

## A condição feminina em contos de Suleiman Cassamo

Moama Lorena de Lacerda Marques<sup>1</sup>

### Sobre a literatura moçambicana: breves considerações



aria Fernanda Afonso (2001) inicia seu artigo “A escrita e identidade nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa” ofertando uma espécie de conselho para aqueles que pretendem enveredar seus estudos por qualquer obra literária africana: o de que é preciso conhecer a complexidade cultural que está na base de sua produção. E é justamente sob a égide da consciência que esse “conselho” emana que pretendemos desenvolver a análise proferida: a da condição feminina em dois contos do escritor moçambicano Suleiman Cassamo: “Ngilina, tu vai morrer” e “Laurinda, tu vai mbunhar”.

Anterior à análise, discorreremos, sucintamente, sobre o percurso da Literatura Moçambicana desde suas primeiras manifestações até a produção contemporânea, para, logo em seguida, apresentar o escritor em questão e a sua obra.

Similar à literatura angolana ou, mais ampliadamente, a toda literatura da África Colonial, a moçambicana também teve na imprensa um papel importante para o seu desenvolvimento, tendo eclodido suas primeiras manifestações no início do século XIX. No entanto, como o prelo só se instalou na colônia moçambicana em 1854, pode-se afirmar que a literatura moçambicana só surge no início do século XX, encontrando nos jornais *O Africano* e *O Brado Africano* (1918 -1974) os principais veículos divulgadores (AFONSO, 2001, 2004).

Literatura ainda jovem, temos na fala do escritor Rogério Manjate uma espécie de síntese de seus (des)caminhos. Vejamos:

A literatura de Moçambique é jovem ainda, porque durante um período ela era feita apenas por portugueses ou descendentes, e até que os moçambicanos tivessem direito a escolarização, para poderem entrar nesse universo levou muito tempo, isso só começou no início do século passado. E eles aprendiam e apreendiam valores europeus, tanto que eram obrigados a renegar a moçambicanidade (todos os valores culturais nativos) tornando-se assimilados, e aceites como portugueses de segunda ou terceira... e só nos anos 40

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura e Cultura – UFPB e Professora de Língua Portuguesa – IFRN

é que houve uma espécie de rebeldia, a partir deste tempo é que se sente a presença de elementos moçambicanos, o pensamento africano dos escritores (Noémia de Sousa, Craveirinha, e outros). E ainda hoje dá-se continuidade disso, e tornando-se a literatura moçambicana cada vez mais universal.

Dialogando com o que Manjate afirmou, diante da baixa taxa de escolarização, foram as elites intelectuais moçambicanas, conscientes dos direitos dos negros, que encorajaram a luta contra a exploração do africano; luta essa cujo principal meio divulgador foi a poesia. Segundo Afonso (2001, p.8), “a partir dos anos 50, a poesia defende novos princípios, novos valores”, tendo como destaque a obra do poeta José Craveirinha, que escreveu, inclusive, um manifesto poético, proclamando o orgulho de ser negro, a identidade do povo africano. Falamos somente no gênero poético porque a prosa de ficção só ganha corpo a partir da independência de Moçambique, que se deu em 1975; antes disso, ela apareceu esporadicamente, nos anos 60, através dos nomes de Orlando Mendes e Luis Bernardo Honwana (AFONSO, 2001).

Segundo Rosilene da Costa (2008), essas primeiras manifestações literárias objetivavam provocar nos moçambicanos a reflexão sobre a situação política do país, desdobrando-se em uma espécie de fase de convocação. No momento posterior, essa fase de convocação é substituída por uma fase de denúncia, tendo nas obras dos escritores Mia Couto e Noémia de Souza uma bela ilustração dos aspectos históricos que ela carrega, aspectos estes marcados pela guerra civil que tomou conta de Moçambique desde sua independência, em 1975, até o ano de 1992.

Ainda discorrendo sobre as fases pelas quais a literatura moçambicana passou, Patrick Chabal (1994) fala em um momento de resistência à dominação da cultura europeia, de resgate da cultura africana, um momento de afirmação, quando os escritores procuram definir sua posição na sociedade pós-colonial, e um momento de consolidação, em que o que, de fato, importa é o lugar da literatura de Moçambique no mundo.

Por fim, pensando no caráter da literatura moçambicana de hoje, temos uma arte que, segundo Maria Fernando Afonso (2001), deixa de ser muito ideologizada e reivindicativa e assume o caráter de toda grande literatura, o de questionar o mundo através do homem, tornando-se, como vimos Rogério Manjate comentar, cada vez mais universal.

### **Sobre Suleiman Cassamo e *O Regresso do morto***

O conto é um dos gêneros de maior destaque na produção moçambicana da atualidade, agregando exímios autores, como Mia Couto, Ba Ka Khosa, Marcelo Panguana e Suleiman Cassamo, entre outros. Este último, embora seja um dos mais jovens, já publicou três obras - *O Regresso do Morto* (contos), *Amor de baobá* (crônicas) e *Palestra para um morto* (romance) – e,

segundo Maria Fernando Afonso (2002), é considerado um escritor de personalidade complexa, autor de uma literatura sedimentada no hibridismo cultural e lingüístico.

O *Regresso do morto*, livro onde estão inscritos os contos que selecionamos para análise, é marcado pelo apego a terra, perceptível desde a abertura da obra, quando o autor explicita, para os leitores, uma espécie de desejo em relação à leitura: “Que da leitura deste conto vos fique um leve, levíssimo sabor de terra. O sabor da nossa terra”. Também podemos observar, como bem aponta Rosilene da Costa (2008), a importância dos antepassados já na dedicatória do livro: “A meus pais: porque o sangue é veículo da memória” (CASSAMO, 1997, p.7). Vejamos o trecho em que Costa (2008, p.3) assinala o significado dessa dedicatória, em especial da referência que o autor faz ao sangue e à memória:

A memória, ao ser conduzida pelo sangue, simboliza a vitalidade e força contida num passado; o sangue, veículo da memória, deixa de ser apenas o elemento natural do ser humano, assume o compromisso de transmitir às gerações vindouras o passado de uma família, comunidade, ou nação.

Além do apego a terra, outras características marcam a coletânea de contos *O Regresso do morto*, composto por dez textos curtos; entre elas, a temática da morte, cujo espectro se dissemina já a partir do título, e a condição da mulher, que Cassamo apresenta como móbil da sociedade, significando vida em oposição à morte (COSTA, 2008).

### **Sobre a condição feminina em “Ngilina, tu vai morrer”: opressão e morte**

Os contos selecionados para análise – “Ngilina, tu vai morrer” e “Laurinda, tu vai mbunhar” – apresentam personagens femininas marcantes, cujos nomes e destinos estão “premeditados” nos títulos que os denominam. Ambos narrados em terceira pessoa, também vamos ter, já no título, o que, posteriormente, identificamos como a voz dos narradores a proferir, em termos de sentença, os referidos destinos.

O primeiro conto narra os sofrimentos de Ngilina, uma jovem que, contrariamente a sua vontade, foi lobolada<sup>1</sup> pela família e vislumbra, como única saída para a situação opressora em que vive, junto ao marido e à sogra, a morte. Essa opressão, os sofrimentos decorrentes dela e a consciência/desejo de morte perpassam todo o conto, sendo o tecido principal de sua feitura e tornando-se acentuado a partir de alguns recursos utilizados pelo autor, a exemplo da repetição, da qual trataremos mais adiante.

“Ngilina, tu vai morrer” tem início com reflexões da personagem acerca do contexto opressor no qual se desenrola o seu cotidiano. Vejamos o primeiro parágrafo e o analisemos:

Assim é vida? Insultos sempre-sempre, trabalhar todo o dia do xicuembo parece burro de puxar nholo, muinto porrada assim parece boi de puxar charrua. Chaga na bochecha, boca inchada, nariz arranhado, dentes partido, é vida mesmo? Assim não é vida, não. É melhor morrer mesmo. Morrer é mesmo bom. Tudo acaba, tudo. Sim valapena morrer...Mas é assim vida de mulher. Paciência...Só o xicuembo sabe...(CASSAMO, 1997, p.15)

Em primeiro lugar, o que nos “salta aos olhos”, e também aos ouvidos, é uma voz que soa não como a do narrador, mas como a da própria Ngilina, o que nos leva a considerar, aqui, o estudo da professora Terezinha Taborda Moreira sobre a noção do narrador performático na obra de Suleiman Cassamo. Segundo Moreira, com essa noção, ela procura “evidenciar o fato da performance oral do contador de histórias sofrer um processo de metamorfose que lhe permite inserir-se no texto escrito feito corpo cultural, inscrevendo na escrita as práticas da oralidade primordial da cultura oral” (MOREIRA, 2001). Para discutir esse tipo de narrador na obra de Cassamo, a referida estudiosa analisa, justamente, o conto em questão, “Ngilina, tu vai morrer”. Ela observa que, apesar de o conto ser narrado em terceira pessoa, outras vozes se cruzam com a do narrador, e esse cruzamento de vozes torna a narrativa dissonante. O narrador insere no discurso ou a voz dos personagens ou a voz do interlocutor, e a alternância dessas vozes é reconhecida pela mudança semântica, pelas mudanças de tom na dicção do narrador e pela mudança de ponto de vista (MOREIRA, 2001).

No trecho citado, por exemplo, ao abrir espaço para a voz da personagem, o narrador consegue expressar com mais força, veracidade, “a maneira que Ngilina fala com o seu coração” (CASSAMO, 1997, p.15), os infortúnios do seu cotidiano. Percebemos, logo ai, também, ao lado da apresentação da situação de opressão em que Ngilina vive, a construção de uma consciência sutil dessa opressão e do desejo de libertação através da morte.

Essa consciência parece crescer ao longo do conto; o que começa com uma interrogativa, uma reflexão – “Assim é vida?” (p.15) – toma a forma de uma afirmativa, de uma certeza, já nesse primeiro parágrafo – “Assim não é vida, não. É melhor morrer mesmo. Morrer é mesmo bom. Tudo acaba, tudo. Sim valapena morrer” (p.15), embora amenizada pela idéia de que “(...) é assim mesmo vida de mulher. Paciência” (p.15), assume um lugar de sentença mais ao fim do conto, na voz do narrador, espelho do título – “Ngilina, tu vai morrer” – até que se concretiza com o suicídio final da personagem.

A opressão vivida por Ngilina, seu sofrimento cotidiano, que citamos anteriormente, é apresentada e ressaltada sob vários aspectos no texto, a exemplo de sua caracterização e narração dos fatos relacionados à sua condição de lobolada. Em relação ao primeiro aspecto, o de sua caracterização, há uma frase que se repete por duas vezes no conto, com uma mudança apenas no tempo verbal, que retrata bem as marcas que essa sua condição lhe imprimiu: “Ngilina é xiluva que murchou” (p.17); ao final, já tendo

sido consumado o suicídio, o narrador repete: “Ngilina foi xiluva que murchou” (p.18). Em certo momento, nos é também dito: “Ngilina era uma menina xonguile mas agora ficou velha num ano só” (p.17).

Algumas questões presentes na referida frase repetida se desdobram em outras partes do conto, tornando-se aspectos importantes da narrativa: a associação/identificação da personagem Ngilina a elementos da natureza é um deles.

Se na citação feita ela é comparada a uma flor (xiluva) que murchou diante das agressões morais e físicas sofridas pela sogra e pelo marido, em outras passagens seu canto triste é comparado ao choro da rola e o trabalho duro a que é submetida a leva a comparar-se, no primeiro parágrafo citado, a um “burro de puxar nholo” (p.15), ou seja, de conduzir carroça. No entanto, essas associações da personagem com animais, com a natureza, ganham uma outra conotação ao final, momento em que, através da libertação ocasionada pela morte/ suicídio, Ngilina já não é comparada a eles; agora são eles que, entrando em conexão/harmonia, choram a morte daquela que lhes era semelhante.

Um outro aspecto observado na frase é o recurso da repetição, que serve para imprimir maior ênfase ao sofrimento resultante da condição de lobolada de Ngilina. Além da repetição dessa frase, temos também a “sentença” expressa no título – “Ngilina, tu vai morrer” (p.17) - desdobrando-se no texto e, em especial, a repetição seguida de inúmeros advérbios, dentre os quais destacamos os de tempo “sempre-sempre” (p.15) do primeiro parágrafo e o “Nunca, nunca” (p.18) do final. O primeiro representa a força do cotidiano – trabalho forçado e insultos – que se repete; já o segundo simboliza, em contraste, o fim desse cotidiano, do sofrimento vivenciado por Ngilina, que só acontece com sua morte: “Embora os olhos muito abertos, dorme o sono de nunca acabar. Nunca, nunca mais” (p.18).

Ainda analisando a sua caracterização, chama-nos a atenção a observação, feita pelo narrador, da gravura impressa na capulana de Ngilina: a de uma mulher forte no meio do milho. A força dessa figura só amplia mais, em contraste, a fragilidade de Ngilina, ocasionada pela opressão imposta a ela; ainda mais quando o narrador nos dá conta dessa capulana/gravura apenas para dizer que é nela que Ngilina limpa as lágrimas que lhe molham as faces.

Caracterizada como flor que murchou, como burro a puxar carroça, a personagem analisada também é confundida, de forma mais radicalizada, com o instrumento que lhe serve para o trabalho forçado, ou seja, é transformada ela própria em instrumento, no pau-de-pilão com o qual mói a farinha. Na descrição do narrador, o corpo de Ngilina confunde-se com o do pilão, tomando emprestado deste a forma e a função:

Pau-de-pilão sobe sobe, pau-de-pilão desce, pau-de-pilão sobe, pau-de-pilão desce. O corpo de Ngilina também sobre, também desce. Parecer vara verde é maneira qu'está subir-descer (...) Mas a pilar assim, olhos sempre no pilão, a bater

sempre de maneira igual, muito muito Ngilina parece mesmo máquina de moer farinha (p.15-16).

Somada a toda essa caracterização feita pelo narrador, a condição feminina no conto em análise é apreendida pela narração dos fatos que envolveram o processo de lobolo da personagem e os infortúnios decorrentes deste, isto é, as agressões físicas e morais cometidas pelo marido e pela sogra, o trabalho forçado, a ausência de afeto.

Através da voz do narrador, ficamos sabendo que Ngilina foi obrigada a casar aos dezesseis anos com um homem bem mais velho; a partir de então, entende que não é mais à figura paterna que tem que obedecer, mas a de seu “Tatana” (p.16), ou seja, seu marido, seu senhor. Já não bastassem os castigos diários, o trabalho pesado, ainda sofre humilhações e agressões maiores quando, após um ano, não foi capaz de gerar nenhum filho. Vendo-se, então, sem saída, pois até mesmo a volta à casa paterna não lhe é permitida, já que o pai gastou todo o dinheiro do lobolo, Ngilina encontra apenas no suicídio a libertação, a saída. Vejamos, na íntegra, os trechos finais que dão conta da sua morte.

Ngilina acordou cedo. Pegou na corda e no machado. Parecia que ia na lenha. O sol encontrou-a no caminho. Chegou no mato andando devarinho. Subiu no canhoeiro, amarrou corda no ramo e a outra no pescoço. Depois, largou-se no ar e ficou a lengalengar.

Morrer é fácil. É mesmo bom. Ngilina dorme o sono de xiluva no meio da selva. Ngilina foi xiluva que murchou.

No mato, os bichos lutam e amam. O choro da rola é choro de verdade mesmo. E todos os outros bichos do mato vão também chorar Ngilina. Ela tem agora o pescoço na corda presa. Embora os olhos muito abertos, dorme o sono de nunca acabar. Nunca, nunca mais.

Tem pena sim.

Mamanô. Youé.

O tom de sofrimento expresso em todo o conto é substituído, nos parágrafos finais, pela calma e serenidade impressas pela proximidade/consumação da morte. É como se Ngilina, em seu lengalengar, estivesse sendo embalada em seu sono, livrando-se de tudo que era dor. E, em meio a essa espécie de acalento, o conto é encerrado com um chamado à mãe (Mamanô), que, em meio às figuras masculinas, a do pai e a do marido, excetuando-se a presença opressora da sogra, parece ser a única figura feminina que aparece em harmonia com a personagem. No entanto, é como se esse chamado ainda contivesse um resquício se não de dor, certamente de lamentação, já que “youé” pode representar tanto um suspiro final quanto um choro.

### **Sobre “Laurinda, tu vai mbunhar”: resistência e vida**

O segundo conto que selecionamos para análise, “Laurinda, tu vai mbunhar”, também traz em seu título os indícios do destino de sua personagem. Narrado em terceira pessoa, assim como “Ngilina, tu vai morrer”, nele também o narrador abre espaço para as vozes das personagens; só que essas vozes, agora, aparecem através dos inúmeros diálogos que se estendem pelo texto.

Laurinda é apresentada através da imagem da mulher responsável pela subsistência da família, “portadora de força motriz da sociedade” (COSTA, 2008, p.4), opondo-se à fragilidade da personagem Ngilina. O conto narra a sua trajetória em busca de comprar o pão para alimentar os filhos; trajetória esta cheia de dificuldades, mas, em nenhum momento, capaz de diminuir a dignidade da personagem.

Iniciamos a leitura do conto com os olhos atentos ao caminhar de Laurinda pelo asfalto quente das ruas em direção à padaria. Desde o início, é enfatizada a preocupação da personagem em conseguir comprar o pão. O primeiro aspecto que nos chama a atenção e que vai ser uma recorrente no conto é a inversão da caracterização das pessoas e das coisas, através dos processos de antropomorfização e de personificação, respectivamente, ou seja, as pessoas são descritas como “caranguejos enormes, esfomeados” (p.22) que lutam para preservar um lugar na fila da compra do pão; fila esta que nos é apresentada como uma sucessão de ondas prestes a “jogar” as pessoas para fora dela, para longe do balcão onde se encontra o alimento almejado.

O parágrafo inicial é estruturado por uma metonímia e ativa nossos sentidos através da construção, ao final, de uma espécie de sinestesia. Vejamos:

A padaria olha a rua de alcatrão. Esse alcatrão a ferver nos pés nus de Laurinda. Mas Laurinda não sente o sol a derreter no alcatrão, a arder no zinco, a subir da areia vermelha da rua que entra, com seus grãos de ouro e diamante a brilhar, na salada de linhas, cores e odores do subúrbio (p.21).

Laurinda, porém, está tão concentrada em unir forças para comprar o pão que nem sente o chão quente nem essa “salada de linhas, cores e odores” do lugar por onde passa. Aquela força-motriz, que citamos anteriormente, presente na personagem é realçada, no conto, por essas e outras superações vivenciadas por ela: a do asfalto quente, a da fila enorme e feroz, a da fome.

O espírito de força e luta de Laurinda é expresso, em especial, em um trecho em que ela finca as unhas nas ancas da mulher à frente para não perder o lugar na fila, bem como, em outro momento, quando, já sem forças, resiste, ao se colocar mais firme em seu lugar de mãe e lembrar que os filhos precisam do pão.

A resistência de Laurinda não é expressa apenas pelo aspecto físico, mas também pelo moral, pois ela condena raivosamente “um miçã” que, se aproveitando do seu status, alicia uma menina em troca de pão. E, mais à

frente, ela mesma sendo alvo de propostas indecorosas, reage com raiva e desprezo, reafirmando a sua dignidade enquanto mãe e esposa:

Laurinda mordeu, outra vez o lábio, com força. Sentiu o sangue na língua. Que o sangue sabia a sal, há muito sabia. Mas misturado com raiva tinha um sabor novo, um sabor de merda. Explodiu:

- Sacana! Eu não vende com pãozinho! Eu não é puta, ouviu? Tem marido, filhos, eu. Eu...eu... – batia com a mão no peito – eu não é cadela ouviu? Você és moluene! Vai-te subir, moluene! Mbuianguana! Agora qu' stá massar tricô quer dormir com mulher de dono. Não tem virgonha!

Apesar da força de Laurinda, chega um momento, já próximo ao final do conto, quando há apenas um saco de pão restante, em que ela é quase vencida pelo cansaço, pela desesperança, em que é atirada da fila e se permite descansar encostada à parede. A frase-título repete-se em sua cabeça: “Tu vai mbunhar” (p.25), ou seja, “tu não vai conseguir”. No entanto, já extintas suas forças, é um encantamento que emana do olhar de Laurinda que a faz ser escolhida pelo padeiro para levar o pão e, ter, enfim, seu objetivo consumado. Vejamos os trechos finais:

O homem, dominado pelo feitiço dos olhos da Laurinda, chama-a. Ela tira o dinheiro da ponta da capulana. As mãos tremem e o dinheiro cai. O vendedor pega no cesto.

Os braços dos caranguejos ficam monumentalizados no ar.

Laurinda não mbunhou o pão.

### **Considerações finais**

Ao analisar os dois contos, observamos que a condição feminina é trabalhada de modos diferenciados: em “Ngilina, tu vai morrer”, temos a imagem da mulher submetida à tradição do lobolo e a inadequação e o sofrimento decorrentes desta; já em “Laurinda, tu vai mbunhar”, nos deparamos com outro perfil feminino, perfil este que condiz com o que Rosilene da Costa (2008) afirma sobre a situação da mulher na obra de Suleiman Cassamo: uma mulher que é força-motriz da sociedade, expressão de vida.



## Referências

AFONSO, Maria Fernanda. Escrita e identidade nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. *Latitudes*, França, n. 12, p. 1-8, set. 2001.

\_\_\_\_\_. *O conto moçambicano*. Lisboa: Caminho, 2004.

CASSAMO, Suleiman. *O Regresso do Morto*. 2 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

COSTA, Rosilene Silva da. O Regresso do Morto: oralidade, memória e tradição constituintes da identidade nacional. *Nau literária*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 1-12, jan/jun 2008.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

LACERDA, Daniel. O conto, gênero superior da Literatura Moçambicana na visão analítica de M. Fernanda Afonso. *Latitudes*, França, n. 25, dez. 2005.

MANJATE, Rogério. Brasil/Moçambique. Alagoas: s/d. Entrevista concedida a Luiz Alberto Machado. Disponível em [http://www.palavrarte.com/entrevistas/entrev\\_rogერიოmanjate.htm](http://www.palavrarte.com/entrevistas/entrev_rogერიოmanjate.htm) Acesso em 20 de julho de 2009.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Escrita e Performance na Literatura Moçambicana. *Scripta*, Belo Horizonte, v.4, n.8, p.250-257, 2001.

PONDJA, Clélia. *O Lobolo em Moçambique: Transformações das práticas do casamento*. Recife: UFPE, 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais) - Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

---

<sup>1</sup> O lobolo, que consiste em um dote convencionado entre o pai da moça e seu pretendente, “é um dos rituais mais antigos que ainda conserva a matriz tradicional da cultura Moçambicana no que concerne às estratégias de aliança, e que se manifesta na primazia dos interesses familiares sobre os desejos e iniciativas pessoais dos cônjuges” (PONDJA, 2006).