



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LINHA DE PESQUISA – ESTUDOS LITERÁRIOS

ATAÍDE JUNIO FONSECA MARTINS

**RELAÇÕES DE PODER E VIOLÊNCIA NA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA
UALALAPI, DE UNGULANI BA KA KHOSA**

MANAUS
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LINHA DE PESQUISA – ESTUDOS LITERÁRIOS

ATAÍDE JUNIO FONSECA MARTINS

**RELAÇÕES DE PODER E VIOLÊNCIA NA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA
UALALAPI, DE UNGULANI BA KA KHOSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Nícia Petreceli Zucolo

MANAUS
2022

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

M386r Martins, Ataíde Junio Fonseca
Relações de poder e violência na metaficção historiográfica
Ualalapi, de Ungulani Ba Ka Khosa / Ataíde Junio Fonseca Martins
. 2022
110 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Nícia Petreceli Zucolo
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Relações de poder. 2. Relações de violência. 3. Ualalapi. 4. Metaficção historiográfica. 5. Ironia. I. Zucolo, Nícia Petreceli. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

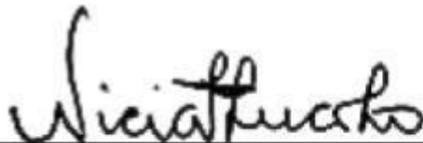
ATAÍDE JUNIO FONSECA MARTINS

**RELAÇÕES DE PODER E VIOLÊNCIA NA METAFICÇÃO
HISTORIOGRÁFICA *UALALAPI*, DE UNGULANI BA KA KHOSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários.

Aprovada em 10 de março de 2022.

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Nícia Petreceli Zucolo (UFAM)



Prof. Dr. Paulo Jorge Martins Nunes (UNAMA)



Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM)

Ao maior SIM que pude receber em minha vida,
minha mãe.

AGRADECIMENTOS – “A um guerreiro só se mostra o alvo”

O maior agradecimento, sem dúvidas, é ao Ser maior que permitiu minha vinda a este plano: Deus. Agradeço a Ele por ter aprendido a conquistar tudo que foi preciso para poder chegar até este momento de grandes desafios em minha vida profissional, pessoal e acadêmica.

Agradeço à minha família, que, a seu modo, esteve presente naquilo em que podia estar: obrigado pela compreensão nos diversos momentos de ausência, quando mesmo sabendo que este seria um desafio pessoal, continuaram acreditando e se mantiveram ao meu lado. Minhas irmãs, Dayseane Fonseca Fernandes e Tayana Fonseca Martins, obrigado pelas palavras e também pelo silêncio respeitoso, costurados em diálogos que acabavam em um monólogo que pacientemente vocês ouviram. Obrigado aos meus pais, Ana Maria Fonseca de Araújo e Dermilson de Castro Fernandes, que buscaram dar-me a melhor educação que puderam, apesar de todas as dificuldades. Intensifico os agradecimentos à minha mãe, que diante de um mundo que me dizia *não* desde o nascimento, deu-me o maior *sim* que pude receber em minha vida; graças a ela, concluí mais esta etapa de minha vida. Aos meus sobrinhos, João Miguel e Manuela Fonseca Martins da Silva, que, na inocência de sua infância, olhavam seu tio de longe e sussurravam “ele está trabalhando”, e em seguida buscavam papel em branco para trabalharem comigo. À minha cachorrinha Shury, que literalmente devorou uma das obras de Michel Foucault do meu acervo, mas que sempre me acompanhou nas leituras amanhecidas. Agradeço ao meu companheiro, Rhonall Alexánder Herrera Ramirez, que no silêncio das minhas dificuldades soube fazer as leituras daquilo que eu precisava: da palavra, do ficar junto e principalmente por me fazer os dias nascerem com cores diferentes.

E se a vida é feita de encontros, agradeço às pessoas que, nesta trajetória, encontraram-me ou que me deixaram encontrá-las.

Agradeço aos colegas do *Grupo de Estudos - Relações de Gênero, Poder e Violência em Literaturas de Língua Portuguesa*, que me proporcionaram muitos momentos de discussões e descobertas. Não poderia deixar de agradecer também aos colegas de turma do mestrado, com quem pude aprender de forma grandiosa, sobretudo aos que, paralelamente às aulas, juntaram suas angústias teóricas às

minhas, por isso agradeço aos companheiros João Paulo Cardoso Alves, Raabe Emy Souza Lima, Francisco Gaspar Rodrigues da Silva e Rosiane Eufrazio Machado – em tempos sombrios, fomos o suporte uns dos outros contra a “angústia acadêmica”. Agradeço, incomensuravelmente, aos irmãos de vida que o mestrado me deu: os companheiros de pós-graduação Ylana Katrim de Oliveira Lima, pela parceria singular ao promover uma discussão consciente e necessária dentro da minha temática; Rita Fernandes da Silva, pela parceria e energia fraternal com que acolhia a todos nesta jornada; Edmilson de Oliveira Nobre, pelo compartilhamento e debates foucaultianos que tivemos, além das inúmeras trocas de opiniões textuais; Alair Pereira da Silva, pelas palavras incisivas em momentos difíceis e, sobretudo, pela motivação irreverente; e ao Maique Santos de Oliveira, pelas rodadas de conversa e pela escuta atenta, *gracias, hermanito*.

Agradeço, ainda, à Universidade Federal do Amazonas (Ufam), instituição da qual sou egresso e à qual retornei para a realização de mais este sonho; o agradecimento é por oportunizar esta conquista, que à época do término da minha graduação não me foi possível. Agradeço, também, pela parceria firmada com a Secretaria de Educação e Desporto do Estado do Amazonas (Seduc), instituição da qual faço parte, exteriorizando a gratidão, mais uma vez, pela oportunidade ímpar de aquisição de conhecimento e realização pessoal.

Agradeço, por fim, à Prof^a. Dr^a. Nícia Petreceli Zucolo, por quem tenho profunda admiração desde a graduação e com quem pude aperfeiçoar todo um conhecimento de mundo e de vida, propiciados pelas teorias e pelos textos literários. Devo a ela a ampliação do conhecimento dos textos literários em língua portuguesa produzidos em África, dentre os quais tive o privilégio de conhecer o autor e a obra objetos deste estudo. Devo-lhe, ainda, a participação no Grupo de Estudos – Relações de Gênero, Poder e Violência em Literaturas de Língua Portuguesa, em que pude transformar os óculos que trazia comigo em caleidoscópio de olhares, pensamentos e conhecimentos. Agradeço pelos momentos de instigação, de proposição, de debate e de aprendizado, talvez os maiores que já tive em toda minha vida acadêmica. Obrigado por toda a orientação dada, pelo apoio e pela paciência, principalmente nos momentos mais difíceis pelos quais passei. Obrigado pela humanidade com a qual me direcionou nesta jornada, pois o sofrimento que muitos dizem ser solitário, o foi menos por conta daquilo que recebi como

orientação. Gratidão se tornou uma palavra muito pequena, professora. Serei eternamente grato.

Até que os leões tenham as suas histórias, os contos de caça glorificarão sempre o caçador.
(Provérbio nigeriano)

RESUMO

A obra *Ualalapi* (2018), do autor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa, mostra-se como uma incursão que converge literatura e história em um modelo de ficção desafiador: a metaficção historiográfica. Nela se encontra uma interessante exemplificação da tipologia textual pós-moderna trabalhada por Linda Hutcheon. O presente estudo se propõe a analisar as relações de poder e de violência encontradas na narrativa de Khosa, tomando como fundamentação teórica a ideia do *poder soberano* trabalhada por Michel Foucault, em paralelo ao pensamento de Hannah Arendt, repensando as possibilidades de relações entre o poder e violência. Para o que se refere às relações de violência, optou-se por observar o que define Marilena Chaui e mesmo Foucault, quando diferenciam relações de poder das de violência. A violência como instrumento de manutenção do poder e como fenômeno independente encontra nas páginas de *Ualalapi* o estranhamento necessário para se entender o quanto tais relações marcam e controlam os indivíduos.

Palavras-chave: Relações de poder. Relações de violência. *Ualalapi*. Metaficção historiográfica. Ironia.

RESUMEN

La obra *Ualalapi* (2018), del autor mozambiqueño Ungulani Ba Ka Khosa, semuestra como una incursión que converge literatura e historia en un modelo de ficción desafiante, interpretada, por este estudio, como metaficción historiográfica, teniendo como base la teoría de Linda Hutcheon. La presente investigación se propone a analizar las relaciones de poder y de violencia encontradas en la narrativa de Khosa, tomando como base teórica la idea de *poder soberano* trabajada por Michel Foucault y también se traza un paralelo al pensamiento de Hannah Arendt, repensando las posibilidades de relaciones entre poder y violencia. Para lo que se refiere a las relaciones de violencia, se optó por observar lo que define Marilena Chaui e incluso Foucault, cuando estos diferencian las relaciones de poder de las relaciones de violencia. Se apunta, también, como la ironía sucede en el texto de Khosa, teniendo como base lo que es definido por Linda Hutcheon en *Teoría y Política de la Ironía*.

Palabras clave: Relaciones de poder. Relaciones de violência. *Ualalapi*. Metaficción historiográfica. Ironía.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO DA OBRA – “Para onde vai o fumo, vai o fogo”	13
INTRODUÇÃO – “Mas que importância tem a formiga perante o elefante?”	16
CAPÍTULO I – “De histórias em que entram reis e rainhas, todos se apartam”	19
I.1. A ascensão do Imperador de Gaza	30
I.2. O poder soberano de Ngungunhane	35
CAPÍTULO II – “Quem agita a lagoa levanta o lodo”	46
II.1. A punição dos corpos	47
II.2. A dor de Damboia – a menstruação de três meses	49
II.3. A dor de Domia – a violência do estupro	55
II.4. A sina de Mputa – a morte estúpida e inocente	62
II.5. A dupla punição de Manua	68
CAPÍTULO III – “Mas o caracol deixa a baba por onde passa”	80
III.1. O último discurso de um imperador: o poder pelas palavras	80
III.2. Quando a grande ironia “acontece”	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS – “A trovoada produz a chuva”	104
REFERÊNCIAS	107

APRESENTAÇÃO DA OBRA – “Para onde vai o fumo, vai o fogo”

A narrativa *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa, autor moçambicano, apresenta a trajetória de uma figura histórica do passado de Moçambique por meio do prisma da ficção: o último régula (rei de um pequeno território) do sul do país, cujo governo durou entre os anos de 1884 e 1897, compreendendo a área entre os rios Zambeze e Lourenço Marques – o imperador Ngungunhane, cognominado “o Leão de Gaza”.

Para fins de contextualização, pontua-se que o Império de Gaza assume na história de Moçambique uma representação singular de resistência ao colonialismo, rendendo-lhe recorrentes episódios de casos ocorridos naquela região. Para tornar a explanação mais didática, a imagem abaixo ilustra o cenário geográfico em que a narrativa de Khosa se desenvolve:



Figura 1 - Mapa de Moçambique, mostrando as fronteiras internacionais e os Estados com suas capitais, além da capital nacional.

A região de Gaza compreendia uma região econômica e politicamente estratégica, o que despertava o interesse de países como Portugal e Inglaterra, situação que de alguma forma propiciava articulações diversas por parte dos governantes, dentre os quais Ngungunhane não foi exceção¹.

Pelos estudos realizados, o imperador de Gaza se mostrou como personagem histórica carregada de ambivalências e que encontra nas páginas de *Ualalapi* um olhar além do histórico, ganhando, também, a perspectiva ficcional. Considerado como “troféu de guerra”, o chefe de Gaza protagonizou episódios de luta e estratégias políticas de intensa resistência à colonização europeia, tornando sua captura um motivo de glória à coroa portuguesa, razão pela qual a personagem histórica pareceu mais uma atração circense do que um prisioneiro de guerra quando de sua captura. Apesar de haver um grande acervo por meio do conhecimento oportunizado pela coleção História Geral da África, da Unesco, pouquíssimas são as informações que esse recurso propicia, o que aumenta ainda mais a atenção criada em torno de seu nome, de modo que a maior parte das informações coletadas a respeito dessa figura histórica aparece em revistas específicas, folhetins ou arquivos audiovisuais.

A narrativa de Khosa apresenta, de forma entrecortada, aqueles que vieram a liderar o Reino de Gaza, por meio da sucessão imperial entre Mawewe, Muzila e o filho deste, Mundungazi, o Gungunhana, Ngungunhane ou Leão de Gaza. O enredo transcorre na sucessão desses três reis: os dois primeiros de forma breve e Ngungunhane, o último imperador, sobre quem a maior parte da trama é tecida. A narrativa informa que o governo de Ngungunhane durou 11 anos, porém, esse tempo não está marcado nem compreende a exatidão das ações contidas no texto, mas se pode observar a ascensão e a queda do imperador. A não-linearidade dos eventos acaba por tornar a leitura e a compreensão da obra um desafio de juntar as pontas das narrativas estruturadas por meio de contos. A aparente confusão de narradores revela, na verdade, o teor fragmentário presente na trama, em que se vai montando um evento ou ação a partir daquilo que revela o narrador e personagens, tecendo-se, assim, o fio condutor do texto. De imperador a troféu de guerra, o *Ngungunhane ficcionalizado* é a representação problematizada da personagem

¹ Gabriela Aparecida dos Santos (2010) faz uma ampla análise sobre o Reino de Gaza e de seus régulos numa região geoestratégica.

histórica e leva o leitor a entrecruzar a ficção com a não-ficção, repensando-o enquanto “herói” da resistência ou enquanto habilidoso estrategista diplomático.

A obra tem uma primeira edição de 1987, pela Associação dos Autores Moçambicanos, e outra, 31 anos depois da primeira, em um compilado com *As mulheres do Imperador*, publicado em 2018, ganhando como título *Gungunhana*. Um dos fragmentos/capítulos da obra, “A morte de Mputa”, foi divulgado em dezembro de 1986 na revista literária moçambicana *Charrua* de número 8, contendo o texto integral da obra lançada no ano seguinte.

A narrativa de Khosa se limita a eventos ocorridos antes e durante o governo de Ngungunhane, encerrando-se o texto com um discurso do imperador como prisioneiro de guerra levado em direção a Portugal.

INTRODUÇÃO – “Mas que importância tem a formiga perante o elefante?”

As relações existem mesmo antes que se tome consciência delas. Elas ocorrem inevitavelmente quando lidamos com o outro; em sociedade, portanto. Essas relações são, imperativamente, de poder. A literatura, certamente, além da *mimesis*, acaba por ser o registro, mesmo que ficcional, dessas relações, ora de conflito, ora de confronto, ora de harmonia. Muitas vezes, em tais relações, a violência acaba surgindo como efeito ou causa, como solução de problemas, como punição ou simplesmente como demonstração de força e, portanto, exercício de poder. A ficção acaba sendo uma forma de trazer o leitor ao questionamento, à análise e à inquietação desses fenômenos, pois as relações de poder e violência, que em muitas realidades acabam sendo relativizadas ou normalizadas, nas páginas da literatura são experimentadas, postas em confronto, repensadas e, por fim, podem provocar a mudança de comportamentos que tanto aproxima o texto literário da realidade.

Quando se associa a obra literária com esse pensamento de análise do poder e quando essa escrita literária permite problematizar conscientemente tal relação, tem-se uma forma diferente de narrar os fatos, possibilitando outras perspectivas. A narrativa *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa (2018) faz referência ao último imperador de Gaza, Ngungunhane, e permite não só o entrecruzar de ficção e fato histórico, mas também a análise de como o poder se estrutura e se consolida nesse contexto, bem como as formas por meio das quais as relações de violência se estabelecem. O tom irônico e crítico do qual o autor se utiliza para (re)contar a trajetória de Ngungunhane é inegável, assim como as vozes diversas que desenham também uma rede de discurso em que se mesclam narradores, personagens e intertextos num ritmo singular e inconstante.

A narrativa tomada como objeto deste estudo possibilita a articulação entre ficção e fatos históricos, permitindo a análise e classificação das relações de poder estabelecidas em seu contexto, considerando-se o período de colonização, a disputa territorial de impérios e, como instrumento ou polo dessa relação de poder, a análise de como as relações de violência se constituem no texto.

O processo de pesquisa tem natureza bibliográfica, por meio de análise e investigação tanto da obra referenciada quanto dos aportes teóricos mencionados a seguir, a fim de se consubstanciar elementos e aspectos pertinentes e passíveis de comprovação.

No primeiro capítulo, inicialmente, inserem-se as ideias levantadas a respeito daquilo que os Estudos Culturais possibilitam trazer à reflexão, a exemplo da constituição do sujeito em relação à cultura e sua representatividade. Essa vertente de análise literária parece harmonizar-se com a proposta de pensamento contida na obra de Khosa, que consiste em repensar as significações dadas ao que foi posto como figura de herói nacional. Os Estudos Culturais acabam por propiciar o estudo da complexidade das relações (tanto de poder quanto de violência) contidas nesse objeto de análise. Num segundo momento, introduz-se o conceito de metaficção historiográfica trabalhado por Linda Hutcheon (1991). Em seguida, apresenta-se a reflexão trazida por Michel Foucault (1988) em sua analítica do poder, em que se insere o conceito de “poder soberano”, propondo-se a sua relação com a narrativa de Ungulani. Por fim, traça-se um paralelo ao pensamento de Hannah Arendt, já aproximando a relação entre poder e violência, ora afastando-o do pensamento foucaultiano, ora permitindo uma aproximação quando se trata de como o poder é observado por ambos.

No segundo capítulo, procura-se problematizar como as relações de violência se estabelecem, sobretudo em relação à punição dos corpos, em que se destaca, inicialmente, a punição dos corpos femininos (as dores de Damboia e Domia) e, posteriormente, a dos corpos masculinos (a morte de Mputa e a dupla punição de Manua). Os aportes teóricos utilizados nessa etapa do estudo são as formulações de Michel Foucault (2014) e Marilena Chauí (1998) em relação à violência.

No terceiro capítulo, busca-se analisar a presença da ironia no texto de Khosa, pautando-se, mais uma vez, naquilo que Linda Hutcheon (2000) preconiza em *Teoria e Política da Ironia*, do qual se entendeu ser a ironia um acontecimento que reúne diversos aspectos e, sobretudo, a relação existente entre ironista e interpretador. Essa parte do estudo lança primeiramente o olhar ao último fragmento/capítulo, intitulado “O último discurso do imperador”; em seguida, busca-se explicar como a ironia “acontece” na narrativa de Khosa.

Em *Ualalapi*, há uma interessante ocorrência na escrita da narrativa: o uso de

provérbios populares, provavelmente de origem changana², utilizados por Ungulani Ba Ka Khosa no texto como sendo uma terceira voz dentro da ficção. Por tal motivo, tais construções intitulam os capítulos de acordo com a inferência que deles se pôde abstrair, funcionando, quiçá, como mais uma voz.

² Uma das três variantes linguísticas do tsonga, língua banto, falada principalmente na província de Gaza. Tal resgate realizado pelo autor também aparece em algumas das edições da revista *Charrua*, em que Kohsa faz o inventário dos provérbios populares.

CAPÍTULO I – “De histórias em que entram reis e rainhas, todos se apartam”

O texto de Ungulani Ba Ka Khosa parece vir ao encontro daquilo que se pode observar como proposta ou mesmo ambição dos estudos culturais, como assinala Stuart Hall (2003, p. 200), ao dizer que “os estudos culturais abarcam discursos múltiplos, bem como numerosas histórias distintas. Compreendem em um conjunto de formações, com as suas diferentes conjunturas e momentos no passado”. Essa abertura de possibilidade e a grande diversidade de trajetórias propostas pelos estudos culturais se fazem presentes na narrativa de Khosa, seja por seu projeto de narrativa (promover a inquietação necessária por meio da ficção, de forma a tomar como base de pensamento o fato histórico e suas plurais e possíveis reinterpretações), seja pela temática escolhida – a narração de um momento histórico, partindo de elementos e personagens, em sua maioria também históricos, ficcionalizando-os ao ponto de sugerir novas interpretações daquele mesmo fato histórico e de suas personagens, sem negá-los, mas problematizando-os.

Jonathan Culler (1999, p. 49) diz que

O projeto dos estudos culturais é compreender o funcionamento da cultura, particularmente no mundo moderno: como as produções culturais operam e como as identidades culturais são construídas e organizadas, para indivíduos e grupos, num mundo de comunidades diversas e misturadas, de poder do Estado, indústria da mídia e corporações multinacionais. Em princípio, então, os estudos culturais incluem e abrangem os estudos literários, examinando a literatura como prática cultural específica.

É justamente pensando nesse “examinar a literatura como prática cultural específica” que a metaficção historiográfica encontra terreno fértil, quer pela possibilidade de se repensar um passado, quer pelo deslocamento da ficção entre autor e leitor que essa modalidade vem a permitir. Repensar tais papéis ou funções, sobretudo com uma possibilidade de problematizar o próprio aspecto histórico, é um verdadeiro quebra-cabeça de possibilidades.

A aproximação feita, na obra de Ungulani, entre ficção e história, leva o leitor a uma grande reflexão: os acontecimentos na obra (literários ou históricos) são, antes de qualquer coisa, acontecimentos humanos, que, por sua vez, podem

promover a discussão e levantar uma série de inquietações. Se uma das principais características dos estudos culturais é convergir o saber em ferramenta de mudança, sobretudo política, *Ualalapi* acaba por propiciar elementos para a reflexão e para a crítica, conforme se verá adiante.

Pode-se observar, além disso, a partir da leitura do texto, aquilo que Inocência Mata (2013, p. 24) traz à reflexão em relação à produção do autor, em sua responsabilidade sobre o que produz e como produz, quando

[...] psicografa os anseios e demônios de sua época, dando voz àqueles que se colocam, ou são colocados, à margem da “voz oficial”: daí poder pensar-se que o indizível de uma época só encontra lugar na literatura.

Certamente, o autor da obra em análise incita o leitor a tais anseios e demônios referidos pela autora, remontando mimeticamente o momento histórico, de maneira que o “indizível” ganha espaço, primordialmente como literatura, mas também como resultado de um projeto criativo intenso e bem elaborado em que o autor se propõe a construir uma obra repleta de desafios alegóricos à interpretação e à significação.

Inocência Mata (2013, p. 39), ainda, ao refletir a respeito da crítica produzida sobre as literaturas africanas, assinala que

[...] a leitura literária carece de contextualização histórica, sociocultural e até antropológica para que a escrita de obras concretas não resulte em mais um produto discursivo tradicionalmente voltado para a consolidação da hegemonia canônica do Ocidente.

Dessa maneira, a análise aqui proposta sobre *Ualalapi* consiste, assim como estudos anteriores a este, em uma forma de promover a discussão, o diálogo e também a troca, não almejando apenas constituir um “produto discursivo” aproximado pelo vínculo linguístico da língua portuguesa, mas ampliar a inquietação ora proposta pelos estudos culturais e intensificada pela narrativa de Ungulani Ba Ka Khosa.

Em *Ualalapi*, o autor instiga a questionar e repensar sobre um fato histórico, com ênfase na figura – mítica, por vezes – que se criou em torno do imperador das terras de Gaza: Ngungunhane. Ao analisar o livro *Choriro*, do mesmo autor, Adriana Antonaccio (2016, p. 40) aponta que

[...] a utilização dessas personagens (reais) por Khosa não parece acontecer para dar legitimidade à obra, como aconteceria no romance

histórico. Pelo contrário, elas parecem existir no texto para questionar aquilo que se sabe a respeito delas, o que nos instiga a discussão da veracidade da história que nos foi contada.

A apresentação de personagens históricas, partindo das conclusões de Adriana Antonaccio, agrega à escrita de Ungulani o tom necessário de provocação ao pensamento a respeito daquilo que é contado pela história oficial. Tal recurso parece ser característica constitutiva da narrativa do autor, uma vez que está presente na tessitura de *Choriro*, encontrando forte representação em *Ualalapi* e também em *As mulheres do imperador*, obra mais recente de Khosa. O que ocorre é que em nenhuma dessas narrativas o leitor é levado a questionar os fatos narrados como históricos ou não, pois o cerne está no estranhamento que essas personagens apresentam; um estranhamento que levará à indagação, já que as personagens históricas acabam sendo utilizadas para problematizar a si mesmas. Por fim, tem-se a interpretação da obra ficcional e a reflexão sobre até que ponto há veracidade naquilo que foi contado como história oficial.

Observa-se, assim, que tal intenção de promover o (re)pensar dos fatos – indo, portanto, além do simples questionamento – acaba também por promover possíveis novas interpretações, o que poderia se configurar como uma característica ideológica do autor, que entrelaça a historicidade de eventos e personagens com realidades ficcionalizadas por meio da literatura.

Tal pensamento se aproxima da ideia de Homi Bhabha (2013, p. 27), quando aponta que

[...] o trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com o “o novo” que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou procedimento estético; ele renova o passado, reconfigurando-o com um “entre-lugar” contingente que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia de viver.

Entende-se, portanto, que a proposta de Ungulani Ba Ka Khosa em *Ualalapi* seja um processo dinâmico, aproximando-se do “novo” referido por Bhabha, sendo cuidadosamente arquitetado, a fim de que se envolva a ficção e a história não apenas como um trabalho de “ida e vinda”, de paródia ou nostalgia, ou, ainda, recordações de cunho saudosista, haja vista que o momento histórico em referência na obra encontra-se distante do autor, ainda que, ao mesmo tempo, permaneça tão

próximo à sua realidade, já que vivenciou – e ainda vivencia – as consequências do processo de colonização, revelando o teor de insurgência da obra ficcional.

O que se percebe, por conseguinte, é a intenção de se buscar a supressão do que foi posto como real – ao menos como registrado na história – no próprio limiar possível entre ficção e realidade, com o questionamento indireto (desassossego ou possibilidade de entendimento) que se pode vir a lançar sobre personagens e fatos tidos como históricos compreendidos em *Ualalapi*: especificamente a figura de Ngungunhane, sem “as coroas de louros” ou lirismos à personagem, que, nos registros oficiais, representou a resistência à colonização e que, na literatura, assim como o peso da colonização portuguesa na região de Gaza, representará, em outro momento, a mesma ideia de colonização, revelando-se um tirano.

Ainda em relação à figura de Ngungunhane, Khosa tem como proposta, segundo Esmeralda Martinez (2010), desmistificar aquilo que foi criado a respeito do imperador de Gaza, em um intento ousado que muito pretende explorar do jogo entre ficção e realidade. Durante a narrativa de *Ualalapi*, toma-se conhecimento de eventos que antecedem o regime do imperador Ngungunhane, a sua entronização e seu último discurso enquanto régulo daquela região. Os acontecimentos que ocorrem na história oficial são sublimados durante a narrativa, que encontra nas vozes de diversos personagens os “contares” que ainda não haviam sido ouvidos. Compreende-se que tal investida do autor tem como objetivo não uma obliteração da história – afinal, esta foi o ponto de partida –, mas a atenuação dos efeitos que tais fatos poderiam manifestar nas pessoas a respeito do que poderia ter sido ou ocorrido durante o tempo em que o imperador estivera no poder político de Gaza – os ranhos de possibilidade então levantados pela obra ficcional. Não se percebe, portanto, a pretensão de se confirmar o fato histórico, mas de utilizá-lo como subterfúgio de um fazer literário com um propósito maior: o de repensá-lo.

Ualalapi é dividido episodicamente em seis contos, os quais carregam como marca a palavra *fragmento*, ou seja, já se tem na estrutura da narrativa a sinalização de que tudo será contado de forma fragmentada, além de saltar à mente, também, a alegoria – recurso frequentemente utilizado no texto – de que na medida em que se avança na leitura, o reino de Ngungunhane vai-se fragmentando, sendo o texto em si relatos – partes de um todo – que, aparentemente, não apresentam coesão. Porém, conforme se vai adentrando a leitura, tais fragmentos acabam por formar a imagem, mesmo que estilhaçada, daquele que chamavam de O Leão de Gaza.

Neste estudo, toma-se como base, em relação à alegoria, a definição de Carlos Ceia (2009) quando indica que

[...] a alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com os sentidos duplos e figurados, sem limites textuais (pode ocorrer num simples poema como num romance inteiro) pelo que também tem afinidades com a parábola e a fábula. [...] A decifração de uma alegoria depende sempre de uma leitura intertextual, que permita identificar num sentido abstracto um sentido mais profundo, sempre de carácter moral.

A utilização do pensamento alegórico neste estudo não se limitará, portanto, a uma decifração de sentidos ocultos e imagens limitantes; buscar-se-á manter o olhar nesse “sentido abstrato e mais profundo” de forma a se buscar entender o texto narrativo como o diálogo possível entre a cultura, o saber e a linguagem. O pensamento alegórico não é, embora dele faça parte, o foco investigativo desta dissertação, mas tal observação acaba por ser essencial, quer pela interpretação literária da obra ou mesmo pela significação política que esta acaba tendo; afinal, como exposto, a proposta do texto de Khosa é ressignificar aquilo que foi colocado como representação de uma identidade nacional.

Se a literatura produzida em língua portuguesa na África alegoriza-se por ser um grande diálogo entre o que era da tradição oral (bem distante do registro em língua portuguesa) e o que se encontra nas páginas do livro, tem-se em *Ualalapi* não somente esse diálogo, mas aquele outro diálogo proposto entre história e texto literário. Há traços da tradição oral que reverberam pelo texto por meio dos provérbios populares, que aparecem diluídos no texto entre as vozes que ora são personagens, ora são narradores. A moralidade presente nesses provérbios populares, frequentemente questionadora, marca, além da presença da ancestralidade (as outras vozes, as do passado), a pluralidade do narrar, aspecto este que será explorado no último capítulo.

Quando se lê *Ualalapi*, algumas reflexões são despertadas. Uma delas é o pensamento no discurso “remontado” de uma narrativa que parte da história, mas que se realiza por meio da ficção. Não se trata meramente de falar sobre os 11 anos que compreendem o governo do imperador em questão, mas o instigante é como esse “falar sobre” é apresentado. Não é apenas um espaço de diálogo (entre passado e presente, ficção e realidade) ou de criação artística: tem-se o espaço da

reflexão e do convite – aparentemente complexo – ao analisar aquilo que foi trazido por meio da história (ou realidade) e de se (re)pensar a partir da ficção.

Outro pensamento decorrente da leitura concerne ao mecanismo de constituição de um sujeito – especialmente, o sujeito colonial, que ainda não havia passado pelo processo de colonização portuguesa, mas já havia sido submetido, de uma forma ou de outra, ao domínio de outras civilizações, talvez não equiparável ao domínio português, mas, ainda assim, tratava-se de uma subjugação. Na obra, evidencia-se constantemente o domínio de uma tribo sobre a outra – com episódios sanguinolentos, a propósito. Pode-se assim convocar os questionamentos levantados pela crítica e teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010), observando-se as relações ou especificidades entre o sujeito colonial e o colonizador (europeu, no caso de *Ualalapi*) – que o construía à imagem de um Outro –, quando discorre sobre “a violência epistêmica geralmente habitual na construção do sujeito colonial como Outro e da obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária subje-tividade” (SPIVAK, 2010, p. 47). Tem-se, assim, algo ao qual a narrativa de Ungulani talvez venha a ter um bom intento, ao tratar dessa relação entre colonizador e colonizado, mesmo que de forma velada. Basta trazer à memória o episódio que envolve o jovem Manua enquanto relato ficcional, pois a autora conclui que

Não se trata de uma descrição de “como as coisas realmente eram” ou de privilegiar a narrativa da história como imperialismo como a melhor versão da história. Trata-se, ao contrário, de oferecer um relato de como uma explicação e uma narrativa da realidade foram estabelecidas como normativas (SPIVAK, 2010, p. 48).

Infere-se, portanto, que a narrativa *Ualalapi* levanta efetivamente a possibilidade do questionamento e da reconstrução de ideias, sem, por outro lado, obliterar esse passado. Tem-se um sujeito colonial, mas com uma perspectiva, ao menos na narrativa, que não é apagada ou silenciada; ao contrário, é esse sujeito que compõe a narrativa, desenvolvendo-a e a complementando-a, enquanto personagens ou narradores.

Vale ressaltar que a figura histórica de Ngungunhane foi escolhida por ter uma representatividade, pois, como informa Vitória Wermelinger (2019, p. 7):

Assim como todo Estado, a República Popular de Moçambique precisava de um símbolo nacional, e, nesse caso, era extremamente importante que essa

representação mostrasse de forma muito clara todo o histórico de resistência moçambicana contra a colonização portuguesa, sendo a história do império de Gaza o exemplo mais vivo e popular do enfrentamento aos colonizadores portugueses. Assim, Gungunhana acaba por completar as condições necessárias para assumir o papel de herói moçambicano àquela altura.

O que leva a concluir que o autor não está falando apenas de um assunto ou falando por alguém, mesmo que por meio da ficção, uma vez que agora lhe é possível. Há o questionamento, há a provocação, uma vez que tal escolha de herói não terá sido isenta de intenções ou ideologias. Se há a fala, ela é “para” e também “com”, no amplo sentido de companhia, estabelecendo interlocução, saindo da ideia de que o autor talvez esteja falando por todos aqueles que foram silenciados. O projeto é maior e mais ambicioso, no sentido de que a obra literária não chega pronta ao leitor. O convite é para remontar a narrativa histórica e montar a narrativa ficcional, associando ao projeto o pressuposto de “pensar sobre” e “pensar diferente” a partir daquilo que o texto narrado propôs. Além disso, em *Ualalapi*, é perceptível que o colonizador maior não é o estrangeiro, mas o próprio imperador Ngungunhane, e a representação que ele possui de um povo não-estrangeiro que domina outro povo. O texto permite pensar na construção desses sujeitos subalternos, embora esse pensamento não lhes fosse evidente.

Certamente, a proposta de Khosa, como dito anteriormente, não é assumir tons de nostalgia, mas sim de inquietação, ou, ainda conforme Spivak (2010, p. 64), “a tarefa de medir os silêncios, sejam esses reconhecidos ou não”. Embora a autora conclua que “o subalterno não pode falar” (SPIVAK, 2010, p. 126), há, pela via da criação literária – em *Ualalapi* e em outras tantas obras –, a possibilidade de não dar continuidade a tal silenciamento, ao menos no viés ficcional.

É por meio dessa reflexão propiciada pelo que foi desenvolvido no âmbito dos estudos culturais, associado ao entendimento de que se encontra em *Ualalapi* um projeto artístico diferente, seja pela composição estrutural, seja pela forma de aparente desordem na disposição das ideias no texto, que se observa o potencial de uma ideia trabalhada no estilo das narrativas pós-modernas.

Embora ocorra certa harmonia em relação à classificação da obra em análise neste estudo, propõe-se a expansão daquilo que os autores consideram que ela seja. Quanto à classificação de *Ualalapi*, enquanto gênero textual, Jane Tutikian (2014, p. 6) afirma que “há quem considere *Ualalapi* um livro de contos. Há quem

considere um romance. Entendo ser um romance fragmentário e dos mais bem conseguidos”. Já Esmeralda Martinez (2010) aponta, sob a ótica da história, a classificação de que se encontra em *Ualalapi* o famoso romance histórico. A autora informa, ainda, que o próprio autor considera sua obra como um livro de contos, como também assinalou Tutikian.

Em relação a *Ualalapi*, Ana Mafalda Leite (1995, p. 54) faz as seguintes considerações, ao refletir se a obra se enquadraria naquilo que se classifica como romance histórico:

O(s) modelo(s) do género escolhido não tem a ver com o romance histórico romântico, mas antes com algumas das estratégias da ficção histórica moderna e pós-moderna, bem como a recuperação simultânea da genologia oral africana. Esta obra vem confirmar o entrosamento cultural das literaturas africanas de língua portuguesa, que burilam, de forma mais ou menos consciente, a sua originalidade na recriação e partilha de dois universos culturais: o europeu, que lhes legou a escrita, e o africano, de que reinventam, pela escrita, a ancestralidade e as formas orais. Há sempre uma espécie de subversão da herança adquirida, que confere aos textos africanos, a maioria das vezes, a novidade da surpresa formal.

A autora pondera que há, na referida obra, uma diferença em relação à classificação costumeira, sobretudo no que se mostra como caminhos de figuração desse fazer ficcional, pontuando seu processo de recriação e partilha dos dois universos dos quais faz parte e a existência de certa subversão daquilo que tanto a história propiciou quanto aquilo que a perspectiva tradicional literária oferece. Partindo dessa subversão apontada, observa-se a abertura possível a novas ambições de produção ficcional, o que acaba por se aproximar da definição terminológica à qual este estudo se propõe.

Ao se pensar em processo de criação, não há como deixar de lado o fato de Ungulani Ba Ka Khosa ser também um historiador, o que, de alguma maneira, coloca-o num terreno familiar, uma vez que, segundo Hayden White (2001, p. 102),

O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção.

Assim, a escolha pela trajetória fragmentada e não objetiva da narrativa em *Ualalapi* não é gratuita, haja vista que uma das ideias, como adiante será explanado,

é justamente romper com a zona de conforto comumente atribuída ao leitor, colocando-o numa posição de agente, num cenário de estranheza e de experimento.

A obra é aqui analisada, portanto, a partir do conceito de romance pós-moderno, levando-se em consideração o projeto que Ungulani Ba Ka Khosa apresenta. Toma-se como princípio a definição proposta por Linda Hutcheon (1991): a metaficção historiográfica. Pontua-se, no entanto, que não é objetivo deste estudo cancelar uma classificação definitiva à obra em questão, mas expandi-la.

Linda Hutcheon (1991) informa, ao abordar o romance pós-moderno, que tais produções acabam por carregar a ideia da confrontação de paradoxos de representação fictícia/histórica, particular/real e do presente e passado, cujo intento maior não é desintegrá-los, mas explorar os lados dessas dicotomias. Em *Ualalapi*, encontra-se essa ideia de confrontação da representação histórica já construída do imperador Ngungunhane e a representação ficcional proposta por Khosa, em que uma não tenta suplantar a outra, muito pelo contrário: ambas se sustentam e acabam por suscitar a indagação.

A autora propõe, ainda, que “A metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico e, ao fazê-lo, problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 142), o que levaria à proposição de repensar a partir de um aspecto histórico, não apenas recriando realidades históricas (ou versões imaginárias) – percebe-se que, na narrativa em questão, a desmistificação, entendida como proposta de Khosa, é feita de forma gradativa: a usurpação do trono por Ngungunhane, a arbitrariedade de suas ações, a violência e a tirania. Tal procedimento tem como chave um conhecimento histórico associado àquilo que a construção ficcional propicia ao leitor.

Ainda de acordo com a autora, o texto pós-moderno não tem como objetivo questionar a autenticidade da história, uma vez que “o passado como referente não é enquadrado nem apagado [...] ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” (HUTCHEON, 1991, p. 45). Pode-se entender tal modificação como própria e necessária ao texto literário, para que se proponha a ampliação do pensamento. A ficção de Khosa, em *Ualalapi*, por exemplo, não assume a sequência narrativa habitual – apesar de possuir certa cronologia –, e o enredo é apresentado entre as diversas falas das personagens, que assumem, em alguns momentos, a função de narrador. Em meio a isso, ocorre a modificação

ficcional e o confronto entre arte e história: pode-se pensar aqui na tomada do reino por Ngungunhane, que, pela perspectiva da narrativa, parecer ter ocorrido por meio da conquista, quando se constituiu como possível usurpação – porque não houve uma defesa do outro proponente ao trono, levando-se em consideração os aspectos históricos. Outra possibilidade pode ser observada no episódio que envolve a personagem Damboia, em que duas versões de sua conduta são apresentadas pela narrativa por meio de comentários, como os dos criados da casa e de personagens como Malule, por exemplo, que buscavam a todo custo legitimar a versão que favorecesse a imagem do imperador, já que Damboia, além de tia dele, era forte aliada. A estratégia adotada por Khosa, de fazer o leitor não saber “de quem é a verdade que está sendo contada”, objetiva a possibilidade de se margear uma interpretação possível a partir de tais questionamentos. Na obra, há a impressão de que a vontade do imperador deve prevalecer, porém, a “má fama” de Damboia é constantemente constituída através das falas das personagens; aos leitores, resta o privilégio da dúvida.

O que nos leva ao pensamento de Tzvetan Todorov (2011), de que, em literatura, devemos observar como os acontecimentos são apresentados, a forma que duas visões diferentes do mesmo fato os tornam fatos diferentes, o que, na obra de Khosa, faz pensar exatamente na maneira como os fatos são percebidos, justamente para enfatizar esse ponto de vista fragmentário, tendo como efeito o fato de que não há visão ou versão única daquilo que é contado.

Linda Hutcheon (1991, p. 21), ao apresentar o conceito de metaficção historiográfica, propõe que:

Embora todas as formas da arte e do pensamento contemporâneos apresentem exemplos desse tipo de contradição pós-modernista, este livro (como muitos outros sobre o assunto) vai privilegiar o gênero romance, especialmente uma de suas formas, que quero chamar de "metaficção historiográfica". Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos.

A autora esclarece que a metaficção historiográfica induz o repensar a partir de um fazer histórico, problematizando a própria possibilidade do contexto histórico,

considerando-se o que autora chama de “prazer da dupla conscientização”³. Esse gênero, por assim dizer, incorpora a consciência teórica sobre história e ficção, acrescentando que “ela sempre atua dentro das convenções a fim de subvertê-las. Ela não é apenas metaficcional; nem é apenas mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional” (HUTCHEON, 1991, p. 22), remetendo exatamente aos limites da mimese dentro de um paradigma em que se desafia um fato (o governo do imperador Ngungunhane) ou efeito da história (a imagem de personagem heroico-resistente ao processo de colonização), sem negá-los, no entanto.

Fazendo alusão a Umberto Eco, quando este estabelece três maneiras de se narrar o passado – a fábula, a estória heroica e o romance histórico⁴ –, a autora acrescenta a metaficção historiográfica como sendo a quarta forma de fazê-lo, com sua autoconsciência em relação a como esse processo é realizado. Acrescenta, ainda, que

[...] a metaficção historiográfica, assim como a pintura, a escultura e a fotografia pós-modernas, insere, e só depois subverte, seu envolvimento mimético com o mundo. Ela não o rejeita (cf. Graff 1979) nem o aceita simplesmente (cf. Butler 1980, 93; A. Wilde 1981, 170). Porém ela de fato modifica definitivamente todas as noções simples de realismo ou referência por meio da confrontação direta entre discurso da arte e o discurso da história (HUTCHEON, 1991, p. 39).

Dessa forma, quem tem conhecimento sobre aquele que foi imperador das terras de Gaza, ao ler *Ualalapi*, dificilmente não será tomado por uma inquietação questionadora. Vale enfatizar novamente que isso ocorre não ao ponto de se questionar a veracidade dos fatos ou das personagens, mas de como pensá-los ou repensá-los a partir de outras possibilidades ficcionais.

Tânia Macedo e Vera Maquêa (2007, p. 88), em relação à obra *Ualalapi*, fazem uma importante consideração: a de que

³Hutcheon (1991) salienta, em relação a essa dupla conscientização na metaficção historiográfica, que a primeira diz respeito ao ficcional – sua natureza é fictícia, portanto; a segunda consciência, por sua vez, seria aquela originada em um fato histórico, com base no real.

⁴ Para Eco (*apud* HUTCHEON, 1991, p. 150), “Os romances históricos, não só identificam no passado causas para o que veio depois, mas também investigam o processo pelo qual, lentamente, essas causas começaram a produzir seus efeitos”.

[...] os “seis fragmentos do fim”⁵ que antecedem e desenham a abertura de capítulos independentes, sendo fragmentos de relatos e outros documentos similares, são alterados na sua substância: dentro da ficção, funcionam também como ficção.

O que muito se aproxima da ideia de analisar a obra como uma metaficção historiográfica, pois, de fato, tais intertextos acabam por dialogar com os fragmentos, peças históricas na ficção, que movem a própria ficção, confirmando-os, antecipando fatos, sugerindo conflitos ou problematizações, sustentando a inquietação e, por conseguinte, o processo de desmistificação da figura do imperador dos Ngunis.

Encontra-se, pois, um desafiador convite ao exercício daquilo que se conhece a respeito dos limites entre ficção e realidade, subsidiando, por fim, o repensar e o ressignificar dos fatos e das informações levantadas pela narrativa. Se o objetivo de Khosa era repensar a imagem dessa personagem histórica, desmistificando-a por meio da ficção, assim o faz pelo caminho da metaficção historiográfica, desafiando a história, sem negá-la, antes subvertendo-a.

I.1. A ascensão do Imperador de Gaza

Por isso, as leis que vigoram até aqui irão vigorar, e eu serei homem de mais leis emanar quando para isso for necessário, porque o império é meu, e o poder pertence-me (KHOSA, 2018, p. 57).

O excerto que introduz esta seção exemplifica a maneira como Ngungunhane exercia seu poder: por meio da tirania. Uma das muitas ideias da narrativa de Khosa é exatamente refletir, por meio do texto, sobre a execução desse poder e não apenas sobre a figura do imperador ou a imagem criada e associada a ele, mas também sobre o quanto as ações dessa personagem possibilitam questionar: até que ponto elas confirmam a figuração do herói resistente à colonização portuguesa ou, por outro lado, configuram ardilosas atitudes em prol de uma ambição pelo poder a qualquer custo?

⁵As autoras propõem uma leitura diferente em relação à contagem dos capítulos-contos presentes em *Ualalapi*, sugerindo uma divisão em 12 partes, em que se contabilizam a Nota do Autor e os intertextos que introduzem cada Fragmento do Fim.

Assim, a narrativa de *Ualalapi*, em seu primeiro fragmento, alegoriza o que poderia ter sido a ascensão de Mundungazi ao governo das terras de Gaza, assumindo, então, o nome de Ngungunhane, que, segundo Tutikian (2014), tem como significado “aquele que domina”, o que acaba por encontrar na obra exemplificação singular: percebe-se que a intenção de Mundungazi é dominar o império. Nesse primeiro fragmento, há a informação da morte do rei Muzila numa atmosfera de tristeza e de mistérios, encerrada num diálogo entre os guerreiros Mputa e Ualalapi – personagens de destaque na narrativa.

Pela narrativa, ainda na voz de Mundungazi, toma-se conhecimento de eventos ocorridos antes da entronização de seu pai, Muzila, que fazem crer, enfaticamente, na usurpação do trono por seu tio, Mawewe. Há uma reflexão realizada pelo então legítimo sucessor, Mundungazi, que nessa parte do texto assume a função de narrador. A lembrança da usurpação do trono acaba sendo um recurso utilizado a fim de se buscar indiretamente o apoio do povo e, diretamente, dos guerreiros:

Mas Mawewe esqueceu-se disso e tomou o trono por um tempo que a história não registrará e se registrar será com a perfídia estampada no rosto desse homem que não ousou chamar de tio.

Nesse tempo, meus guerreiros, a terra cobriu-se de cadáveres inocentes e as águas tomaram a cor do sangue durante semanas e semanas, levando pessoas a beber o sangue dos seus irmãos mortos por não suportarem a sede que os atormentava. E tudo por teimosia de Mawewe em se manter no poder (KHOSA, 2018, p. 33).

Nota-se que a fala de Mundungazi tem por finalidade não só advertir a todos de que tal erro não poderia ocorrer novamente, mas, principalmente, o intuito de provocar o temor. Com a morte de Muzila, três sucessores poderiam assumir o trono: Mundungazi, que narra os fatos nesse momento; Mafemane, filho primeiro de Fussi, primeira inkonsikazi de Muzila; e Anhane Mafabeze, a quem o texto não faz muita referência – sabe-se por meio do narrador que este não apresentaria resistência, ou seja, não figurava uma ameaça. Sobre o fato de o trono ter sido usurpado em uma época anterior ao tempo da narrativa, Martinez (2010) esclarece que, pela história, de fato haveria ao menos duas possibilidades ou dois possíveis sucessores ao trono: este pertenceria a Muzila, por ser mais velho e filho da esposa mais antiga, e também poderia pertencer a Mawewe, pelo fato de sua mãe, princesa

da dinastia Dlamine, ter sido o pagamento em lobolo⁶ feito pelo povo. Mawewe, por ter a simpatia entre os Angunis, acaba por assumir o trono.

A narrativa de *Ualalapi*, porém, não traz informações suficientes para que se observe a pretensão do irmão de Mundungazi a requerer o trono. Com efeito, parece tratar-se de um temor do próprio narrador-personagem. Mesmo em face de um primeiro enfrentamento dos guerreiros de seu irmão, Mafemane mostrou-se tranquilo e sereno – observa-se que tais adjetivações são advindas daquilo que falou Mundungazi, ou seja, sabe-se o que diz o narrador sobre aquele que ocupa o outro lado da “disputa”, não sendo possível, portanto, ter conhecimento sobre qual seria de fato o pensamento de Mafemane.

Pela perspectiva que a obra apresenta, o trono parece pertencer a Mundungazi, havendo inclusive uma declaração de aceite de Mafemane: “O trono pertence a Mundungazi” (KHOSA, 2018, p. 37). Mesmo com tal declaração feita, indicando aceitar a situação, a morte de Mafemane, ainda que adiada, acontece.

Vale ressaltar que toda a narrativa de *Ualalapi* é o contar de alguém sobre alguma coisa que ouviu, o que leva quem lê a pensar se de fato o aceite de Mafemane foi em tom pacífico ou não. Logo, o que Mafemane disse foi dito pelo contar de alguém, ou seja, trata-se de uma fala indireta. Como manifesto no texto, o que se tem é um pedido de despedida à família feito aos primeiros guerreiros que o confrontaram; a ação é entendida como provocação ou mesmo estratégia de fuga – entendimento de Damboia, que parece se encolerizar mais do que o sucessor ao trono. Ideia que se conflita com a atitude da personagem Mafemane, pois se mostra, conforme a narrativa, complacente, como se tivesse aceitado que iria morrer:

- Pensei que não viessem – disse Mafemane, percorrendo-os com o olhar, um olhar penetrante e incisivo. – Não era necessário tanta gente, bastavam dois. Mas estou pronto. Podeis matar-me. Sei que não podereis entrar na vossa aldeia sem o meu corpo. Conheço Mundungazi de criança. E conheço essa crapulosa mulher que tem por nome Damboia. Não vos quero roubar tempo, andaste muito. Podeis matar-me (KHOSA, 2018, p. 39) .

Esse episódio trata da segunda investida feita a Mafemane pelos guerreiros Maguinguane, Mputa e Ualalapi, em quem o peso da morte do “rival” de Mundungazi

⁶Segundo Fernandes (2018, p. 125), “O lobolo pode ser entendido como um casamento costumeiro e recorrente no Sul de Moçambique. [...] tratando-se de uma relação intrínseca com o mundo dos antepassados da noiva e do noivo, em que se estabelece um contato direto e contínuo entre os vivos e os mortos e, por intermédio da conexão com os espíritos antepassados e a realização de suas exigências, fundamenta-se a harmonia social entre os noivos; e, sobretudo, sela o laço social entre ambas as famílias, abençoando e garantindo prosperidade à família que está por vir”.

recaiu, efetivando o destino do império. Os três guerreiros oscilaram em suas ações; foi Ualalapi quem cravou a lança no peito do adversário repetidas vezes, cessando apenas após a interferência dos outros guerreiros. Essa cena pode ser interpretada como se a repetição da ação de desferir a lança por diversas vezes alegorizasse a intensidade ou a afirmação de que aquele ato estaria legitimando o surgimento de um novo imperador:

Sem a coragem de olhar, Ualalapi aproximou-se de Mafemane, ajoelhou, tirou a lança do peito e voltou a enterrá-la vezes sem conta. O rosto, o tronco e outras partes do corpo de Ualalapi foram-se cobrindo de sangue quente, expelido do corpo de Mafemane, já morto. E à medida que o sangue ia escorrendo pelo corpo de Ualalapi, este mais fechava os olhos e enterrava com maior fúria a lança no tronco perfurado, desfeito e irreconhecível. Maguiguane e Mputa aproximaram-se.

- Chega – disseram –, há muito que morreu (KHOSA, 2018, p. 40).

A cena descrita apresenta a morte com brutalidade. Ocorre não apenas a execução de um pedido, já que Mundungazi ainda não era oficialmente hosi. Como dito, a ação parece querer confirmar a realização desse ato, de forma que, para que houvesse o surgimento do novo imperador, muito sangue precisasse ser derramado; no caso, muito sangue de um mesmo homem, irmão e adversário direto de Mundungazi. Observa-se que há uma gradação no estado físico de Mafemane, “o tronco perfurado, desfeito e irreconhecível”, revelando que não bastava apenas matá-lo, como se o agente do feito estivesse em fúria. É Ualalapi, personagem que intitula a obra, quem efetiva o império em favor de Mundungazi, sugerindo o pensamento no “perfurado” para se ter uma ação concreta e incisiva, comparando com o primeiro contato dos outros guerreiros com Mafemane; “desfeito” de qualquer possibilidade ou condição para que o trono não fosse destinado ao “preferido de Muzila”; e, por fim, “irreconhecível”, comportando tanto as ideias de não se deixar identificar quanto a ideia de não certificar-se como verdadeiro, aludindo-se, talvez, ao episódio da usurpação do império por Mawewe.

A morte de Mafemane propicia o início de uma reinterpretação da figura do imperador Ngungunhane, antes do império. Seria, pelo que se pode notar, uma forma de mostrar que ninguém poderia atravessar-lhe o caminho, pois, mesmo que houvesse um acordo entre os irmãos, haveria, ainda, a possibilidade de uma “usurpação” ou tomada do trono. Dessa maneira, o assassinato, por assim dizer, seria a solução para tal incerteza, pois o futuro imperador não estava disposto a partilhar o poder.

É necessário observar que a mulher de Ualalapi, previamente a esse episódio, suplicou que ele não cumprisse a ordem de matar o rival de Mundungazi. A sua preocupação era que o sonho que ela tivera se cumprisse: Ualalapi morrendo em meio a muito sangue – uma imagem que enfatiza o sangue derramado para que a dominação dos ngunis perdurasse sobre os tsongas, revelado num diálogo entre ela e o marido: “Vivemos do sangue destes inocentes. Por que, Ualalapi?” (KHOSA, 2018, p. 36). A resposta mais operacional possível é dada, a fim de se justificar tais feitos: “É necessário, mulher. Nós somos o povo eleito pelos espíritos para espalhar a ordem por estas terras. E é por isso que caminhamos de vitória em vitória. E antes que o verde floresça é necessário que o sangue regue a terra” (KHOSA, 2018, p. 36). Apesar da alegoria, o fragmento mostra o quão cruel pode ser a manutenção dessa ordem política. O que diferencia, afinal, nessa passagem, os ngunis dos colonizadores portugueses? Seriam ambos “os povos eleitos” por quem? A resposta às duas perguntas caminha para uma negativa, e essa conclusão só se torna possível a partir de um conhecimento que extrapola o texto narrativo. O projeto de Khosa, de ressignificar o que é posto como “herói nacional” e, portanto, símbolo de nacionalidade, nesse momento da narrativa, começa a ganhar força, pois o leitor é levado a pensar que a dominação dos tsongas pelos ngunis (enfatizando-se o governo tirano, sanguinolento e covarde) assemelha-se ao que também viria a acontecer quando da dominação dos ngunis pelos portugueses com a mesma intensidade de sangue e covardia. A justificativa, portanto, de “ser um povo escolhido para espalhar a ordem” provoca, além da ironia, a crítica ao discurso de dominação. A ordem sugerida na fala de Ualalapi corresponde ao ponto de vista de quem pretende dominar aqueles que simbolizam a “desordem”, o que poderia perfeitamente ser utilizado em outro contexto: a dominação de Moçambique por Portugal.

A narrativa sugere que a personagem Ualalapi, ao matar Mafemane, possa ter passado por um devaneio ou mesmo ter enlouquecido diante de tal fato, uma vez que este pôs-se a correr, atravessando as casas da aldeia e gritando, como ninguém ouvira, um “não” estridente e lancinante. Desapareceu na floresta coberta pela noite, quebrando com o corpo as folhas e os ramos que os olhos ensanguentados não viam. Minutos depois, o choro de uma mulher e de uma criança juntaram-se ao “não” e ao ruído da floresta ao ser arrasada. “E o mesmo

ruído cobriu o céu e a terra durante onze dias e onze noites, tempo igual à governação, em anos, de Ngungunhane...” (KHOSA, 2018, p. 40).

Tal momento possibilita a reflexão sobre o “não” estridente e lancinante proferido pela personagem, remetendo ao fato de não ter ouvido a sua esposa ou, talvez, não querer ter feito aquilo, embora, como disse a própria personagem, tenha sido “necessário”. Todo o evento (a morte, quem sabe, de um rei justo – o rival de Mundungazi) parece compor um ambiente de tristeza e sofrimento, chegando a se pensar até numa imagem atormentadora, metaforizada pelo som de um “não” estridente e ininterrupto associado ao som da vegetação sendo quebrada pela força do corpo em movimento e ao choro de uma mulher e de uma criança – possivelmente a esposa e o filho de Ualalapi. E esse é o cenário anunciador de como viria a ser o império de Ngungunhane: de sofrimento e morte.

Com o evento da morte de Mafemane, Mundungazi legitima aquilo que queria: o poder. O episódio da ascensão é marcado pela troca de nome, Mundungazi passa a ser chamado de Ngungunhane⁷, o imperador das terras de Gaza:

Não vou partilhar o poder. Ele pertence-me desde que nasci do ventre de Lozio, minha mãe, a mulher preferida de Muzila. E serei temido por todos, porque não me chamarei Mundungazi, mas Ngungunhane, tal como essas profundas furnas onde lançamos os condenados à morte! (KHOSA, 2018, p.34)

I.2. O poder soberano de Ngungunhane

Para tratar das relações de poder na obra *Ualalapi*, recorre-se àquilo que o filósofo francês Michel Foucault (1988) denominou como *poder soberano* ou *poder de soberania*, opondo-os exponencialmente às outras modalidades que fazem parte da analítica do poder que o autor vem a teorizar posteriormente, quais sejam, o *poder disciplinar* (a tecnologia de poder que age sobre os corpos, hierarquizando, segmentando e especializando os indivíduos) e o *biopoder* (a tecnologia de poder que age sobre os corpos populacionais já disciplinados, promovendo a manutenção

⁷ Ao ser aprisionado e deportado, o imperador Ngungunhane passou a ser chamado de Reinaldo Frederico Gungunhana. Assim, a mudança de nome mais uma vez marca os eventos na vida dessa personagem, tendo agora como pano de fundo o exílio em Portugal e o processo de cristianização pelo qual passou.

da vida). Assim Foucault (1988, p. 127) aborda os privilégios característicos do poder soberano sobre o controle do direito de morte e poder sobre a vida:

Entre soberano e súditos, já não se admite que seja exercido em termos absolutos e de modo incondicional, mas apenas nos casos em que o soberano se encontre exposto em sua própria existência: uma espécie de direito de réplica. Acaso é ameaçado por inimigos externos que querem derrubá-lo ou contestar seus direitos? Pode, então, legitimamente, entrar em guerra e pedir a seus súditos que tomem parte na defesa do Estado; sem “se propor diretamente à sua morte” é-lhe lícito “expor-lhes a vida”: neste sentido, exerce sobre eles um direito “indireto” de vida e morte. Mas se foi um deles quem se levantou contra ele e infringiu suas leis, então, pode exercer um poder direto sobre sua vida: matá-lo a título de castigo. Encarado nestes termos, o direito de vida e morte já não é um privilégio absoluto: é condicionado à defesa do soberano e à sua sobrevivência enquanto tal.

Em *Ualalapi*, há vários momentos em que isso pode ser observado, dentre os quais se destacam dois episódios: o primeiro, quando os guerreiros partem com a incumbência de matar Mafemane – possível ameaça à ascensão ao trono quando o imperador ainda era Mundungazi; o segundo ocorre no capítulo “Fragmentos do Fim (4) – o cerco ou fragmento de um cerco”, em que há uma referência à Batalha de Coolela, comandada por Maguinguane, chefe militar do imperador. No primeiro caso, guerreiros, em nome de um homem, possível titular do império, buscaram a morte de seu rival, a fim de consolidá-lo; já no segundo caso, também em nome de um imperador, muitos foram os mortos, especificamente em defesa de um território já conquistado. A narrativa não faz menção ao fato de que o imperador não se fizera presente nessa batalha, pois é nesse momento que as forças de Ngungunhane são “vergonhosamente” derrotadas, segundo a história, levando-o a se recolher em Chaimite, lugar em que veio a ser aprisionado e levado como troféu de guerra para Portugal.

Ainda segundo Foucault (1988, p. 127-128),

O soberano só exerce, no caso, seu direito sobre a vida, exercendo seu direito de matar ou contendo-o; só marca seu poder sobre a vida pela morte que tem condições de exigir. O direito que é formulado como “de vida e morte” é, de fato, o direito de causar a morte ou de deixar viver.

É pensando nesse controle sobre a vida a partir do direito de matar ou não matar que se observa o fato de, mesmo antes de se tornar imperador efetivamente, Ngungunhane, dentro da relação de poder que estabelece com os guerreiros – e a narrativa não propicia elementos prévios que possam dar conta do porquê dessa relação –, arquiteta a morte de seu irmão na disputa pelo trono. Como dito

anteriormente, não houve qualquer processo de acordo ou armistício, mesmo que velado. Ngungunhane decidiu que seu irmão não deveria viver e articulou seu assassinato. Para Foucault (1988, p.131), “a morte simbolizava o poder soberano, assumindo a função de gerir a vida”, e tal exercício de controle sobre a vida por meio da morte será um mecanismo recorrente durante a narrativa, bem como no governo de Ngungunhane – motivo pelo qual dedica-se um capítulo desta dissertação à punição dos corpos, direta ou indiretamente ligadas à figura do imperador.

Em *Ualalapi*, pelo que há de histórico, pode-se pensar essa relação de poder como exemplo do poder de soberania, sem que se esgotem, porém, as outras possíveis modalidades de poder trabalhadas por Foucault, apesar de bem distintas. Tal proximidade ocorre pela relação repressiva, autoritária e tirânica perceptível em toda a narrativa quando se coloca em análise a figura do imperador. Como afirmou-se anteriormente, mesmo antes de tornar imperador, Mundungazi/Ngungunhane já exercia esse poder sobre os guerreiros, pensando na ideia de administrar o direito de vida e morte. Há, ainda, os episódios que envolvem a suposta traição de Mputa e a tentativa de controle sobre os fatos e ideias em relação ao ocorrido com Damboia no episódio da menstruação de três meses, quando se emite a ordem para suspensão dos ritos religiosos e a punição daqueles que ultrajassem a imagem do reino.

O que vem, em parte, ao encontro das ideias de Foucault (2014, p. 30), sobretudo quando reflete, em relação à microfísica do poder, que

O poder nela exercido não seja concedido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma “apropriação”, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou a conquista que se apodera de um domínio. Temos em suma que admitir que esse poder se exerce mais que se possui, que não é o “privilégio” adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de conjunto de suas posições estratégicas– feito, manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados.

Embora, certamente, o poder venha a ser para a personagem algo palpável ou físico, o que inclina à aproximação desse fragmento é toda a engenhosidade percebida na narrativa para que Ngungunhane fosse legitimado perante a aldeia (sociedade). Tanto a personagem histórica quanto a fictícia souberam utilizar de todas as manobras para exercer o poder. Na ficção, primeiramente convence o povo

a crer que ele era o sucessor legítimo ao trono, fazendo-o lembrar do governo ilegítimo de seu tio Mawewe e das mazelas que tal governo trouxe ao povo. Em seguida, livra-se da rivalidade iminente que seu irmão representava: indiretamente, planejou tirar-lhe a vida por meio de seus guerreiros. Ao invés de fazer uma investida direta, faz uma investida estratégica, conduzindo todos – aldeões e leitores – à impressão/interpretação de que o trono lhe foi concedido e não por ele conquistado.

Daí a se pensar no que Foucault (1990, p. 90) também observa quando afirma que

as relações de poder são, ao mesmo tempo, intencionais e não subjetivas. Se, de fato, são inteligíveis, não é porque sejam efeito, em termos de causalidade, de uma outra instância que as explique, mas porque atravessadas de fora a fora por um cálculo: não há poder que se exerça sem uma série de miras e objetivos.

O que possibilita a conclusão de que o poder acaba por ser intencional e que não se podem estabelecer relações de poder que se exerçam sem uma série de objetivos; quando se evidencia a relação de poder por soberania, tal intencionalidade parece ficar potencializada, visto que ela parte de um ponto: o soberano, a figuração física do poder.

O poder soberano, como orienta Foucault, parece tomar o corpo como um objeto de violência e mesmo de honra, em defesa desse mesmo poder. Em *Ualalapi*, o corpo será alvo constante do exercício do poder e de sua manutenção, findando na morte com violência maior, haja vista, por exemplo, o sangue derramado quando da dominação dos ngunis sobre os tsongas, ao qual fez referência a personagem Ualalapi, e o sangue derramado e “necessário”, conforme a narrativa, para a consolidação do reino de Ngungunhane. Observa-se, enfaticamente, que, na obra, a maior atuação desse poder soberano se dá não em relação ao controle desses corpos, mas às subtrações que lhes são feitas.

Analisando a perspectiva do imperador, especificamente o episódio em que se desenrola o plano de vingança de Domia, constata-se que quando ele descobre o propósito de sua serva, poderia simplesmente matá-la – e assim o faz –, mas antes comete o ato do estupro, pondo em evidência que não se tratava apenas do jogo de deixar viver ou morrer, sendo necessário também marcar essa relação de poder.

Outro ponto de observação pode ser feito ao analisar-se a perspectiva do colonizador português, que inicialmente exerce esse mesmo poder soberano em relação ao povo colonizado. A narrativa apresentará, mais uma vez, o ato do estupro, quando se lança o olhar ao último capítulo, que trata do discurso do imperador. Nele, se constatará a violência sexual cometida contra mulheres em ambiente público ou quando elas são obrigadas a ter relações sexuais com homens brancos em troca de algumas moedas. Assim, não basta apenas o exercício efetivo do poder, pois o corpo precisa sofrer também as suas consequências, sem mencionar-se aqui todas as mortes ocorridas em prol da manutenção desse poder.

O interesse do poder soberano em exercer o poder de matar figura uma grande ferramenta de manutenção desse poder, agindo o imperador direta ou indiretamente. Tome-se como exemplo o episódio que envolve a personagem Mputa diante da acusação de possível traição, ao fazer investidas a uma das mulheres de Ngungunhane: mesmo após passar pelo ordálio⁸ e provar ser inocente, foi acusado de feitiçaria. A morte de Mputa já estava decretada, só se modificou a justificativa, mas a estratégia de execução já havia sido traçada; não é o imperador quem o executa, nem seus guerreiros, mas o povo, que foi movido a agir.

Foucault (2017, p. 284) acrescenta que

O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas, os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posições de exercer esse poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centro de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, mas passa por eles.

Embora tal definição pareça complexa e pouco evidente, considerando-se um governo tirano como o de Ngungunhane, conforme mostra a narrativa, consegue-se, ainda assim, perceber essa rede nas relações estabelecidas, até mesmo, como foi visto, antes deste se tornar o soberano de um reino. Não apenas ao se pensar a relação “soberano-súdito”, como se pode deduzir inicialmente. Examinando, por exemplo, a personagem Mputa, percebe-se que num momento da narrativa faz circular o poder emanado pelo imperador, como no episódio da ascensão de

⁸ Uma provação pela qual a pessoa passaria a fim de provar sua inocência. Na narrativa, trata-se de uma bebida venenosa, chamada mondzo. Mputa toma a bebida, não sofre as consequências do veneno, provando sua inocência, mas termina sofrendo os efeitos dessa afronta pública que colocou o julgamento do rei em questionamento.

Mundungazi ao trono; em outro momento, entretanto, sofre a ação emanada desse mesmo poder, como na passagem em que a personagem é acusada de traição e feitiçaria, tendo a morte como desfecho. Ou seja, o indivíduo é a todo instante parte constituinte dessa rede, uma vez que estabelece relações, de modo que ora emana esse poder, funcionando como ponto de ressonância, ora é transpassado pelo mesmo poder, que, no caso do soberano, advém da figura do imperador.

Em *Microfísica do Poder*, ao confrontar os mecanismos de poder e diferenciar o *poder disciplinar* do *poder soberano*, Foucault (2017, p. 291) acrescenta que

A teoria da soberania está vinculada a uma forma de poder que se exerce muito mais sobre a terra e seus produtos do que sobre os corpos e seus atos: se refere à extração e apropriação pelo poder dos bens e da riqueza e não do trabalho; permitindo transcrever em termos jurídicos obrigações descontínuas e distribuídas no tempo; possibilitando fundamentar o poder na existência física do soberano, sem recorrer a sistemas de vigilância contínuos e permanentes.

De maneira geral, essa reflexão pode remeter a uma questão territorialista, permitindo pensar que a ação do poder por soberania dar-se-ia nesse contexto apenas. Porém, quando se pensa, delimitando-se a obra *Ualalapi*, no homem e na sua relação com a terra, ao ponto de interpretá-los como constituintes de uma mesma realidade – observando, por exemplo, as diferentes manifestações da natureza em relação aos eventos ocorridos na obra, em dissonância ou concordância com eles –, nota-se que o exercício do poder sobre a terra acaba atingindo diretamente quem nela habita, não somente pela apropriação, mas principalmente pelas subtrações, sobretudo da vida. Em *Ualalapi*, homem e terra se equacionam, compartilhando, alegoricamente, aquilo que os aproxima: a humanidade, pois a terra, em diversos trechos da narrativa, acaba interagindo, personificando-se em concordância ou discordância com as ações dos homens.

Concerne, portanto, ao poder de soberania aquilo que Michel Foucault (2005, p. 286) classifica como paradoxo teórico, pois,

Em certo sentido, dizer que o soberano tem direito de vida e de morte significa, no fundo, que ele pode fazer morrer ou deixar viver; em todo caso, que a vida e a morte não são desses fenômenos naturais, imediatos, de certo modo originais ou radicais [...] em relação ao poder, o súdito não é, pelo direito, nem vivo nem morto. Ele é do ponto de vista da vida e da morte, neutro, e é simplesmente por causa do soberano que o súdito tem o direito de estar vivo ou tem o direito, eventualmente, de estar morto. Em todo caso, a vida e a morte dos súditos só se tornam direitos pelo efeito da vontade soberana.

Tem-se, ao longo da narrativa, esse uso do “direito de fazer morrer ou de deixar viver”, a vida e a morte são destituídas das suas condições de “fenômenos naturais” para serem instrumentos ou técnicas de sustentação do poder. É possível, do mesmo modo, entender o “aceite” por parte de alguns personagens ao se levar em consideração a “neutralidade” –à qual se refere Foucault – destes em relação à vida e à morte, embora tal neutralidade não signifique estado de inércia, pois, é válido lembrar, faz parte da malha que compõe a complexa rede de relações. Tomem-se como exemplos as personagens Domia, filha de Mputa, e Manua, filho do imperador Ngungunhane. Ambas as personagens sofrem as subtrações emanadas pelo imperador e, fazendo parte da referida rede de relações, são perpassadas pelo poder, sofrendo, de maneira direta e indireta, respectivamente, os efeitos da vontade do soberano.

Apesar de o poder soberano se apresentar fortemente nas relações tecidas na narrativa de *Ualalapi*, o projeto de Ungulani, como mencionado anteriormente, vai além de um retrato ficcional ou histórico. Há, de certa maneira, um desequilíbrio proposital, quer pela estrutura fragmentária, quer pelas diversas vozes que se entrecruzam num “dizer de dizeres” que se inclina ao questionamento e à inquietação, levando a pensar até que ponto há dominação e até que ponto se tem a sujeição.

Verifica-se, com efeito, relações de poder que se estabelecem por meio do mecanismo da soberania e do seu controle sobre o “fazer morrer ou deixar viver”. Porém, na tessitura textual, não há uma dominação do imperador Ngungunhane, pois, apesar do aparente destaque, ele é ora personagem, ora narrador, como tantos outros personagens da trama. Muitas vozes se levantam, além da dele. Destaca-se, por exemplo, a voz da colonização, principalmente por meio dos intertextos que introduzem os fragmentos-capítulos do livro: há escritos – aparentemente em diálogo ou com pontos de vista diferentes em relação ao imperador Ngungunhane – de Ayres d’Ornellas e Dr. Georges Liengme, os quais acabam por fortalecer o “jogo de deixar em dúvida” sobre qual imagem projetada será encontrada na obra; citações de passagens bíblicas (Jó 2, Apocalipse 3 e Mateus 6), enfatizando o tom de predição do que vai acontecer; e fragmentos de relatórios militares, em que se faz menção a Joaquim Mouzinho d’Albuquerque, personagem histórica que protagonizou a captura e a condução de Ngungunhane a Portugal. Tais intertextos se configuram como peças engenhosamente organizadas

na estrutura metaficcional da obra, que acabam por balizar ou mesmo ludibriar – dependendo da ótica – a condução da leitura por parte do leitor.

Pode-se mencionar, ainda, a presença de diversos personagens-narradores que contam versões que ouviram de tais histórias, o que leva à análise de uma possível posição de privilégio – talvez de exclusividade – num texto que traz o nome do imperador no título: a posição de narrador não está apenas com Ngungunhane, mas está com todos, com todas as vozes.

A partir deste momento, pontua-se que a narrativa de Khosa em estudo vem apresentar margem a outra possibilidade de se olhar o poder, já não como fruto, ou efeito, da violência, não sendo o poder o fator principal na dinâmica das relações estabelecidas, afastando-se, ponderadamente, daquilo que foi enfatizado com base na perspectiva foucaultiana. Partindo, por exemplo, das ideias de Hannah Arendt (1994, p. 41), notar-se-á que “o poder é um fim em si mesmo”, e ao se pensar, ainda, a relação de mando e obediência – relação de poder, por conseguinte –, não se conseguirá ver ou não haverá espaço para que todos os indivíduos/elementos dessa relação venham a ter expressividade ou opinião. Segundo a autora, “o poder é a essência de todo governo, de fator primário e predominante” (HARENDT, 1994, p.41), observando ainda que este “não precisa de justificação, sendo inerente à própria existência das comunidades políticas; o que ele realmente precisa é de legitimidade” (HARENDT, 1994, p.41).

Interseccionando esses recortes a *Ualalapi*, constata-se que tais observações propiciam a reflexão de que Ngungunhane não estivesse almejando o poder simplesmente, mas ambicionando a legitimação desse poder perante o povo e, quem sabe, diante de si mesmo. Talvez, essa busca por legitimidade tenha levado o imperador aos atos de violência, justamente pelo temor de perder o poder.

Ainda em relação à legitimidade, Arendt (1994, p. 41) assinala que “a legitimidade, quando desafiada, ampara-se a si mesma em um apelo ao passado, enquanto a justificação remete-se a um fim que jaz no futuro”. Disso se pode destacar a estratégia adotada por Mundungazi ao relembrar o povo do governo ilegítimo de seu tio e do quão prejudicial eles foram – o governo de Mawewe e a própria personagem –, conduzindo todos a refletir se era essa a reserva que o futuro lhes faria e buscando, portanto, a legitimação, antes mesmo de pensar na aprovação.

Hannah Arendt (1994, p. 36) propõe, então, que

O poder corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas para agir em concerto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas na medida em que o grupo conserva-se unido.

De acordo com a passagem acima, observa-se que, assim como no pensamento foucaultiano, o poder não é uma propriedade a ser possuída por um indivíduo ou grupo de indivíduos. Não se tem aqui a ideia de rede de conexões, mas de pertencimento a um grupo. Guardadas as proporções, em *Ualalapi*, mesmo não se observando a movimentação do grupo em favor de Mundungazi e sua ascensão ao trono, percebe-se que este demonstra a preocupação de convencer a todos – rememorando a usurpação do trono por seu tio no passado, como exposto anteriormente – de que tal mal não poderia acontecer novamente. E de alguma forma Mundungazi vem a ocupar o trono, o que se torna uma maneira de “ter a autorização” para ocupar tal lugar, não supondo, com isso, que o povo o tenha escolhido como rei, mas que o legitimou, fundamentando a própria comunidade.

Arendt (1994, p. 44) propõe, também, que poder e violência não são tomados como complementares, mas como fenômenos distintos, ou seja:

Poder e violência são opostos; onde um domina absolutamente, o outro está ausente. A violência aparece onde o poder está em risco, mas, deixada a seu próprio curso, ela conduz à desaparecimento do poder. Isso implica ser incorreto pensar o oposto da violência como não-violência; falar de um poder não-violento é de fato redundante. A violência pode destruir o poder, ela é absolutamente incapaz de criá-lo.

Essa ideia possibilita o entendimento de que a violência, enquanto fenômeno iminente onde o poder está em risco, possa vir a ser o fator para que este venha a ser destruído. Há exemplo disso no capítulo em que se apresentam os eventos da Batalha de Coolela. Observando que “a violência conduz à desaparecimento do poder”, salta ao pensamento que, de fato, o conflito revela o poder em declínio (ou em encolhimento). Embora a obra não apresente uma narrativa direta, entende-se, por dedução, que a violência aqui em causa é proveniente do processo de colonização dos portugueses naquelas terras. Isto é, a violência, materializada no conflito, marca o fim de um poder, o do Império de Gaza, e como o poder é a essência de todo governo, faz-se presente também no novo império – o português.

Hannah Arendt (1994, p. 35) traz ainda à reflexão aquilo que poderia ser associado às relações de poder, ao afirmar que “a forma extrema de poder não é *Todos contra Um*, a forma extrema de violência é o *Um contra Todos*. E essa última

nunca é possível sem instrumentos”. O que permite concluir que aquilo que se chama de governo de Ngungunhane, sob esse prisma, na verdade poderia ser visto como “forma extrema de violência” – o *Um contra Todos* ao qual a autora se refere, relembrando uma vez mais que tal governo apresentou-se posteriormente como tirano.

O que leva a observar que, nesse caso, poder e violência acabam executando a mesma função de dominação: o homem dominando outro homem, pois ambos são os pressupostos que determinam as ações. São, portanto, fenômenos distintos e não entendidos como instrumentos recíprocos.

Tem-se, tanto pela perspectiva foucaultiana quanto pela arendtiana, embora configurem dimensões bem diferentes, a possibilidade de compreender aquilo que se chamou de “projeto do autor” no início deste capítulo: a proposta de desmistificação. Foucault e Arendt parecem compartilhar da ideia de que o poder não é algo físico nem uma propriedade a ser possuída por alguém, mas, no que diz respeito à violência, há uma forte divergência no pensamento dos autores; pelo que se pode inferir, poder e violência acabam se encontrando ou como subterfúgio, ou como recurso, e sempre como fenômenos.

A reflexão sobre o poder e suas relações, portanto, por meio de tais perspectivas, permite “experienciar” o encontro de objetivos ou a aproximação entre teoria e texto (ao se pensar na obra como produção pós-moderna) possíveis em *Ualalapi*. O uso de mecanismos que inquietam e suscitam a dúvida acaba sendo um recurso genial no texto de Ungulani.

Pensando na categorização tradicional das obras que mesclam história e literatura, especialmente o romance histórico, em que na maioria das vezes prima-se pela fidelidade histórica, mesmo que o gênero possa ser analisado como “um meio para atingir a fidelidade histórica retratada, para evidenciar de maneira concreta a necessidade histórica de uma situação concreta” (LUKÁCS, 2011, p.28.), Khosa acaba por ultrapassar esse pensamento com o seu projeto de desmistificação de uma personagem histórica, convidando à mudança de olhar e à subversão do monopólio de possíveis verdades. Não há, pois, a primazia da fidelidade factual ou a exatidão de detalhes, mesmo porque a obra é a reunião de fragmentos contados por muitas vozes.

Ngungunhane, pela história contada nos registros oficiais, apresenta-se como um resistente guerreiro, símbolo de rebeldia, ou mesmo como o guerreiro-imperador.

A ficção de Khosa, porém, permite um olhar avesso àquilo que é esperado, pois o imperador não é o seu herói e a história ganha outra possibilidade de narrativa. O rei emana o poder político que lhe é conferido ou legitimado, mas são as outras personagens que têm o poder de levar e de trazer as histórias, reconfigurando discursos, pois o poder de dizer também lhes pertence – causando, a quem lê a obra, a inquietação necessária para a desmistificação, sem se pretender um falso historicismo ou negação desse evento histórico; a história tem o imperador como referente, mas o desenvolvimento da narrativa não se centra exclusivamente em ninguém.

Se há na literatura a possibilidade de constituição de pensamentos, figuração e reconfiguração de realidades, tem-se, em *Ualalapi*, o engenhoso exercício de reconstrução do momento histórico a partir de uma fenda criada pelo questionamento ficcional, mesmo que figuradamente, e de construção a história proposta pela narrativa, ao ponto de não “descriar” ou negar essa “história-passado”. Assim, as relações estabelecidas pelo poder acabam sendo também a condução desse processo de narrativa, pois o poder ora age sobre – no plano da personagem –, ora age através –no plano da narração e das próprias ações. Em *Ualalapi*, são as relações de poder constituídas que dão origem às de violência e fazem emanar o principal ponto da grande ironia diluída na narrativa.

CAPÍTULO II – “Quem agita a lagoa levanta o lodo”

Nesse tempo, meus guerreiros, a terra cobriu-se de cadáveres inocentes e as águas tomaram a cor de sangue durante semanas e semanas, levando pessoas a beber o sangue dos seus irmãos mortos por não suportarem a sede que os atormentava. (KHOSA, 2018, p.33)

Em muitas passagens, a narrativa *Ualalapi* traz imagens que figuram cenas de violência, física e simbólica. A punição dos corpos presente na obra se mostra como um grande instrumento político e, portanto, uma ferramenta de manutenção do poder.

O fragmento utilizado como epígrafe deste capítulo remonta à passagem do governo de Mawewe – concorrente de Muzila ao trono de Gaza. Apesar de, na obra, ser posto como ilegítimo, o governo de Mawewe deixou rastros de violência e morte, tudo com o propósito de se manter no poder. A ação de punir, porém, não é exclusividade desse rei, pois todos os outros acabam fazendo uso de tal ferramenta, assim como Muzila e o próprio imperador Ngungunhane, este de forma marcante em seu derradeiro discurso, que será objeto do terceiro capítulo deste estudo.

A partir disso, pode-se atentar ao que explicita Byung-Chul Han (2017, p. 42), ao tratar da psique da violência, dizendo que “a violência da punição depõe a injustiça característica da vingança arcaica, que não impunha qualquer controle sobre a violência”. O filósofo sul-coreano acrescenta, ainda, que “a violência se expressa como repressão em um contexto de dominação” (HAN, 2017, p. 52). Tais proposições encontram em *Ualalapi* diversas exemplificações, pois, como dito, a violência e a punição dos corpos instrumentalizam-se na manutenção ou mesmo na conquista desse poder.

Isso acaba por remeter ao pensamento de Michel Foucault (2017, p. 289), quando discorre sobre a teoria político-jurídica da soberania, apontando que

[...] ela desempenhou quatro papéis. Antes de tudo, referiu-se a um mecanismo de poder efetivo, o da monarquia feudal. Em segundo lugar, serviu de instrumento, assim como de justificativa, para a constituição das grandes monarquias administrativas. Em terceiro lugar, a partir do século XVI e sobretudo do século XVII, mas já na época das guerras de religião, a teoria da soberania foi uma arma que circulou tanto num campo quanto no outro, tendo sido usada em duplo sentido, seja para limitar, seja, ao contrário, para reforçar o poder real. [...] um quarto papel: trata-se de construir um modelo alternativo contra as monarquias administrativas,

autoritárias ou absolutas, o das democracias parlamentares.

Em *Ualalapi*, tais papéis são desempenhados pelas personagens de forma condensada, observando-se suas devidas especificidades: aqueles que vieram a liderar o Reino de Gaza. O fato é que, em todos eles, percebe-se o uso da violência, por meio de punições, a fim de se estabelecer ou manter as relações de poder.

Assim, foram selecionadas para análise quatro personagens e a maneira como ocorre a punição de seus corpos, e, conseqüentemente, como as relações de poder se manifestam ou se fazem manifestar em suas jornadas. Para as observações dos castigos ao corpo – ou corpo supliciado –, destacam-se Domia e seu pai Mputa, ambos súditos do império de Ngungunhane e sobre quem a manifestação do poder pareceu mais física que simbólica, cujos suplícios são engendrados, diretamente, no caso de Domia, e indiretamente, no caso de Mputa, pelas atitudes do imperador. Tendo em vista as punições do corpo, que além do aspecto físico ganham uma atmosfera simbólica, analisam-se as personagens Damboia e Manua – consanguíneos de Ngungunhane e parte da nobreza. No caso dessas personagens, o imperador Ngungunhane assume, como os outros – nação (na obra) e leitores (fora dela) –, o papel de um expectador dos fatos que se desenrolam. Pontua-se que esse hiato inicial não objetiva segregar classes políticas e sociais, mas conjecturar relações comuns à maneira com que se estabelecem as relações de poder, sobretudo a dinâmica do *poder soberano*. Dois personagens mantêm a posição de subalternidade ao imperador, sendo-lhe súditos, e os outros dois apresentam laços consanguíneos, com dinâmicas de relações diferentes: Damboia é forte apoiadora de Ngungunhane; já Manua não demonstra tal relação com o pai.

II.1. A punição dos corpos

Quando a literatura mimetiza o que a realidade tende a mascarar, é possível perceber o quão poderosos são os textos. Isso ocorre quanto às relações familiares, sociais e de gênero, independentemente de qual seja a realidade, contexto histórico-social ou ainda ficcional, pois elas entram em conflito. Essas relações tendem a se revelar de forma positiva ou negativa, fortificam-se ou entram em declínio.

Carregam, ainda, marcas e estruturas que acabam fortificando um pensamento já existente, qual seja, o de que é preciso ser superior ao outro ou ao menos de que é preciso viver em concorrência. Isto se mostra como prática milenar e vem, inevitavelmente, entrelaçado com as manifestações de violência, que podem ser carregadas de significações múltiplas a depender dos contextos, mas nunca se mostram arbitrárias, principalmente no campo literário.

Em *Ualalapi*, pode-se observar como as relações de poder culminam em violência não apenas dos corpos, como também das almas. A obra, como se observou, ambienta-se desde a ascensão até a ruína do último imperador de Gaza, questionando as relações de poder instituídas na conquista do império, a fim de mantê-lo, bem como os desdobramentos a elas relacionados.

A relação que neste momento do estudo mais chama a atenção é a forma como esse poder se manifesta, como ele atinge os corpos de súditos, servos e do soberano. *Ualalapi* oferece um recorte histórico de uma sociedade moçambicana tipicamente machista, subserviente, alcoviteira, tradicional e mística – o que viabiliza a operação e a manutenção das relações estabelecidas, bem como os seus efeitos. O peso dessas palavras é o que rege boa parte das ações na narrativa.

Desse modo, entende-se machista por tratar as figuras femininas como objeto e instrumento de reprodução ou deleite carnal, e subserviente, por se tratar tipicamente do modelo imperialista no qual fora concebida. Assim como o império é uma herança, a subserviência também o é – ampliando a observação à condição feminina, já que, estando na corte, essa figura é subserviente e deve cumprir uma função, de esposa, filha ou tia de alguém do gênero masculino, evidentemente.

É entendida como tradicional por se perceber a preocupação com tudo o que diz respeito aos antepassados, inclusive a respeito da manutenção desse império, ou seja, a continuidade das condutas – a monarquia como forma de organização política e social e tudo o que dela advém. Por fim, como mística, pela peculiaridade da realidade em questão, da relação do homem com a natureza e de como esta se manifesta diante do comportamento desse homem, interagindo ou respondendo a seu modo, longe da imagem fantástica e pitoresca tão difundida a respeito do continente africano, pois o místico está na natureza e se expande aos que nela habitam.

É nessa sociedade que as personagens Damboia e Domia se fazem mulheres e acabam, direta ou indiretamente, sofrendo as subordinações ou as opressões em

seus corpos enquanto entes sociais, enquanto mulheres. Embora diferentes, elas são mulheres sob o peso do império, feitos por homens e para homens.

Nesse sentido, tem-se uma sociedade em que essas mulheres habitam cada uma em seu contexto: Damboia é mulher da corte, tia paterna do imperador Ngungunhane, e Domia é serva do rei, filha de um dos generais de guerra do imperador, Mputa, cuja história será abordada adiante. Embora diferentes, as duas sofrem violências, cada uma com sua dor como forma de punição.

Entendendo, segundo Michel Foucault (1995), que o poder ocorre não num indivíduo, mas nas relações estabelecidas entre eles, sendo assim constituído, pode-se analisar como essas personagens são afetadas pelas relações de poder e de violência nas quais, inevitavelmente, estão inseridas, ou, pensando em termos foucaultianos, como seus corpos supliciados são afetados.

II.2. A dor de Damboia – a menstruação de três meses

Damboia era irmã mais nova do rei Muzila, pai de Ngungunhane. Foi acometida por “uma doença estranha, nunca vista nestas terras” (KHOSA, 2018, p. 55). Antes de tal fato, havia outra mulher, Misiui, que perdera leite pelos seios durante anos sem fim, enchendo potes e barris, fazendo gente de todo o império ir à sua procura. Da mesma forma que se iniciou o fenômeno, também cessou. O episódio acabou por levar o imperador a suspender o ritual sagrado, o nkuaiá, que trazia pessoas de todas as partes do império à corte do imperador. Em outras palavras, o ritual trazia mais que pessoas, trazia olhares e levava histórias. Fazendo uso do poder que tinha, mesmo contrariando a tradição, Ngungunhane resolveu afastar os olhares curiosos que cercavam sua tia, a que sofria de uma dor mortal, determinando que não se realizasse tal ritual. Mesmo havendo a súplica dos súditos, que clamavam para que os antepassados de Damboia a curassem do mal, o imperador usou seu poder de lei:

[...] porque o império é meu, e o poder pertence-me: Ide, vassallos, e apagai as tochas que por este império estiverem acesas. E para que os machope não se riam da nossa dor, tu, Maguinguane, vai por essas terras espalhar a morte e a dor. Eu quero que todos, mas todos, se compadeçam com a dor que nos atacou. Ide, guerreiros, que o império os salvaguarda, agora e depois da morte (KHOSA, 2018, p. 57).

Conforme mostra o excerto, além de se perceber o autoritarismo de Ngungunhane, percebe-se também a crueldade com a qual lida com a situação, visto que, para não ser motivo de escárnio, manda que espalhem morte e dor.

Assim sendo, a doença era de Damboia, mas o sofrimento tinha que ser de todo o império, como demonstra o possessivo em primeira pessoa do plural em “com a dor que nos atacou”, embora esta fosse sentida apenas por Damboia⁹.

Isto posto, é necessário contextualizar as possibilidades que a narrativa pode ter, pois a história de Damboia, assim como todas as outras histórias contidas em *Ualalapi*, é contada pela voz de outras personagens: a primeira, a que agrada ao imperador Ngungunhane, é contada e confirmada por Malule, guarda real, e a segunda, por Ciliane, serva de Damboia.

Na primeira versão, o dia em que Damboia “sentiu o líquido viscoso escorrer pelas coxas”, correspondendo à segunda parte do capítulo, apresenta a manifestação da natureza, prenunciando, de certa forma, que aquele sangue não era o habitual. Com efeito, o ambiente antecipa, alegoricamente, o sofrimento pelo qual a personagem vai passar:

[...] as copas das árvores foram arrasadas pelo vento maldito que vinha carregado de conchas das profundezas abissais do mar distante [...] as casas choravam [...] gemiam com o vento [...] A noite chegou. No céu havia estrelas brilhantes e a lua tinha um corte ligeiro. Não havia nuvens. E o vento, aumentando de intensidade, tirou o teto das casas mais pobres e expôs à noite dos espíritos a pobreza de todos [...] Ao amanhecer começou a cair uma chuva amarela, forte, de gotas grossas e pegajosas como a baba do caracol (KHOSA, 2018, p. 57).

Como se observa, a narrativa traz elementos como a lua, a chuva, as copas das árvores e as casas, todos femininos que preparam o porvir da narrativa: a menstruação de Damboia por três meses ininterruptos, a loucura e a sua morte.

A chuva amarela, anormal e que durou sete dias e sete noites, castigou a população das capitais do império, como se a natureza também estivesse sensibilizando-se pelo que a personagem viria a passar.

A precipitação anormal também trouxe o fenômeno dos cadáveres sem rosto e sem nome que apareceram na superfície daquela água lodosa, desaparecendo com a cessação da chuva. Tal fato surge como advertência ao povo, pois, segundo

⁹ A primeira parte do capítulo do livro de Khosa trata da personagem Damboia. Trata de contextualizar a personagem em relação ao imperador Ngungunhane e do início da menstruação de três meses com o ritual sagradonkuaia. A personagem, porém, não tem fala, é apenas referenciada.

os curandeiros, “eram cadáveres de outros tempos esquecidos que vieram chamar a atenção àquele povo que nada respeitava, e que murmurava tudo o que ouvia e o que não ouvia” (KHOSA, 2018, p. 58), numa clara advertência à conduta do imperador, que seguia as tradições.

Essa versão vai ao encontro do que é advertido pelo narrador do capítulo: a pior coisa que havia acontecido durante o tempo da sangria de Damboia não foi o fato em si, mas as palavras, que cresciam e entravam em todos os lugares e mudavam de tom conforme aqueles que encontrassem, em referência às prováveis inúmeras versões que o fato acabou ganhando.

Tem-se aqui, através do narrador, a tentativa de legitimar a versão do imperador, chamando todas as outras, inclusive a de Ciliane – às quais se tem acesso na narrativa como versões inventadas – como palavras oriundas das bocas dos servos “que saíam da casa de Damboia com os sacos cheios de palavras e as lançavam ao vento. Malvadas!” (KHOSA, 2018, p.59). Pontua-se que essa tentativa é um recurso dentro do texto, uma vez que toda a narrativa é um entrecruzar de histórias contadas, versões de versões possíveis; daí, tal legitimidade não vem a ser questionada, mas, no mínimo, dentro das relações de poder estabelecidas no império, campeia uma verdade construída.

Nessa versão, a qual o imperador usava de violência para sustentar, Damboia era mulher da corte, teve a vida mais sã que se pode conhecer e, se teve erro, não havia sido de grande monta; ou ainda, se ela havia se metido com homens, o havia feito como toda mulher, tendo ficado doente.

Essa versão é sustentada como verdade por Malule, servo real, sob o pretexto de que, por ter vivido na corte, conhecia a verdade. Mesmo havendo, num diálogo no final da segunda parte do capítulo, vários questionamentos sobre a conduta de Damboia, cogita se a sangria não seria “paga da vida crapulosa que levava” (KHOSA, 2018, p.59).

Dessa maneira, Malule responde contundentemente que

[...] é tudo mentira o que ouvistes por aí. Da boca dessa gente só saem chifres de caracol. Inventam histórias, fazem correr palavras, dormem com elas, defecam-nas em todo o lado. É tudo mentira. Eu vivi na corte... (KHOSA, 2018, p. 59).

O que reforça o tom de possível dubiedade presente em toda a narrativa.

A outra versão da história, a de Ciliane¹⁰, é contada na terceira e última parte do capítulo. Desde o início da narrativa, a personagem Damboia é categorizada como “mulher de má fama” (KHOSA, 2018, p. 38), “megera e crapulosa mulher da corte de Ngungunhane” (KHOSA, 2018, p.60) que mandava matar homens que se recusavam a obedecer às suas ordens. Assim estabeleceram-se suas relações: as mulheres não a suportavam e os homens a temiam.

Segundo essa versão, no dia em que se iniciou a menstruação de três meses, a natureza se comportou de forma diferente quanto à primeira versão apresentada: o sol a cair vermelho e o dia radiante; o sangue desceu com a noite. “Não havia estrelas no céu. Não havia luar. O vento era calmo” (KHOSA, 2018, p.62), opondo-se ao primeiro cenário descrito, reforçando a oposição entre as versões da história de Damboia.

Aqui também não houve a realização do ritual sagrado nkuaiia, decisão que não agradou inicialmente aos mais velhos, que, no entanto, logo se acomodaram ao fato. Assim, as coisas seguiram com a normalidade de sempre, “O mundo estava no mesmo lugar” (KHOSA, 2018, p.63).

Embora o cenário mostrasse normalidade, a realidade de Damboia era bem diferente, e, tão logo percebeu que aquela não era uma menstruação habitual, tratou de informar o imperador. A narrativa traz o quão grande era o fluxo de sangue:

[...] ao raiar do dia, notei que o sangue tocava os artelhos. Damboia tinha a capulana empapada de sangue. As paredes estavam tingidas de vermelho [...] De pé, com o corpo coberto de sangue (KHOSA, 2018, p.63).

Desde então, Damboia manteve-se reclusa até o dia de sua morte. Esse afastamento aproxima-se daquilo que Cecília Sardenberg (1994) reflete em relação ao que acontece com mulheres no período menstrual, quando são consideradas impuras e perigosas. Para a autora, “não é desconhecida a exclusão da mulher menstruada de determinadas atividades ou determinados locais devido à crença na ‘irradiação negativa’ que dela provém” (SARDENBERG, 1994, p. 324). Embora, pelo que mostra a narrativa, Damboia tenha ficado em reclusão aparentemente por vontade própria, percebe-se, pelos eventos que aconteceram, como a não realização do rito religioso ou a tentativa de controlar o que as pessoas pudessem falar sobre a doença que lhe acometera, que a personagem talvez tenha captado a

¹⁰ Indiretamente apresentada na narrativa como sendo mais uma história dentre muitas, inventadas e mentirosas.

possível “irradiação negativa” que tal evento poderia causar ao seu sobrinho. Porém, não fica evidente o real motivo de sua reclusão, restando a dúvida se foi decisão dela ou se foi um pedido (ou ordem) do imperador para que agisse de tal maneira, já que ela pede para falar com ele e esse diálogo não é revelado na narrativa. A percepção que se tem é de que a menstruação se mantém no ambiente privado e apenas quando ganha proporções de anomalia é que se transpõe do particular ao público, devido ao grande fluxo de sangue e às incansáveis tentativas de contê-lo:

A casa estava cercada pelos guardas e o átrio inundado de sangue que a terra recusava digerir. As bilhas partiram-se aos bocados quando tentamos enchê-las de sangue. Optamos por tapar o sangue com a areia. E o sangue, para o espanto de todos, exsurgia sempre, atingindo a altura dos tornozelos (KHOSA, 2018, p.63).

Ao final do primeiro mês de menstruação, a loucura invadiu Damboia, que adotou comportamentos animais, como o andar de um quadrúpede, o subir pelas paredes como um réptil e o uivar como cães. O odor do sangue tornou-se a tal ponto insuportável que levava os guardas a deixarem seus postos e fugirem pela floresta. A mando de Ngungunhane, curandeiros foram chamados para tentar sanar a “doença” de Damboia, e o máximo que conseguiram foi trazê-la à lucidez às últimas quintas-feiras de cada mês, mas o sangue mostrava-se ininterrupto. Essa lucidez mais parecia uma forma de piorar a sua dor, uma vez que, após tais eventos, a sangria era maior, assim como os uivos caninos.

Ao segundo mês de mênstruo, também ocorreu uma forte chuva durante duas semanas, levando o sangue dela para o rio, tingindo-o de vermelho¹¹, matando os peixes, obrigando os crocodilos a margear e aglomerarem-se nas praias.

Por sua vez, a poluição do rio leva muitos súditos a cometerem suicídio, jovens e velhos, abalando diretamente o império de Ngungunhane, que insistia em mascarar a situação, negando os fatos por meio do discurso de que o império nunca prosperava como agora e que todos eram felizes. Quem dissesse o contrário era enforcado.

Damboia morreu na última quinta-feira do terceiro mês, ou seja, morreu em um dia em que se encontrava lúcida, como se houvesse a necessidade de ela ter a

¹¹ Essa passagem da obra permite recordar o que Cecília Sardenberg discorre sobre as malignidades que podem ocorrer ao contato com o sangue menstrual, referenciando Carlson: “Nada é mais notável que o fluxo menstrual das mulheres. Ao seu contato, o vinho novo azeda, as colheitas estragam, as plantas enxertadas morrem, as sementes dos jardins secam, os frutos das árvores caem [...]” (SARDENBERG, 1994, p. 321).

consciência de que sua vida lhe estava sendo tirada. O fato é que em outro momento, em outro dia em que estivesse enlouquecida, a sua morte talvez assumisse o aspecto de abreviação de um sofrimento, mas a narrativa mostra que a morte se dá num momento de sanidade, não assumindo, portanto, aparência de abreviação de sofrimento, mas, sim, de consciência de que a vida lhe estava sendo tirada, evento marcado com o uivo mais lancinante que dera.

Na manhã seguinte à sua morte, ocorreu o fenômeno do aparecimento dos nados-mortos das mulheres que sempre sonharam em ter filhos, alegorizando a menstruação como descarte daquilo que não foi fecundado (pensando na menstruação associada à vida reprodutiva de uma mulher), com aqueles que não poderiam nascer vivos, construindo uma imagem nefasta que entrecruza vida e morte. Como se o que Damboia tivesse descartado como infecundo, por meio de sua menstruação de três meses, fosse tardiamente fecundado, e por isso as crianças tenham nascido sem vida, formando o paradoxo.

A morte de Damboia fez emudecer o imperador, que, apesar de toda a recusa, nada pôde fazer para mudar os fatos, mesmo tendo adotado um discurso que tentasse dar outra explicação aos eventos ocorridos, associando o fato a uma “doença” e não a qualquer outra causa. Ao final, prostrou-se como um sonâmbulo em uma realidade que não conseguiu controlar nem em relação às causas nem em relação aos efeitos, pois as bocas dos servos, ainda assim, saíram carregadas de palavras e de versões a serem contadas sobre a sangria de Damboia, que tem, em sua trajetória, pontos marcadamente específicos: inicialmente, a mulher da corte (dotada de certo poder) e sã até então; a acometida por uma doença ou punição (a menstruação de três meses); a que enlouquece (observam-se os uivos como exemplo); e, por fim, a que morre, que silencia da sanidade, das dores e da própria vida. Em qualquer que seja a figuração dada a Damboia, ela acaba sendo feita em relação a Ngungunhane sob duas perspectivas: a sã, a que apoiou o sobrinho nas ações da “conquista” do império e que acaba por “padecer de uma dor mortal, contraída ao serviço do império” (KHOSA, 2018, p. 56), ou a figuração daquela que se transverte do poder emanado pelo sobrinho ao ser, enquanto sã, mulher crapulosa e de vida desregrada e que, por isso, fora punida por seus atos.

A versão de Ciliane, uma serva, mostra a visão de menstruação mais próxima do que Sardenberg (1994, p. 321) enfatiza:

[...] não são poucas as sociedades nas quais o mênstruo é tido como agente poluidor, dotado de impureza e/ou possuidor de poderes mágicos, geralmente maléficos, uma atitude que também se estende à mulher menstruada; em muitas sociedades a sua presença já se traduz como um perigo em potencial.

Assim, nas duas versões, a menstruação é motivo da reclusão de Damboia. Porém, na primeira, do agrado do imperador, a menstruação é dita como doença, portanto, sem um motivo aparente, enquanto na segunda, a popular, ela é posta como castigo por uma vida indigna.

Desse modo, a narrativa leva a crer nessa última versão, uma vez que o capítulo é introduzido por um trecho do livro bíblico do Apocalipse em que se destaca exatamente alguém que será punido por ter feito “ostentação do seu luxo e de suas delícias”, recebendo a punição divina por meio de “flagelos: a morte, o pranto e a fome”, reforçando a ideia de que Damboia, por ser considerada culpada, merecia punição, o que talvez leve a associar o ocorrido com a personagem à ideia de que a menstruação incomum tenha sido um castigo.

II.3. A dor de Domia – a violência do estupro

Domia era filha de Mputa, um dos guerreiros de Ngungunhane, que foi morto acusado de cobiçar a primeira mulher do imperador. No capítulo do livro, ela é apenas referida como inkonsikazi. Tem-se, nesta seção, algo que se aproxima da figura de Damboia, a mulher da corte que também procurava homens para se deitarem com ela.

A princípio, quando tem conhecimento das queixas da rainha de ter sofrido assédio por parte de Mputa, Ngungunhane convoca uma assembleia para deliberar a punição a quem ele chama de “cão sem nome e história”, embora seu veredicto já esteja certo: condenar Mputa à morte.

Com o apoio dos maiores do reino, o imperador sentencia o guerreiro, agora já sob a acusação de criminoso. Porém, Molungo, tio do soberano, tenta abrandar a sentença, sugerindo que o castigo da cegueira teria um efeito moralizante maior sobre os súditos:

Molungo [...] pediu a palavra, ciente de que Mputa não cometera tal crime, pois bastas foram as vezes que vira a inkonsikazi acercar-se do homem como um animal no cio [...] 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 súditos; por que não cegá-lo como faziam os Tsongas em tempos que não importa recordar? “Caso faças isso, o teu poder imperial será fortificado [...] Cegai-o, imperador, perante os seus e verás que essa massa informe entrará em delírio” (KHOSA, 2018, p. 45-46)

O imperador sentiu-se satisfeito com tais palavras e com o consentimento unânime dos maiores do reino, e assim determinou que fosse feito, embora tal consenso fosse protocolar, uma vez que a decisão era dele. Quando, na realização do ato, diante do povo e do imperador, Mputa se manifesta dizendo que poderia ser morto e esquartejado, pois o rei teria poder para isso, afirma: “nada fiz, nada disse a inkonsikazi. É esta a minha verdade. Sei que duvidais dela, pois a palavra da inkonsikasi é sagrada aos vossos ouvidos e aos de todos súditos” (KHOSA, 2018, p.48). Dito isto, pediu ao rei que fosse submetido ao mondzo – ordálio, veneno produzido naquelas terras – para que sua inocência ficasse provada.

O imperador aceita a investida e Mputa é então submetido ao mondzo, bebendo-o sem pestanejar e se mantendo firme, para a incredulidade do povo, dos maiores do reino e do próprio imperador, provando, efetivamente, que era inocente, já que não fora morto pelo ordálio. A dúvida estava instaurada.

A afronta estava feita à determinação do imperador, já que ali se estaria provando o equívoco da condenação e que Mputa era um inocente. O fato é que líderes tiranos não aceitam ser contrariados ou postos em dúvida. Se Ngungunhane reconsiderasse o julgamento feito, antes mesmo de imputar a mentira à sua primeira esposa, estaria assumindo diante de todos que havia errado, e o erro pertence aos outros, não a um imperador. Mputa foi, então, acusado de feitiçaria e teve seu destino selado pelas ordens do rei de atirá-lo à multidão:

Domia, com os seus treze anos, viu o pai a ser espancado e retalhado pelos guardas reais e por alguns elementos da população, pois os restantes, cientes da inocência de Mputa, retiraram-se da zona, tentando esquecer o que jamais esqueceriam (KHOSA, 2018, p. 49).

Talvez nesse momento a dor de Domia tenha começado, quando viu a atrocidade com a qual seu pai fora morto. Valendo-se desse sentimento, por quatro anos, esperou pela vingança. Ela sabia que também ia morrer, pois “algo interior lhe anunciava a morte, uma morte terrível” (KHOSA, 2018, p. 49).

Aos 17 anos, sabia da vida de poligamia do imperador: trinta mulheres espalhadas pela capital. Na ocasião, todas as amantes encontravam-se menstruadas havia mais de quatro semanas, e o longo período de abstinência sexual do imperador certamente lhe serviria como contexto favorável ao seu plano de vingança.

É nesse contexto que Domia se encontra com o imperador, que logo de início demonstra-lhe o interesse sexual: “o rei olhou-a, viu os contornos das ancas, o tronco nu, os seios surgindo por entre a tira de pano que tentava cobri-los” (KHOSA, 2018, p. 50).

A serva despertara o interesse do imperador, que, após questionar o porquê do nome Domia – nome da mãe de Mawewe, irmão e rival do pai de Ngungunhane –, a convida a entrar na casa, seguindo-a com o olhar. Entra em seguida. “Vendo-a de pé tremente, Ngungunhane arrancou a tira de pano que cobria os seios e puxou-a para si, com fúria dum animal que há muito não via o sexo oposto” (KHOSA, 2018, p. 50). Nesse momento, Domia dá prosseguimento ao seu plano, esperando pelo momento certo: “retirou a faca da saia e esperou pelo momento oportuno. Foi o seu erro” (KHOSA, 2018, p.50).

No percurso, tem seu plano frustrado, pois o imperador vê o metal luminoso e, no mesmo instante, ela tenta acertá-lo, mas o máximo que consegue é cravar a faca na coxa direita dele. “Retirou a faca da mão da moça e possuiu-a brutalmente, ela embaixo e ele em cima, ela esperneando e tentando batê-lo, e ele ofegando e tentando esmagá-la com seu peso de homem e de rei” (KHOSA, 2018, p. 51). Domia sentiu o peso e a força do homem ao violentá-la. O texto traz nessa passagem uma polaridade de ações entre os envolvidos: ela em baixo, serva, inferior, esperneia com tal ato e tenta se defender; ele, por cima, em silêncio de imperador, sufoca-a e a esmaga, por ser rei e por ser homem.

Apesar de ferida no íntimo e ultrajada, como bem expõe a narrativa, Domia, em forma de protesto e desprezo, cospe na cara do rei e o chama de cão. Diz que ele fez o que ninguém havia feito antes. O rei, então,

[...] tremeu. Tremeu ao ver os olhos reluzentes de Domia que incandesciam na casa sem janelas, como os de um gato enfurecido. Tremeu ao sentir-se aviltado como soberano. Tremeu ao sentir que a palavra saía da boca de uma mulher. Tremeu ao se aperceber que a moça era filha de Mputa. E tremeu ao ver o sorriso de escárnio que despontava dos lábios da moça (KHOSA, 2018, p.51) .

Mesmo esmagada pelo império e pelo homem, Domia foi capaz de fazer o rei tremer, por seu orgulho ferido e por, de alguma forma, ela ter conseguido, em parte, realizar seu plano de vingança; não lhe tirou a vida, mas lhe tirou a confiança, pois a filha de Mputa, a jovem de 17 anos, feriu mais que uma coxa direita: cravou palavras no ego de um imperador, rindo de escárnio ao mostrar que o poder dele não o tornava inatingível, que ele podia sangrar como qualquer outra pessoa do reino.

Passado o fato, Domia foi levada com ordens de desaparecer da face da terra. Como é frequente na obra, a natureza respondeu ao evento, pois, quando Domia deu seu último suspiro, uma chuva desabou até que sua carne fosse desfeita; a chuva “não parou de cair durante semanas até que sobre a terra não restasse um osso” (KHOSA, 2018, p. 51).

O rei, porém, carregaria uma marca em sua coxa direita pelo resto de sua vida, um sulco que jamais se apagaria. Ele podia ter se livrado do corpo de Domia, mas ela seria sempre lembrada e insistiria em incomodá-lo. Ngungunhane podia tê-la feito desaparecer, mas Domia resistia em seu corpo, em forma de cicatriz, indelével.

Tem-se, na história de Domia, a violência física como forma de punição. Como observa Sylvana Tomasseli (*apud* PEREIRA, 2018, p. 42), “o estupro é uma forma de violência, de violência física”. Ela poderia ter sido encarcerada ou sofrer qualquer outra forma de punição, mas foi através do estupro que o imperador legitimou sua autoridade.

Pode-se pensar ainda no que Marilena Chaui (1998, p. 1), ao traçar definições da violência, explicita como “um ato de brutalidade, sevícia e abuso físico e/ou psíquico contra alguém e caracteriza relações intersubjetivas e sociais definidas pela opressão, intimidação, pelo medo e pelo terror”.

Isso possibilita pensar sobre o momento em que Ngungunhane estupra Domia, no abuso físico e na dor sofridos, já que ela “esperneava”, considerando-se ainda os fatores destoantes de força física entre um homem adulto e uma adolescente de 17 anos.

Não há, ainda, como não pensar naquilo que Michel Foucault (1995, p. 243) esclarece como relação de violência, que

[...] age sobre um corpo, sobre as coisas; ela força, ela submete, ela quebra, ela destrói; ela fecha todas as possibilidades; não tem, portanto, junto de si, outro polo senão aquele da passividade; e, se encontra uma

resistência, a única escolha é tentar reduzi-la.

Dessa maneira, ao se entender que as relações de poder não se concentram em uma pessoa, como no imperador, no caso, mas nas relações criadas, nas redes, pode-se entender que Domia, inserida em tal contexto, encontra-se, ao mesmo tempo, na posição de passividade por ser alvo desse instrumento de poder, ou seja, da violência como forma de punição; e, por outro lado, na posição de resistência, caracterizada quer pela tentativa de vingança, quer pela negação do ato sexual, sendo morta no final da história.

A punição dos corpos femininos em *Ualalapi*, pelo recorte aqui feito, em relação a Damboia e Domia, se apresenta de formas diferentes, tal como as personagens assim o são. Na primeira, a punição ocorre por meio da menstruação ininterrupta de três meses, resguardando-se o fato de que tal menstruação anormal é encarada na obra pela perspectiva ou de uma doença adquirida, ou de punição a uma vida desregrada. Na segunda, a punição se dá através do ato do estupro, o sexo sem consentimento.

As duas personagens encontram a morte como desdobramento de suas punições. Não lhes havendo alternativa, Damboia, antes da morte, enlouquece, talvez como forma de resistência a tal sofrimento, enquanto Domia, ao tentar vingar a morte de seu pai, acaba sendo violentada sexualmente, porque somente a morte ser-lhe-ia pouco.

Ambas as histórias apresentam a violência como instrumento de punição. No caso de Damboia, a menstruação ininterrupta fica entre a categorização de uma “doença mortal” e a “paga por uma vida crapulosa”. A própria personagem aceita a condição de sujidade atribuída ao ato de menstruar, observada por Sardenberg (1991), como se pode notar no excerto “Passei a noite inteira emundando o chão” (KHOSA, 2018, p. 62), pelo sangue derramado que torna o chão imundo.

Embora haja duas versões para a sua história, a ideia de que o sangue derramado pela mulher é impuro ao ponto de a natureza rejeitá-lo é preponderante, fato que talvez venha representar ou reforçar o senso comum do ponto de vista patriarcal de que, de fato, o sangue menstrual represente tal condição de impureza. Ressalta-se, a partir disso, uma observação feita por Sardenberg quando faz referência a Sherry Ortner, afirmando que as mulheres ocupam uma posição subordinada tanto ao social quanto ao cultural, daí “o fato delas serem vistas como

mais próximas da natureza do que os homens, justamente em virtude das suas funções procriativas, e aos fenômenos a elas associados, como a menstruação” (SARDENBERG, 1994, p. 330).

Há, desde o início do texto, a intenção de se criar uma imagem negativa em relação a Damboia, que se confirma na versão, selecionada dentre tantas a compor a narrativa, qual seja, a contada por Ciliane, em que Damboia é apresentada como “crapulosa” e por meio da qual também é possível observar, mesmo que de forma indireta, já que é uma versão contada por outra personagem e não pela própria Damboia, uma possível resposta sobre o que falam a seu respeito:

- Mataste homens, Damboia. Mataste Sidulo, Mosheshe, Sigugo e outros.
 - E quem não matou, Ciliane? -Os olhos caíram sobre Ciliane, lancinantes, aquilinos.
 - Muitos.
 - Mentos. Todos matamos. Tu já me mataste de diversas maneiras.
- (KHOSA, 2018, p. 61)

Pode-se perceber que há um tom de intimidação na resposta dada por Damboia, destacando-se o uso dos termos “lancinantes” e “aquilinos”, qualificadores do olhar desta sobre Ciliane, além de haver uma pormenorização dos fatos e, ao mesmo tempo, um reforço à imagem de “mulher de má fama” por esta “escolher” os homens com quem quer se deitar. Na verdade, a personagem Damboia se mostra mais como alguém que tem personalidade e atitude do que alguém que busca a “má fama”. A maneira com a qual a personagem lida com suas escolhas incomoda e dá margem à criação da imagem de mulher indigna, quando ela parece apenas querer ser dona de suas escolhas.

Além disso, há também a natureza, como se viu, não absorvendo o sangue da menstruação derramado, evidenciando-o para a sociedade, poluindo o rio e ceifando a vida dos que dele dependiam, fazendo surgirem fetos na superfície das águas – em reforço à ideia de sujidade e à imagem socialmente negativa construída sobre a mulher.

A dor de Damboia começa com a dúvida a respeito de sua história, instigada pelo texto. Afinal, por que dar margem a duas versões, à da mulher de vida sã e à da mulher de vida crapulosa? Por que Damboia não contou sua própria história? Por que sua dor se desdobra em serenidade, loucura e morte? A voz de Damboia é transmitida por Ciliane, ou seja, surge indiretamente numa história que ganha

algunha de palavra de menor peso ou enreda, como todo o transcorrer da narrativa, em que se fala pelo outro.

Quanto ao capítulo que se refere à personagem Domia, vítima de violência sexual na tentativa de vingar a morte de seu pai, o guerreiro Mputa, há desde o início a ciência de que seu fim seria trágico e doloroso. Talvez, independentemente de pretender se vingar ou não, o imperador teria cometido o ato do estupro para saciar sua vontade de homem.

Desse modo, descobrir que ela queria matá-lo foi apenas uma justificativa para o seu ato e uma explicação para a morte de Domia, que pelo nome já se afigurava como rival de Ngungunhane. Vingando ou não o seu pai, ela seria violentada, quer pela força do homem, quer pela força do rei – afinal, teria ela alternativa como uma serva? Negaria as ordens de seu soberano?

Observando mais uma vez a natureza no referido capítulo, ela se manifesta de forma diferente em relação ao caso de Damboia. Enquanto Domia foi acolhida pela terra, pelo possível julgamento de ser inocente, na passagem em que se encontra Damboia, por sua vez, não se observa descrição da natureza, sabe-se apenas que era “no meio da noite”, e somente no dia seguinte ocorre o episódio dos nados-mortos.

Talvez, a segunda tivesse o sangue renegado para passar a ideia de culpa em relação ao homem inocente que morreria por seus caprichos. Portanto, observadas e classificadas as versões – não se questiona a contada por um homem, servo direto da corte, mas põe-se em dúvida a contada por uma mulher, tão serva quanto aquele –, reitera-se que o tom hipotético aplicado aqui se deve à própria conjuntura da obra, pelo movimento traçar de narradores que levam a uma conclusão ou outra.

Apesar de sua dor, Domia, dentre as personagens femininas da obra, foi a que mais conseguiu desestabilizar o imperador, pois se mostrou resistente ao confrontá-lo a partir do ponto pelo qual ele a enxergaria. Ela o fez tremer, e, na passagem que isso ocorre, esse “tremer” aparece seis vezes e de forma gradativa: o imperador tremeu pela coragem que Domia teve ao cuspir na sua cara e o chamar de cão; depois, por ela ainda se mostrar forte e enfurecida – com os olhos de gato na escuridão; por ele ter sido diminuído enquanto soberano; e por tudo isso ter vindo de uma mulher, justo ele, que tivera tantas e a nenhuma se subjugara. Por fim, por Domia apresentar um sorriso de escárnio, ultrajando-o ainda mais, ultraje que se

marca como a cicatriz na coxa direita de um imperador. Assim se fez a dor de Damboia e de Domia, a dor de duas personagens, a dor de muitas mulheres.

Em *Ualalapi*, a punição ao corpo feminino ocorre, geralmente, por meio do ato sexual não consensual, o sofrimento aplicado à mulher pelo estupro. Ademais, ocorrem ainda as violações dos corpos, a exemplo das mulheres que engravidam e dão luz a pedras ou mesmo quando se rememora o episódio do aparecimento dos nados-mortos, nascidos de mulheres que sempre sonharam em ter filhos, mas que já vêm ao mundo sem vida.

II.4. A sina de Mputa – a morte estúpida e inocente

A narrativa de *Ualalapi* apresenta Mputa já com um destino marcado ainda quando se fala na morte do rei Mundungasi, avô de Ngungunhane. Mputa é caracterizado como “guerreiro que morreria de forma estúpida e inocente, mas cujo rosto permaneceria na memória de todos” (KHOSA, 2018, p.30-31).

A personagem foi acusada pela primeira mulher do imperador Ngungunhane pelo fato de ter levantado injúrias contra ela, “porque palavras de tal malvadeza não eram permitidas no seu reino, e muito menos a mulher dum rei, cujo respeito os súditos lhes devem prestar com toda serventia” (KHOSA, 2018, p.44).

E assim, como pressagiado no início da narrativa, Mputa tem a concretização de sua sina, pois a tal “afronta” à primeira mulher do imperador – possivelmente a mais importante – não lhe sairia sem consequências, pois ele vai do valoroso guerreiro que “pôs aos pés do soberano cinco leões mortos à faca, numa luta corpo a corpo” (KHOSA, 2018, p.48) a “cão sem nome e história” (KHOSA, 2018, p.44).

É por meio da intervenção de Molungo, tio de Ngungunhane, que a dúvida é levantada – indiretamente na narrativa, pois não há um episódio de fala ou diálogo – em relação ao que diz à primeira mulher do imperador, que não recebe um nome até o fim da narrativa, sendo chamada apenas de inkonsikazi, palavra que designa não propriamente um nome, mas uma espécie de titulação:

Molungo, tio do soberano, homem que acompanharia o rei no infortúnio dos anos intermináveis de exílio, pediu a palavra, ciente de que Mputa não cometera tal crime, pois bastas foram as vezes que vira a inkonsikazi

acercar-se do homem como animal no cio (KHOSA, 2018, p. 45).

Tem-se, a partir daqui, toda uma investida de Molungo em tentar atenuar a decisão do soberano, uma vez que não poderia fazê-lo desistir de tal punição à afronta direcionada a uma das mulheres do imperador, que, por sua vez, atingia-o também. Molungo, após muita bajulação, acaba por sugerir ao rei que a morte de Mputa em si não seria a melhor solução para o “crime cometido”, apontando-lhe a cegueira como instrumento mais eficaz:

[...] 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 súditos; 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 o homem da cor do cabrito esfolado assedia o teu reino vasto” (KHOSA, 2018, p. 45-46).

Advogando, Molungo acaba por convencer o imperador e os maiores do reino a cegar Mputa, utilizando-se do subterfúgio de engrandecer o poder do imperador por meio das tradições religiosas seguidas pelos *tsongas*. Até essa ocasião, não há, na narrativa, momento de fala de Mputa; ele não havia sido ouvido, houve a acusação e a sentença.

Há nessa passagem da obra uma exemplificação do que seria o exercício do poder soberano, pois haveria a punição do corpo condenado – ou a ideia de suplício trabalhada por Foucault –, e ela precisaria ser pública, enfatizando a “importância de um ritual que devia exibir seu fausto em público” (FOUCAULT, 2014. p. 51).

Todo o cerimonial meticuloso deveria ser preparado para que se cumprisse a execução da pena. Essa preocupação com a execução pode ser embasada naquilo que Foucault (2014, p. 50-51) afirma em relação ao suplício, ao dizer que:

O suplício tem uma função jurídico-política. É um cerimonial para reconstruir a soberania lesada por um instante. Ele a restaura, manifestando-a em todo o seu brilho. A execução pública, por rápida e cotidiana que seja, se insere em toda a série dos grandes rituais do poder eclipsado e restaurado (coroação, entrada do rei numa cidade conquistada, submissão dos súditos revoltados): por cima do crime que desprezou o soberano, ela exhibe aos olhos de todos uma força invencível. Sua finalidade é menos de estabelecer um equilíbrio que de fazer funcionar, até um extremo, a dissimetria entre o súdito que ousou violar a lei e o soberano todo-poderoso que faz valer a sua força. [...] a cerimônia punitiva é “aterrorizante”.

Era necessário, portanto, o testemunho dos outros a fim de que se legitimasse ou mesmo provasse o tratamento dado a quem entrasse em confronto com o imperador. Mesmo que tal punição remetesse aos costumes, quem o fazia

valer era o representante do poder, o imperador, a força invencível que deveria ser exposta aos olhos certos, a fim não de mensurar ou validar a afronta sofrida, mas medir forças – a dissimetria entre súdito e soberano.

Foucault (2014, p. 58-59) acrescenta ainda que,

[...] nas cerimônias do suplício, o personagem principal é o povo, cuja presença real e imediata é requerida para sua realização. Um suplício que tivesse sido conhecido, mas cujo desenrolar tivesse sido secreto, não teria sentido. Procurava-se dar o exemplo não só suscitando a consciência de que a menor infração corria risco de punição; mas provocando um efeito de terror pelo espetáculo do poder tripudiando sobre o culpado. [...] As pessoas não só têm que saber, mas também ver com seus próprios olhos. Porque é necessário que tenham medo; mas também porque devem ser testemunhas e garantias da punição, e porque até certo ponto devem tomar parte nela.

Na narrativa de *Ualalapi*, para esse episódio de Mputa, a presença do povo – ou os que representavam o povo *tsonga* – marca a questão de se fazer necessário confirmar a sujeição pela qual passou o povo *tsonga* sob os *nguni*, marcadamente representada pelo Leão de Gaza, o imperador que agora os convocava a testemunhar seu domínio, quase como uma forma de fazer desse testemunho ferramenta de sustentação ou reforço daquela sujeição sofrida.

E assim o cenário foi preparado: o rei em sua indumentária de imperador, acompanhado por aqueles que o enredaram no poder. Em meio à sua aparição pública e a gritos que exortavam a morte de Mputa, Ngungunhane pergunta à multidão se deveria dar voz ao criminoso, e assim o faz, o que vem dar espaço, enfim, a Mputa.

Com a voz serena, o acusado silencia a multidão dizendo que estava a se cumprir o seu destino, mas que gostaria de ter a sua inocência provada por meio do *mondzo*:

Podeis matar-me, rei, podeis esquartejar-me. Vós tendes o poder imperial que pesa no vosso corpo desde a nascença. Mas eu, vassalo como todos os que vedes à vossa frente, nada fiz, nada disse à *inkonsikazi*. É esta a minha verdade. Sei que duvidais dela, pois a palavra da *inkonsikazi* é sagrada aos vossos ouvidos e aos de todos os súditos. Podeis matar-me, rei, pois há muito que foi dito que morrerei desta forma inocente. Mas antes de me matarem, peço que me submetam ao *mondzo* para que a minha inocência seja provada perante o seu povo (KHOSA, 2018, p. 48).

Nesse momento, ao mesmo tempo em que acumplicia a todos os presentes que assistem ao crime que irão cometer, Mputa instaura a dúvida no julgamento, que, como expõe a narrativa, “nunca devia atingir o soberano em público” (KHOSA,

2018, p. 49). Nota-se que a proposta de se lançar ao teste do mondzo não tem como objetivo garantir a vida, mas provar a sua inocência, não à figura do rei, mas ao povo, ao seu povo *tsonga*, como evidencia a parte final do excerto.

Foi com a multidão silenciada que o rei consentiu – após virar-se aos maiores do reino, não como se a decisão fosse compartilhada, mas num ato cerimonial de consultá-los – que Mputa fosse submetido ao ordálio do mondzo:

E foi num silêncio sepulcral que Mputa bebeu o mondzo sem pestanejar, sem mexer um músculo do corpo. E assim, permaneceu durante minutos infundáveis perante a incredulidade do povo e dos maiores do reino que o olhavam, preto e reluzente na sua tanga de pele, com o sol a bater-lhe, ao fenecer do dia, no tronco, nas veias salientes e no cabelo riçado (KHOSA, 2018, p. 49).

Estava, assim, provado diante de todos que não havia culpa em Mputa, e a incerteza ganhou ares de certeza; a “inocência” de sua fatídica sina estava comprovada, o que restava ainda era a “estupidez” de sua morte. Tudo isso acaba por se tornar uma afronta – direta e pública – ao decreto do soberano, pois a credulidade do ritual não seria questionada. Logo, se o mondzo provara a inocência daquele homem, Ngungunhane teria, na menor das interpretações, cometido um equívoco, o que abriria a possibilidade de se concluir que a falta da verdade estava naquilo que sua primeira mulher dissera. Portanto, estaria o rei enganado, e aceitar tal fato implicaria num descrédito de sua soberania, quer pela possibilidade de ter acolhido como crime uma mentira vinda de sua mulher, quer pelo inquestionável resultado do rito do mondzo por seus súditos. Aceitar tudo isso como verdade seria humilhante ao imperador: um soberano que erra – o primeiro de sua linhagem a fazê-lo –, e esse erro estaria exposto a todos os súditos, membros e maiores do reino.

A acusação de feitiçaria foi a estratégia arditamente utilizada por Ngungunhane, pois num só subterfúgio vê a oportunidade de se livrar da dúvida ou falseamento das palavras de sua primeira mulher e da afronta pública ocasionada pelo pedido de Mputa – fato que poderia implicar no questionamento de sua conduta.

Tal acusação acaba por revogar a barganha feita por Molungo, pois foi decretado que Mputa não fosse mais cegado, e sim morto, feito realizado pelos guardas reais e por alguns elementos da população, espancando-o e o retalhando, ações que não tiveram a multidão como plateia, pois, cientes da inocência, todos

retiraram-se da zona, deixando o testemunho para a jovem Domia. Enfim, cumpriu-se o mando do imperador, cumpriu-se o destino do guerreiro Mputa.

A justiça do rei Ngungunhane aqui realizada aproxima-se do que diz Foucault (2014, p. 51), quando afirma que “o suplício não restabelece a justiça; reativa o poder”. Mesmo havendo a prova da inocência do prisioneiro, maior seria a sua soberania e também sua recusa em declinar à confissão de equívocos ou à sujeição de enganos; a figura forte do imperador precisava ser mantida, a força do imperador precisava ser maior que a justiça. Se “a cerimônia do suplício coloca em plena luz a relação de força que dá poder à lei” (FOUCAULT, 2014, p.52), nas terras de Gaza, o imperador era a lei.

O episódio de Mputa pode ser comparado à narrativa bíblica de José, filho de Jacó, quando vai de pessoa livre a escravo e de escravo torna-se prisioneiro. A passagem em específico está situada no capítulo 39 do livro de Gênesis, em que se encontra a história da mulher de Potifar, ministro e chefe da guarda do Faraó. Na passagem, José havia sido comprado de uns ismaelitas e acabara sendo convertido em uma espécie de administrador da casa e dos bens de Potifar, que acaba sentindo grande afeição por ele. Passa-se o tempo, e a mulher do administrador desenvolve interesse em José, propondo que dormisse com ela, recebendo sempre a negativa por parte dele, como mostra o excerto a seguir:

José recusou e respondeu à mulher de seu amo: Veja! Meu amo não se ocupa com nada da casa e entregou em minhas mãos tudo que possui. Nesta casa, ele não é mais poderoso do que eu: ele não reservou nada para si, a não ser você, que é mulher dele. Como posso cometer semelhante crime, pecando contra Deus? (BÍBLIA. Gn 8,9)

Conforme a narrativa, a recusa é constante, até que, em uma das investidas, José acaba deixando suas roupas na mão da mulher, antes de ele sair e fugir. Nesse contexto, a mulher de Potifar chama os domésticos e faz acusações contra José:

Vejam! Meu marido trouxe um hebreu para abusar de nós. Ele se aproximou para dormir comigo, mas eu dei um grande grito. Vendo que eu erguia a voz e gritava, ele deixou a roupa comigo e fugiu [...] O escravo hebreu que você trouxe aproximou-se para abusar de mim. Eu levantei a voz e gritei; então ele deixou sua roupa comigo e fugiu (BÍBLIA. Gn 14,17).

Potifar acaba por acreditar em sua mulher, manda buscar José e o atira numa prisão, tal como Ngungunhane faz com Mputa; este, porém, é sumariamente condenado à morte.

Apesar de compartilharem fortes semelhanças, as narrativas apresentam diferenças importantes. Como ponto de semelhança, além da situação da acusação advinda das mulheres de alguém (de Ngungunhane e de Potifar), essas mulheres não recebem um nome – ao menos na ocasião da narrativa¹²– e colocam em jogo a honra de dois homens. Nesse cenário, aproximam-se das figuras de Mputa e José, cujas únicas armas que lhes são dadas são suas palavras, em confronto com as das mulheres dos seus senhores. Ambos são sumariamente considerados culpados e tornam-se prisioneiros. Mputa já trazia a sina de ter uma morte “estúpida e inocente”, só não sabia ao certo o evento motivador; José, por sua vez, terá um desfecho diferente, compartilhando com Mputa a posição de acusado, culpado e prisioneiro.

A diferença mais evidente entre as narrativas das mulheres de Ngungunhane e de Potifar certamente se mostra através do momento de fala que é dado a uma e à outra, não. A mulher de Potifar, conforme os excertos acima, tem oportunidade de fala, aos demais domésticos da casa e ao próprio Potifar, acusando diretamente José de tentar se deitar com ela, de aproximar-se para dela abusar, sugerindo a tentativa de abuso sexual. Na passagem da inkonsikazi, primeira mulher do imperador Ngungunhane, essa fala direta não é perceptível; a princípio, as queixas são de que Mputa teria lhe proferido palavras injuriosas, e é por meio da fala de Molungo que a ideia de intenção sexual é colocada, haja vista que ela é comparada a um animal no cio. Tal ideia só vem a ser reforçada posteriormente, em diálogo entre homens na multidão que aguardavam a chegada do imperador:

- Mputa esqueceu-se que a trovoadas produz a chuva, filho. Mulher do rei é sagrada.
- Por que, avô? O que tem ela entre as coxas que outra mulher não terá?
- Não fales assim, filho, não fales assim. [...] Deixa-o! Ele esqueceu que quem agita a lagoa levanta o lodo.
- Mas cacarejar não é por ovo, avô?
- Não fales mais, calemo-nos. Se Mputa tem razão sairá ileso, pois o macaco não se deixa vencer pela árvore (KHOSA, 2018, p. 47).

Percebe-se mais uma vez que a primeira mulher do imperador é mencionada e não toma o turno da fala, não dialoga, não se expressa. O que vem ao conhecimento é pela fala dos outros, conhecidos ou desconhecidos. De um falar a outro, tem-se o desenrolar de um “proferir palavras injuriosas”, da desconfiança “de

¹² Por inferência, podemos, com informações de outros textos, deduzir que, no caso da primeira mulher de Ngungunhane, tratar-se-ia provavelmente de Phatina. No caso da mulher de Potifar, esta é comumente nomeada como Sati.

uma negativa em resposta ao cio” – lembrando a narrativa da mulher de Potifar na simulação de um adultério –, no falar de populares, subentendendo-se ou que houve alguma investida de Mputa em relação à mulher do imperador, ou alguma outra coisa que não estava muito explicada. A farsa engendrada, na narrativa de Mputa, foi anulada pelo rito do mondzo, porém, mesmo assim, este veio a pagar com sua vida a afronta a seu imperador, desfecho bem diferente da narrativa de José em relação ao seu senhor.

O fato é que as relações estabelecidas, tanto na narrativa bíblica quanto no episódio da obra de Khosa, acabam por suscitar a reflexão sobre como as relações de poder se estabelecem e como elas se operacionalizam. Em ambos os casos, observa-se a soberania estabelecida, a de Potifar e a de Ngungunhane, e as figuras femininas são transpassadas por essa imbricada rede de relações, elas também emanam poder, mas são postas, nas duas narrativas, como maledicentes e desempenham a função de “mulheres de um senhor”. Tem-se um fato ocorrido em narrativas tão distintas que possibilitam a ideia de que os eventos adjuntos das relações de poder deixam de se tornar pontuais a uma determinada cultura e passam a ser de cunho geral, universalizando-se.

II.5. A dupla punição de Manua

O capítulo em que é apresentada a personagem Manua, filho do imperador Ngungunhane, é introduzido com a contextualização que precisa ser observada: diferentemente das demais histórias, a dele não é contada oralmente, mas está registrada em escritos amassados escondidos em uma caveira:

Não há referência ao seu autor, mas sabe-se que pertenceu a Manua, filho de Ngungunhane, que em finais de 1892 embarcou no paquete Pungué de Moçambique para Lourenço Marques¹³ (KHOSA, 2018, p. 81).

Em sua primeira noite a bordo, pelo que fornece a narrativa, acontece o episódio do vômito incomum: “Na primeira noite, contrariando o hábito secular dos ngunis, Manua comeu peixe. Achou-o saboroso e vituperou a sua prole. Bebeu um litro de vinho, arrotou e saiu da mesa” (KHOSA, 2018, p. 81). Observa-se, nessa

¹³Nome da capital Maputo durante o período colonial.

passagem, o que talvez a personagem Manua venha a representar na narrativa: a quebra de vínculos ou a negação cultural. Percebe-se que a personagem “contraria” o hábito dos ngunis, pois haveria um tabu alimentar sobre a ingestão de peixes e de frutos do mar¹⁴. Como efeito, ocorre o episódio do vômito descomunal que assola a personagem:

Ao findar da madrugada, acordou sobressaltado. Pancadas insistentes e ferozes caíram na porta do camarote. Puxou os lençóis para o lado esquerdo, saltou da cama e, já junto à porta, sentiu algo viscoso e escorregadio a colar-se às plantas dos pés. Arroz em pasta cobria o soalho. Cabeças de peixe com olhos brilhantes e reluzentes repousavam a superfície da pasta de arroz. O vinho coloria, aqui e ali, o arroz que um líquido amarelo azedava. Bolhas enormes rebentavam de segundo em segundo. Era seu vômito. [...] O cheiro começou a invadir as narinas (KHOSA, 2018, p.82).

O vômito de Manua pode ser interpretado como aquilo que o seu corpo não aceita – contrariando a sua própria vontade. Seu corpo estava respondendo negativamente às ações que cometera quando fez a ingestão daquilo que sua tribo tinha como restrição alimentar. Percebe-se que o vômito em questão, pelo que a narrativa descreve, é constituído de três elementos: o peixe, o arroz e o vinho. O peixe, que representa a afronta direta aos costumes tribais dos ngunis, associado ao arroz e ao vinho, faz referência aos hábitos – alimentares, em específico – dos homens brancos, da cultura do colonizador, contrariando sua própria questão de existência.

Essa rejeição aos costumes brancos, representada aqui pelo vômito de Manua, ganha no enredo proporções sobrenaturais, funcionando como elemento hiperbólico de tal aversão, intensificada talvez pelo fato de Manua ser o filho do imperador Ngungunhane e, por isso, esperar-se que ele fosse o primeiro a manter tais tradições. O vômito agiganta-se, acerca-se do navio, atinge as águas do oceano e mostra o quão pútrido é o seu conteúdo e sua significação:

Em todo lado o vômito cobria o soalho, vermelho, amarelo. Dos peixes só se viam as cabeças enormes. As moscas percorriam os corredores, entravam nos camarotes, cobriam a ponte e zumbiam. Os passageiros, encostados à amurada do navio, vomitavam, incapazes de suportar aquele chão pegajoso, lamacento, sujo e malcheiroso. O mar, em redor do barco, tomava a cor do vômito. Peixes vinham à superfície, mortos. As mulheres gritavam, histéricas. As crianças desmaiavam, os homens berravam, insultavam, falavam dos pais e avós. Os faxinas corriam de uma ponta a

¹⁴ Temos a mesma referência a esse tabu alimentar em *As mulheres do imperador*, também de Ungulani Ba Ka Khosa, quando Lhésipe e Malhalha cometem a mesma ação de ingerir peixes na intenção de se distanciarem dos costumes.

outra do pacote com panos e água sem saberem por onde começarem (KHOSA, 2018, p.83).

Nota-se que o incômodo causado pelo vômito desenha uma imagem grotesca, assustadora e forte, num primeiro momento tomando todos os espaços físicos e possíveis do navio, espalhando o mau cheiro por todo o lugar; transborda para fora do espaço físico da navegação, atingindo o mar em seu redor, fazendo flutuar peixes mortos. O incômodo atinge também os espaços humanos, pelas descrições feitas: o grito histérico das mulheres, o desmaio das crianças e o berro dos homens. O cenário, em sua completude, responde às ações de Manua, que, apesar de tudo, até de suas lágrimas, não observa tais fatos e resume todo o ocorrido em um verbo no seu diário: “vomitei”. Passado esse episódio, a narrativa nos revela que Manua não nutre boa relação com seu pai, começando-se a perceber o distanciamento que o filho do imperador mantinha em relação à sua cultura: “Manua abriu a maleta, tirou papéis, uma caneta e tinta. Escreveu. Falou do pai e chamou-o de ignorante e feiticeiro” (KHOSA, 2018, p. 83).

A reflexão feita posteriormente por Manua tem relação com os ásperos comentários do capitão do navio, que dissera que se não fosse Manua filho do rei, teria ele que limpar o próprio vômito e teria ainda o mar como destino: “Olha para esta porcaria... Olha, vê bem a merda que fizeste...” (KHOSA, 2018, p.82), o que poderia servir tanto para o feito imediato de Manua quanto para a representação simbólica que a ação tivera.

Em crítica ao comentário do capitão, Manua diz que

O comandante do navio nada entende de feitiço. Se compreendesse alguma coisa talvez entendesse o fato de eu ter sido dos poucos na minha tribo que teve acesso ao mundo dos brancos, à sua língua, aos seus costumes e à sua ciência. Mas ele não podia entender o mundo negro, os nossos costumes bárbaros, a inveja que norteia a nossa vida e as intrigas que nos matam diariamente (KHOSA, 2018, p. 82).

Manua reflete de forma negativa a respeito do “mundo negro”, menosprezando-o por meio do adjetivo “bárbaro” e dos substantivos “inveja” e “intragas”. Esse comportamento aproxima-se do que Frantz Fanon (2008) observa como dilema entre branquear ou desaparecer, ou ainda como melancolia da existência negra.

Pela fala de Manua, percebe-se que ele conclui que o ocorrido foi fruto de feitiçaria. Pode-se deduzir ainda que o capitão do navio não era negro e não

conhecia as questões pelas quais eles passavam, evidenciando a inclinação do filho do imperador à cultura branca e, por conseguinte, sua plena aceitação de tais costumes, como demonstra a sequência da narrativa:

Quando eu for imperador, eliminarei estas práticas adversas ao Senhor, pais dos céus e da Terra. Serei dos primeiros, nestas terras africanas, a aceitar e assumir os costumes nobres dos brancos, homens que estimo desde o primeiro dia em que tive acesso ao seu civismo são (KHOSA, 2018, p.83).

Nesse trecho, notadamente, observa-se o pleno aceite de Manua à cultura do homem branco, pontuando-se a “eliminação” de práticas adversas ao Senhor – referindo-se à feitiçaria que sofrera. Passagem que também apresenta nítida alusão ao discurso cristão com uso do “Senhor” em inicial maiúscula. Além da utilização dos verbos “aceitar” e “assumir” relacionados aos costumes advindos da colonização, pois estes, sim, possuíam estima e representavam uma civilização sã, resultando no entendimento de que a dele, tribal, assumia posição inferior.

Pensando no fato de que a história de Manua é contada através de um registro escrito, como dito no início desta seção, e destacando o que Fanon (2008, p. 34) aponta ao dizer que “Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará de sua selva. Quanto mais ele rejeitar a sua negridão, seu mato, mais branco será”, é notório o distanciamento que a personagem tenta traçar em relação à sua raça: o domínio da escrita, a negação ao costume de não se alimentar de peixes e o mais que a narrativa proporciona.

O texto segue com um exemplo da tal “civildade branca”, com outro passageiro prestando queixas ao capitão do navio por admitirem pretos naquele lugar, afirmando que o resultado só poderia ser aquele –o preto em questão não saber onde vomitar. O diálogo entre o capitão e o homem recebe reforços de outros passageiros, que concordam com tal falta de cabimento e cujas falas são costuradas por conclusões típicas, como “No seu lugar atirava-o pela borda fora. É o que ele precisa, preto de merda” (KHOSA, 2018, p.84).

É lançada, então, a conclusão de que aquilo teria sido obra de bruxaria e é apresentado o episódio de uma tribo – a qual seria alvo do tráfico de escravos – em que os negociantes, ao ali chegarem, já à noite alta, vislumbram homens e mulheres dançando ao som de tambores: “estavam de tal modo bêbados que faziam as vergonhas da cama em plena luz do luar” (KHOSA, 2018, p.85). Resolvem, então, aguardar o amanhecer do dia para que a captura fosse realizada. Para espanto dos

negociadores, a terra estava deserta e só encontraram macacos nas árvores – eram os mesmos homens e mulheres que dançavam na noite anterior, mas que estavam ali transformados em macacos –, fato revelado pelo preto informante da investida comercial malsucedida, pois lhes foi afirmado que “era feitiço o que viam”.

O episódio da tribo de homens e mulheres que se transformavam em macacos serviu como reforço para a conclusão que Antônio Matos, o ex-comerciante de escravos, lança ao capitão do navio: de que tudo o que o moço havia feito foi para “mostrar aos brancos a força da bruxaria desses pretos”, chegando-se à resolução de que a melhor solução era manter o jovem em seu quarto, recluso, uma vez que outros passageiros desejavam esfaqueá-lo, situação oportuna para mais uma série de julgamentos que vão além do preconceito em si, remetendo à própria ideia do eurocentrismo, bem salientada Fanon ao dizer que “A civilização branca, a cultura europeia, impuseram ao negro um desvio existencial” (FANON, 2008, p. 30). Manua, mesmo que não queira, não consegue escapar disso.

O causador do vômito chorava ao ouvir tudo atrás da porta. A narrativa informa que não há registros no diário referentes aos dias subseqüentes, levando à ideia de que Manua se manteve no camarote até o desembarque. Ao manter-se recluso no camarote e ser um dos últimos a descer da embarcação, a personagem revela medo das possíveis atitudes dos demais passageiros ou vergonha por todo o ocorrido no navio, ou, ainda, o reconhecimento de sua situação de subalternidade.

O desembarque de Manua é assistido por diversos grupos de brancos que sabem do episódio ocorrido no navio, muitos deles atemorizados. Manua, mais uma vez, é associado à bruxaria e lhe vaticinam o destino:

Deviam queimar o moço, compadre. Aquilo era só pegar-lhe e deitar-lhe no forno. Isso não dava nada. Talvez, mais atirava-o pela borda afora, pois já o meu avô dizia: morre o bicho, acaba-se com a peçonha (KHOSA, 2018, p.87).

Ao ir-se aproximando dos grupos, observações são feitas em relação a Manua, dentre as quais, “Veste-se como um branco, compadre. O miúdo não tem cara de maltês, não” (KHOSA, 2018, p.88), evidenciando, novamente, o não reconhecimento de Manua pela cultura do homem branco, ao que se pode associar o que diz Fanon (2008, p. 180):

O homem só é humano na medida em que ele quer se impor a um outro homem, a fim de ser reconhecido. Enquanto ele não é efetivamente reconhecido pelo outro, é este outro que permanece o tema de sua ação.

Dessa forma, observa-se que as ações de Manua sempre se pautam não em seu autorreconhecimento, mas no reconhecimento pelo outro, atitude que também é observada quando ele se defronta com sua raça e obtém o mesmo efeito como consequência.

O desdém ao personagem continua, pois mesmo este tendo estudado a língua do branco – talvez mais até do que aqueles que o circundavam –, de nada lhe valeria, pois, para eles, os brancos, Manua ainda era um preto. Isso também remete ao pensamento de Fanon (2008, p. 15) sobre a promessa de reconhecimento por meio da linguagem:

[...] dominar a língua, um certo idioma, é assumir a identidade da cultura. Esta promessa não se cumpre, todavia quando vivenciada pelos negros. Mesmo quando o idioma é “dominado”, resulta a ilegitimidade.

Tal ilegitimidade acaba por acompanhar a personagem Manua, que não consegue se legitimar nem numa cultura, nem em outra.

Na segunda parte do capítulo, já se percebe Manua em conflito. Pela narrativa, há um silêncio de três anos nos escritos, resumidos em cinco letras que podem formar um anagrama para “morte”, “temor” ou “tremo” – representando, talvez, o estado em que se encontrava a personagem.

O que é dito nessa parte do texto se deve a Kamal Samad, em folhas desordenadas e em escrita árabe. Pela sua pena, sabe-se então que Manua, “desde a chegada, tornou-se taciturno e mais bêbado do que nunca” (KHOSA, 2018, p.88), além de nos revelar que o mesmo já se encontrava maltrapilho e sonâmbulo.

É inserida, então, na narrativa a personagem Buinsanto, irmão de Manua, para trazer uma informação importante – a punição que Manua veio a receber:

Manua bebia com muita sofreguidão devido ao feitiço dos bisavôs que se irritaram por aqueles modos estrangeiros no andar, no vestir e no falar. O pênis minguava de dia para noite. No dia de sua morte acordou sem nada entre as coxas e apanhou a maior bebedeira de sempre (KHOSA, 2018, p.89).

Nesse fragmento, tem-se possivelmente a causa para o estado em que se encontrava Manua: a resposta dos avós ao que ele fizera ao virar as costas ao seu povo e à sua cultura. Tal descrédito é reforçado pelas falas de Manhune – um dos guerreiros de Ngungunhane –, de Sonie – uma das inkinsikazi do imperador – e de um curandeiro. Manhune conta que “Manua fora envenenado pelo pai, pois era uma

vergonha para os Ngunis ver um filho seu assimilar costumes de outros povos estrangeiros” (KHOSA, 2019, p.89), acrescentando ainda que “Manua parecia um chope, pois era subserviente aos Portugueses” (KHOSA, 2019, p.89), e que o imperador ordenara matar o filho quando fosse possível. Sonie, por sua vez, informa que Manua “estava já louco [...] Falava constantemente a língua dos brancos [...]começou a mudar a ordem dos dias, dormindo à tarde, fazendo da noite manhã e da manhã tarde. Era triste” (KHOSA, 2019, p.89). Já o curandeiro de Ngungunhane atesta que “o miúdo comera peixe”, noutra alusão ao tabu alimentar dos ngunis.

Nota-se, portanto, que os outros falam a respeito de Manua, enquanto ele é silenciado. Isso acontece desde o episódio do vômito: a acusação de feitiçaria, por parte dos brancos, e a assimilação por parte dos negros, que falam dele, mas ele não tem voz. Manua ouve falarem a seu respeito e silencia.

A terceira e última parte do capítulo apresenta a morte de Manua, introduzida por uma sequência de ações rotineiras que contextualizam um amanhecer na tribo: cães latiam, guerreiros circulavam e o imperador dormia. Ele dialoga com seu irmão lomadamo, e com ele acaba discutindo. Esse diálogo antecede o parágrafo único que se desdobra até o final do capítulo, tecido quase completamente por períodos simples, provocando a sensação de pausas constantes e sucessivas na narrativa e a ideia de gradação ou desenrolar de acontecimentos, como se fosse o andar dos ponteiros de um relógio marcando a passagem do tempo, como mostra o fragmento abaixo:

A manhã crescia. As crianças brincavam. O império gemia. Os portugueses aguardavam. Os guerreiros comiam gafanhotos. O rei comia carne de vaca. As mulheres mais filhos tinham. As crianças choravam. Os bois mugiam. As moscas zumbiam. Os lagartos aproximaram-se das clareiras. O fogo queimava os troncos. O fumo perdia-se no ar. Manua acordou. Escreveu na areia e recolheu à cubata. Trouxeram-lhe vinte litros de sope, nome que levava a aguardente preparada nessas terras tsongas. Bebeu. A manhã passou. A tarde entrou. As mulheres riam. Ngungunhane dormia com Sonie (KHOSA, 2018, p. 90-91).

Esses períodos simples, como se vê, antecedem as ações realizadas pelas personagens, como Manua, o imperador Ngungunhane e Sonie, além de outros, como se estivessem ao mesmo tempo servindo de cenário e sendo continuação de uma ação maior, do desenrolar da dinâmica narrativa, como se fossem uma sequência de tomadas fílmicas, que vem a culminar na morte do protagonista do episódio. Essa construção textual permite observar as personagens e suas

sequências de ações, em que se destaca o que acontece com Ngungunhane e com o jovem Manua.

Quanto ao imperador, é possível sincronizar as ações praticadas por ele nesse longo parágrafo: “Ngungunhane acordou [...] O rei comia carne de vaca [...] Ngungunhane dormia com Sonie [...] Ngungunhane acordou [...] Ngungunhane dormia” (KHOSA, 2018, p. 90-91). Como se tudo fosse uma ação costumeira, uma rotina, abstraindo-se completamente a presença do filho. Não há ações em companhia do filho, há ações simultâneas, mas com cada um em seu contexto.

Em relação ao jovem filho do imperador, há o desfecho de sua vida, também posta aqui em síntese:

Manua, sentindo a umidade do solo a roçar-lhe as plantas dos pés, foi aos currais que ficavam ao sul do império [...] Fumou mbangui. Viu as estrelas a descenderem do céu. Viu as águas a cobrirem o império e Ngungunhane a boiar nas águas, incapaz de nadar [...] Manua ria. Soltava gargalhadas fortes. Dormiu. [...] Manua acordou [...] Manua bebia. [...] Manua berrava. [...] Manua viu ratos a entrarem na cubata [...] Quis sair. Viu serpentes à porta. Recuou, Fechou os olhos. Sentiu o cabelo a ser devorado. Tentou matá-los. [...] Manua berrava. [...] Manua arfava. [...] Manua morreu (KHOSA, 2018, p. 90-91).

Observa-se que a sequência de ação que traça a trajetória final de Manua começa com orações subordinadas reduzidas e desenvolvidas, depois prossegue com períodos curtos e orações absolutas, em sua maioria. Nota-se uma gradação no estado da personagem desde o início das ações, quando se constata um clima de tranquilidade perceptível pela calma de suas ações iniciais: sentir a umidade do solo, fumar, ver as estrelas e as águas a cobrirem o império de seu pai, o que o leva a rir e depois gargalhar. A atmosfera se modifica com o episódio dos ratos que possivelmente invadem a choupana, o cercam, sobem-lhe no corpo, roem suas roupas, calçados, papéis e teto e, por fim, roem-lhe a vida. A agonia da personagem está, como se pode ver, nos verbos empregados, formando a gradação derradeira: “Manua berrava. [...] Manua arfava. [...] Manua morreu”, as duas primeiras ações conjugadas no pretérito imperfeito do modo indicativo – ações que não foram finalizadas imediatamente, ou seja, que perduraram por um tempo, dando a ideia do sofrimento pelo qual a personagem passou; e a última ação, completa, imediata e definitiva – expressa pelo pretérito perfeito do modo indicativo.

Na tessitura do texto, porém, entende-se que as outras pessoas, fora da cubata, encaram aquilo como alienação: “Ninguém acudia. ‘Está louco’” (KHOSA, 2018, p. 91). Enquanto ocorria o possível ataque dos ratos, as cenas transcorriam

normalmente do lado de fora, reforçando a ideia de que ou Manua era imperceptível ao lugar, ou de fato estava em um quadro de alienação mental.

A morte de Manua, pelo que sustenta a narrativa, ocorre no terceiro piar de uma coruja, comumente associado ao mau presságio. Tal fato pode, por analogia, aproximar-se das três negativas que Pedro faz, na passagem bíblica de Mateus (6, 34), em que temos a predição de Cristo: “Com certeza te asseguro que, ainda nesta noite, antes mesmo que o galo cante, três vezes tu me negarás”. Assim, tanto o piar da coruja quanto o cantar do galo assumem o tom de advertência: no caso de Pedro, por negar a Cristo; no caso de Manua, por negar a si mesmo e à sua própria raça.

A alegoria construída no texto – quanto à alienação ou não da personagem – carrega uma simbologia muito significativa, pois os ratos roeram a camisa, os sapatos (hábitos de vestimenta) e os papéis (representando o domínio da língua), ou seja, aquilo que representava externamente a assimilação à cultura do homem branco. Do mesmo modo, os tais ratos acabam roendo aquilo que impossibilitava Manua de ser aceito pelos brancos, aquilo que o tornava igual aos seus: “os ratos roíam o corpo de Manua”, onde estava evidenciada a sua cor.

O imperador Ngungunhane – como o restante das personagens – segue suas ações. O fato ocorrido ao seu jovem filho acontece, aparentemente, enquanto o rei estava dormindo: “Acordaram-no. ‘Teu filho morreu’, disseram. ‘Quem?’, perguntou. ‘Manua’. ‘Enterrem-no’, respondeu e dormiu” (KHOSA, 2018, p.92). Nota-se que o pai age com frieza, ou certo desdém, ao saber da morte de seu filho. Acorda, ouve a notícia, ordena o enterro e volta a dormir, confirmando as declarações feitas por Manhune de que ambos não tinham bom relacionamento, confirmado, também, pela alegria sentida por Manua ao ter o vislumbre imaginativo de que o reino de seu pai estaria sendo encoberto por águas e que o mesmo não conseguia nadar.

O capítulo finaliza com uma sequência de períodos curtos e simples, reforçando a ideia de que as coisas seguiram o curso normalmente, apesar da morte do jovem filho do imperador: “A manhã cresceu. Os gafanhotos desapareceram. As nuvens fugiram do céu. O império gemia” (KHOSA, 2018, p.92). Esse período acaba por fazer um paralelismo sintático ao dia anterior – o da morte de Manua: “A manhã crescia. O império gemia. Os guerreiros comiam gafanhotos” (KHOSA, 2018, p.91). Nota-se, por comparação, a completude da ação do amanhecer do dia, o sumiço dos gafanhotos, e que a ação do império ainda era a mesma: “gemia”. Porém, o

texto possibilita pensar: considerando-se uma das acepções do verbo gemer, o império realmente lastimava a morte de Manua? Ou era ele o tormento desse império?

Considera-se, por fim, que Manua era, na verdade, alvo de desprezo tanto dos homens pretos quanto dos brancos, pois era visto com tamanho descrédito por ambos. Ele não se enquadrava nos padrões brancos, mesmo tendo estudado, mesmo tentando “embranquecer” seu costume, suas vestes, sua crença; o tom de sua pele jamais lhe permitiria ser o que almejava ser – vale lembrar as conversas e ofensas dirigidas a ele no episódio do vômito, quando foi chamado de “preto de merda”, feiticeiro que, apesar dos estudos, preferia a vida selvagem. Metaforicamente, há a fala em que se diz “- Estes pretos são duros de roer” (KHOSA, 2018, p. 86), abrindo margem à interpretação literal – tendo em vista o possível ataque dos ratos – ou simbólica, com o significado de “difíceis de lidar”.

O desprezo a Manua pelos homens pretos dava-se justamente por essa aproximação dele aos costumes brancos, representando aqueles culturalmente classificados como “assimilados”, marcado ainda pela possível maldição lançada por seus avós, já que a narrativa é um “contar de outro que ouviu falar”. Manua era tolerado pelos seus, desacreditado de qualquer valor, até mesmo de sanidade, pois é posta a possibilidade de que o episódio dos ratos a lhe roer não era senão uma alucinação, e reduzido até em sua masculinidade – haja vista o minguar do pênis, dia a dia, até a sua morte.

A maior punição de Manua é, certamente, o não reconhecimento ou mesmo sua desonra, pois não era o suficiente para ser branco, nem o suficiente para ser preto, não havia a intenção de torná-lo sucessor do trono – um futuro imperador. Tenta-se diminuir sua masculinidade, sua sanidade, sua existência. Manua acaba por ser aquele que não se enquadrou entre os brancos nem entre os seus, tangenciando quereres, sendo parte do correr das coisas e ações, o filho do imperador que só ganhou “história” nas páginas da ficção.

Manua exemplifica, enquanto personagem da ficção, aquilo que Fanon (2008, p. 188) aponta, ao dizer que:

O negro quer ser como o branco. Para o negro não há senão um destino. E ele é branco. Já faz muito tempo que o negro admitiu a superioridade indiscutível do branco e todos os seus esforços tendem a realizar uma existência branca.

A personagem, como demonstrado, procurou se distanciar de tudo aquilo que a aproximava de seu povo. O texto em sua estrutura já mostra isso, pois, diferentemente dos demais “fragmentos” feitos através de um contar, ou seja, por meio da oralidade, o de Manua é apresentado por registros escritos. No fragmento do texto em que se conhece a história de Manua, não se percebe a presença dos provérbios populares, tão comum nas demais histórias, como uma forma de fortalecer, na tessitura do texto, a ideia de afastamento da personagem em relação ao seu povo, cultura e cor.

Em *Ualalapi*, a punição comumente aplicada aos corpos masculinos é de cunho físico, geralmente acompanhada de brutalidade e crueldade, como foi o caso de Mputa, analisado anteriormente. Outro exemplo de tal ato consta do episódio em que se conhece a personagem que dá nome à obra, quando o guerreiro Ualalapi mata o irmão do ainda Mundungazi, Mafemane, por ser uma possível ameaça à conquista do trono:

Sem a coragem de olhar, Ualalapi aproximou-se de Mafemane, ajoelhou, tirou a lança do peito e voltou a enterrá-la vezes sem conta. O rosto, o tronco e outras partes do corpo de Ualalapi foram-se cobrindo de sangue quente, expelido do corpo de Mafemane, já morto. E à medida que o sangue ia correndo pelo corpo de Ualalapi este mais fechava os olhos e enterrava com maior fúria a lança no tronco perfurado, desfeito, irreconhecível. Maguiguane e Mputa aproximaram-se (KHOSA, 2018, p. 40).

A punição física dos corpos também ganha acepção ideológica, como no caso dos homens que veem suas mulheres servirem aos homens brancos por algumas moedas ou ainda assistirem à sua descendência ser violentada em praça pública – uma clara referência ao processo de colonização por que passou Moçambique.

Tomando-se a personagem Manua, mais uma vez, como ponto de análise, percebe-se que seu desfecho não esteve diretamente ligado a uma punição física direta de seu pai, o imperador Ngungunhane, mas a uma ausência de interesse ou mesmo afeição por parte deste – a punição ao corpo toma aqui a forma da incredulidade quanto à sua raça (por tentar embranquecer seus costumes) e mesmo quanto à sua masculinidade (a diminuição progressiva do seu falo). Manua é uma das poucas personagens que não têm a punição física brutal de um açoitamento, por exemplo, mas sofre a punição por querer ser o que não era.

Na narrativa de Khosa, os corpos supliciados aparecem muito além das simples possibilidades de ações e reações dentro das relações tecidas. São, antes, um instrumento da manutenção de poder, principalmente na perspectiva do poder de

soberania. Como se percebe na obra, não há apenas a aplicação da punição física, apesar de mais recorrente, mas a associação com a punição ideológica, figurada e indireta. A obra de Khosa sintetiza, talvez, um exemplo do que Foucault (2019, p.51) aponta como tecnologias de poder sobre o corpo, ao sustentar que o “suplício não instaura ou estabelece a justiça, mas sim reativa as relações de poder”.

CAPÍTULO 3 – “Mas o caracol deixa a baba por onde passa”

III.1. O último discurso de um imperador: o poder pelas palavras

Diante da justiça do soberano, todas as vozes devem se calar. (FOUCAULT, 2014, p. 39).

Ngungunhane é um personagem histórico de Moçambique; o chamado de “Último Leão de Gaza” representou força de resistência à colonização portuguesa em Moçambique e, conseqüentemente, veio a representar um cobiçado troféu de guerra. Por meio da ficção, Khosa, que é primeiramente historiador, propõe a possibilidade de (re)significação desse personagem histórico e de seu próprio momento histórico, levando os leitores a repensar a história que a História contou.

Faz-se necessário a este estudo, antes de se analisar o discurso do imperador ficcionalizado em *Ualalapi*, uma pequena amostra em relação à imagem dessa figura histórica veiculada à época de seu aprisionamento pelos portugueses. Assim, destaca-se o que Maria das Graças Bretes (1989, p. 78) conclui quando analisa a maneira como a imprensa o retratou em Portugal:

O seu retrato tem duas dimensões de tempo; simultaneamente o régulo poderoso e o derrotado pachorrento, resignado. Esta duplicidade provoca algumas hesitações na sua caracterização: é a um tempo descrito como perigoso – é esperto, mais que esperto, velhaco. Mas é também inócuo, progressivamente sua imagem aproxima-se de um pobre vencido que inspira compaixão; é um boçal, um alarve.

A imagem do imperador Ngungunhane foi projetada em forma de resposta, de certa forma doutrinária, à utopia de uma nacionalidade livre, por efeito da recente Independência de Moçambique, caracterizando aquilo que Denise Rocha (2013, p. 18) chama de “ícone fabricado”. Talvez como fruto de uma mente inconformada, Ungulani Ba Ka Khosa traz, a partir dos conhecimentos do historiador que é, uma versão ficcionalizada do imperador¹⁵.

¹⁵ Segundo Fernando Bessa Ribeiro (2012), “Menos de duas décadas após a sua queda, começava a impor-se a visão positiva e apologética de Ngungunhane e do seu papel histórico. Em 1914, nos inícios do nacionalismo moçambicano, despertado pela visibilidade do colonialismo no meio urbano e beneficiando, provavelmente, da fraqueza dos laços tribais”.

Ao estreitar a ideia de quais seriam as funções do historiador, Hayden White (1992, p. 22) afirma que

o objetivo do historiador é explicar o passado através do “achado”, da “identificação” ou “descoberta” das “estórias” que jazem enterradas nas crônicas; e que a diferença entre “história” e “ficção” reside no fato de que o historiador “acha” as suas estórias, ao passo que o ficcionista “inventa” as suas.

Khosa, que se versa nas duas artes, a da História e a da Literatura, parte de um ponto histórico – em toda a sua significação – para pensá-lo e repensá-lo por meio da ficção, reunindo, num só *corpus* textual, elementos partilhados entre a ficção e realidade. Além disso, há talvez uma aproximação da figura do subalterno e a mensuração do seu silenciamento tão discutido por Gayatri Spivak (2010), em *Pode o subalterno falar?*, tudo isso obviamente pelo viés da ficção, aproveitando-se da ideia de heterogeneidade do subalterno colonizado, que, por meio da literatura, quem sabe pode ter encontrado um princípio de voz nessa possibilidade de narrativa: a metaficção historiográfica.

A análise aqui realizada se concentra no último capítulo do livro, que trata exatamente do declínio do império de Ngungunhane. Nota-se que, em seu título, o capítulo carrega a palavra “discurso”, que até esse momento ainda não havia aparecido na narrativa. Como em toda a obra, essa “fala” direta – entendida aqui como o discurso do imperador – é realizada pela voz de um narrador, que, por sua vez, ouviu de seu avô aquilo que o imperador havia dito, ou seja, por meio de terceiros¹⁶. A partir disso, podem ser observados alguns aspectos, como a questão do traço cultural de contar e recontar a história, motivo pelo qual Khosa talvez tenha escolhido a metaficção historiográfica para recontar uma das histórias de seu povo.

Observando-se o enredo da narrativa, foi necessário que Ngungunhane fosse – ou se tornasse – um prisioneiro de guerra para que um discurso lhe fosse atribuído, não que, obviamente, não tivesse havido discurso antes, embora diluído em suas ações, mandos e feitos enquanto imperador; porém, é no capítulo de encerramento da obra, de uma história contada por outros, que o “discurso” é posto como registro ou chancela da perda do poder do imperador e de seu império, vindo agora a ser um prisioneiro de guerra.

¹⁶ A autora Denise Rocha (2013, p. 18) aponta uma possibilidade de interpretação, ao dizer que o texto trata de um narrador que “visita uma aldeia moçambicana para ouvir, ao redor de uma fogueira, a versão de um ancião *griot* sobre a biografia de Ngungunhane”.

O capítulo é introduzido por uma passagem bíblica, retirada do Livro de Mateus (24, 7-8), em que se diz: “Erguer-se-á povo contra povo e reino contra reino e haverá fomes, pestes e terremotos em vários sítios. Tudo isso será apenas o início das dores”. A passagem tem um tom profético e apocalíptico – o que será recorrente, aliás, no discurso do imperador – e é contextualizada na fala de Jesus Cristo aos discípulos, saindo de um templo e dizendo-lhes que tudo aquilo viria a ser destruído, antevendo males a serem sofridos pelas nações, como fome, mortes e discórdias. Temos claramente o levante de povo contra povo sugerido na passagem, podendo comparar-se a Portugal e Moçambique, e o que se segue, “fomes, pestes e terremotos em vários sítios”, viriam a ser os frutos da colonização historicamente sofrida pelo país africano.

A passagem bíblica acaba por reverberar dentro da narrativa de Khosa. Ao ser preso, Ngungunhane profere seu discurso para uma multidão que a princípio o via e ri de sua atual posição – de imperador a prisioneiro:

Podeis rir, homens, podeis aviltar-me, mas ficai sabendo que a noite voltará a cair nesta terra amaldiçoada que só teve momentos felizes com a chegada dos Ngunis que vos tiraram dos abismos infundáveis da cegueira e da devassidão (KHOSA, 2018, p. 95).

Percebe-se que o versículo bíblico não só introduzirá o capítulo – epílogo da obra –, mas servirá de modelo ao discurso proferido pelo imperador preso. Isso ocorrerá em dois planos: primeiramente, no aspecto ideológico e depois na estrutura linguística do texto. Em relação ao aspecto ideológico, podemos associar o próprio tom apocalíptico profetizado no discurso, que veicula os males que aquele povo passará a sofrer com a prisão de Ngungunhane, uma vez que a derrota não fora apenas dele enquanto imperador, mas do império em si, que deixaria de existir por conta das novas relações estabelecidas pela colonização portuguesa. O segundo aspecto se revela por meio da estrutura linguística, apresentando claramente uma alusão ao discurso bíblico. Temos os verbos, em sua maioria, empregados na segunda pessoa do plural; o tom profético-apocalíptico empregado na quase totalidade das sentenças é reforçado pelo uso dos verbos conjugados no futuro do presente do modo indicativo, como em “o ódio alastrar-se-á de família em família, atingindo os animais da vossa estima que passarão a lutar pelos pastos, se de gado bovino ou caprino se tratar” (KHOSA, 2018, p. 95). Não há registro de conjugação verbal no tempo futuro do pretérito do modo indicativo, o que indicaria um

acontecimento hipotético; no último discurso do imperador, as ações são proferidas com a certeza do porvir.

Além desse uso da forma verbal, buscando fortalecer o discurso proferido, temos um reforço estrutural por meio da norma dita padrão da língua portuguesa: o uso dos pronomes alinhados à segunda pessoa plural – o pronome pessoal do caso oblíquo “vos” e os pronomes possessivos “vosso(s)/vossa(s)”, constantemente utilizados no texto. Ainda no trato morfológico, nota-se que o pronome pessoal de primeira pessoa do plural é utilizado no discurso para se referir aos ngunis, povo ao qual o imperador pertence:

Muitos dos filhos destes homens ficarão nestas terras e aprenderão as nossas línguas e dançarão as nossas danças e casarão com as nossas mulheres à vista de toda a gente e serão nossos irmãos de verdade [...] (KHOSA, 2018, p. 102).

Pondo em análise a contextualização da prisão do imperador – resistente à colonização –, pode-se observar o uso de uma linguagem completamente formal, destacando-se, por exemplo, o uso de pronomes mesoclíticos, como em “o ódio alastrar-se-á” e “dar-vos-ão os nomes que lhes aprouver” (KHOSA, 2018, p. 97), “os ratos divertir-se-ão” (KHOSA, 2018, p. 96), “exigir-vos-ão papéis” e “os gritos de dor perseguir-vos-ão” (KHOSA, 2018, p. 98). De forma que o uso é recorrente e não há seguimentos textuais em que eles não venham a aparecer, fortalecendo ou validando o discurso do imperador dominado e agora prisioneiro, o que pode assumir teor de ironia, uma vez que dificilmente um prisioneiro de guerra usaria tal formalidade para falar ao seu povo e, certamente, a formalidade foi registrada como tal porque a mensagem não era apenas aos ngunis, mas a todos os dominados. Tal pensamento, pelo viés histórico, acaso esse discurso ou momento de fala tivesse acontecido, sequer teria sido em língua portuguesa, sobretudo em sua forma abstrata e formal com a qual foi elaborada a fala de Ngungunhane.

Há, certamente, levando-se em consideração que se trata de uma história contada com base naquilo que foi contado – narrativa de uma narrativa, haja vista a tradição oral tipicamente comum a tais comunidades –, o uso de ironia ao se dispor de tal linguagem, nos moldes do colonizador, para falar do colonizador e do quão destrutivo será a sua presença naquele lugar e o quanto o povo sofrerá diante de tal situação, tendo como suporte estrutural e temático a similaridade do texto com o discurso bíblico.

Talvez, fosse necessário fazer uso do tom apocalíptico e profético no discurso do rei, que, em meio a vaias e gargalhadas, prenuncia – assim como Jesus Cristo na passagem que introduz o capítulo – a destruição e os males que se abaterão sobre o povo, nesse caso, por conta da colonização. Não que o povo a tivesse desejado, mas pelo fato de aplaudir o que estava acontecendo, por aplaudir as ações daqueles que o texto chama de “homens da cor de cabrito esfolado” (KOHSA, 2018, p. 97). O povo inicialmente ri e comemora a prisão do imperador, mas, à medida que o discurso é proferido, há mudanças nesse comportamento, uma gradação que parte do riso zombador – “virou-se repentinamente para a multidão que o vaiava, a uns metros do paquete que o levaria para o exílio” (KHOSA, 2018, p. 95) – ao silêncio: “petrificados que estavam com as palavras de Ngungunhane, creio terem sido poucos os que viram” (KHOSA, 2018, p.97), posicionamento que se estende até o fim da declaração do imperador: “A multidão olhava-o petrificada” (KHOSA, 2018, p.103). Há, então, manifestações de temor ou inquietação diante do peso daquelas palavras proferidas: “as mulheres começaram a chorar. Os homens incrédulos ainda olhavam Ngungunhane que limpava calmamente a baba” (KHOSA, 2018, p.103).

O último discurso do imperador traz os futuros males que seu povo enfrentará sob o peso da colonização. Inicialmente, essa colonização se dá por meio do registro feito de pessoa a pessoa, “os papéis que os aprisionarão”, tendo, sequencialmente, aquilo que os identifica e os distingue – seus nomes serão substituídos: os que herdaram dos seus antepassados serão trocados por nomes portugueses¹⁷.

Pontua-se que, nesse discurso, a figura feminina não é tratada como interlocutora, mas como referente – objeto de posse dos homens. As mulheres são, porém, diretamente afetadas pelos prenúncios do imperador, conforme mostra o excerto:

As mulheres, que tanto estimais, passarão a ser fornicadas como animais nas vossas casas ou nas traseiras das casas destes animais que hoje respeitais mais que os vossos irmãos nguni. Os gritos de dor e de prazer das mulheres perseguir-vos-ão por todo lado a passareis noites e noites contando os paus do teto, incapazes de se vingarem da infâmia que tocou as mulheres (KHOSA, 2018, p. 98).

¹⁷ Atente-se aqui ao fato de o próprio autor da obra possuir nome “aportuguesado”, Francisco Esaú Cossa, embora assine suas obras com o nome tribal tsonga, Ungulani Ba Ka Khosa.

Percebe-se que o sofrimento destinado à mulher é aplicado diretamente ao seu corpo – “gritos de dor ou prazer”. É por meio da violência sexual que esse corpo será punido, aqui com duas possíveis interpretações: a primeira, pela sobreposição social feita pelo homem, que o torna posse de alguém, assim como as terras; logo, e aqui se insere a segunda interpretação, como forma de o homem branco colonizador também se sobrepôr ao homem negro – usurpando a sua terra e possuindo as suas mulheres em troca de moedas, prostituindo-as:

Outros suportarão a dor e a ignomínia e passarão a acompanhar a mulher à casa do branco, mantendo-se na escuridão do pátio, enquanto a mulher transpõe a porta e entra no quarto donde sairá com insultos do branco que a obriga a tomar banho antes de entrar em lençóis cheios de esperma e lama, como se ela não tivesse tomado banho de manhã e à tarde, no rio ou em casa. O marido suportará estes insultos ouvindo a água a escorrer pela cútis negra e limpa enquanto aguarda, com um olhar de cadáver, o estertor maníaco do branco e o ofegar da mulher que se contorcerá na cama, liberando som do fim dos tempos que rebentarão com os tímpanos e as veias donde escorrerá o sangue e as lágrimas da vergonha que atingirão o ponto culminante a altas horas da noite, quando o branco, do parapeito da janela, atirar a moeda da fome que procurará como sonâmbulo na noite sem estrelas (KHOSA, 2018, p. 98).

Nota-se, nesse fragmento, que ao homem é imposta a postura da passividade em relação à violência que é cometida contra a sua mulher, pois, além de conduzi-la à casa do homem branco, ainda necessita aguardar a consumação do ato, vendo-a ser humilhada – quer pela ofensa de aquele a considerar suja e mandá-la tomar banho, quer pelo ato sexual não consensual, pelo que lhe é oferecido um pagamento, confirmando a soberania do homem branco sobre o negro, que recebe a moeda pelo seu silêncio e por sua mulher.

A mesma violência sexual é praticada também na descendência desse homem, pois terá sua filha violada em meio ao público, alegorizando, mais uma vez, que a colonização não só atinge uma geração, mas também as que sucedem: “Começarão a abandonar vossas aldeias ante a vergonha e a impotência de verem as vossas filhas violadas em plena rua” (KHOSA, 2018, p. 99).

O discurso do imperador ainda conjectura aquilo que recairá sobre o corpo masculino. Além de assistir com passividade ao que acontecerá com suas mulheres e filhas, sofrerá a importunação de maneira simbólica e física. No aspecto simbólico, de acordo com o discurso, verá suas histórias e hábitos vituperados pela colonização, seus nomes originais modificados, suas vidas controladas, sendo motivo de riso e vergonha das gerações futuras, além de haver o apagamento

cultural ocasionado pelo processo de colonização, como no excerto “Mas começarão a aprender novas doutrinas que rejeitarão os espíritos, os feiticeiros e os curandeiros. Todos ou quase todos aceitarão o novo pastor” (KHOSA, 2018, p. 101), numa clara referência à chegada da religião cristã. Os homens sentirão, ainda, vergonha daquilo que os aproxima de seus antepassados: “Fora das grades os vossos netos esquecer-se-ão da língua dos seus antepassados, insultarão os pais e envergonhar-se-ão das mães descalças e ocultarão as casas aos amigos” (KHOSA, 2018, p. 100).

No aspecto físico, o discurso faz referência ao açoite em diversas passagens. Se o estupro se constrói como maior violência cometida contra o corpo feminino no texto, é o açoitamento que cumpre esse papel em relação ao corpo masculino, além da privação da liberdade daqueles que não apresentarem a documentação de registro¹⁸, como mostra a passagem:

De manhã tirar-vos-ão dos quartos nus, com correntes pelos pés, como gado prestes a ser abatido. Não dormireis com as vossas mulheres que se limitarão a olhar-vos e a dizerem as palavras de sempre no tempo programado para a visita. Meses depois dir-vos-ão que a vossa mulher teve um filho da cor de mijo. Rebentarão com as grades e atirar-se-ão à noite a caminho da casa onde retalharão em bocados a vossa mulher inocente. E voltarão para toda a vida à cadeia, vendo o sexo a minguar de dia para dia (KHOSA, 2018, p. 100).

Percebe-se que a loucura, aqui, acaba por confirmar o comportamento desses homens, que, ao descobrirem que suas esposas tiveram filhos de outros homens, brancos, e aos quais o discurso se refere como “as crianças da cor de mijo” – mestiças, portanto –, fugirão dos seus cárceres e acabarão por matar suas esposas, como se delas fosse a culpa, enquanto são, sobretudo, o objeto violado por outro homem – o próprio texto já diz isso, ao utilizar-se da expressão “inocente”.

E quanto aos “que não suportarem” tais fatos, o texto refere que virão a praticar atos homossexuais ou atos de pedofilia com as crianças também em prisão:

E os que não suportarem entregarão o traseiro ou perseguirão as crianças presas, fazendo-as mulheres, mimando-as como mimam as vossas mulheres, ralhando-lhes como ralham as vossas mulheres. E aí o mundo terá mudado para sempre (KHOSA, 2018, p.100).

¹⁸ Esse trecho nos leva à reflexão sobre o real processo de colonização pelo qual passou Moçambique. “A documentação de registro” referida na obra faz alusão ao processo de civilização tutelado por Portugal, que, posteriormente, viria a segregar as pessoas em cidadão português, indígena e, entre eles, o assimilado.

O que leva à percepção da degradação do ser humano, pois o homem que sofre a colonização é fatidicamente sujeitado à humilhação (sua e dos seus) e à insanidade. Não lhe cabe o meio-termo, somente a submissão e o sofrimento.

O discurso de Ngungunhane é constituído de inúmeras alegorias que se apresentam no texto por diversas vezes, através de metáforas tais como “as crianças da cor de mijo”, referenciando as crianças frutos da miscigenação; “homens com vestes de mulher” (KHOSA, 2018, p. 99), em provável alusão à Igreja Católica e à vestimenta dos padres, comparando-as a um vestido; e ainda “homens que entraram nestas terras sem autorização de ninguém” (KHOSA, 2018, p. 102), em relação direta com o colonizador.

Os malogros não cessam mesmo quando o texto vislumbra a retomada de sua terra por parte do negro, pois essa vitória será ilusória, e, mesmo com tal “retomada”, a colonização já faz parte de sua vida, uma vez que já terá apreendido outra cultura, crenças e saberes. Mesmo com a chegada de “um preto no trono dessas terras”, os males não cessarão, como mostra o seguinte fragmento:

Chegada a vitória tereis um preto no trono destas terras. Exultareis de alegria ao ver subir panos na noite chuvosa da vossa vitória. Mas não tereis chegado ainda ao temo de vossa felicidade, seus cães, porque a maldição que abraçou estas terras perdurará por séculos e séculos. E na ilusão da vossa vitória invadirão casas que erguestes e mudarão a ordem das coisas, passando a ter a cor da morte que se instalará nas vossas terras que terão a extensão de meses e meses de percurso (KHOSA, 2018, p. 102).

Parece que não haveria vitória em quaisquer das hipóteses, que não haveria como vencer o que já havia sido estipulado – a tomada do reino e a colonização. O que era do povo e que lhe foi retirado, mesmo voltando a ser dele novamente, não seria como antes – as relações se modificariam, até mesmo a ideia de pertencimento, daí tratar-se de uma vitória ilusória.

A partir desse ponto, mais uma vez, imagens grotescas e simbólicas – apocalípticas – são construídas no texto, como os homens ávidos de fome que farão das fezes seu alimento, que, por sua vez, lhes provocarão o vômito intenso ao ponto de ocasionar o “dilúvio de diarréias e vômitos” (KHOSA, 2018, p. 103), afogando a todos. Além desse episódio, temos a escassez de alimentos, a constituição de líderes sem súditos, ausência de chuvas, canibalismos – quando se alimentarão dos nados-mortos –, enfim, tudo o que viria a provocar a desgraça de uma nação.

Ngungunhane encerra seu discurso dizendo que os ngunis restantes se retirarão dali por não suportarem tamanha covardia. Encerrando sua fala, caminha –

acompanhado de suas sete esposas – em direção ao navio que o aguardava, sem voltar o rosto uma vez sequer. Há nessa parte da narrativa aquilo que distancia a ficção da história: na narrativa de Khosa, Ngungunhane aguardara seu destino dentro do navio e quando já se encontrava em avançadas águas, ele cantava e dançava, “ouvira-se ainda o canto a cobrir o céu e a terra. Ngungunhane desapareceu” (KHOSA, 2018, p. 104). Assim, o discurso é finalizado com as possíveis acepções do verbo “desaparecer”, podendo significar que simplesmente sumiu fisicamente ou misteriosamente, ou que dele nunca mais se soube notícia.

Observa-se, até aqui, uma possível exemplificação daquilo que Michel Foucault (2017, p. 291) veio a chamar de teoria da soberania, propondo que:

A teoria da soberania está vinculada a uma forma de poder que se exerce muito mais sobre a terra e seus produtos do que sobre os corpos e seus atos: se refere à extração e apropriação pelo poder dos bens e da riqueza e não do trabalho; permite transcrever em termos jurídicos obrigações descontínuas e distribuídas no tempo; possibilita fundamentar o poder na existência física do soberano, sem recorrer a sistemas de vigilância contínuos e permanentes; permite fundar o poder absoluto no gasto irrestrito, mas não calcular o poder com um gasto mínimo e uma eficiência máxima.

É observável que, através do discurso do imperador – e o que ele representa nesse jogo de poder e de interpretação –, há toda uma investida, pelo menos por meio das palavras, nos corpos e suas ações, porém, o pensamento que se observa no decorrer da narrativa é a implantação da territorialidade desse poder mais em relação às terras que às pessoas, até o desfecho da prisão do imperador e o momento que concentra o capítulo final da obra, em que esse poder construído será dissolvido, suprimido pela colonização. Reforçando a ideia de que o poder é exercido e não se trata de algo que possa ser obtido, que perpassa as pessoas, se realiza nos indivíduos e em suas relações – especificamente, na relação entre soberano e súdito, que vê nesse discurso mais uma forma de manutenção desse poder, pois, mesmo não sendo mais o imperador, suas palavras atingirão aqueles que outrora lhe foram súditos.

Constata-se, ainda, que todo o discurso apocalíptico atribuído a Ngungunhane aproxima-se da ideia do corpo supliciado¹⁹ trabalhada por Foucault – as punições aos corpos, como dito anteriormente: “O suplício repousa na arte

¹⁹ Pensando-se aqui na aplicação das penalidades ao corpo daqueles considerados culpados aos olhos do imperador Ngungunhane. A obra de Foucault conceitua e exemplifica o conceito partindo de casos que haviam passado pelo crivo jurídico. Assim como na história, o imperador era o crivo e a lei na ficção de Khosa.

quantitativa do sofrimento” (FOUCAULT, 2014, p. 37). Apesar de o discurso fazer intensa referência à ideia do suplício, cumpre notar que, em essência, por se tratar de um discurso prenunciador, aproxima-se também da ideia do poder disciplinar ou da punição da alma, ou das formulações de verdades, pois, mesmo valendo-se de violências físicas – algumas alegoricamente brutais –, o intento do discurso imperial é provocar inquietação na mente daqueles que o ouvem, fato que ocorre, verificando-se a gradação do comportamento do povo ao ouvi-lo: das vaias ao silêncio temeroso. Os fatos sequer aconteceram, mas o imperador consegue, ainda, causar inquietação e medo por meio da palavra, reforçando o pensamento de Foucault (2014) de que o poder não age somente sobre o corpo, mas também sobre a consciência.

O capítulo da obra, em seus parágrafos finais, por meio daquilo que o narrador expressa, traz a mensagem que vem indiretamente perpassada em toda a construção do texto: “O império desabou para todo o sempre” (KHOSA, 2018, p. 104). O império passou a ser colônia e, mesmo depois da independência, Moçambique não regressou ao Império de Gaza.

A ironia que se faz presente em toda a narrativa de *Ualalapi* encontra-se mais uma vez no último discurso do imperador Ngungunhane, pelo fato de não ser o seu discurso proferido diretamente, mas sim produzido a partir de uma fala de um avô direcionada ao seu neto, no caso, o narrador desse capítulo, que permite tomar conhecimento de tal discurso.

Nota-se que a sua fala é transmitida por meio da fala de alguém, o turno não lhe é permitido, sua língua é modificada pela necessidade de ser efetivada, sustentada ao modelo do colonizador, inquietando e fazendo refletir. Não se trata de um discurso original, talvez nem o pudesse ser se considerado o contexto histórico, mas que se apropria de estruturas – em especial, da língua do colonizador – para suscitar a reflexão histórica, social e ideológica. Mesmo tendo acabado o Império de Gaza, assim como seu imperador, a metaficção proposta por Khosa intensifica seu objetivo: repensar o que foi contado e ler ou ouvir a versão que ninguém contou.

III.2. Quando a grande ironia “acontece”

Ao fazer a leitura de *Ualalapi*, de alguma forma, o leitor é seduzido a tentar entender a atmosfera que a narrativa enquadra, ou se vê na busca da análise das diversas metáforas encontradas, ou, ainda, no arenoso campo das alegorias. Há, porém, um recurso meticuloso utilizado com peculiar sutileza no texto de Khosa: trata-se da ironia. Enquanto recurso de construção literária, a ironia vem ao encontro da proposta da metaficção historiográfica, e talvez encontre, nas páginas de *Ualalapi*, uma das suas melhores exemplificações, pois, se a narrativa de Ungulani se utiliza de um evento histórico para fazer com que seu leitor assuma posição de agente no processo de inferência do enredo –que se estrutura não como uma “recriação simplória” desse evento histórico, mas como problematização da história oficial –, a ironia ganha fundamental importância, como se verá neste capítulo.

É preciso, antes, pensar que a ironia “acontece” duplamente nesse texto. Se forem observados aspectos como a interlocução, diz-se isso porque o sujeito na narrativa de Khosa, como em diversas outras, não é mais um europeu. Assim, a leitura do que aqui se entende como ironia pode ir ao encontro da proposição de sua escrita, já que o grande interesse é o efeito que esta pode provocar no leitor, europeu ou não, pois, enquanto obra literária, *Ualalapi* é um desafio de interpretação que não se margeia na alegoria, pois também o é; não se finda em metáforas, mas as intersecciona; e a ironia as revigora e intensifica, condensando-as no texto.

Para consubstanciar as leituras aqui feitas daquilo que se considera ironia no texto de Khosa, parte-se do que estabelece Linda Hutcheon (2000, p. 20) em *Teoria e Política da Ironia*, compartilhando-se neste estudo a ideia de que a ironia “acontece”:

Essa escolha representa meu reconhecimento do fato de que a ironia “acontece” (e esse é o verbo que eu penso que melhor descreve o processo) em todos os tipos de discurso (verbal, visual, auditivo), na fala comum assim como na forma estética altamente elaborada, na dita arte superior assim como na cultura popular.

Com tal proposta, entende-se, então, a ironia não apenas como um recurso estilístico e literário, mas sim como uma poderosa e complexa ferramenta, pois, como bem pontua a autora, “a ‘cena’ da ironia é uma cena social e política [...] é o seu funcionamento em contexto(s) que é meu interesse” (HUTCHEON, 2000,

p.19).Pode-se observar, portanto, a grande atuação ou os aspectos com os quais a ironia pode vir a operar em uma dada obra.

Considera-se também o que a autora pontua quando diz que:

[...] a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal – pelo menos por quem teve a intenção de fazer ironia, se não pelo destinatário em mira. Alguém atribui a ironia; alguém faz a ironia “acontecer”(HUTCHEON, 2000, p.22).

No caso da narrativa ungulaniana, tal consideração amplifica a relação entre ironista e intérprete, uma vez que a este cabe fazer a ironia “acontecer” e, mais ainda, no âmbito da metaficção historiográfica, como se verá mais adiante.

Antecipadamente, é necessário fazer a advertência de que não se fará uma explanação da ironia partindo especificamente de elementos linguísticos, como o uso de aspas, mas sim do efeito semântico que esta possui quando observada na totalidade do corpo textual e as atribuições sutis que autor faz em sua escrita.

A fim de esclarecimento, Linda Hutcheon (2000, p. 28) teoriza sobre o *jogo da ironia*:

Os principais participantes do jogo da ironia são, é verdade, o interpretador e o ironista. O interpretador pode ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribuiu a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico particular ela pode ter.

Tal relação entre ironista e interpretador, proporcionada pela tessitura do texto, acaba sendo mais desafiadora que o habitual no caso da narrativa em análise, haja vista a interpretação irônica, pois, como conclui Graça Gomes de Abreu (2006, p. 86): “o autor irônico cria lacunas e vazios em seu texto, propiciando ao leitor um leque de interpretações, o que leva a crer que não há verdades prontas e acabadas”. Em *Ualalapi*, essas “lacunas” tanto movimentam o processo da metaficção (aspecto estrutural) quanto os efeitos de crítica (aspecto semântico), como se verá adiante. Observa-se, assim, a possibilidade de a ironia poder significar coisas diferentes para diferentes “jogadores”. No entanto, há que se tomar o cuidado de não engessar a interpretação do que foi lançado no texto. Este estudo é, portanto, uma possibilidade de significação dentre tantas possíveis.

O que se torna importante no “jogo irônico” apresentado por Hutcheon é entender o interpretador como agente, função esta, aliás, já peculiar ao leitor na metaficção historiográfica; tal função vai além de simplesmente fazer a busca do dito

e do não dito, comumente associada à ironia, ou ainda inferências de intencionalidade do autor, embora se subentenda um alvo. Em *Ualalapi*, tem-se um texto provocativo, e o interpretador se torna a peça da maior construção irônica da narrativa.

Todavia, a própria autora alerta que essa dinâmica não tem garantias de acontecer, visto que:

[...] nada nunca é garantido na cena politizada da ironia. Mesmo se um ironista pretende que a ironia seja interpretada em um enquadramento de oposição, não há garantia de que essa intenção subversiva será realizada (HUTCHEON, 2000, p. 34).

Por tal razão, o acontecimento da ironia em *Ualalapi* pode se efetivar ou não; em outras palavras, pode ser perceptível ou não aos olhos do interpretador. No objeto de análise em questão, seria arriscado dizer que isso não ocorre, uma vez que, aparentemente, a narrativa acaba por provocar uma inquietação em quem a lê, e essa leitura está para além de suas páginas, não pode ser minimizada.

É nessa posição de “não ser deixado em paz” que se lança o olhar ao interpretador ou interpretadora na leitura de *Ualalapi*, já que ele(a) acaba sendo atraído(a) duplamente: pelo processo da Metaficção historiográfica e por fazer a ironia “acontecer”, embora esta não seja unidirecional.

Ainda que Hutcheon não trabalhe com um conceito fechado ou plenamente definido de ironia, constrói relevantes observações, destacando-se, por exemplo, o fato de a ironia “não acrescentar, simplesmente, complexidade, variedade ou riqueza a um discurso [...] também transmite algo mais: uma atitude ou um sentimento” (HUTCHEON, 2000, p. 66). Esse “acréscimo” está intimamente ligado à relação estabelecida entre ironista e interpretador, seja ela de distanciamento ou de envolvimento, sendo possível, na narrativa de Khosa, observar-se os dois.

Em *Ualalapi*, assim como as metáforas e alegorias, o acontecimento da ironia não é pacífico e nem se configura como um deleite literário. Ela acaba ancorando uma função importante no entendimento da narrativa, pois não opera de forma única: há o desdobramento a partir do que se encontra no registro escrito e naquele que opera para além dele, mas com base no próprio texto.

Apesar de Hutcheon oferecer em sua obra uma diagramação das funções da ironia, não é objetivo deste trabalho traçar tal categorização na obra de Ungulani, pelo fato de se entender que a ironia presente em *Ualalapi* aglutina características

de uma e de outra categoria propostas. A função primordial da ironia na narrativa reside naquilo que ela proporciona: a possibilidade de uma reflexão crítica a partir da ficcionalização de uma figura histórica que, em um dado momento, pode ser entendida como ironizada, não no sentido paródico ou mesmo satírico, mas em seu teor crítico.

Essa possibilidade de reflexão crítica está intimamente ligada com o papel desempenhado pelo interpretador (leitor), uma vez que, em uma leitura simples ou despreziosa, esse leitor provavelmente se deparará com uma narrativa fragmentada e com um enredo que precisa ser remontado, buscando-se certa linearidade. Porém, faz-se necessário observar que *Ualalapi* é uma ficção que se apropria de eventos históricos e que, por isso, é inevitável que se busque o mínimo de conhecimento a respeito de quem foi o imperador de Gaza, em uma perspectiva não explícita. É a partir desse conhecimento que a obra de Khosa começa a se redesenhar, e o quebra-cabeça que o leitor pensara ter montado ganha novas significações: no confronto daquilo que é histórico com aquilo que é proposto pelos caminhos da figuração ficcional é que a ironia começa a acontecer em *Ualalapi*. O dito e o não dito se confrontam e assim é possível entender o quão sutil é a ironia nessa narrativa: não parte de enunciados prontos, intencionais ou fragmentados e arranjados em determinada ordem; ela está diluída no texto e também está nessa relação entre ironista e interpretador.

É só a partir da percepção do contexto histórico que a ironia opera no texto de Ungulani, revelando o que se arrisca chamar aqui de função crítica: primeiramente, pensando-se numa narrativa carregada de traços que remetem a uma linguagem proverbial (da qual tratar-se-á adiante), com uma história afastada no tempo e longe dos “centros intelectuais”, jogando com o próprio intelecto para poder acontecer enquanto ironia. É só a partir disso (com a necessidade de um resgate histórico) que se pode estipular o que se chamará aqui de *Ngungunhane ironizado*, observando-se que não há na obra a ideia de parodiar ou criar uma imagem jocosa, mas sim de ficcionalizar uma figura histórica posta em mirada crítica, sem reduções ou suavizações, simplesmente posta em condição de reflexão, o que se alinha, como dito antes, à proposta da metaficção historiográfica.

Destarte, a narrativa de Ungulani pode seguir com uma ficção que faz referência ao passado imperial de Moçambique, sobretudo à figura do imperador, ou ganha a dimensão que se aponta neste estudo, como uma engenhosa obra de

ficção literária que faz uso de processos de metaficção historiográfica e transporta o leitor/interpretador a reorganizar as informações apresentadas no enredo e, a partir do uso de um fundamento histórico, perceber a ironia acontecendo/operando no texto, já que, como bem salienta Hutcheon (2000, p. 200), “nós não criamos significado fora de situações particulares”. Assim, este estudo sustenta que a contextualização histórica é o fator primordial para o vislumbre da ironia, pois entende

O significado irônico como uma consequência de uma relação, em encontro performativo, dinâmico, de diferentes significados, primeiro com o propósito de criar algo novo e, depois, [...] para dotá-lo de aresta crítica do julgamento (HUTCHEON, 2000, p. 90).

Tem-se, portanto, uma nova imagem formada de Ngungunhane, a ficcionalizada, a qual propiciará um contraponto para o desenvolvimento de tal aresta do julgamento, não com o intuito de validá-lo, mas de elaborar uma visão crítica a seu respeito.

Pode-se pensar que ironizar o herói vitorioso seja uma simples desmistificação, como sugere Hutcheon, mas, em *Ualalapi*, há um jogo de ressignificação desse “herói vitorioso”, a partir dessa figura literária proposta por Khosa, de forma que tal ironia, partindo da contextualização histórica, viabiliza a coexistência, do ponto de vista do leitor, das duas figuras de Ngungunhane.

Ainda segundo Hutcheon (2000, p. 133-134),

no discurso irônico, todo processo comunicativo não é apenas “alterado e distorcido”, mas também tornado possível por esses mundos diferentes a que cada um de nós pertence de maneira diferente e que formam as bases das expectativas, suposições e preconceções que trazemos ao pensamento complexo do discurso em uso.

Desse modo, pode-se observar que a ironia recria a relação entre ironista e interpretador, pois é nesse “tornar possível”, por meio da criação literária, que a interpretação crítica se constrói, já que a coexistência proposta não é tranquila, mas inquietante. Não se trata de “desescrever” a história, mas de problematizá-la a partir daquilo que o ironista deixou imbricado nas proposituras do texto.

Além disso, Hutcheon (2000, p. 135) acrescenta que “a ironia envolve as particularidades de tempo e espaço, de situação imediata e de cultura geral”, e que tais particularidades são essenciais para que a ironia aconteça, uma vez que o contexto histórico necessariamente precisa ser compartilhado para o êxito da ironia.

A função ativa do interpretador/leitor no processo de metaficção historiográfica se intensifica principalmente pela complexidade estrutural apresentada em *Ualalapi*, que, ao mesmo tempo, reforça a situação irônica (de pensar além da divisão binária de “dito” e “não dito”) e a metaficção propriamente dita.

Levando em consideração que a ironia é uma questão tanto de interpretação quanto de intenção, pode-se pensar em fazer com que o leitor/interpretador pense no caminho diferente (ou incomum), buscando o conhecimento histórico fora do eixo europeu para que: primeiro, a ficção encontre linearidade; segundo, a ironia funcione criticamente na possibilidade de se repensar a respeito de uma figura histórica. Talvez por isso se pode pensar que a ironia, no texto de Khosa, pode ser considerada complexa.

Dessa forma,

é possível pensar a ironia não como dizendo uma coisa e significando outra – aquela definição semântica padrão examinada no último capítulo – mas, em vez disso, como um processo de comunicação que implica dois ou mais significados sendo jogados um contra o outro. A ironia está na diferença; a ironia faz a diferença. Ela joga entre significados, num espaço que é sempre carregado afetivamente, que tem sempre arestas irônicas (HUTCHEON, 2000, p. 155).

É por meio do conhecimento novo, ou simplesmente do conhecimento, que o interpretador pode fazer o jogo de significados e (re)significações partindo da obra ficcionalizada, confrontando-se com a contextualização histórica, para que se possa distinguir a figura do Ngungunhane histórico e do Ngungunhane ironizado.

O processo irônico talvez ocorra duplamente em *Ualalapi*: pela proposta de ressignificação, partindo do conhecimento mínimo histórico e contextual sobre o imperador de Gaza; e pelo fato de haver essa proposta de deslocamento ao leitor, pois, sem esse processo de remontar os elementos para o acontecimento da ironia, a narrativa, por si só, torna-se apenas uma narrativa.

Pode-se pensar, por conseguinte, no que a própria Hutcheon (2000, p. 171) aponta acerca da intencionalidade, quando diz que:

[...] intencional/não-intencional pode ser uma distinção falsa: toda ironia acontece intencionalmente, quer a atribuição seja feita pelo codificador, quer pelo decodificador. A interpretação é, num sentido, um ato intencional por parte do interpretador.

Além de instigar o leitor, Khosa coloca-o numa posição de construtor da narrativa, já que “Os interpretadores também não são consumidores ou receptores passivos de ironia: eles fazem a ironia acontecer”(HUTCHEON, 2000, p. 172).

O brilhante, em todo o jogo proposto pelo autor, não está somente em fazer o leitor/interpretador partir do não dito, mas sim apropriar-se disso como uma peça que falta ao “grande quebra-cabeça” da narrativa, sendo ele, o próprio leitor, outra peça fundamental, rememorando o processo de metaficção historiográfica. Não se trata apenas de inferência. O autor coloca seu leitor numa posição estratégica: a de ler e também criar, de também ser autor, de ser um interpretador do que é posto e daquilo que não é, ressignificando uma dada informação que, pelo texto literário, ganha a possibilidade da crítica e do repensar sobre a história. Afinal, quantos heróis foram apresentados como tal? Ao voltar o olhar para a obra *Ualalapi*, pode-se encontrar uma grande metáfora, porém, o que este estudo propõe é que, na verdade, tem-se uma representação irônica possibilitada por meio dos interpretadores, que fazem a ironia “acontecer”.

Hutcheon (2000, p. 177) propõe que “a metáfora se apoia na percepção de similaridade na diferença, enquanto a ironia necessita de discriminação de diferenças entre o dito e o não dito”, sendo os interpretadores que operam para o acontecimento daquilo que chamamos de “grande ironia”, justamente por se partir dessa comparação entre as figuras do imperador no texto.

Poder-se-ia pensar em aspectos narrativos irônicos, como o fato de o trono ser conquistado pelos generais de guerra, e não por ele mesmo; no riso de Domia ao desafiar a figura do imperador; ou, ainda, nos fracassados esforços de Ngungunhane em relação ao que diziam de sua tia no período do sangramento ininterrupto, em que, mesmo após tantas ações (violentas e enérgicas), ainda assim o imperador se vê derrotado, apesar de estar no comando, pois aquilo que mais queria não estava sob seu controle – o que saía da boca das pessoas: “a pior coisa que aconteceu durante aqueles meses foram as palavras” (KHOSA,2018, p. 58). O imperador não as podia controlar; mesmo categorizando o mal que acometera sua tia, chamando-o de “doença”, ele não conseguia vencer esse fato, encerrando o capítulo com a perda de uma grande aliada e, pelo que se percebe, ciente dessa derrota: “Ngungunhane, magro e sem voz, circulava sonâmbulo perdido, fumando mbhangui a toda hora” (KHOSA, 2018, p. 65) – aqui se percebe a imagem mais fragilizada do imperador oferecida pela narrativa até então, visto que em nenhum

outro momento do enredo ele se mostrara assim, nem mesmo ao ser preso pelos portugueses.

Ainda em relação ao episódio de Damboia, pode-se pensar no quão irônico é o percurso traçado até o desfecho de sua história – no período do mal de que fora acometida, ela não falava: “Damboia não falava, olhava. E só foi nos finais do primeiro mês que ela quis abrir a boca de novo. As palavras não saíam. A loucura invadiu-a” (KHOSA, 2018, p. 63). É ao tentar falar que a loucura a invade e, a partir daí, há os momentos de lucidez (nos quais podia falar), aos quais um curandeiro conseguia trazê-la, mas uma lucidez que a deixava alheia à sua própria situação – por que buscar trazê-la à lucidez e não acabar com o mal? Pois quando passavam tais momentos “lúcidos” de quintas-feiras, tudo voltava com velocidade superior. Seria, portanto, uma forma de matá-la um pouco mais? Lúcida, mas alheia. E, por fim, apesar de todos os esforços, Damboia só encontra o descanso justamente numa quinta-feira. Lúcida, porém, morta.

É irônico pensar, ainda, que na cena final, quando Ngungunhane embarca no navio, a narrativa segue por períodos curtos, compondo um cenário ameno e tranquilo (mesmo considerando tratar-se de um prisioneiro de guerra), opondo-se às imagens anteriores (a histórica e a ficcionalizada no início da narrativa) do imperador Ngungunhane:

Passada a hora ouviu-se um canto a elevar-se pelos ares e os pássaros a invadir o céu. Ngungunhane cantava e dançava. A voz, em barítono, tirou lágrimas aos velhos e novos que olhavam o navio a abrir as águas, afastando-se da costa (KHOSA, 2018, p. 104).

O cenário proposto é um tanto paradoxal e triste, como se fosse a despedida de amigos ou parentes, desenhando-se uma imagem do imperador completamente diferente daquela que inicia a narrativa, que dançava e cantava um canto que mesmo à distância ainda poderia ser ouvido. É justamente na cena de seu desfecho que, ironicamente, todos – velhos e novos que olhavam o navio a abrir as águas, e, certamente, aqueles que estavam na embarcação – ouvem o imperador por meio de seu canto. Contudo, o epílogo apresentado ao imperador é diferente.

“Ngungunhane desaparece”. Assim se faz uma das últimas referências ao imperador de Gaza, reforçada no último diálogo que encerra a narrativa: “o império desabou para todo sempre” (KHOSA, 2018, p. 104), enfatizando a relação imperador e império, ambos desaparecidos, na história e na narrativa. Observa-se, também, o

fato irônico de que um fragmento/capítulo da narrativa em que há espaço para o discurso do imperador encerra-se com o silenciamento desde, que “desaparece no interior do navio”. Tal silenciamento leva à reflexão sobre a maneira como o texto é apresentado: uma narrativa que fala sobre um imperador, sendo este o que menos fala, levando-se em consideração os narradores e até mesmo a perspectiva do plano das personagens (excetuando-se o último capítulo).

Há no texto de Khosa diversas vozes em ação, como se apontou no decorrer deste estudo, e que intencionalmente intitulam os capítulos do mesmo. Essa escolha não é apenas uma questão de estilo, mas uma forma de, assim como na narrativa estudada, transformá-las em ecos. Tais construções, que se passa a destacar neste momento, são aquelas que ganham um teor de linguagem proverbial (ditados populares) e que aparecem no decorrer da narrativa, dentre as quais identificam-se quatorze. São vozes que se levantam no texto e muitas vezes permeiam os diálogos, como se fossem monólogos complementares de intensa carga alegórica, como em:

- Não fales assim, filho, não fales assim, pois há anos atrás, o teu pai ainda não tinha nascido, houve um homem que ousou lançar improperios jamais ouvidos ao rei, e passou o resto da vida carregando os testículos sem fim. Não fales assim. Deixa o Mputa. Deixa-o! Ele esqueceu que **quem agita a lagoa levanta o lodo**.

- Mas cacarejar não é por ovo, avô?

- Não falemos mais, calemo-nos. Se Mputa tem razão sairá ileso, pois **o macaco não se deixa vencer pela árvore** (KHOSA, 2018, p. 47, grifo nosso).

O excerto acima se refere ao momento em que Mputa está diante de uma multidão que esperava o pronunciamento do imperador quanto à acusação de traição imposta àquele. O diálogo se estabelece entre um avô e um neto (personagens inominados e generalizados, portanto), que discutem a inocência ou não da personagem. Os dois se utilizam dos ditos populares, o que permite pensar que tanto a geração mais antiga, a do avô, quanto a mais recente, a do neto, se fazem valer dessa voz popular – uma terceira voz, como anteriormente mencionado –, que sustenta os posicionamentos de ambos, formando uma sequência lógico-discursiva dentro do diálogo: o primeiro adágio, “quem agita a lagoa levanta o lodo”, tem um tom de advertência ao fato em contexto; o segundo, “cacrejar não é por ovo”, atua como um contra-argumento; e o último, “o macaco não se deixa vencer pela árvore”, assume, além da ideia de conclusão, um tom de ponderação. A dúvida,

como já exposto anteriormente, vem a ser uma das engrenagens do projeto de Khosa, e ainda permanece, no diálogo e na narrativa.

Entendem-se aqui os provérbios como

Enunciados genéricos, fixados em uma forma conhecida pelos falantes de uma comunidade, avalizados pelo longo uso, ocupam-se os provérbios em manter essa mesma comunidade tal como está, uniforme e imutável (MEXIAS-SIMON, 2018, p. 116).

Acrescenta-se, ainda, a ideia de Gisela Penha (2007, p. 63), ao falar de uma pedagogia do senso comum contida no poder dos provérbios, pontuando que estes “desempenham uma função pedagógica, veiculando mensagens práticas para o dia-a-dia e atuando com sentidos previsíveis”. Em *Ualalapi*, essas construções acabam entrando no jogo de interpretações, e o que era apenas uma “ferramenta pedagógica”, acaba se tornando um instrumento inteligente na construção da narrativa.

Tais construções podem representar a tentativa de recuperar ou representar, na trama, a tradição e o conhecimento oral, muitas vezes enfatizando aquilo que as caracterizam como tipologia: oralidades escritas com tom didático-moralizante. Há vivacidade e, meticulosamente, certa articulação dos provérbios no texto. Em *Ualalapi*, eles acabam por serem estratégias que também possibilitam a ironia, uma forma de fazer uso da forma linguística pré-existente, dizendo além do que aparentemente pretendem dizer. Embora carregados de um sentido próprio (e simbólico), levam a pensar também sobre a obra.

Como outro traço de ironia, pode-se referir o fato de que, mesmo tentando controlar aquilo que era falado no império, Ngungunhane não tem sucesso em conter as palavras, seu poder não tem efeito para tanto. Toma-se como exemplo o episódio de Damboia, em que, curiosamente, a maioria desses ditados populares aparece entrecruzada às falas das personagens, de forma a se revelar que uma voz fala dentro da outra, percebendo-se uma terceira voz dentro da narrativa. Não são apenas provérbios colocados em contexto de uso, pois eles assumem, talvez, a possibilidade de novas aplicações.

Observando o aspecto contextual dessas construções, percebe-se que, além do tom moralizante, há também o tom de ironia, que acontece quase instantaneamente, como no trecho a seguir:

- Se Damboia teve erros não foram de grande monta. Ela meteu-se com

homens, como qualquer mulher. E nisso não nos devemos meter. **O teto da casa conhece o dono.**

- Mas **o caracol deixa baba por onde passa** (KHOSA, 2018, p. 59, grifo nosso).

Percebe-se que, mesmo compondo uma breve alegoria, essas construções também acabam compondo uma interpretação irônica, pois são utilizadas como forma de crítica: nota-se que não há espaço para bom humor, que em algumas ocasiões aparece associado aos provérbios. Um personagem adverte o outro, ambos utilizando-se de tal linguagem proverbial, e a ironia se desenha pelo fato de tais provérbios serem lançados à figura de Damboia, assunto da discussão, quando, na verdade, tais advertências cabem a qualquer pessoa, inclusive a eles mesmos.

Tal expansão de funcionalidade dos ditados populares traz, em relação ao que se propõe chamar aqui de irônico, a posição de protagonismo na narrativa, afinal, é irônico pensar que tal protagonismo não é conferido plenamente ao imperador Ngungunhane, mas sim ao seu general de guerra, Ualalapi, que, como já exposto neste estudo, é quem legitima ou instrumentaliza o poder político de Mundungazi, o que pode permitir indagar se será esse o motivo pelo qual a obra leva o nome de Ualalapi e não de Ngungunhane. Quando a narrativa oferece o provérbio “mas que importância tem a formiga perante o elefante” (KHOSA, 2018, p. 29), expandindo-se o contexto geral da trama e não apenas a passagem, resta ao leitor/interpretador decidir quem é de fato o elefante e quem é a formiga. Tudo isso acaba por culminar na tênue carga irônica que permeia a narrativa, atentando-se ao fato de que um imperador, mesmo sob a égide de um governo tirano, ao menos na ficção de Ungulani, não é o único a “encher os sacos de palavras e as lançar ao vento”.

Em *Ualalapi*, a ironia acontece não somente no plano da estrutura, mas principalmente no plano da interpretação. Como aponta Hutcheon (2000, p. 201),

o contexto, formado a partir de nossas experiências de interpretação de outros textos e contextos e que vão alterar o funcionamento do dito ao tornar possível sua fricção com o não dito.

Desse modo, o contexto não opera como um ente fora do texto, mas se constrói por meio do procedimento de interpretação, que, na obra em questão, possibilita a ficcionalização sobre o que foi dito. Das cinco categorias que funcionam estruturalmente para a inferência da ironia apontadas por Linda Hutcheon, apontam-se os sinais que “se compõe[m] de um complexo de coisas agrupadas em torno de

noções de contradições, incongruências, contraste e justaposição” (HUTCHEON, 2000, p. 225), possibilitadas a partir do (re)conhecimento da contextualização histórica. E, ainda, como bem pontua a autora, “todas as ironias, de fato, são provavelmente ironias instáveis”(HUTCHEON, 2000, p. 274), pois muitos são os aspectos a serem levados em consideração. Na obra *Ualalapi*, como dito, o acontecimento construído acerca da figura do imperador prescinde de um mínimo conhecimento histórico contextual e, por tal motivo, a ironia pode ocorrer ou não, bem como seu efeito crítico pode ou não vir a funcionar, pois a imagem comum de Ngungunhane é historicamente construída, de modo que o grande desafio é olhar para essa outra imagem ficcionalizada em *Ualalapi* e buscar reconhecer quão crítica se pode ser em relação à primeira figura. É por isso que no texto de Khosa a ironia é sutil e ao mesmo tempo arriscada, o que compactua com a ideia de Hutcheon (2000, p. 282), de que “o contexto é crucial para toda interpretação, é claro, mas especialmente para interpretação irônica arriscada”.

O que acaba por levantar o movediço questionamento exposto por Hutcheon (2000, p. 284) em relação à ironia: “O que está em jogo quando a ironia acontece – e quando não acontece?”. Em *Ualalapi*, como exposto, a possibilidade de se levantar um olhar crítico sobre a figura do imperador Ngungunhane, sem parodiá-lo ou menosprezá-lo, a partir do jogo narrativo e da proposição feita pela ironia, culmina na possibilidade da desmistificação de tal figura histórica, trazendo o que há de polêmico, se há ou não heroísmo em tal figura. Na hipótese de haver heroísmo, ela corresponde a qual perspectiva? Enfim, tem-se como efeito de todo o processo irônico, no mínimo, um lugar de inquietação. E, ao se pensar em “quando a ironia não acontece”, observa-se que a obra ainda expõe reflexões sobre as relações de poder e violência, porém, a ironia funciona como um aditivo ao olhar dessas relações, justamente pelo teor de criticidade que não é alcançado. O texto pode, ainda, reforçar a imagem heroica construída sobre Ngungunhane.

Embora não haja expressamente marcadores textuais de ironia no texto de Khosa, há o que estrutura a inferência da ironia, pois em *Ualalapi* esta acontece no campo semântico e no ideológico, quer pelo contexto ficcionalizado, quer pelo fazer narrativo. Como já exposto, a ironia se constrói em *Ualalapi* quando se faz o cruzamento da ficção com os fatos históricos, sem causar gracejos ou provocar paródias, mas sim com intenção crítica. E como a “ironia coloca em primeiro plano a política da agência humana dessa maneira, ela se torna uma importante estratégia

de oposição” (HUTCHEON, 2000, p.28-29), permitindo à ficção problematizar não apenas a figura de um líder político, mas também suas ações e os efeitos dessas ações; problematizar buscando a reflexão, portanto.

A ironia sugere uma consciência reflexiva: de que herói se está tratando? Há heroísmo a partir de qual ponto de vista? O herói é assim considerado por quem? A ironia se torna um recurso crítico, não funciona apenas como uma estratégia discursiva e nem pode ser considerada pacífica.

Se a compreensão da ironia nunca foi muito simples, tampouco como ela acontece, em *Ualalapi* não seria diferente. Além do jogo entre o dito e o não dito, aliás, a falta de informação, por assim dizer, sobretudo da contextualização da figura do imperador, leva o leitor/interpretador à busca, que, por sua vez, leva à contextualização histórica, que, em confronto com a ficcionalização dessa figura, leva ao estranhamento, e, então, a ironia “acontece”. Percebe-se que não há sátira, exagero ou abrandamento da figura do imperador; a representação de Ngungunhane não é meramente histórica, há a composição de uma personagem que parte da referência histórica, mas que ganha nuances diferentes na ficção, aguçando, pelo contraponto, uma crítica não à figura isolada de um imperador africano, mas aos imperadores de modo geral, ou seja, àqueles que exercem o poder político. O irônico, aqui, não é divertido, é o caminho da reflexão.

É irônico, na obra, o leitor já ter o conhecimento, anterior à narrativa, em relação à colonização portuguesa, pois, ao se chegar à captura do imperador e, por inferência, à conquista das terras de Gaza pelos portugueses, é possível depreender que o processo tirânico e violento de conquista do qual Ngungunhane utilizou-se, a partir daquele momento, viria a ser “executado” por outra coroa.

É a partir do conhecimento da contextualização histórica que o leitor passa a perceber a figura do imperador Ngungunhane ironizado e fazer a justaposição entre as personagens histórica e literária. O interpretador não é deixado em quietude, uma vez que age remontando a ficção narrativa, buscando a linearidade dos fatos e, por último, age naquilo que não está posto na narrativa, quando busca a contextualização histórica.

Talvez o fato de a ironia “acontecer” no texto a partir de um “conhecimento” seja um dos prazeres (ou parte deles) para o ironista, pois a figura de Ngungunhane só pode ser ironizada com o mínimo de informação histórica. E não há como olhar para o texto de Khosa e não pensar: o que a ironia põe em jogo em *Ualalapi*?

Consequentemente, não há como não pensar na ironia e no seu poder de desestabilizar, sobretudo se pensarmos nas dimensões políticas da obra de Khosa e percebermos o quanto a literatura, nesse texto, atua com expressivo chamado a “não se acreditar em tudo aquilo que se lê”, de que é preciso sempre questionar. O que, de alguma forma, leva ao pensamento traçado por Francisco Noa (2016, p. 223), quando postula que

[...] uma das maiores virtualidades das literaturas africanas é [...] a de terem nascido na contracorrente de um discurso e de um contexto histórico-político que declaradamente lhes era desfavorável, quando não hostil.

Pensando a ironia como um processo comunicativo, assim como um instrumento, ela atua na narrativa (corpo textual) partindo de sua tessitura fragmentada (de como foi pensada no âmbito do enredo), para que se construíssem ou reconstruíssem as interpretações para além do texto, pois é fora do corpo textual que a ironia se fortifica e estabelece, ou seja, é partindo de uma pactuação contextual histórica que as figuras, histórica e ficcional, entram em fricção e propiciam a reflexão crítica a respeito de figuras nacionais verticalmente colocadas, que, no caso de Moçambique, vem ser o imperador Ngungunhane²⁰.

Em *Ualalapi*, temos a exemplificação de como a literatura é capaz de propor uma reflexão inteligente, sem precisar utilizar-se de extremismos. Poder-se-ia pensar até que, levando em consideração o contexto social e político no qual a obra foi escrita, da busca por uma identidade nacional pós-Independência, é possível ver na obra de Ungulani uma resposta inteligente à “utopia da nação”, tamanho era o inconformismo com o cenário que se desenhara. O fato que é que *Ualalapi* deixa cravado na literatura escrita em língua portuguesa mais que uma proposta de produção literária desafiadora, ou frestas de certo inconformismo político; temos um exemplo genuíno de possibilidade de interpretação irônica que interliga autor (ironista), leitor (interpretador) e alvo. No caso específico, não se tratou apenas de negar um líder eleito como herói, mas sim de subvertê-lo ao ponto de se promover a reflexão e o questionamento desse mesmo herói a partir das páginas de uma ficção. Se bem usada ou não, se instável ou não, a ironia, na literatura de Khosa, cumpre o seu papel: desestabiliza.

²⁰ Segundo Denise Rocha (2013, p.29), “A representação positiva de Ngungunhane, como lutador resistente ao colonialismo português, foi criada durante o governo de Samora Machel, que, a partir de 1983, iniciou uma campanha para repatriamento dos restos mortais do último imperador de Gaza”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – “A trovoadas produz a chuva”

Antes de qualquer observação, é preciso ressaltar que as considerações aqui tecidas partem de uma leitura feita do ponto de vista de um leitor não africano²¹ e se juntam às demais e diversas possibilidades possíveis oferecidas pelo texto analisado. A ideia é estabelecer a conversa com o fértil terreno que é a literatura.

Isto posto, aponta-se que a obra de Ungulani Ba Ka Khosas e desenha como um grande desafio, quer pela nuance da interpretação, quer pelo projeto de participação proposto pela metaficção historiográfica, de forma que não há uma zona de conforto ou de neutralidade. O tecido narrativo de *Ualalapi* é concebido em uma engenhosa conjugação de ficção e história, em que se percebe a possibilidade de o autor proporcionar uma “conversa” ruidosa entre fato histórico e acontecimento ficcional, promovendo, em bom tom, as possibilidades de uma reflexão crítica em relação à figura erigida como ícone ou herói nacional: a controversa figura do último imperador de Gaza, Ngungunhane.

A obra, tanto no plano do enredo quanto no semântico, carrega elementos necessários para que o interlocutor/interpretador consiga “juntar as pontas deixadas” por quem escreveu, indo além do pensamento do porquê de as coisas serem apresentadas da forma como foram, seja no plano narrativo ou no plano da história, levando ao questionamento de até que ponto é necessário haver uma representação de herói nacional e sob qual ponto de vista uma nação precisa tê-lo para se sentir nação. *Ualalapi* é dessas obras cheias de inquietações que não entregam respostas, mas deixam muitas inquietações.

A narrativa é provocativa, pensando-se na soma de inter-relações e movimentos necessários que a engendram: as relações de poder e violência são chamadas à reflexão, sobretudo quanto à maneira como se configuram na trama, mostrando-se complexas e fatidicamente inevitáveis, afinal, não existe uma sociedade sem que haja relações de poder, como bem desenhou Foucault (2017).

O texto de Khosa, além de permitir explorar os lados da dicotomia ficção/realidade, promove o pensamento crítico, afinal, sem a menor margem de

²¹ Como bem orienta Paulo Nunes em “Literaturas Africanas: roteiro didático pensado por um não africano” (não publicado).

dúvida, *Ualalapi* se configura como uma obra política pelos questionamentos que traz, pelas ações que exige do leitor/interpretador e pelo pensamento crítico que promove. Foi um ato de resistência e que se mantém resistente, expandindo a inquietação de quem lê a obra sobre o império de Gaza e, por consequência, passa a refletir sobre o “império” ao qual está subjugado.

Uma das pontas de reflexão que a narrativa expõe no texto é o fato de que “Poder é estratégia”, que, pela leitura aqui proposta, atua de duas formas: uma no plano da narrativa e outra para além dela.

No plano da narrativa, observou-se pelas relações analisadas neste estudo que o poder foi conferido a Mundungazi por meio de estratégias: a tentativa de implantação de uma verdade, rememorando o episódio de Damboia, deu-se por meio de estratégia; a condenação de Mputa é arquitetada estrategicamente; as punições aos corpos aqui analisadas, de certo modo, são resultados de ações estratégicas de manutenção ao poder. Enfatiza-se, portanto, que essas estratégias, assim como o poder, ocorrem dentro de relações.

Ainda no plano da narrativa, percebe-se a estratégia com a qual esta é desenvolvida: em vez de uma construção tradicional compactada nos modelos habituais, uma narrativa em fragmentos, que exige ação de quem a lê e, de certo modo, junte um fragmento ao outro, a fim de se ter a compreensão textual, mas não somente remontando tais fragmentos senão observando-os de forma diferente. Agregando-se a todo esse procedimento, o desafio de narradores movediços, de vozes entrecruzadas e que falam ao mesmo tempo, aproximando-se ou contrapondo-se. Marcadamente, pelo que o texto sugere, toda a narrativa é contada por um homem idoso revelado no final do texto, possivelmente a figura de um griot, mas que deixa espaço a outros narradores, como Ciliane e o próprio Ngungunhane, além das vozes que aparecem introduzindo os fragmentos/capítulos, por vezes trazidas da história e outras de passagens bíblicas, sem falar daquilo que se apontou neste estudo como a terceira voz dentro do texto, a dos provérbios populares.

No plano que se cognomina como além da narrativa, mas partindo dela, enfatiza-se o movimento necessário do leitor/interpretador em busca dos elementos histórico-contextuais que envolvem a obra – para a compreensão da linearidade e, principalmente, para que a grande ironia “aconteça”, pois não só depende da relação entre autor e leitor, mas do fato de que é inegável que este precise do mínimo

conhecimento histórico tanto para que a imagem do *Ngungunhane ironizado* aconteça quanto para que a imagem trazida pelo viés da história se estabeleça. É também por meio do conhecimento histórico que o leitor toma o conhecimento de que Ngungunhane utilizou-se dos mesmos métodos de dominação que os portugueses utilizaram para estabelecer seu poder político, o que intensifica o poder de questionamento da obra a respeito da figura de “herói fabricado” para uma representação nacional, que, por si, já é uma herança da colonização. A ironia, em *Ualalapi*, aflora a consciência crítica e leva a pensar até que ponto uma figura pode ser considerada como símbolo nacional ou pode ser entendida como nacionalizada. É na atmosfera de incertezas, de que não há verdades estabelecidas, que a narrativa de Ungulani lança-se ao desafio da interpretação, da inquietude e, principalmente, enquanto o texto literário puder suscitar a reflexão e o pensamento crítico, haverá quem faça da literatura a forma mais sutil e inteligente de resistência.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Gracia Gomes de. **“A presença de ironia em *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes”**. In: Ironia e Humor na Literatura: o saber da escrita. Cadernos Cespuc de Pesquisa. Belo Horizonte, n.14, jun. 2006, p.78-87.
- ANTONACCIO, Adriana Maciel. **Das razões do pranto: história e ficção em Choro**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016.
- ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. 3. ed. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BÍBLIA. Gênesis. In: **Bíblia Sagrada**: Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 2000.
- BRETES, Maria da Graça. **“Arqueologia de um mito: a derrota de Gungunhana e a sua chegada a Lisboa”**. Penélope, n. 2, 1989, p. 75-96.
- CEIA, Carlos (coord.). **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 17 nov. 2020.
- CHAUI, Marilena. **Ética e Violência, Colóquio e Interloquções**. Londrina, 1998.
- FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: Editora UFBA, 2008.
- FERNANDES, Rhuann. **Lobolo: celebração litúrgica e tradicional no Sul do Moçambique**. Camposv.19,n.2, 2018, p. 12-134.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da Sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: A vontade de saber**. Vol. 1. 13.ed. Trad. J. A. Guilhon Albuquerque e Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **Micrfísica do Poder**. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **O Sujeito e o poder**. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. Michel. **Foucault uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p.

231-249.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramalheite. 42. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAN, Byung-Chul. **Topologia da violência**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

KHOSA, UngulaniBa Ka. **A morte de Mputa**. In: Revista Literária Charrua, Maputo, Associação dos escritores moçambicanos. Ano 3, n. 8., p. 25-28.

KHOSA, UngulaniBa Ka. **Gungunhana – Ualalapi / As mulheres do imperador**. São Paulo: Kapulana, 2018.

KI - ZERBO, Joseph (editor). **História Geral da África**. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

LEITE, Ana Mafalda. **A dimensão anti-épica da moderna ficção moçambicana: Ualalapi de U.B.K. Khosa**. In: Discursos, 1995, p. 53-69.

LUCÁKS, György. **O Romance Histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACEDO, Tânia; MAQUÊA, Vera. **Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Moçambique**. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

MAPS OF WORLD. **Moçambique Mapa**. 2014. Disponível em: <<https://pt.mapsofworld.com/mozambique/>>. Acesso em 7 dez. 2021.

MARTINEZ, Esmeralda Simões. **Direito e Moral em "Ualalapi"**. In: África e Africanidades, 2010, p. 1-16.

MATA, Inocência. **A literatura africana e a crítica pós-colonial**. Manaus: UEA Edições, 2013.

Noa, Francisco. **Representação das relações de poder na literatura em Moçambique: do colonial ao transnacional**. In: Geometrias da memória: configurações pós-coloniais. Porto Alegre: Afrontamento, 2016.

NUNES, Paulo Jorge Martins. **Literaturas Africanas: roteiro didático pensado por um não africano**. UNAMA, 2020. Não Publicado.

PENHA, Gisela Maria de Lima Braga. **A jangada de pedra: uma viagem alegórica à poética de José Saramago**. São Paulo: Editora da Unesp, 2007.

PEREIRA, Josana Maria Oliveira. **Relativização do Estupro – uma análise foucaultiana do estupro nos discursos sociais**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018.

RIBEIRO, Fernando L. **“A invenção dos heróis: Nação, história e discursos de identidade em Moçambique”**. Disponível em: <<http://jorgejairoce.blogspot.com.br/2012/05/invencao-dos-herois-nacao-historia-e.html>>. Acesso em 20 dez. 2021.

ROCHA, Denise. **Representações históricas e orais de Ngungunhane em Ualalapi (1987), de Ungulani Ba Ka Khosa**. In: Revista Literatura em Debate, v. 7, n. 13, 2013, p. 17-33.

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

SARDENBERG, Cecília. **De Sangrias, Tabus e Poderes: A Menstruação em uma perspectiva sócio-antropológica**. [S.l.] Revista Estudos Feministas, 1994. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/6846>. Acesso em 24 jul. 2019.

SIMON, Maria Lucia Mexias. **O provérbio como discurso de dominação**. In: **Revista Philologus**. Ano 24, n. 71. Rio de Janeiro: CiFEFiL, maio/ago 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TUTIKIAN, Jane Fraga. **“Ungulani Ba Ka Khosa: o romancista das memórias marginalizadas”**. In: Mulemba, n. 1, jul./dez. 2014, p. 60-76.

WERMELINGER, Vitória Marinho. **Gungunhana: A Construção de um herói moçambicano**. In: Revista Discente Planície Científica, v. 1, n. 1, jan./jul. Campos dos Goytacazes, 2019.

WHITE, Hayden. **O Texto Histórico como Artefato Literário**. In: Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

WHITE, Hayden. **Meta-história: A imaginação Histórica do Século XIX.** Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1995.