suas ações (como estuprar garotas, humilhar negros e cometer assassinato) como desumanas.

Quanto à segunda narrativa mítica, atentemos para a seguinte passagem para entendermos a questão:

Entretanto, este [O Senhor Administrador] já se encontra instalado no seu gabinete. É aqui que ele despacha todos os assuntos, mesmo os relacionados com a Administração. Agrada-lhe o mobiliário antigo e requintado, os livros ricamente encadernados que enchem a estante, o pequeno varandim... Tudo parece respirar a autoridade e o conforto que tanto aprecia.

“Será possível que um dia tudo isto nos deixe de pertencer?!” Não é justo!, pensa ele, olhando com desespero à sua volta (MOMPLÉ, 2022, p. 79)

Afirmamos que a segunda narrativa de mitificação é a dos privilégios coloniais, mas esse ponto será desenvolvido na questão do Senhor Administrador e da construção do tempo no conto, na próxima seção do artigo.

11 NOTAS SOBRE O TEMPO

O tempo estruturado na narrativa “Ninguém matou Suhura” parece razoavelmente simples: bastaria indicar a duração de um dia que o conto possui e mencionar o fato de a história desenvolver duas linhas narrativas relativamente autônomas que decorrem no período deste “um dia” apontado.

Entretanto, no meio da narração dos dias do Senhor Administrador e de Suhura, temos uma espécie de “ruptura” da ordem linear dos acontecimentos, e é para isso que vamos direcionar nossa atenção no momento.

Um ponto em comum que essas “rupturas” parecem compartilhar na primeira parte é a presença da imagem dos negros colonizados, criadas pelo colonizador, e sua consequente depreciação.

Como aponta Maria Paula Meneses em seu artigo anteriormente citado:

O resultado da apropriação política, econômica e científica do continente pela máquina colonial moderna, de que Moçambique é exemplo, assentou na negação do reconhecimento da diversidade que o conceito “África” esconde e olvida. A “nova” África, em finais do século XIX, inícios do século XX, resultou do imaginário europeu colonial, que construiu o africano enquanto súbdito indígena situado eternamente num plano temporal anterior aos alcances do conhecimento da Europa civilizada (MENESES, 2018, p. 12).

Percebemos que, em linhas gerais, os momentos de “ruptura” ocorrem em períodos temporais que não são muito bem definidos e que sempre tem em comum a ideia do negro descrito como um sujeito não civilizado, e portanto, inferior ao europeu: a descrição da vinda do Senhor Administrador a Moçambique, as descrições de Manuela quando criança e seu tratamento diferenciado com os negros, a celebração das conquistas de Manuela, entre outras passagens da narrativa.

O procedimento de caracterização temporal do conto, então, representa a ideia do colonizado na cabeça do europeu como alguém que vive em dimensões temporais um tanto míticas, porque

[...] o evento mítico, como foi visto a propósito das cosmogonias, tem por característica ocorrer fora do tempo. Ele é extratemporal, efetuando-se *ab origine, in illo tempore*. As ocorrências primordiais se dão antes que haja tempo, abrindo o percurso cíclico deste em direção a seu próprio início (FIKER, 1984, p. 15).

A razão é bem simples: localizar o negro e o colonizado fora dos limites temporais permite que se pense na condição do oprimido, não como um fato histórico (e, portanto, limitado e passível de mudança), mas como uma essência imutável que caracterizaria a existência do sujeito colonizado.

12 ENTRE O MITO E O ROMANCE

No final do tópico anterior, ligamos a temporalidade do conto à do mito, aludindo a uma representação do colonizado como um “ser fora do tempo”, além de

termos mencionado brevemente a questão da natureza cíclica do mito. Mas, então, como isso ocorre?

Novamente citando o texto de Umberto Eco sobre o Superman, temos a afirmação de que “um mito é inconsumível” (ECO, 1979, p. 253):

A personagem do mito clássico, já vimos, tornava-se inconsumível justamente porque pertencia à própria essência da parábola mitológica o fato de ter-se já consumido em alguma ação exemplar; ou então lhe era igualmente essencial a possibilidade de um renascimento contínuo, no caso de simbolizar algum ciclo vegetativo, ou mesmo certa circularidade dos eventos e da própria vida.

Quando pensamos no Senhor Administrador nesses termos, percebemos a circularidade de suas ações: ele acorda, toma seu café da manhã moderado, sai de casa e sempre tem um meio de transporte o esperando (automóvel ou riquixó); vai para a Câmara Municipal e ocupa seus dias no tédio ou no abuso de seus privilégios (ao levar presentes para a casa, ocasionalmente, por exemplo). Até mesmo os seus encontros com as meninas no bordel já são uma prática que vinha ocorrendo há algum tempo, e suas ideias racistas aparecem tanto no seu passado, como no seu presente. Nesse sentido, toda a narrativa simula, de certa forma, um ciclo.

Isto, naturalmente, não é uma escolha inocente, pois liga-se diretamente com a situação colonial: É um processo que já vem acontecendo na África desde o século XVI (embora não tenha assumido, nessa época, o caráter imperialista que assumiria nos séculos XIX e XX, com o advento do capitalismo em seu pleno desenvolvimento). Ou seja, o colonialismo é um fenômeno com uma temporalidade gigantesca e, por mais que uma nação perca o domínio do território colonizado para outra, ou que um colonizador morra e seja substituído por outro, nada mudará radicalmente: apenas um opressor será trocado por outro. A natureza cíclica do mito é o de uma ação que se consumiu e, mesmo assim, renasce e inicia um ciclo. Procedimento semelhante é percebido no conto:

- Não grita, velha. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Compreende?!
A avó compreende muito bem (MOMPLÉ, 2022, p. 102).

A mensagem é clara: o Senhor Administrador não será penalizado pelo crime que cometeu. Ficará impune e não mostrará remorso algum por sua ação homicida, terreno fértil para que ela aconteça novamente.

Agora, por mais que esses elementos estejam, sim, presentes na história, é um certo exagero afirmar que o conto encarne essas características do mito em seu estado puro. Pode-se argumentar, com razão, que o conto começa no início de um dia e narra o seu final. Que houve uma passagem de tempo, que houve ação por parte dos personagens e que, portanto, houve uma alteração no quadro das coisas. “Agir [...] significa consumir-se” (ECO, 1979, p. 253) e, de fato, houve ação por parte dos personagens.

Mas é justamente nesse ponto que o uso do texto de Umberto Eco revela-se: da mesma forma que a figura do Superman, o conto transita do limiar entre o mito e o romance.

13 UMA PEQUENA PAUSA PARA TRATARMOS DO... SUPERMAN (!)

Podemos estar razoavelmente familiarizados com o mito, mas e quanto ao romance? Quais são as características de tal produção?

Umberto Eco explica-nos que o romance difere da narrativa mítica pela sua imprevisibilidade. Quando os antigos se reuniam para presenciar um espetáculo (como no caso do teatro grego clássico, por exemplo), eles normalmente já sabiam como era o enredo, seus desenvolvimentos e o desfecho. A familiaridade com o mito fazia parte da matéria-prima semiótica, por assim dizer, que transformava os festivais públicos de tragédias da Grécia antiga em fenômenos catárticos coletivos². O leitor do romance, entretanto, (e quase que por definição), não conhece o desfecho da narrativa romanesca, e seu interesse pela obra está na descoberta dos eventos que finalizam a construção da narrativa.

Então, é perfeitamente aceitável que o cidadão grego antigo assista ao espetáculo de *Édipo Rei* já sabendo de seus desdobramentos, enquanto esse procedimento é totalmente estranho para o leitor de Agatha Christie.

Com isso,

[a] personagem mitológica da estória em quadrinhos, encontra-se, pois, nesta singular situação: ela tem que ser um arquétipo, a soma de determinadas aspirações coletivas, e, portanto, deve, necessariamente, imobilizar-se numa fixidez emblemática que a torne facilmente reconhecível (e é o que acontece com a figura do Superman); mas, como é comerciada no âmbito de uma produção “romanesca” para um público que consome “romances”, deve submeter-se àquele desenvolvimento característico, como vimos, da personagem do romance (ECO, 1979, p. 251).

² Uma síntese mais detalhada é oferecida por Carpeaux, em que “o único conteúdo possível da tragédia grega era o mito, fornecido pela tradição; enredos inventados pela imaginação do dramaturgo, que enchem os nossos repertórios, estavam excluídos. Tratava-se de interpretações e reinterpretações dramáticas de enredos dados [...]. Assim, a tragédia grega era uma discussão parlamentar na qual se debatia, lançando-se mão de todos os recursos para influenciar o público, um mito da religião do Estado. Considerando-se isto, as concorrências dos poetas, que apresentaram peças, perdem o caráter de competição esportiva: a vitória não cabia ao maior poeta ou à melhor poesia dramática, mas à peça que impressionava mais profundamente; quer dizer, à peça na qual o mito estava reinterpretado de tal maneira que o público de convivência dessa interpretação e – podemos acrescentar – por isso o Estado a aceitava [...]. O verdadeiro fim do teatro grego [...] era a sanção duma modificação da ordem social por meio de uma reinterpretação do mito” (CARPEAUX, 2011, p. 61-62).

Aí está a questão que toca a personagem do Senhor Administrador: ela “deve, portanto, permanecer inconsumível, e todavia consumir-se[,] segundo os modos da existência cotidiana. Possui as características do mito intemporal, mas só é aceito porque sua ação se desenvolve no mundo cotidiano e humano da temporalidade” (ECO, 1979, p. 253).

Mas se estabelecemos que a natureza que move o ciclo da vida do colonizador reside na natureza da temporalidade da situação colonial, o que move a característica “consumível” e “imprevisível” do romance? Uma passagem do conto nos parece significativa:

“Será possível que um dia tudo isto nos deixe de pertencer?!” Não é justo!, pensa ele, olhando com desespero à sua volta.

E a ponta de tédio volta de mansinho, contundente e fina como uma faca, quebrando-lhe a vontade, roubando-lhe as forças. O Senhor Administrador conhece-a bem. Há tempos que o acompanha e é um dos seus segredos. Porém, está longe de a relacionar com a sua verdadeira origem, o medo de que a guerra que se trava lá nas matas seja uma guerra perdida (MOMPLÉ, 2022, p. 79).

A guerra mencionada corresponde ao conflito que o exército português estava travando contra a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique). Liderada por Samora Machel, o grupo era constituído de opositores à colonização portuguesa, propondo um projeto radical de libertação nacional. A vitória da FRELIMO sobre Portugal representaria o fim dos privilégios dos colonizadores. Este grupo armado de moçambicanos, portanto, representava uma possibilidade de mudança, de enterrar de vez a dominação colonial (VISENTINI; PEREIRA; MARTINS; RIBEIRO; GRÖHMANN, 2013, p. 360 – 378). E é justamente isto que impulsiona o caráter de romance da obra: a imprevisibilidade que se instaura quando a consolidada exploração colonial, que parecia eterna, se vê ameaçada. Há a chance de ruptura do ciclo, o que permite a transição entre o mito e o romance.

E para nos esclarecer a respeito do papel de Suhura na história, vamos retomar o texto em que Walter Benjamin trata do narrador.

Na tese de número 17, o autor alemão começa a desenvolver seu raciocínio ligando as narrativas de Nikolai Leskov aos contos de fada e, neste momento, nos apresenta um arquétipo presente em histórias dessa natureza: *o justo*.

Em suas palavras, personagens desse tipo caracterizam-se por encarnar “a sabedoria, a bondade e o consolo do mundo” (BENJAMIN, 2011, p. 216)³.

A homologia entre a figura da personagem da Suhura e esse arquétipo aparece nos primeiros parágrafos da segunda parte do conto de Lília Momplé:

³ Ainda de acordo com Walter Benjamin no mesmo trabalho, “O justo é o porta-voz da criatura e ao mesmo tempo sua mais alta encarnação” (BENJAMIN, 2011, p. 217).

De natureza predisposta à alegria, o simples facto de viver a enche de satisfação. Por isso ela sorri à claridade morna que a desperta, salta rapidamente da quitanda e corre para a janelinha de madeira que abre de par em par (MOMPLÉ, 2022, p. 90).

Sua íntima conexão com o mundo não termina aí, mas é uma imagem recorrente, desde a menção ao “mato cheiroso e verde onde nascera” (MOMPLÉ, 2022, p. 91) até seus passos que levantam “nuvens secas de poeira que se colam ao corpo em camadas finas e cinzentas (MOMPLÉ, 2022, p. 92).

A ligação com as criaturas também aparece na segunda parte (inclusive, é o único momento em que elas fazem aparições tão variadas). São citados mariscos, patos, moscas, ouriços, peixes-gato e corais, em um dos momentos mais belos e contemplativos da narrativa, e Suhura é o veículo pelo qual o ambiente e todos esses seres podem ganhar efetividade plena⁴.

Entretanto, a personagem não se caracteriza apenas por sua dimensão de personagem de ares arquetípicos oriundos do universo de contos de fadas, especialmente porque esse tipo de narrativa buscava “oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito. O conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico” (BENJAMIN, 2011, p. 215).

Vemos, então, que a escolha de atributos para caracterizar a personagem de Suhura não é aleatória, mas busca compor uma resposta à emergência do mito colonial ao qual ela está imposta. Vale ressaltar que a personagem sofre uma “dupla dominação”, visto que como “mulher africana é sujeita ao poder patriarcal [...] e oprimida pelos colonizadores” (MENESES, 2018, p. 122).

O mito, entretanto, é implacável porque é a “narração de um trajeto irreversível, no qual a personagem sacra se fora definindo de modo agora irrecusável” (ECO, 1979, p. 249). Veja-se a seguinte passagem do conto de Lília Momplé:

Na semipenumbra do seu quarto exíguo e abafado, Suhura acorda sorrindo ao novo dia que desponta. Contudo, não tem qualquer motivo para sorrir. Aos quinze anos é analfabeta, órfã de pai e mãe e extremamente pobre. Além disso, vai morrer antes de o dia findar (MOMPLÉ, 2022, p. 90).

Poderíamos encerrar nossa discussão aqui, mas há um elemento curioso no trecho citado: a morte de Suhura é relatada antes desse evento ser narrado. Isto poderia estar ali apenas para indicar a sua inevitabilidade (respondendo ao mito), mas seria uma

⁴ Justamente porque, a partir do contato com Suhura, esses elementos ganham mais características e determinações e acabamos percebendo esses mesmos elementos, que antes passariam como simples adornos, como seres que evocariam esse maior contato e pureza com o espaço da Ilha. A personagem de Suhura seria uma espécie de “síntese” no qual essas figuras poderiam se apoiar em seu processo de atrelamento de sentido e seriam ressignificados.

explicação insuficiente. A questão é que a informação de sua morte causa muito mais choque do que resignação, justamente porque o ponto que sustenta esse efeito não é o conhecimento da morte de Suhura, mas, sim, o conhecimento *de como ela ocorreu*. É isto que moverá o leitor: ver como o enredo desenvolver-se-á para alcançar seu ponto culminante. Portanto, a personagem não fica apenas no conto de fadas e no mito, mas participa, também, da temporalidade moderna do romance.

Assim, o leitor do romance “se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo” (BENJAMIN, 2011, p. 213). A peculiaridade da mídia do romance não está em uma “moral”, mas em um “sentido”:

A frase diz que o “sentido” da sua vida somente se revela a partir de sua morte. Porém, o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler “o sentido da vida”. Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou de outro, de que participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira (BENJAMIN, 2011, p. 214).

De início, pode parecer um tanto estranho que tenhamos o interesse em acompanhar uma morte tão trágica e violenta, mas a fruição da história, em seu caráter de denúncia, reside no sentimento de revolta que será despertado no leitor quando ele concluir a leitura do conto.

Em um procedimento inverso, as narrativas dos colonizadores assumem a imagem do “homem europeu” como a própria universalidade encarnada e encontram apenas a mistificação de seu próprio mundo, distante demais de suas percepções, agora, limitadas. Já as narrativas dos colonizados partem das experiências do que sempre foi visto como particular, dos grupos considerados “menores”, e, desvelando os processos exploratórios pelos quais estão sujeitos, abrem caminho para a compreensão do funcionamento do próprio mundo, alcançando a universalidade na resignificação da concepção de ser humano: não mais uma mera figura abstrata, mas uma totalidade rica em experiências e identidades.

REFERÊNCIAS

ALÓS, A. P. A resignificação do mito na literatura angolana: Lueji, o nascimento dum império. **Espéculo**: Revista de estudios literários, Madrid, n. 41. 2009. Disponível em: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/lueji_an.html. Acesso em: 03 out. 2022.

ALÓS, A. P. Memória cultural e imaginário pós-colonial: o lugar de Lília Momplé na literatura moçambicana. **Calígrama**: Revista de Estudos Românicos, Belo Horizonte, v. 16, p. 137-158. 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/233>. Acesso em: 03 out. 2022.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: Obras Escolhidas*, vol. 1: Magia, Técnica, Arte e Política. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2011, p. 197-221.

BRANDÃO, L. A. Espaço literário e suas expansões. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, jan. jun. 2007, p. 207-220. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/287730190_Espacos_literarios_e_suas_expansoes. Acesso em: 09 jul. 2022.

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. São Paulo: Leya, 2011. v. 1.

ECO, U. O mito do Superman. *In: Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 239-279.

FIKER, R. Do mito original ao mito ideológico: alguns percursos. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, n. 7, p. 9-19, 1984. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/wYDk9yCyf7s9TLm64nHTZ9v/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 11 jul. 2022.

HORODYSKI, G.; NITSCHKE, L.; OLIVEIRA, D. de; BIESEK, A. Gaston Bachelard e o espaço poético: contribuições para a Geografia e o Turismo. *RAEGA*, Curitiba, v. 22, 2011. p. 94-104. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/21765/14163>. Acesso em: 09 set. 2022.

MEMMI, A. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MENESES, M. P. Colonialismo como violência: a “Missão Civilizadora” de Portugal e Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Número especial, 2018. p. 115-140. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/7741>. Acesso em: 11 jul. 2022.

MOMPLÉ, L. **Ninguém matou Suhura**. São Paulo: Editora Funilaria, 2022.

VISENTINI, P. G. F.; PEREIRA, A. L. D.; MARTINS, J. M.; RIBEIRO, L. D.; GRÖHMANN, L. G. M. A revolução moçambicana: anticolonialismo e socialismo (1975 – 1992). *In: Revoluções e Regimes Marxistas: rupturas, experiências e impacto internacional*. Porto Alegre: Leitura XXI/Nerint UFRGS, 2013. p. 360-378.