

DISFORIA E FRATURA: A PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA NA FICÇÃO MOÇAMBICANA

DYSPHORIA AND FRACTURE: THE PRODUCTION OF KNOWLEDGE BETWEEN LITERATURE AND HISTORY IN MOZAMBICAN FICTION

Ubiratã SOUZA*

Resumo: Revisitando a primeira e mais conhecida obra de Ungulani Ba Ka Khosa, *Ualalapi* (1987), o presente artigo objetiva delinear alguns traços da obra do escritor moçambicano, buscando investigar como, por meio de um debate com a história de Moçambique, Ba Ka Khosa colabora para a construção do conhecimento acerca do passado e do presente do país. Ao insistir nessa relação, a obra incide em um distanciamento crítico das visões oficiais sobre os processos históricos vividos pelas populações moçambicanas, situando sua produção literária justamente nas fraturas e nas cisões sociais e políticas de Moçambique.

Palavras-chave: Romance moçambicano; Ungulani Ba Ka Khosa; literatura e história.

Abstract: Revisiting the first and best-known Ungulani Ba Ka Khosa's work, *Ualalapi* (1987), this article aims to outline some traces of the Mozambican writer's work, seeking to investigate how, through a debate with the history of Mozambique, Ba Ka Khosa collaborates for the construction of knowledge about the past and present of the country. By insisting on this relationship, the work focuses on a critical distancing from official views on the historical processes experienced by Mozambican population, placing its literary production precisely in the fractures and social and political divisions of Mozambique.

Keywords: Mozambican novel; Ungulani Ba Ka Khosa; literature and history.

O objetivo deste artigo é invocar uma peça-chave da obra literária de Ungulani Ba Ka Khosa, o romance *Ualalapi* (1987), para analisar determinadas estratégias discursivas verificáveis na configuração estética da obra e interpretá-las historicamente; por meio delas, é possível perceber certa ênfase da obra às fraturas e aos impasses do processo de independência e construção do Estado em Moçambique. A ênfase de *Ualalapi* no impasse, na pluralidade, na fratura e na disforia corresponde, como será discutido, a um projeto literário coeso, avesso e pouco alinhado a uma narrativa fabular de caráter político. Para isso, tal projeto literário mobiliza diversas ordens discursivas que são chamadas à baila para implodir qualquer consenso ou “narrativa fechada”, por assim dizer.

* Doutorado (2019) e mestrado (2014) em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e bacharelado em Letras (2012), todos pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), com período sanduíche na Universidade Politécnica de Moçambique, em Maputo, Moçambique.. E-mail: ubirata.souza@usp.br.

Ungulani Ba Ka Khosa é considerado atualmente uma das mais prolíficas vozes da literatura moçambicana em prosa, ao lado de nomes como Mia Couto e Paulina Chiziane, para citar alguns exemplos. Khosa é autor de seis romances, *Ualalapi* (1987), *No reino dos abutres* (2002), *Os sobreviventes da noite* (2008), *Choriro* (2009) e *Entre as memórias silenciadas* (2013) e *As mulheres do imperador* (2017) e de dois livros de contos, *Orgia dos loucos* (1990) e *Histórias de amor e espanto* (1999); além disso, conta com uma coletânea de crônicas intitulada *Cartas de Inhaminga* (2017). Sua *magnum opus*, no entanto, é justamente *Ualalapi*, cuja fortuna crítica de Ungulani ganhou corpo nas últimas décadas.

Francisco Esaú Cossa, nome civil de Khosa, nasceu em 1957 na cidade Inhaminga, na província de Sofala. Lá fez seus primeiros estudos, e o ensino secundário o fez uma parte na então cidade de Lourenço Marques e outra parte na província da Zambézia, onde passou toda a sua adolescência. Com onze anos, em 1968, submeteu-se a um ritual iniciático em que recebeu o nome de um seu tio-avô, Hungulani Ba Ka Khosa Banhinhgue (que, segundo ele, significaria “diminuem os khosa, que são muitos”), do qual ele extrairia o nome que assinaria como escritor. Em 1977 vai para Maputo onde recebe a determinação do governo para fazer um curso intensivo de formação de professores. Em 1978 é direcionado à cidade de Lichinga, na província do Niassa, para dar aulas nos campos de reeducação. Lá assiste a episódios terríveis de violência física e simbólica perpetrados pelas forças do jovem Estado moçambicano contra detentos aprisionados por vários motivos: acusações de crimes, dissidências ideológicas do partido (transgressões imputadas aos então chamados de “reacionários” ou “renitentes”) e até desvios dos rígidos padrões morais exigidos pela FRELIMO, nos quais se enquadravam prostitutas e desempregados (os chamados então de “improdutivos”, mormente após a “Operação Produção”, de 1983).

Essa temporada do escritor no Niassa configuraria aquilo que ele próprio define com “ruptura com o Poder” (LABAN, 1998, p. 1051; SAÚTE, 2010, p. 358; CHABAL, 1994, p. 310). De volta a Maputo em 1980, Khosa passa pelo funcionalismo público até se tornar membro e funcionário da Associação dos Escritores Moçambicanos. Em 1984 se associa a um grupo para a fundação da revista *Charrua*, que definiu uma geração composta por nomes como Eduardo White, Aldino Muianga, Marcelo Panguana, que questionavam, ainda que de forma reticente, a literatura oficial revolucionária comprometida com as esferas do poder político.

Em 1987 lança *Ualalapi*, obra controversa que inscreveria o nome de Ungulani Ba Ka Khosa na literatura moçambicana por ter carregado atrás de si um rastro de polêmicas. À publicação de *Ualalapi* ter-se-ia seguido um debate público ocasionado por opções estéticas contidas na obra: *Ualalapi* tratava centralmente da figura a um tempo histórica e mítica de

Ngungunhane, derradeiro soberano do chamado Império de Gaza, última instituição política endógena derrotada por Portugal para o estabelecimento da colonização efetiva de Moçambique após a Conferência de Berlim (1884-1885). Com efeito, uma recensão publicada no jornal *Domingo*, de Maputo, em 6 de setembro de 1987, escrita por Adelino Jorge Fernandes, caracteriza *Ualalapi* como “um SIDA histórico”, acusando-o de plágio por incrustar excertos de documentos históricos na malha do texto, mescladas com trechos narrativos autorais próprios sem a devida notação referencial. Segundo o resenhista1:

“Ualalapi” além de ser um talento, é também um erro imperdoável, porque o autor rebaixa a projecção social e dá uma projecção ideológica falsa de Ngungunhane. Ungulani preocupou-se somente em citar de uma ou outra maneira os defeitos de Ngungunhane, enquanto que as glórias que “pesam” sobre ele são maiores. Ungulani, deste modo, questiona Ngungunhane e, como se não bastasse, ainda caminha para o pior: deturpa a imagem histórica de Ngungunhane.

O debate acerca do conflito de narrativas em *Ualalapi* não é uma petição de princípio da crítica no lançamento da obra, mas uma indagação invocada pela própria obra e da qual ela nunca mais se livraria. Afinal, o tema da obra exige uma reflexão causada pela intensa referencialidade ao dado histórico de Gaza. Ao mobilizar um conhecimento histórico significativo, a obra se insere nas dinâmicas que envolveram o estabelecimento definitivo do poder colonial no território moçambicano no final do século XIX. Gaza, no entanto, faz referência a acontecimentos *in statu quo ante* aos interesses imperialistas dos portugueses, especificamente da forma como se encontraram influenciados pelo espírito de disputa entre potências durante a partilha da África na segunda metade do século XIX e início do XX.

Gaza e a referência

Para compreender Gaza, é preciso remontar o final do século XVIII para analisar um processo histórico chamado *mfecane*. Trata-se do deslocamento de um contingente massivo de população nguni, dispersão relacionada ao centralismo militar e político empreendido pelo grande líder Shaka kaSenzangakhona (1783-1828). Shaka foi um grande general de guerra a serviço dos abathetwa (ou mtetua), uma instituição política nguni liderada por Dingiswayo. Em 1816, Shaka depõe o líder mtetua e toma o poder do grupo. Em 1818, investe contra outro grupo nguni autônomo que disputava a hegemonia, os ndwandwe, e constrói um centralismo nguni ao redor da sua autoridade. Essa grande centralidade militar e política obtida por Shaka após o controle dos mtetua e dos ndwandwe é conhecida como Reino Zulu (M'BOKOLO, 2011, p. 79; LIESENGANG, 2000, p. 88; NGCONGCO, 2010, p. 121). Shaka foi, sobretudo, um grande

revolucionário da tecnologia militar na África Austral: os nguni eram antigos metalúrgicos habilidosos; com base nisso, Shaka desenvolveu o uso militar de uma arma nova, a azagaia (lança de cabo curto, facão), em substituição ao tradicional *isijula* (a lança de cabo comprido), de difícil manejo e que só poderia ser letal à distância; além disso, Shaka organizou um regime militar rigoroso e permanente, conectando-o à cosmologia dos geomantes e outros oráculos, imbricando a guerra ao exercício do poder político e racionalizando todas as instituições sociais com fins voltados à guerra.

O centralismo absoluto e, segundo parte significativa das fontes, despótico e cruel, desempenhado por Shaka na constituição do Reino Zulu gerou um efeito de desagregação social de grandes proporções, espalhando um contingente massivo nguni em fuga, buscando se situar além do domínio direto do poder zulu. Essas ondas migratórias foram caracterizadas pelo saque, assalto e pela desestabilização de muitas estruturas políticas locais pré-existentes, espalhando-se por vasta região concernente ao que hoje são os seguintes países: Zâmbia, Zimbabué, Tanzânia, Malawi e Moçambique. A dispersão de destacamentos nguni pela África Austral ficou conhecido como *mfecane* (*difacane* em língua sotho significa “movimento tumultuoso de populações”²). Durante o *mfecane*, no entanto, vários grupos acabaram por se centralizar em novas instituições estatais, aproveitando o conhecimento militar decorrente da revolução militar zulu, que serviu desta feita como arquétipo político e institucional.

Um dos novos destacamentos nguni foi liderado pelo general nguni Sochangana, antigo aliado dos ndwadwe derrotado por Shaka em 1819. Ele migrou sentido à costa índica do continente, estendendo seu poderio num processo que estaria consolidado até 1821, subjuguando inúmeras populações (inclusive as feitorias portuguesas do litoral) num tipo de centralização política que se manifestava precisamente através das esferas tributária e militar. Segundo analisa Gabriela Aparecida dos Santos:

A migração nguni, atrelada à progressiva expansão da autoridade de Manicusse, gerou uma série de conflitos com as populações dessas regiões em particular porque a passagem dos ngunis pelas povoações era acompanhada muitas vezes pelo confisco do gado que criavam e dos cereais que cultivavam. A resistência que esses grupos etnoculturais [*tsongas, chopes e bitongas*] interpuseram às ações que visavam ao domínio gerou uma presença constante e significativa de cativos de guerra no Reino de Gaza (SANTOS, 2010, p.39)

A denominação utilizada por Santos, na verdade, se refere a Manicusse, o nome que Sochangana adotaria após ter estabelecido seu domínio por toda a região centro-sul do que hoje é Moçambique (da Baía de Maputo até, pelo menos, o Vale do Zambeze), e ser considerado o primeiro soberano do Reino de Gaza. Segundo a análise de Gabriela dos Santos (2010, p. 60),

Manicusse desempenhou uma gestão longeva, e sua morte em 1858 abriu uma crise sucessória que pôs os portugueses aterrorizados, uma vez que as batalhas entre os grupos beligerantes quase varreram a presença portuguesa do litoral (LIESENGANG, 2000, p. 91).

A disputa pela sucessão circulava primeiramente entre três herdeiros prováveis: Muzila, Chuóne e Mawewe. A permanência de cada um desses herdeiros como soberano acarretava uma série de implicações na política externa de Gaza, uma vez que Muzila era filho de uma esposa do povo ndau de Manicusse, o que atenderia melhor aos interesses dos povos aliados do norte, e Mawewe era filho de uma esposa swazi de Manicusse, o que atenderia aos interesses do Reino Swazi, vizinho aliado ao sul; além disso, havia também questões legais, uma vez que cada um desses herdeiros poderia reivindicar o poder segundo direitos consuetudinários distintos (SANTOS, 2010, p. 65). De todo modo, Mawewe foi empossado com apoio dos “grandes do reino” em 1858, e desferiu intensa guerra até conseguir eliminar todos os irmãos. Muzila, entretanto, sobreviveu e, com apoio de bôeres e portugueses, vizinhos atingidos pela hostilidade de Mawewe, depôs o irmão em 1862 (*ibid.*, p. 24-95).

O apoio português a Muzila se baseava nos interesses crescentes de construir uma colonização efetiva nas “partes de África” de modo que as receitas portuguesas pudessem se equilibrar após a perda do Brasil em 1825 (ALEXANDRE, 2000, p. 141-146). A guerra de Mawewe contra Muzila era um obstáculo aos planos lusos na região, uma vez que trazia instabilidade política e evidenciava a rarefação da presença portuguesa na região. Durante o reinado de Muzila, Portugal tentaria impor diversos “tratados de vassalagem” ao soberano, chamado “régulo de Gaza”, de modo que se estabelecesse um cinturão de reinados vassalados leais aos portugueses ao redor de suas frágeis possessões. Quando Muzila morre em 1884, Portugal está às voltas pela reivindicação de seu “direito histórico” de domínio de terras que agora estão sob a ambição britânica, num momento em que o direito de ocupação efetiva passa a ser consagrado nas disputas europeias pelo controle do continente (BRUNSCHWIG, 2015, p. 71).

Após a morte de Muzila, Ngungunhane, seu filho, passará a governar num momento em que os interesses portugueses e britânicos pelo controle efetivo das terras de Gaza já não poderão mais depender da diplomacia e de tratados de vassalagem, mas dependerão agora da ocupação efetiva do território. Após as derrotas sofridas por Portugal durante o ultimatum britânico, o país não economizaria nos investimentos militares em campanhas até ver o poder de Gaza totalmente eliminado e a ocupação do sul de Moçambique finalmente efetivada (HERNANDEZ, 2008, p. 507).

A construção estética

Ualalapi tem em seu princípio o primeiro discurso de Mundungazi, nome de Ngungunhane antes de sua posse, justamente após a morte de seu pai Muzila. O discurso de Mundungazi lança mão de uma narrativa histórica construída com “mestria” retórica, que reivindica uma legitimidade ancestral em seu direito pelo trono:

Numa voz entrecortada, chorosa, mas que ia ganhando força ao longo do discurso, como é próprio das pessoas que têm a mestria de falar para o povo, Mudungazi começou o seu discurso perante os chefes guerreiros afirmando que as coisas da planície não têm fim.

Há muitas e muitas colheitas que aqui chegamos com as nossas lanças embebidas em sangue e os nossos escudos fartos de nos resguardarem.

Ganhamos batalhas. Abrimos caminhos. Semeamos milho em terras sáfaras. Trouxemos a chuva para estas terras adustas e educamos gente brutalizada pelos costumes mais primários. E hoje essa gente está entre vocês, Nguni!

Este império sem medida ergueu-o meu avô depois de batalhas incontáveis em que sempre triunfou. Nele espalhou a ordem e os costumes novos que trouxemos. E ao morrer indicou o seu filho Muzila, meu pai, como sucessor. Muzila tinha um coração de homem. Era bondoso. E muitos aproveitaram-se da sua bondade. Entre eles Mawewe, seu irmão, que no meio de cabalas vergonhosas quis e conseguiu usurpar o poder sem anuência dos espíritos e dos maiores do reino que tinham aceite Muzila como sucessor. Pois fora ele o primeiro a abrir a sepultura onde seu pai repousaria para todo o sempre. Mas Mawewe esqueceu-se disso e tomou o trono por um tempo que a história na registrar, e se registrar será com a perfídia estampada no rosto desse homem que não ouse chamar tio.

Muzila morreu, meus guerreiros. À beira da morte indicou-me como seu sucessor. A sua sepultura deverá ser aberta por mim. Achar que a história se vai repetir? (KHOSA, 1987, p. 28)

A fala de Mudungazi invoca em favor de sua legitimidade enquanto herdeiro de Muzila uma narrativa de construção do que chama de império. Coloca-se como um nguni, falando aos nguni e proclamando o direito desse grupo à dominação dos povos, utilizando-se de um discurso etnocêntrico: aos nguni compete o mérito de terem trazido uma nova cultura, e por isso educaram “gente brutalizada pelos costumes mais primários”. Quanto ao cisma que sucedeu à morte de seu avô Manicusse, Mudungazi é peremptório em afirmar que Mawewe fora um usurpador do direito que pertencia ao irmão. A invocação do episódio da sucessão de Manicusse é pragmática no discurso de Mudungazi, e está em função de evitar que sobreviesse outra fissura no comando do reino após a morte de Muzila, uma vez que teria que disputar o trono com seu irmão, Mafemane (que acaba morto).

É possível depreender uma estrutura estética que dá forma ao discurso de Mudungazi na tessitura textual do trecho em destaque. A primeira construção discursiva que tem lugar no excerto compõe um narrador em terceira pessoa, apresentando Mudungazi. A primeira tópica do discurso da personagem em questão é apresentada por esse narrador em terceira pessoa: “Mudungazi começou o seu discurso [...] *afirmando que* as coisas da planície não têm fim”, em que a expressão “afirmando que” caracteriza a construção de um discurso indireto transcrito à malha narrativa pela voz desse narrador em terceira pessoa. Ocorre que no parágrafo seguinte a voz de Mudungazi, despojada de mediações narrativas, sobe ao primeiro plano, ao turno narrativo, por assim dizer, e é possível ouvi-lo já a dizer: “Há muitas e muitas colheitas que aqui chegamos [...]”. Essa construção aparentemente circunstancial se abate sobre *Ualalapi*, condicionado uma profusão caleidoscópica de vozes múltiplas que se alternam em turnos narrativos de modo que, este narrador central e primário em terceira pessoa se constringe constantemente na tessitura da obra.

Acresce-se a isso o fato de que o mote de todo o primeiro episódio da obra, chamado de “Ualalapi”, é o assassinato de Mafemane (o outro herdeiro concorrente ao trono) após a posse de Mudungazi. O foco narrativo está centralizado sobre a figura de um soldado chamado mesmo Ualalapi, que, voltando da caça com outros soldados, vai colhendo no caminho da aldeia traços de mau augúrio que prenunciam uma grande desgraça. Esse infortúnio iminente demora a se revelar e, por isso, é polissêmico: se refere à morte de Muzila, mas, ao mesmo tempo, refere-se à loucura que sobrevém ao próprio soldado Ualalapi por ter sido escolhido para matar Mafemane; outro significado do mau presságio se refere à própria desgraça que se abate sobre todo o reinado do Ngungunhane que apenas começava naquele momento. Esses presságios e sinais de mau auguro, assim como a oscilação dos turnos narrativos, também se espalham por toda a obra, caracterizando uma estrutura estética.

Portanto, já no primeiro episódio de *Ualalapi*, é possível evidenciar duas organizações estéticas que se espraiam por toda a obra: 1) anúncios e presságios que desde o início anunciam desfechos polissêmicos para os conflitos da narrativa, compondo uma dimensão temporal diegética dupla: a) um presente da narrativa, em que as predições surgem, e b) um futuro, cuja incidência sobre o presente é, no mais das vezes, apenas anunciado; e 2) uma miríade polifônica de vozes que se alternam no turno narrativo, disputando a narração com um narrador primário em terceira pessoa, cada uma dessas vozes narrando seu próprio ponto de vista – esta composição polifônica é acrescida de um grandioso acervo paratextual anexo aos segmentos narrativos. Cada uma dessas configurações estéticas tem implicações interpretativas que levam a interpelação crítica a avançar para os terrenos da história, no sentido de compreender as

dinâmicas sociais e políticas que ensejam e propiciam a emergência desse discurso assim articulado.

A dimensão temporal diegética dupla é composta por um tempo narrativo presente, aquele em que as personagens e ações se apresentam, e por diversas fraturas desse tempo presente que anunciam, desde o primeiro momento da narrativa, as consequências do desfecho. Tudo está anunciado desde o início, o princípio e o fim de toda o entrecho está já narrado e previsto. No interior da narrativa encontram-se indícios, como sinais de como serão os múltiplos “fins”, restando, às personagens compreender e acatar.

A questão que se impõe num primeiro momento é que os “fins” que se antecipam constantemente se referem a duas camadas discursivas, a saber: primeiramente, ao fim do enredo narrado, ou seja, a um futuro projetado na própria urdidura da obra, o que causa um constante movimento de remissões e prospecções na malha da narrativa; em segundo lugar, se referem também às múltiplas construções narrativas que cercam a figura do Ngungunhane enquanto personagem histórico. Afinal, a ação do romance se interrompe precisamente no momento da captura do soberano nguni pelas forças de Portugal – o que sucede ao *nkosi* (soberano nguni) após sua derrota está pressuposto em *Ualalapi*, mas não enunciado na obra. Isso é uma possibilidade de compreensão dos motivos pelos quais a obra enunciar desfechos em fraturas no interior do tempo presente no primeiro plano da narrativa. O destino de Ngungunhane já está apresentado na narrativa desde o primeiro instante em que surge na cena de seu primeiro discurso:

Assim finalizou Mudungazi o contacto com os guerreiros. Seguido pela tia, de nome Damboia, Mudungazi dirigiu-se à palhota grande, bamboleando as carnes fartas que pouco mudariam até à morte que teria em águas desconhecidas, envolto em roupas que sempre rejeitara e no meio de gente da cor do cabrito esfolado que muito se espantara por ver um preto (KHOSA, 1987, p. 30).

Destaque-se que, neste trecho, vislumbra-se remotamente a morte de Mudungazi (Ngungunhane) em águas desconhecidas num futuro diegético que, no interior de *Ualalapi*, não chega nunca. Onde tal desfecho narrativo circula e por que não é enunciado na obra de 1987?

Com efeito, toda a trajetória pessoal (coletiva ou individual) em *Ualalapi* é profundamente fatal, como um destino que, forçosamente, sempre se impõe. Exemplos paradigmáticos dessa dimensão temporal dobrada são os casos de personagens como Mputa e de sua filha, Domia. Mputa, um soldado da corte, teria sido vítima de uma calúnia impetrada pela *inkosikazi* (esposa do *nkosi*), que o acusara de tê-la assediado. Submetido a um julgamento absolutamente autocrático por parte de Ngungunhane, Mputa apela pelo *mondzo*, ritual de

ordália em que sua inocência é afinal provada. Passa então a ser vítima do ódio de Ngungunhane, que não poderia passar por mentiroso, nem tampouco permitir que a *inkosikazi* estivesse desautorizada como mentirosa diante da população. Mputa mostra consciência de que nasceu para morrer de modo inocente (ibid., p. 50), mas, além da consciência da personagem, a narrativa já havia oferecido essa informação desde o primeiro momento em que Mputa aparece em cena a conversar com Ualalapi, muito antes do episódio da calúnia vir à baila:

[Ualalapi] Acercou-se de Mputa, guerreiro que morreria de forma estúpida e inocente, mas cujo rosto permaneceria na memória de todos, como o afirmaram ao pressagiarem o seu destino, sem no entanto detalharem as causas da sua morte [...] (ibid., p. 27).

Domia, filha de Mputa, quatro anos após a morte do pai, planeja uma vingança, através de um atentado em que assassinaria o rei com uma facada, após seduzi-lo e levá-lo para o interior de sua cubata. O atentado fracassa, e Domia é condenada à morte. Tanto a voz narrativa quanto Domia têm plena consciência de que seu objetivo será frustrado e o resultado disso será a morte:

Após arrumar as suas coisas, Domia saiu da cubata, endireitou a saia vergastada pelo vento que anunciava a chuva que desabaria na altura da sua morte, e pôs-se a caminhar em direcção à casa real, duvidando do seu acto, depois de quatro anos de espera. Sabia que ia morrer. Algo interior lhe anunciava a morte, uma morte terrível (ibid., p. 51).

É relevante a leitura do prof. Francisco Noa a respeito dessa dimensão narrativa, à qual ele atribui o nome de “escatologia”, que entende justamente como um discurso calcado num destino pré-determinado e irreversível associado, a um fatalismo enraizado nas práticas proféticas das diversas culturas moçambicanas (NOA, 1998, p. 11-19). Esse fenômeno também teria sido analisado por Gilberto Matusse, quando analisa como o fatalismo de *Ualalapi* assume um carácter moralizador, em que transgressões dos sistemas de valores das comunidades são punidas por um estado de infelicidade que se abate às personagens (MATUSSE, 1998, p. 111). Tais referências culturais são muito pertinentes para a construção da obra e sua análise pelos dois professores moçambicanos é fundante para a fortuna crítica da obra – o que se propõe aqui, entretanto, é uma reflexão que busque articular o exame das estruturas *tout court* às implicações sociais e históricas do fenômeno estético e discursivo, o que será discutido na sequência.

Por ora, é preciso ainda comparar esta breve análise da estrutura temporal diegética dupla à questão da polifonia de vozes que se ladeiam no turno narrativo em concorrência com uma voz narrativa central. A mediação da voz narrativa central sempre situa uma personagem, geralmente no instante de seu ato enunciativo, por meio do uso do discurso indireto ou direto –

essa mediação cria um espaço ficcional de situação de fala, através do qual a personagem ela-própria toma o turno narrativo e passa a narrar. Então, aquilo que era só uma fala transcrita através do discurso direto ou indireto passa a ser discurso indireto livre e, por fim, uma narração efetiva e autônoma. Esse procedimento é utilizado na grande maioria das vezes quando a personagem Ngungunhane fala – como se seu poder fosse tão grandioso no interior de *Ualalapi* que ele prescindisse até mesmo de um narrador onisciente alheio a si. Uma fala de Ngungunhane nunca é mediada durante muito tempo pela voz narrativa central: logo ela perde o turno para Ngungunhane que o toma abruptamente. Há inúmeras ocorrências desse procedimento estético ligado às falas de Ngungunhane na obra. Destaquem-se dois episódios emblemáticos, transcritos a seguir, retirados do capítulo que leva por nome “Damboia”. Nestes trechos, a oscilação entre os turnos narrativos pode ser evidenciada pela incoerência textual na conjugação dos verbos em terceira pessoa (quando enunciado pelo narrador, a apresentar Ngungunhane) e em primeira pessoa (quando fala Ngungunhane ele-próprio), como se vê nos trechos destacados:

[Ngungunhane] *mandou* o chitopo, nomeação que leva o arauto do reino, convocar a grande assembleia que devia reunir-se nessa mesma manhã sem faltas e desculpas, pois uma afronta à sua mulher era um ultraje para si, rei de terras vastas, e a todo o povo do seu império que lhe deve dignidade e o orgulho de serem homens, pois fui eu e todos os que me precederam que dissipamos a noite infundável que cobria estas terras, dizia isto movimentando o corpo bojudado pelo átrio da casa real [...] o chitopo que o seguia, acenando a cabeça por tudo e por nada, ouviste, vassalo, *eu dei* a alegria a estes vermes, e não será um cão [...] que ousará levantar a voz [...] (KHOSA, 1987, p. 45, destaque inserido).

Também:

Por isso, *dizia* Ngungunhane, mais importante era ela [Damboia] que os assuntos do império, e enquanto *eu estiver vivo* as assembleias podem faltar, eu represento a todos, homens, mulheres, velhos e crianças deste império sem fim [...] (ibid., p. 46, destaque inserido).

Apenas outra personagem tem acesso ao turno narrativo do mesmo modo que Ngungunhane o faz: trata-se de Molungo, o tio de Ngungunhane que o acompanharia ao exílio (e novamente o tempo se dobra para anunciar, logo de início, o fim³). Ainda no caso do julgamento de Mputa, o tio mostrava consciência de que o *nkosi* cometeria uma injustiça, uma vez que era testemunha do assédio da *nkosikazi* sobre o soldado. Molungo então intervém para abrandar a pena que recairia sobre Mputa. De posse da palavra, tece inúmeros elogios que colocam Ngungunhane como “protagonista primeiro e único que a História registrará”, de modo que o *nkosi*, satisfeito com os elogios, sentisse a ira abrandada. A forma discursiva como a

estratégia retórica de Molungo chega à narrativa, no entanto, é semelhante ao de assalto do turno narrativo (ibid., p. 47):

Este [Molungo], com a argúcia que a vida ensinara, disse ao rei, em jeito de síntese, que a morte não seria digna para um homem que ousou cobiçar o corpo da rainha. Era necessário um castigo brutal e memorável na mente dos súbditos; por que não cegá-lo como faziam os tsongas em tempos que não importa recordar? Caso faças isso o teu poder imperial sairá fortificado nestes tempos tumultuosos em que homens da cor de cabrito esfolado assediam teu reino vasto. Cegai-o, imperador, perante os seus [...].

Além desse procedimento estético, o assalto ao turno narrativo central, existem, em *Ualalapi*, outros procedimentos estéticos que ameaçam a constância do narrador central. Trata-se de um tipo de composição caracterizada pelo narrador como “comentários” ou “palavras próprias do vulgo”. São vozes anônimas que surgem sem nenhum tipo de mediação na malha da narrativa e fazem comentários judiciosos, eventualmente maledicentes, acerca de episódios que ocorrem num primeiro plano, desempenhando uma função narrativa muito próxima de um coro trágico. Esse procedimento é ainda verificável durante o mesmo episódio do julgamento de Mputa, em que a narrativa é interrompida por travessões que representam um diálogo entre um tal “avô” e um “filho”. Neste diálogo, o avô concorda com a condenação sobre Mputa uma vez que o soldado “esqueceu-se que a trovoada produz chuva” (*op. cit.*, p. 48); contrariando a opinião do avô, o filho questiona-se sobre o porquê uma mulher de rei ser tão sagrada a ponto de nunca poder ser assediada: “O que ela tem entre as coxas outra mulher não terá?” (ibid., p. 49).

Também no capítulo “O cerco ou fragmentos do cerco”, após a terrível matança que os nguni procedem entre os chope, há segmentos numerados (VIII e X) em que surgem apenas o mesmo tipo de interrupção dialogal da narrativa para a construção de comentários sobre as ações e acontecimentos. O segmento VIII traz travessões que descrevem de modo lacônico e telegráfico o terror da matança, sem que essa descrição venha compor sequer um diálogo, uma vez que cada travessão complementa o anterior trazendo apenas palavras ou períodos curtos que adjetivam e descrevem a matança. Já o segmento X, composto por dois travessões e um parágrafo, mostram um diálogo especulativo que buscava saber se Ngungunhane teria se regozijado com a matança entre os chope.

Além do assalto ao turno narrativo e das palavras do vulgo, há ainda outro tipo de construção estética que apresenta ameaças à constância de um narrador central, que pode ser observada no capítulo que leva por nome “Damboia”. Este capítulo principia com um narrador central que explicita os mecanismos pelos quais a narrativa acerca de Damboia pode ser

remontada, ou seja, o narrador declara respaldar seu relato por testemunhos que funcionam como “fontes”, por assim dizer: “Tirando o dia, a hora, e pequenos pormenores, todos foram unânimes ao afirmar que Damboia [...] morreu de uma menstruação [...]” (ibid., p. 61). Em seguida, ao longo do capítulo, ao questionar o dia em Damboia sentiu a hemorragia pela primeira vez, o narrador central afirma que as opiniões divergem, e passa a nomear estas vozes divergentes. Cita Malule, que teria guardado a casa de Damboia dos “olhares intrusos”. Segundo o relato de Malule, o dia em que a hemorragia de Damboia chegara teria sido repleto de sinais naturais que funcionaram como um presságio da desgraça: como se toda a natureza estivesse partilhando o mesmo infortúnio, que também se estendia ao reino, uma vez que “os homens, tremendo, recolheram tudo o que de essencial tinham fora das cubatas e entraram nas casas que gemiam com o vento e esperaram pela noite, rogando aos espíritos a cessação imediata daquele vento maldito” (ibid., p. 64).

A narração, que se inicia através do discurso indireto, discorre livremente até passar para o discurso indireto livre, assumido por Malule. Novamente, uma transferência abrupta do turno narrativo. É Malule quem passa a falar, agora como narrador, e essa transferência só é perceptível quando o primeiro narrador, aquele que havia apresentado Malule, interrompe o relato deste:

Pécoras, bestas sem nome, eram elas que levavam no saco histórias inventadas, dizendo que Damboia sofria da doença do peito que faz vomitar sangue pela boca, mas que ela vomitava entre as coxas em paga da vida crapulosa que levava.

– Crapulosa?

– Não liguês. São palavras do vulgo. Não têm fundamento. Damboia teve a vida mais sã que eu conheci [...]. *Deixa-me falar*. Eu conheço a verdade. Vivi na corte [...].

– É tudo mentira o que por aí ouviste. [...] Inventam histórias, fazem correr palavras, dormem com elas, defecam-nas em todo lado. É tudo mentira, eu vivi na corte. [...]

Os olhos coriscaram na noite. Colocou duas achas no fogo que morria e recusou-se a abrir a boca. Não insisti. (ibid., p. 66, destaque inserido).

Aquele narrador central passa então a debater com o Malule acerca da integridade de Damboia. Ele parece buscar, na fala de Malule, razões que provassem que a terrível doença de Damboia fosse na verdade uma punição ao seu mau proceder (o que tem ressonâncias com as referências culturais evidenciadas nas críticas de Noa, 1998 e Matusse, 1998). Malule recusa essa hipótese, negando que Damboia fosse algum tipo de devassa. A discussão, entretanto, se furta a uma conclusão, não sendo possível deduzir do embate se Damboia foi uma devassa ou se foi uma mulher proba.

A reputação de Damboia envolve-se mais em contradição quando o narrador central trata com Ciliane, serva de Damboia. O mesmo fenômeno estético se repete para que a serva enuncie seu relato, ou seja, sua fala principia como discurso indireto e rapidamente ascende ao discurso indireto livre, tomando a narração. Ciliane defende veementemente que Damboia houvera sido uma “megera e crapulosa mulher da corte de Ngungunhane”, que matara os homens que recusaram a ordem de se deitar com ela. Os últimos assassinados nesta mesma situação, Sidulo e Mosheshe, teriam lançado maldições contra ela, o que talvez explicasse sua terrível doença, que a matou. Ainda assim, o discurso de Ciliane consiste em somente um discurso ladeado pelas vozes narrativas de um narrador central que não se nomeia, e de Malule.

O último capítulo da obra, o “O último discurso de Ngungunhane”, apresenta um procedimento estético que também ameaça a constância da voz narrativa, que vale a pena de ser referido. O princípio do capítulo apresenta uma narração objetiva em terceira pessoa em que predomina o turno narrativo na voz de um narrador central, apresentando o soberano de Gaza no exato instante da partida para seu exílio: “Virou-se repentinamente para a multidão que o viajava, a uns metros do pacote que o levaria ao exílio e gritou como nunca [...]” (ibid., p. 115). Logo em seguida, quando Ngungunhane passa a declamar o seu último discurso, e, como é recorrente, ele toma o turno narrativo abruptamente, através do discurso indireto livre: “os olhos reluziam e as mãos tremiam ao ritmo das palavras que cresciam, de minuto a minuto, como agora em que Ngungunhane dizia a todos, podeis rir, homens, podeis aviltar-me, mas ficai sabendo [...]” (ibid., loc. cit.). O discurso de Ngungunhane então assume o corpo da narrativa, discorrendo em tom profético a respeito de um futuro tenebroso de todos os povos dominados que festejavam a partida do soberano derrotado. O rancor de Ngungunhane salta à vista, assim como o gigantesco etnocentrismo nguni. Ocorre, no entanto, que o discurso de Ngungunhane é abruptamente interrompido por um travessão que enuncia uma situação de fala em que um tal “velho” aparece, pelo que se vê:

– Há pormenores que o tempo vai esboroando – disse o velho tossindo. Colocou duas achas no fogo e soprou. Novelos de fumo passaram pelo rosto. Pequenas lágrimas saíram dos olhos cansados e tocaram na pele coberta de escamas. Afastei os papéis. Olhei-o. Era noite.

– Era miúdo ainda – prosseguiu – quando meu avô me contava histórias de Ngungunhane. E eu tinha medo. Um medo que hoje não consigo explicar. (ibid., p. 116).

Ora, isso mostra que aquele narrador que apresentou Ngungunhane em sua situação de fala, e que logo perdeu o turno narrativo para o próprio *nkosi*, não era a tal voz narrativa central que teria consultado Malule e Ciliane no episódio de Damboia. Antes, era, por sua vez, um

“velho”, que está agora a ser consultado por ela. Oculta, aquela primeira voz narrativa central está na posição de mero espectador, ouvindo do “velho” sua versão da partida de Ngungunhane. Só deixa sua posição de espectador para obter maiores informações a respeito de pontos que considera obscuros – assim como procedeu com Malule e Ciliane. É possível entrever no detalhe algo da metodologia de trabalho que cerca essa “consulta” a velhos agentes e testemunhas da queda de Ngungunhane: quando ele afirma “afastei os papéis”, é possível deduzir que ele fizesse anotações com base no que ouvia dessas personagens, agora narradores no interior de *Ualalapi*. O tal “velho” passa então a falar de seu avô, Somapunga, fonte primeira das “histórias de Ngungunhane”, e a discutir com a voz narrativa a respeito de prováveis omissões cometidas por esse consultor:

– E ele [o avô, Somapunga], ao contar-me as histórias de Ngungunhane, repisava alguns aspectos que o meu pai se esquecia e que tu omitiste. E são pormenores importantes.

– Não me recordo de ter omitido nada. (ibid., p. 117).

Este velho que conta ao narrador central de *Ualalapi* antigas histórias de Ngungunhane, que as teria ouvido de seu avô, Somapunga, compõe uma estrutura estética que dá forma, portanto, ao último discurso de Ngungunhane, que se encontra, praticamente, no interior de um *mise-en-abyme*: a narrativa dentro da narrativa, ou, melhor, um narrador que implica em outros narradores. Essa forma estética no interior da qual está inserido o último discurso de Ngungunhane, no entanto, é algo abstruso, periférico, e pode, eventualmente, passar despercebido, uma vez que o terrível tom profético do discurso do soberano de Gaza assume com força o corpo de quase todo o capítulo e suga grande parte da massa textual em seu favor.

O tom profético do discurso do *nkosi*, no entanto, é composto por uma sucessão de imagens oníricas e metafóricas de carácter alegórico, capazes de recobrir toda a história daqueles povos, que é, a um tempo, a história de próprio Moçambique: a dominação cruel desempenhada pelos homens de “cor de cabrito esfolado” (ibid., p. 118), a destruição causada por essa dominação, a guerra que se segue contrária à dominação, a orientação por “novas doutrinas que rejeitarão os espíritos, os feiticeiros e curandeiros” (p. 122), a vitória desta guerra, descrita com muita semelhança com a noite do 25 de junho de 1975: “Exultareis de alegria ao verem subir panos na noite chuvosa da vossa vitória” (ibid.), e um melancólico momento final em que “haverá chefes sem súbditos” (p. 124). Já no final do discurso existe outra interrupção do discurso do Ngungunhane para que algo da situação de enunciação descrita pela estrutura “velho / narrador consulente” se apresente. Neste momento, o narrador central se apresenta a par do velho para complementar um aspecto da história contada, ou seja, as condições em que

se deram o último discurso de Ngungunhane. Em seguida, o discurso é retomado pelo próprio Ngungunhane de modo igualmente abrupto:

- Ngungunhane babava – disse o velho.
- E já não via ninguém.
- Pois, é isso, já não via ninguém com os olhos reluzentes. Estava no auge do discurso. E o mais impressionante eram as nuvens a desaparecerem do céu e os brancos, sem nada entenderem, tinham os cabelos eriçados. (ibid., p. 121).

Ao final do discurso de Ngungunhane, o velho assume o turno definitivamente para narrar a entrada do soberano no navio, e de como lá do interior todos puderam ouvir seu lamento em voz de “barítono”. Enquanto fala, o velho manipula o fogo, e a voz narrativa central toma o turno narrativo por sua vez para narrar isso: “Levou duas achas ao fogo e soprou” (p. 125). Por fim, após dizer que o império havia “desabado para todo o sempre”, o narrador consulente dialoga mais uma vez com o velho para, por sua vez, tomar a palavra novamente e, em um parágrafo, concluir *Ualalapi*:

- É isso, redarguiu o velho. – Já tinha desabado [o império]. Os portugueses venceram.
 - Mas perderam num campo mais vasto.
 - Ngungunhane tinha predito.
 - Tem razão. Não vai dormir?
 - Vou dormir aqui, junto ao fogo.
- Levantei-me. Estava cansado. [...] Comecei a afastar-me da fogueira. Com a cabeça apoiada entre as mãos o velho soluçava. Comecei a andar depressa. Não sei porquê mas à medida que ouvia o choro do velho apressava o passo [...]. E eu afastava-me da cubata, do meu quarto, e atirava-me à noite de luar. Algo me intrigava no velho e no discurso de Ngungunhane. (*op. cit.*, p. 125).

Entre o aglomerado de vozes e relatos, é possível depreender uma macro-narrativa que aborda a trajetória de Ngungunhane como soberano, desde sua entronização até sua queda (ainda que o exílio esteja apenas patente de modo implícito). Esta forma de narrar pela multiplicidade, no entanto, fomenta um ambiente de contradição e incerteza *a priori*, uma vez que se aglomeram versões, perspectivas, abordagens e testemunhos distintos de experiências pessoais e históricas, no mais das vezes conflitantes, relativas à Gaza e ao reinado de Ngungunhane. A voz narrativa central não impõe nenhum tipo de correção ou censura aos depoimentos, tampouco evidencia qualquer tipo de seleção entre os depoimentos em busca dos mais acertados ou fidedignos, pelo contrário, os expõe assim como eles se sucedem. Inclusive, quando discorda ou encontra pontos contraditórios nos depoimentos, interpela abertamente os consultados – procedimento explícito na malha narrativa. Ora, essa estrutura estética polifônica,

ou polinarrativa, por assim dizer, precisa, necessariamente, ser conectada a outro fator estético de igual monta na economia estética de *Ualalapi*. Trata-se de uma quantidade grandiosa de citações, epígrafes, excertos de cartas e de documentos oficiais, dedicatórias, versículos da Bíblia, enfim, diversos textos que, acoplados aos segmentos narrativos, compõem um acervo paratextual.

Parte relevante desse acervo está afixado em extratos ou coletâneas que antecedem os capítulos propriamente ditos, que levam por nome “Fragmentos do fim”, enumerados de 1 a 6. Um provável motivo para que se chamem “do fim”, salvo engano, é que todos os tais “fragmentos” se referem à história de Gaza após as investidas portuguesas que culminaram na destruição do império nguni em 1897, e, portanto, narrariam o “fim” da história de Ngungunhane como soberano. Contrariamente aos capítulos narrativos, que conservam a multiplicidade de testemunhos de experiências históricas endógenas, ou seja, de indivíduos africanos envolvidos nas dinâmicas sociopolíticas internas de Gaza, os “Fragmentos do fim” ressaltam documentos, cartas, depoimentos de europeus relacionados à chamada Campanha de Gaza. Desfilam nos “Fragmentos do fim” textos de suposta autoria atribuída a personagens como Ayres D’Ornellas (1866-1930), militar português envolvido nos combates que tomaram Marracuene e Inhambane; Dr. George Liengme (1859-1933), médico e missionário helvético, ligado à Missão Suíça, e que teria inaugurado um posto médico e a missão no interior de Mandlakazi, centro de poder político de Gaza; o coronel (Eduardo) Galhardo (1845-1908), militar e diplomata português reconhecido pela tomada de Mandlakazi e Coolela; Mouzinho de Albuquerque (1855-1902), oficial de cavalaria português responsável pela captura de Ngungunhane, e, posteriormente governador geral de Moçambique⁴; o conselheiro (Joaquim da Graça) Correia e Lança (1856-1900), que era governador geral da província de Moçambique quando Mouzinho capturou Ngungunhane em 1895 e derrotou Gaza em 1897. O último dos “Fragmentos do fim”, que leva o número (6), é o único a trazer um excerto que não se trata de algum documento escrito atribuído à algum europeu: são supostos primeiros versos do último discurso de Ngungunhane em língua zulu, seguidos da tradução em português, a saber: “Jamais me vistes em vossas casas... / É verdade que me vou, mas sereis escravizados / com as vossas mulheres” (KHOSA, 1987, p. 109).

Além dos “Fragmentos do fim”, os capítulos são antecidos por dedicatórias e epígrafes, em sua maioria versículos da Bíblia, que estabelecem uma relação de sentido com o interior do capítulo a que antecedem: o capítulo “A morte de Mputa” é precedido por uma miscelânea composta de versículos extraídos do Livro de Jó, entre os capítulos 38 (e não 39 como *Ualalapi* credita) e 42, em que Jó se mostra contrito diante da onipotência divina contra

a qual não pode apresentar argumentos; antecedendo o capítulo “Damboia”, há três versículos (6, 7, 8) do Apocalipse, capítulo 18, em que a grande Babilônia é castigada na mesma medida em que ostenta sua luxúria; antecedendo o capítulo “O último discurso de Ngungunhane”, há dois versículos do Evangelho de Mateus, capítulo 24:7,8, em que o mesmo tom profético utilizado pelo Ngungunhane em seu discurso tem eco na profecia de Jesus anunciando o “princípio das dores”, quando nações e reinos se enfrentariam.

Ora, todo esse acervo paratextual conserva uma funcionalidade narrativa ao lado das vozes dos múltiplos narradores e dos excertos dos “Fragmentos do fim”. Maria Fernanda Afonso, que, a propósito, classifica *Ualalapi* como um “xadrez paratextual” (AFONSO, 2007, p. 297), observa que esse acervo estabelece “uma relação dialógica” com o corpo de textos narrativos, de modo que esses capítulos restam “aparentemente isolados”, uma vez que se encontram “unidos por uma progressão de sentido que provém da visão do passado colonial até à evocação do presente, representada no discurso escatológico de Ngungunhane” (ibid., p. 300). Segundo a hipótese de Afonso, a utilização de todas essas estruturas estéticas organizadas no interior de *Ualalapi* apresenta “uma tal vitalidade de recursos literários” que permitem à obra “situar-se no centro da imbricação de gêneros literários” (ibid., p. 302). Há, portanto, um apelo a diversos gêneros literários justapostos pela agência de um trabalho autoral que se assemelha a uma curadoria de testemunhos. Por isso, *Ualalapi* se tornou um paradigma de uma discussão genérica: afinal, a que gênero pertence *Ualalapi*? Esse questionamento decorre parte por conta da disposição crítica, parte por conta da primeira edição da obra, que trazia na capa um subtítulo, “contos”, subtraído nas edições posteriores. Essa indefinição genérica causa enorme celeuma na crítica até hoje⁵.

Não raro *Ualalapi* foi aproximado ao romance histórico, sobretudo por conta da intensa referencialidade do enredo. Com efeito, atira-se com força para o campo da produção do conhecimento em história, acabando, enfim, por também escrevê-la. Mas qualquer classificação definitiva não abarca o fato de que o romance não se organiza em prosa convencional, extrapolando as estruturas estéticas, abrindo-se para uma pluralidade de gêneros que organizam múltiplas narrativas e divergentes acerca de Gaza e Ngungunhane. Atenta aos motivos que levavam *Ualalapi* a escapar também da pecha de romance histórico, Katerina Dosoudilová (2008, p. 11-15) busca conectá-lo com teorias da pós-modernidade que auxiliariam a caracterizá-lo justamente como a “metaficção historiográfica” pós-moderna. Com efeito, a obra de Khosa apresenta ressonâncias com essas teorias, como o debate de versões tradicionais da história, a implosão de discursos oficiais por meio da justaposição de narrativas marginais, e um caráter metadiscursivo que origina uma narrativa paródica. Entretanto, resta ainda por

localizar *Ualalapi* no embate que envolve os conflitos de narrativas acerca da referência em Moçambique, mas do que a sobreposição teórica sobre uma estrutura.

Com base nas estruturas estéticas até aqui mobilizadas (tempo duplicado e fatal; múltiplas narrativas; narrador curador; acervo paratextual e de epígrafes; miscelânea de gêneros), é possível concluir que a ênfase recai de modo muito mais intenso sobre a própria história, mais de que sobre a composição da narrativa; assim sendo, isso faria de *Ualalapi* muito mais uma “metahistoriografia ficcional” do que uma “metaficção historiográfica”. Por quê? Quais os sentidos e significados essas configurações estéticas assumem no contexto moçambicano?

A produção do conhecimento entre a história e a literatura: uma interpretação

Ora, ficou claro que todos os procedimentos estéticos analisados convergem para uma narração múltipla e indefinível a respeito de Gaza e Ngungunhane. Tal macro-narrativa, por sua vez, só se compõe em vista do conjunto de todo esse acervo – malgrado o caráter fragmentado da obra, qualquer excerto não ganha significado se não visto no conjunto e vice-versa. Portanto, os diversos testemunhos e materiais assumem, no interior de *Ualalapi*, o caráter de fontes, e o trabalho de agência desse narrador central investigador, questionador e especulador se assemelha a um trabalho de tratamento de fontes. A propósito, a epígrafe da obra de Agustina Bessa-Luís, “A história é uma ficção controlada”, provoca a reflexão de como a própria história se compõe em face de sua ficcionalidade. Justamente por isso, todos os materiais que estão inseridos em *Ualalapi* estão devidamente tratados esteticamente de modo que assumam uma condição de fidedignidade e autenticidade histórica no conjunto. A propósito dessa busca por fidedignidade, Nataniel Ngomane (2010, p. 200) observa que:

In this sense, the author of *Ualalapi* not only attributes authenticity to his narrative but also injects certain believability to the work especially when we consider that these narrator-characters project reality from their own immediate world. Resultantly, we have in *Ualalapi* a list of characters who are vibrant with life, voice, and movement – developing great actions, telling their stories and simultaneously, telling the History of a great African empire such as empire of Gaza.

Com efeito, se tornou praticamente um lugar-comum da crítica afirmar que *Ualalapi* polemiza com o “discurso oficial” da história em Moçambique. Além de circunscrever as estratégias discursivas do embate, é preciso localizar efetivamente os âmbitos de enunciação desse discurso histórico “oficial”. Pois, quais os sentidos e direções para os quais está voltada a engenhosa arquitetura estética compósita sobre a qual a história se constrói no romance? Neste

sentido, é preciso lançar vistas à formação da cultura moçambicana após a emancipação política de Portugal em 1975, e todo o esforço empreendido pelo partido que herdou poder, a FRELIMO, para construção de uma identidade nacional moçambicana unitária e alinhada ao seu ideal de modernização e progresso de cariz socialista. Pois, a par desse processo de construção de uma identidade nacional, encontrava-se também o interesse de fazer com que a emancipação política representasse, a um tempo, uma transformação das bases econômicas e sociais, ou seja, fazer da independência uma revolução. Neste ínterim, a recuperação, revitalização e reprodução de certa versão da história de Ngungunhane estará no centro do empenho da FRELIMO.

O formato de Estado centralista que a FRELIMO se empenhou em construir dependeu de certas estratégias de engenharia cultural e social com fins à construção de um sentimento de nacionalidade urgente no espaço anteriormente ocupado pela dominação colonial – o perigo era sucumbir a algo como uma balcanização multicultural, o chamado “tribalismo”. Ocorre que a construção desse sentimento de nacionalidade por vias do Estado não se mostrou disposto a negociar com as diversas pertenças étnicas até certo ponto: antes, utilizou-se de estratégias repressivas que utilizavam a neutralização e apagamento das muitas composições culturais. Isso desencadeou um processo de violência simbólica no interior do país, que conservava seus correlatos históricos nos princípios da assimilação racista e eurocêntrica do tempo dos portugueses, como bem analisa Peter Fry (2011, p. 208).

A circulação desse potencial de violência simbólica no interior de Moçambique encontrará confluências nefastas no preparo de tropas paramilitares pela então Rodésia do Sul (atual Zimbabué) e pela África do Sul, dominadas pelo apartheid, o que faria surgir a MNR (Mozambican National Resistance), também apoiada por uma elite colonial branca deslocada após a independência para Salisbury (atual Harare). O que era uma agressão do apartheid antissocialista vizinho se transformará rapidamente em RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana) e fará com que seu mote de guerra se transforme, precisamente, no combate ao Estado representado pela FRELIMO, como bem analisa o antropólogo Christian Geffray (1991, p. 155). Este conflito bélico será conhecido em seu primeiro momento como guerra de agressão e posteriormente como guerra civil de Moçambique, como define o historiador moçambicano João Paulo Borges Coelho (2001, p. 15; 2010, p. 86).

Correlata ao processo de centralização política do Estado era também a elaboração de uma história oficial específica e teleológica que pusesse no centro de todos os processos históricos a FRELIMO como principal e única protagonista – na verdade, a centralização política de Moçambique dependeu especificamente desse tipo de elaboração no campo

ideológico, como analisa Edson Borges (2001, p. 231), uma vez que, para criar legitimidade à volta de seu poder, a FRELIMO precisara “inocular em todo o corpo social um conteúdo político-ideológico de acordo com a orientação de classe operário-camponesa” (ibid., loc. cit.). É nesse contexto que surge então o apelo à Gaza como a construção de uma mitologia nacionalista, que ligava um passado “pré-colonial”, por suposto, à atualidade do poder político autenticamente “moçambicano” representado pela FRELIMO. Como bem observa Cristiano Matsinhe.

Os nacionalistas se consideram responsáveis pela mudança do quadro de exploração, que procuram retratar exaustivamente, e pelo retorno ao estado de harmonia que, no passado, havia sido preservado pelo empenho de alguns antepassados, como Ngungunhana e Maguiguana, apresentados como integrantes, em alguma medida, das genealogias dos aspirantes a posições de liderança e de representatividade, como fontes de legitimidade (MATSINHE, 2001, p. 223).

O apelo da FRELIMO a Gaza para a constituição de uma mitologia nacionalista centralizadora é ela própria um processo histórico cheio de vicissitudes, no entanto. Desde o início da luta armada e das primeiras tentativas de sistematização de uma história oficial, a FRELIMO não se demonstrou inteiramente à vontade para lançar mão da figura ambígua e polêmica que era Ngungunhane. Afinal, como bem observa Gabriela Aparecida dos Santos, a derrota de Ngungunhane, seguida da derrota de Gaza para os portugueses, foram acompanhadas da construção e propagação da imagem de Ngungunhane como um déspota sanguinolento e cruelíssimo, o que reforçava, por fim, a crença etnocêntrica na inferioridade do africano e na necessidade da colonização europeia como “pacificação do estado de barbárie” (SANTOS, 2010, p. 169). Construir uma narrativa que alterasse os termos etnocêntricos e revisitasse Ngungunhane não parecia fito tão simples para a FRELIMO de 1971, por exemplo, que se refere muito pouco às estratégias políticas, estruturas e organizações institucionais e sociais de Gaza na sua *História de Moçambique*, antes, concentra-se tão somente na exposição de Gaza num capítulo chamado “As guerras de resistência”, em que a ênfase está totalmente voltada às batalhas contra as forças portuguesas, aqui consideradas como “resistência” à dominação colonial (FRELIMO, 1971, p. 67-78).

É já seguro afirmar que a revista *Tempo* foi um dos veículos de comunicação mais abrangentes em Moçambique na década de 1980 (a televisão só chegaria ao país em 1983) e, em grande medida, um meio em que o discurso oficial revolucionário encontrava sua maior propagação (e, por vezes, seus mais eficazes contrapontos), como analisa trabalho fundamental de Emídio Machiana (2002). Fernando Bessa-Ribeiro (2005, p. 14), observa as mudanças no

modo como a imagem de Ngungunhane é abordada na revista. Em um número de setembro de 1978, Bessa-Ribeiro destaca um relato sobre Ngungunhane em que surge como resistente da “invasão portuguesa”, ao passo que a mesma matéria apresenta o soberano como “chefe feudal”, opressor do “povo”, mantendo escravos e impondo ritos, numa instrumentalização comum de terminologia europeia (“feudalismo”) e pretensamente histórico-materialista. Já em 1982, segundo Bessa-Ribeiro em um número de dezembro, as fissuras na história de Ngungunhane são totalmente obnubiladas, uma vez que se estabelece uma relação direta entre o *nkosi* de Gaza e Moçambique enquanto nação. Segundo Bessa-Ribeiro:

A estratégia era muito clara. Ao agudizar da atividade operacional da Renamo no terreno havia que contrapor o reforço da identidade nacional e a fabricação de um herói que, pela sua oposição ao agressor comandado do estrangeiro, se constituísse numa referência ao novo “invasor” (v. *Tempo*, nº 687 de 11/12/1983), e num momento em que Moçambique dava os primeiros passos para a recuperação dos restos mortais de Ngungunhane, confronta-nos com o “herói da luta anticolonial” na sua mais acabada grandeza e força (BESSA-RIBEIRO, 2005, p. 14).

Afinal, o ápice da eleição de Ngungunhane como “herói da resistência à dominação colonial” é a transladação dos seus restos mortais para Moçambique em 1985, no décimo aniversário da independência. Já em outubro de 1983, o presidente Samora Machel em visita oficial ao presidente português Ramalho Eanes, solicitou o traslado dos restos mortais de Angra do Heroísmo, nos Açores, onde o *nkosi* faleceu em 1906, para sua “repatriação” a Moçambique. As autoridades portuguesas autorizaram a exumação, e, em junho de 1985, um ataúde composto por madeiras nativas de Moçambique e ricamente decorado é recebido em Maputo com honras militares (suspeita-se até hoje que o ataúde contivesse apenas terra, sem ossos, já que seria impossível localizar com precisão a ossada do *nkosi*, enterrado em vala comum). À altura, a FRELIMO publicou um folheto informativo em que os motivos do traslado eram narrados e ilustrados, bem como a história de Ngungunhane. Nele pode-se ler:

Deportado há 90 anos, o regresso dos seus restos mortais, representa para cada moçambicano um motivo de orgulho e patriotismo. [...]

Mas sua luta [de Ngungunhane] não foi travada em vão. Algumas décadas mais tarde, a Frelimo, sabendo o quanto é importante unir todo o Povo num mesmo ideal, consegue vencer, fazendo frente à superioridade da máquina de guerra que é igualmente montada contra nós. (FRELIMO, 1985, p. 2-3).

Aqui também a imagem de Ngungunhane é apresentada de modo que Gaza estivesse diretamente conectada à atual luta da FRELIMO: destaquem-se as muitas camadas de significação possíveis para “luta atual”: luta em favor da revolução contínua, luta pela

consolidação da independência, luta contra a RENAMO, cuja guerra assolava o país, e que era, no discurso oficial, ligada ao imperialismo e ao apartheid (lembra-se também a mais conhecida palavra de ordem do presidente Machel, “a luta continua!”). Além disso, a construção discursiva se precaveu de antemão para qualquer possibilidade de contraponto ou conflito de narrativas, já que apenas o ato de enunciar as “contradições” de Gaza foram vinculadas imediatamente ao colonialismo, à exploração colonial, ao “inimigo” da revolução, por fim:

Algumas das contradições do Estado de Gaza, especialmente a falta de união entre os diversos grupos, vassallos do Rei, são exploradas em alguns documentos dessa época.

É no entanto necessário que ao lê-los, ou ao vermos as imagens que se apresentam a seguir, se tenha bem presente que foram escritos pelo opressor colonial com um objectivo bem definido: enaltecer a sua acção, ultrajar os sentimentos e disvirtuar os valores da Resistência à ocupação.

Foi assim durante séculos de colonização: – oprimir, humilhar, despersonalizar. [*Sic*] (FRELIMO, 1985, p. 23).

O esforço da FRELIMO, enfim, consistiu precisamente na elaboração de uma memória política a que se refere João Paulo Borges Coelho (2015), em caracteres fabulares: simples, sem fraturas, heroica, composta por oposições binárias, eficiente e totalmente fabular. Coelho (ibid., p. 154-155) chega a deduzir que essa visão do passado desenhada a partir da “luta”, ao lado da própria FRELIMO, se constitui como um dos instrumentos de implementação da tal revolução socialista a que se queria levar o processo de emancipação política do país. Evidentemente, os aspectos de violência simbólica e crueldade das memórias e experiências históricas acerca de Gaza poderiam ser solapados no discurso oficial, na memória política proposta pela FRELIMO, mas, e para a memória coletiva, aquela que ainda se encontrava dispersa entre a população, e que bastava que se consultassem os *kotas* ou jovens para se ter acesso, seria possível controlar e determinar a correição ideológica segundo o partido?

Ainda segundo Coelho, o controle das narrativas que a FRELIMO exerceu de modo fortemente centralizador culminou no que chama de “monopólio das explicações do passado” (2019, p. 4), o que deriva de uma “relação de vizinhança” entre a política e a história, culminando em subordinação das historiografias em função de legitimar o poder do partido (ibid., loc. cit.). O resultado desse processo seria a escassez (ainda atual) da produção de conhecimento em história no país, monopolizado pelo que chama de “roteiro da libertação”, ou seja, a prevalência da fábula. Esta análise de *Ualalapi* reserva a ambição de demonstrar que, ao lado da política e da história, há outra vizinha, a literatura, que adentra de modo tenaz no

conflito de narrativas e na produção do conhecimento acerca do passado e do presente de Moçambique⁶.

A complexa arquitetura estética sobre a qual *Ualalapi* está armado evidencia um infinito repertório de memória humana capaz de testemunhar o passado e a passagem do tempo. Sua organização discursiva abre infinitas possibilidades de perspectivas e versões que fraturam e implodem por dentro o monopólio oficial do passado. Isso justificaria o tempo dobrado, por exemplo, já que a narrativa oficial está explícita desde o princípio: não faz mistério acerca de como será o final do entrecho. Não cabem suspensões de sentido acerca de uma narrativa cujo enredo é conhecido e propagado diuturnamente.

Contrariamente à reverberação controlada das experiências e testemunhos de um passado e à correição da história ditada pela FRELIMO, paradigmas aos quais todos deveriam se afinar (ou então deveriam ser silenciadas nos campos de reeducação), *Ualalapi* abre-se para quaisquer testemunhos possíveis acerca de Gaza, e não só permite que todos contem suas versões, como despe-se da possibilidade central de um narrador onisciente que monopolize o discurso durante todo o romance. Com isso, *Ualalapi* desenha uma narrativa de perspectivas poligonais e múltiplas, em que nada pode ser afirmado em definitivo sem que a contradição se imponha em seguida. Neste desenho poligonal, diverso e fraturado, *Ualalapi* desafia o discurso oficial acerca de Gaza, não para afirmar outra certeza através da inversão dos polos da fábula, mas para que a fábula se abra definitivamente a toda a ordem de questionamentos, dúvidas e incertezas.

Referências

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2007.

ALEXANDRE, Valentim. *Velho Brasil, novas Áfricas: Portugal e o Império (1808-1975)*. Porto: Afrontamento, 2000.

BESSA-RIBEIRO, Fernando. A invenção dos heróis: nação, história e discursos de identidade em Moçambique. *Etnográfica*, V. 9, nº 2, 2005, p. 257-271.

BORGES, Edson. A política cultural em Moçambique após a Independência. In: FRY, Peter (org.). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001, p. 225-250.

BRUNSCHWIG, Henri. *A partilha da África Negra*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

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

COELHO, João Paulo Borges. Abrir a fábula: questões da política do passado em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, nº 106, 2015, p. 153-166.

_____. As duas guerras de Moçambique. In: PANTOJA, Selma (Org.). *Entre Áfricas e Brasis*. Brasília: Paralelo 15/ São Paulo: Marco Zero, 2001, p. 75-90.

_____. A “literatura quantitativa” e a interpretação do conflito armado em Moçambique (1976-1992). In: ULDESMANN, Cristina; COSTA, Ana Bérnard. *Pobreza e paz nos PALOP*. Lisboa: Sextante, 2010.

_____. Política e história contemporânea em Moçambique: dez notas epistemológicas. *Revista de História*, São Paulo, n. 178, 2019, p. 1-19.

DOSOUDILOVÁ, Katerina. *Metaficção historiográfica e o romance Ualalapi de Ungulani Ba Ka Khosa*. (Tese). Praga: Filozofická Fakulta Masarykovy Univerzity, 2008.

FERNANDES, Adelino Jorge. “Ualalapi”: um talento, um SIDA histórico. *Jornal Domingo*, Maputo, em 6 de abril de 1987.

FRELIMO. *História de Moçambique*. Porto: Afrontamento, 1971.

_____. *Ngungunhane: herói da resistência à ocupação colonial*. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1985.

FRY, Peter. Introdução. In: *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001, p. 13-21.

_____. Culturas da diferença: sequelas das políticas coloniais portuguesas e britânicas na África Austral. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 29/30, 2003, 271-316.

_____. Pontos de vista sobre a descolonização de Moçambique. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 26, nº 76, jun. 2011, p. 207-211.

GEFFRAY, Christian. *A causa das armas: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique*. Porto: Afrontamento, 1991.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990

LABAN, Michel. *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

_____. A dimensão anti-épica da moderna ficção moçambicana. In: AFOLABI, Niyi (Org.). *Emerging perspectives on Ungulani Ba KaKhosa*. Trenton: Africa World Press, 2010.

LIESENGANG, Gerhard. Novas unidades políticas em Moçambique. In: SERRA, Carlos (dir.). *História de Moçambique*, v. 1. Maputo: Livraria Universitária UEM, 2000.

MATSINHE, Cristiano. Biografias e heróis no imaginário nacionalista moçambicano. In: FRY, Peter. *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001, p. 181-224.

MACHIANA, Emídio. *A revista “Tempo” e a revolução moçambicana: da mobilização popular ao problema da crítica na informação, 1974-1977*. Maputo: Promédia, 2002.

MATUSSE, Gilberto; CUNHA, José. “Sou um contador de histórias” – Ungulani Ba Ka Khosa em entrevista à “Gazeta [de artes e letras]”. Revista *Tempo*, Maputo, nº 875, 1987, p. 44.

M’BOKOLO, Elikia. *África negra: história e civilizações*. Tomo II (Do século XIX aos nossos dias). São Paulo: Casa das Áfricas / Salvador: EDUFBA, 2011.

NGCONGCO, Leonard. O Mfecane e a emergência de novos Estados africanos. In: AJAYI, J. F. Ade (org.). *História Geral da África*, v. VI: África do século XIX à década de 1880. Brasília: UNESCO, 2010, p. 105-146.

NGOMANE, Nataniel. Ungulani Ba Ka Khosa’s *Ualalapi*: dialogues with History. In: AFOLABI, Niyi. *Emerging perspectives on Ungulani Ba KaKhosa*. Trenton, Asmara: Africa World Press, 2010, p. 193-202.

NOA, Francisco. *A escrita infinita: ensaios sobre a literatura moçambicana*. Maputo: UEM – Livraria Universitária, 1998.

SANTOS, Gabriela Aparecida dos. *O Reino de Gaza: o desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821-1897)*. São Paulo: Alameda, 2010.

SAÚTE, Nelson. Ungulani Ba KaKhosa: “the so-called mozabican intellectuals were co-opted”. In: AFOLABI, Niyi (Org.). *Emerging perspectives on Ungulani Ba KaKhosa*. Trenton: Africa World Press, 2010.

SOUZA, Ubiratã. *A gravitação das formas: literatura e vida social em Moçambique (1977-1987)*. (Tese). São Paulo: FFLCH – USP, 2019.

1 Adelino Jorge Fernandes, “Ualalapi’: um talento, um SIDA histórico. *Jornal Domingo* (Maputo), em 6 de abril de 1987.

2 Esta tradução encontra-se em Elikia M’Bokolo, 2011, p. 81. Há controvérsias, no entanto: Leonard Ngcongco (“O *Mfecane* e a emergência de novos Estados africanos”) registra que a palavra “*mfecane*” significasse “esmagamento” em língua nguni e que “*difaqane*” significasse “golpe de martelo” em sotho-tswana.

3 Cf. KHOSA, 1987, p. 47: “Molungo, tio do soberano, homem que acompanharia o rei no infortúnio dos anos intermináveis de exílio, pediu a palavra [...]”

4 Mouzinho de Albuquerque teria uma história peculiar: durante o Estado Novo português, o centro da então Lourenço Marques teria uma praça com seu nome e receberia uma estátua num fabuloso monumento que teria por título “Homenagem da Colônia de Moçambique ao Herói”. Esta estátua hoje está na Fortaleza de Maputo, e no centro da praça, hoje chamada Praça da Independência, encontra-se uma estátua do presidente Samora Machel.

5 Ana Mafalda Leite considera *Ualalapi* como enraizado no romance histórico, mas cujo desenvolvimento se dá por contos como unidades (2012, p. 79; e também 2010, p. 220). Do mesmo modo, Afonso identifica certa unidade representada pelos contos, o que teria relações com os repertórios orais das culturas locais, mas entende que *Ualalapi* escapa a qualquer tentativa de classificação rígida, o que, a propósito, o aproxima do próprio romance como um gênero (cf. 2007, p. 302-3).

6 Recentemente, foi possível evidenciar o como o controle discursivo afetou a produção literária durante a revolução, inclusive, produzindo um corpus literário que é a expressão estética e poética da “fábula” (nas coletâneas *Poesia de combate*) e como a construção de *Ualalapi* se relaciona com essa produção em termos da incorporação de expedientes próprios do gênero romance para a subversão do caráter épico e teleológico dessa produção, cf. SOUZA, 2019.

Submetido em 22 de abril de 2018.
Aprovado em 16 de fevereiro de 2020.