



TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. **Vozes marginais (re)construindo identidades na obra de Ungulani Ba Ka Khosa.** *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Volume 13, Julho 2013. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

## **VOZES MARGINAIS (RE)CONSTRUINDO IDENTIDADES NA OBRA DE UNGULANI BA KA KHOSA**

Vanessa Ribeiro Teixeira<sup>1</sup>

### **RESUMO**

Por entre as linhas da escrita literária de Ungulani Ba Ka Khosa, somos apresentados a uma realidade em que História e Ficção vivem uma interessante “estória” de amor e ódio. A profunda sedução pela investigação histórica por vezes se choca com a gritante necessidade de questionar o seu discurso e permitir que outras verdades se revelem através de vozes marginalizadas. São essas novas formas de dizer que trazem à tona a possibilidade de construir as identidades múltiplas que atravessam o solo moçambicano. A partir da leitura de alguns personagens presentes nos livros *Ualalapi* (1987), *Orgia dos loucos* (1990) e *No reino dos abutres* (2002), pretendemos analisar esse processo doloroso de (re) construção identitária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ungulani Ba Ka Khosa, ficção, história, identidade, Moçambique.

### **ABSTRACT**

Between the lines of Ungulani Ba Ka Khosa's writing, we are introduced to a reality in which History and Fiction live an interesting “story” of love and hatred. The deep seduction historical research propitiates sometimes clashes with the glaring need to question its speech with view to allowing other truths to be revealed by marginalized voices. These new ways of saying bring up the possibility of constructing multiple identities that cross the Mozambican soil. The study of some of the characters present in the books *Ualalapi* (1987), *Orgia dos loucos* (1990) and *No reino dos abutres* (2002) will guide us in the investigation of this painful process of (re) construction.

**KEYWORDS:** Ungulani Ba Ka Khosa, fiction, history, identity, Mozambique.

---

1. Pós-Doutoranda beneficiada pelo Programa de Apoio ao Pós-Doutorado CAPES-FAPERJ (2012 – 2017). Seu projeto, intitulado *Ungulani Ba Ka Khosa: Todas as vozes, a voz – polifonia e intertextualidade na releitura crítica da história*, está sendo desenvolvido na Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a supervisão da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carmen Lucia Tindó. E-mail: [vanessarteixeira@gmail.com](mailto:vanessarteixeira@gmail.com).

Nos deram espelhos e vimos um mundo doente.

Tentei chorar e não consegui.

“Índios”, de Renato Russo

Com a cabeça em Moçambique e os olhos na História das relações coloniais, deparamo-nos com a escrita arguta de Francisco Esaú Cossa, ou Ungulani Ba Ka Khosa (epíteto de origem *tsonga*), um dos principais autores da literatura contemporânea em Moçambique. Responsável por uma instigante produção ficcional, que engloba desde a pesquisa e a reconstrução histórica até a crítica incisiva da realidade dos dias atuais, Ba Ka Khosa pode ser reconhecido como um dos mais coerentes pensadores da sociedade moçambicana.

Sua estreia como ficcionista é marcada pela publicação de *Ualalapi*, em 1987. Contemplado com o “Grande Prêmio de Ficção Narrativa Moçambicana”, em 1990, o romance revisita o final do século XIX moçambicano. Nessa obra, Ba Ka Khosa efetua o exercício de uma das práticas mais sedutoras da literatura contemporânea: o diálogo com a história. Assim, sua ficção trabalha com personagens do real histórico que, ficcionalizados, alcançam repensar a história oficial, desvelando novos sentidos que se encontravam ocultados.

## 1. Identidades em formação

*Ualalapi* reconstrói ficcionalmente a figura de Ngungunhane, último imperador do reino de Gaza e o último soberano a manter-se resistente à dominação portuguesa em solo moçambicano. O desdobramento dessa narrativa revela-nos um interessante jogo intertextual, que vai da revisitação de documentos históricos portugueses e provérbios populares moçambicanos até a releitura de certas passagens bíblicas veiculadas pelo Ocidente católico. A partir de tais estratégias ficcionais, a aura heroica de Ngungunhane, mito da resistência local, será posta em xeque. A estrutura polifônica, ao franquear a ascensão de vozes múltiplas, reais ou fictícias, tem como consequência a dessacralização de Ngungunhane, tornando sua figura passível de novas interpretações, novas identidades.

A própria escolha do título, *Ualalapi*, indica a valorização de outras versões sobre a personagem Ngungunhane, cuja história foi sempre manipulada pelos discursos históricos oficiais: tanto o da época colonial, como o do período da Independência.

É curioso como no texto de Ba Ka Khosa a dessacralização da figura de Ngungunhane é paulatinamente alimentada pela aproximação entre o seu discurso de poder e o discurso dos invasores portugueses: a inferiorização do outro, do diferente, daquele que está fora dos seus domínios, constantemente classificado como “selvagem”; a noção de protetorado e instrução “concedidos” àqueles que se

rendem à força e à tutela nguni, etnia do sul de Moçambique; a concepção de “povo eleito”. Esse é o tom dos muitos discursos do imperador, desde o primeiro, quando da morte de seu pai, Muzila:

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

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

Ganhamos batalhas. Abrimos caminhos. Semeamos milho em terras sáfaras. Trouxemos chuva para estas terras adustas e educamos gente brutalizada pelos costumes mais primários. E hoje essa gente está entre vocês, Nguni! (KHOSA, 1990, p. 28-29)

O discurso que justifica a opressão se enraiza tão profundamente no seio dos guerreiros *anguni* que o próprio chefe Ualalapi faz ecoar o conceito de povo eleito, argumentando contra os receios de sua esposa:

– Estou com medo, Ualalapi. Estou com medo. Vejo muito sangue, sangue que vem dos nossos avós que entraram nestas terras matando e os seus filhos e netos mantêm-se nela matando também. Sangue, Ualalapi, sangue! Vivemos do sangue destes inocentes. Por quê, Ualalapi?...

– É necessário, mulher. Nós somos um 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. E neste momento não te deves preocupar com nada, pois estamos em tempo de paz e luto (KHOSA, 1990, p. 32).

Como já fora sugerido, o texto de Ba Ka Khosa mergulha no processo de desconstrução do monumental imperador de Gaza desde a criação do título: ao invés de uma chamada que sustentasse o mítico Mudungazi, a referência ao guerreiro Ualalapi, um dos súditos do *hosi* – o mesmo que rei em língua *tsonga* –, incumbido de cumprir, contra quaisquer argumentos, os desmandos do soberano. O texto ficcional logra, enfim, conceder voz aos esquecidos da história, àqueles a quem foi negado o direito de escolha. No caso de Ualalapi, essa voz se faz ecoar através de um grito tresloucado, um **não** à realidade sangrenta construída por Ngungunhane:

Do fundo do corredor uma lança cortou o ar e foi-se enterrar no peito de Mafemane. Este, alto que era, atirou o corpo para trás e voltou à posição inicial, cravando os olhos em Ualalapi que fugia.

– Quem é? – perguntou Mafemane.

– É Ualalapi – responderam os guerreiros mais próximos.

– Chamem-no. Ele tem que acabar comigo, como mandam as regras. Donde é que é?

– É nguni.

– Ahn! – suspirou sorrindo. O corpo começou a vergar. Ao dobrar para a frente a coluna, a lança enterrou-se mais no peito ensanguentado. Voltou com algum esforço à posição inicial e lançou um jacto de sangue. Os joelhos foram-se aproximando à terra e assentaram definitivamente no chão, segundos depois. Enterrou as mãos e manteve-se na posição genuflexiva durante segundos prolongados, esperando Ualalapi que se aproximava, de cabeça baixa. A dor no peito era de tal ordem que caiu de costas, apontando os olhos para o céu onde três estrelas despontavam. Sem a coragem de o 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 do 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.

– Chega – disseram, há muito que morreu.

Ualalapi susteve a lança a poucos centímetros do peito de Mafemane e soergueu-se. Passou a lança para a mão esquerda e pôs-se a correr, atravessando as casas da aldeia, e gritando como nunca ninguém ouvira um não estridente, 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 duma criança juntaram-se ao não e ao ruído da floresta a 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, nome que Mudungazi adoptara ao ascender a imperador das terras de Gaza (KHOSA, 1990, p. 36-37; grifo nosso).

Ualalapi cumpre a primeira ordem do novo soberano de Gaza: matar Mafemane, o irmão de Mudungazi, que poderia atrapalhar sua subida ao trono. Entretanto, o **não** do chefe guerreiro surge

como uma nota dissonante cortando a verdade soberana, ecoando por “onze dias e onze noites” e pon-do em xeque os onze anos do reinado de Ngungunhane.

Outra voz que se insurge contra o poder inquestionável do imperador *nguni* é a do guerreiro Mputa. Tendo resistido às lascivas investidas da *inkonsikazi* – a primeira esposa do soberano –, Mputa foi acusado de tentar seduzir e atirar injúrias contra a “rainha”. Apesar de se saber condenado por um julgamento sem defesa, Mputa faz questão de relativizar o discurso do poder, revelando a sua “verdade”:

– 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 a *inkonsikazi*. É esta a minha verdade. Sei que dividais dela, pois a palavra de *inkonsikazi* é sagrada aos vossos ouvidos e a de todos os súbditos. Podeis matar-me, rei, pois há muito que foi dito que morrerei desta forma inocente. Mas antes de me matarem, peço que me submeta ao *mondzo* para que a minha inocência fique provada perante o seu povo. E mais não disse, pois os olhos, com um brilho indescritível, carregavam toda a verdade que as palavras não conseguiam exprimir. E aqueles que tiveram a coragem de os ver viveram amargurados pelas insónias por se sentirem cúmplices dum crime (...).

– E foi num silêncio sepulcral que Mputa bebeu o *mondzo* sem pestanejar, sem mexer um músculo do corpo. E assim permaneceu durante minutos infindáveis 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.

– É feiticeiro, disse o rei com uma força jamais ouvida. E os feiticeiros não têm lugar no meu reino. Não o ceguei como queriam que o fizesse, pois os feiticeiros agem na bruma da noite. Matá-lo-ei hoje e agora! E virou-se para as guardas que empurraram Mputa para o meio da 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, 1990, p. 50-51).

A identidade de Mputa provavelmente não figurará em nenhum compêndio histórico, mas será sempre uma “pedra no meio do caminho” do discurso do poder, do *status quo* social. O episódio

desse guerreiro surge como uma espécie de **alegoria histórica**, visto que o objeto contemplado diz algo para além de sua significação imediata. Segundo Walter Benjamin, acerca do conceito de alegoria:

Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em **algo de diferente**, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria (BENJAMIN, 1984: p. 205-6; grifos nossos).

Esse exercício de dizer uma coisa para significar outra serve perfeitamente como base para uma escrita literária interessada em “dizer o outro reprimido”. Conceder novas vozes, criadas a fim de dizerem registros marginalizados, que apresentam outra orientação histórica, parece ser a proposta fundamental a ser depreendida de obras como *Ualalapi*.

Na sequência da produção ficcional de Ba Ka Khosa, vem a público *Orgia dos loucos*, de 1990. A obra, composta por nove contos, tem como plano central a imagem de Moçambique independente, mergulhado na guerra civil e marcado pela escassez, pela pobreza e pelo aviltamento da cultura endógena.

## 2. Identidades de fronteira

Por outro lado, *Orgia dos loucos* também abre espaço para pensarmos a realidade singular de alguns ex-colonos portugueses que ficaram, presos às vingativas lianas das terras moçambicanas, tal como nos é apresentado no conto “A solidão do Senhor Matias”. Desde o início da narrativa, deparamo-nos com uma potencial construção alegórica disposta a redesenhar uma certa face da identidade colonial em Moçambique. A casa do velho comerciante português Matias funciona como um microcosmo abandonado, que corresponde, metonimicamente, à existência caótica de algumas verdades postas em xeque, entre elas: Portugal ficou na África, mas não terá a África também ficado – ou fincado – em Portugal? Entremos, então, nesse espaço de realidades conflitantes:

O tempo entrou pela casa adentro e vagueou como um pássaro ferido pela sala enorme e moribunda, procurando as frestas por onde se infiltrou e estancou, reduzindo os séculos e séculos de luz em pó e cinza. As lascas de tinta caíam do tecto e das paredes, formando figuras estranhas e desconhecidas no chão sujo; as baratas e os

ratos circulavam sem pudor, brincando na luz e na sombra, passeando por entre as cadeiras e mesas do tempo da pacificação, e olhando com certa naturalidade as teias de aranha que se ligavam entre si, criando um céu de nuvens poluídas que rarefaziam a luz da lâmpada que se limitava a iluminar o centro onde as vozes da noite chegavam aos bocados, partidas, fragmentadas e se amontoavam no círculo de luz, deixando o tantã longínquo arremessar-se à sombra e às paredes onde os espíritos petrificados dos brancos da desordem e da mentira, incapazes de sustarem o avanço dos deuses africanos, sonhavam com galeras remotas que os libertassem das lianas que os afastavam do mar da descoberta e da civilização (KHOSA, 1990, p. 37).

Logo à entrada do conto, somos recebidos por um tempo moribundo que reduz “os séculos e séculos de luz em pó e cinzas”. A ruína domina a casa e tal alegoria domina o texto de Ba Ka Khosa. Impossível não remontar ao conceito de alegoria pensado por Walter Benjamin acerca das criações dramáticas do barroco alemão. Diz o filósofo:

A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas (BENJAMIN, 1984, p. 189).

Curiosamente, se tais símbolos de destruição, de decadência, parecem, numa primeira leitura, contribuir para a anulação do passado, podemos, ao contrário, considerar a sua insidiosa presença a partir da reatualização exercida pelo tempo presente. O “pássaro” está “ferido”, mas não morto. Vários signos de degradação contribuem para a decoração da casa do velho Matias (“lascas de tinta”, “chão sujo”, “baratas”, “ratos”). No entanto, recebem especial destaque as “teias de aranha” que, ao se cruzarem, criam novas perspectivas, novos espaços de sombra e luz para a realidade presente. Esse bordado pouco luxuoso concorre para ilustrar o exercício de releitura da História através dos ecos que sobrevivem no presente. Afinal, tal como afirma Teresa Cristina Cerdeira, “(...) é o olhar presente que revisita o passado e o acorda conscientemente na sua diferença (...)” (CERDEIRA, 2001, p. 18-19). Tal releitura não poderá ser nunca linear e, por vezes, não é nada laudatória. Eis a propriedade da teia de aranha, símbolo ora da pluralidade de caminhos a serem percorridos, ora da “insalubridade” que singulariza

esses caminhos. Obviamente, a condição de “insalubre” corresponde a uma perspectiva histórica que tenta varrer as verdades do outro, do diferente, do oprimido para debaixo dos tapetes do tempo.

A sala do velho Matias e, dentro dela, “o céu de nuvens poluídas” construídas pelas teias de aranha abrigam e evidenciam uma nova realidade retirada da margem e trazida para o centro: “as vozes da noite [que] chegavam aos bocados, partidas, fragmentadas”. São essas vozes, essas recordações, marcadas pelo ritmo do “tantã longínquo”, as responsáveis por aprisionar o velho colono português à terra, à história e à identidade moçambicanas. Os grilhões do passado colonial não acorrentaram, apenas, a população colonizada. Surge, então, em meio ao caos, o velho Matias:

Sentado numa mesa do centro, por baixo da lâmpada, o branco tinha os cotovelos fincados na mesa e a cabeça metida entre as mãos calosas e sujas; os pés cruzavam-se nos tornozelos e o olhar de morto não via o líquido a escorrer pela mesa e a cair pelos bordos, atingindo o chão em gotas contínuas e compassadas. Em redor da mesa garrafas vazias amontoavam-se ao acaso. No fundo da sala, em frente ao balcão escancarado, sentado sobre a cadeira de três pés o negro João tinha a cabeça recostada à parede e pensava nas mulheres que dançavam, algures, cobertas pela noite e recortadas pela lua que deixava os fiapos escorrerem pelo terreiro do tantã como lianas perdidas quando o branco, escarrando sem modos, o trouxe à realidade da sala sem idade, obrigando-o a virar o corpo e olhar para a mesa repleta de garrafas de vinho e a parede à esquerda do branco onde os escarros se perfilavam, marcando as noites de infortúnio do senhor Matias (...) (KHOSA, 1990, p. 38).

A condição arruinada do senhor Matias e, conseqüentemente, de todo um tempo e uma realidade por ele representados, é ilustrada pelo excesso de vinho – guardado a sete chaves, como o derradeiro tesouro das terras de além-mar – e pelo excesso de escarros. Numa tentativa desesperada de tentar controlar os rumos da própria história – visto que não conseguira controlar a história da colonização e de sua morte –, o velho comerciante português parece querer expurgar, durante as noites de carraspana, as terras moçambicanas que fincaram o pé em si.

Outra presença a ser notada no cenário é a do negro João, curiosamente disposto ao fundo da sala, como uma espécie de guardião desse passado moribundo, mas que, a partir de sua posição marginal, se torna o observador privilegiado das estórias da casa, da história colonial e do presente arruinado. É a partir das suas memórias que poderemos conhecer o Matias de ontem e repensar o Matias de hoje:

(...) branco que herdara as propriedades do pai ainda novo e que tinha como diversão preferida a mania de tirar a virgindade das moças das aldeias em troca do sal amontoado num armazém onde as fornicava de pé e deitado, e onde uma delas teve o primeiro mulato das redondezas que resolveu emigrar, anos depois, para a distante cidade onde se tornou mecânico sem clientes, pois a preta que Matias resolvera levar como amásia puxara-o, num dia sem registo, aos curandeiros do interior com o objetivo único de tirar a clientela dos monhés da zona em seu benefício e à custa do primogénito que viu a clientela da cidade fugir-lhe das mãos do dia para a noite, enquanto o pai, lá longe, não tinha mãos para atender os pretos que faziam bichas de um dia de percurso, atarantando os monhés que mais não fizeram que rezar dia e noite sem nada conseguirem.

Estas e outras histórias o preto João conhecia-as tão bem, como todos os homens em idade de compreender, porque os curandeiros destas terras não são muito dados aos segredos da profissão quando os brancos resolvem abeirar-se das palhotas das serpentes mortas e vivas (KHOSA, 1990, p. 38).

Matias conheceu e se utilizou dos segredos das “práticas obscurantistas” africanas. Não poderia sair incólume dessa relação. E esta é a razão da sua ruína: não conseguir aceitar a África que também faz parte de sua identidade. Quando a realidade muda e a independência chega, a recusa em aceitar-se como parte de Moçambique e a impossibilidade de rever Portugal fazem com que o velho comerciante se veja num lugar de intermédio, indefinido, onde o tempo e a vida parecem estagnar-se. As profecias da mulher que tomou por amásia, reatualizando mais uma das diversas formas de exploração do colonizado, parecem se confirmar:

- Qual é a data de hoje, João? – A voz era arrastada, cansada, gutural. [tal como a realidade na qual ela está inserida]
- Não sei patrão, respondeu o preto.
- Está bem... não interessa... Já não interessa saber a data, os dias, as horas, já nada interessa, João. Tudo parou... tudo, e ela tinha razão... recorda-se: as imagens cobrem a sala e as palavras elevam-se, sonantes [a voz marginal se sobrepõe]: Não tentes sonhar, Matias, porque ao mar já não voltarás. Estás morto, és um cadáver ambulante. E quando os pretos tomarem conta destas terras não terás outra atitude que olhar passivamente para tudo o que é teu. E o mar jamais voltará à tua mente,

porque a nossa água bebeste e aceitaste os nossos espíritos e entraste, também, vezes sem conta, nas palhotas dos nossos curandeiros onde te untaram o corpo inteiro com o sangue dos pretos. Não tens salvação, Matias, és preto, e por mais que escarres, por mais que insultes estes pretos, não voltarás nunca à tua terra com a riqueza aqui tirada, porque há muito que foi dito que morrerás nestas terras e a tua sepultura estará ao lado dum preto, e os teus ossos serão exumados para prepararem os ossículos que matarão e salvarão milhares e milhares de pretos que povoam estas terras, Matias! Não fales assim, sua preta, malvada, eu sou branco, e terei sempre o poder à minha volta. E não penses que os ossículos da adivinhação e da morte me reterão nestas terras sem que eu possa mostrar a minha riqueza no mundo dos brancos, ao lado duma branca, uma branca verdadeira, cheia de perfumes e de vestidos belos e de olhar terno e amoroso, ouviste! Eu sairei desta catanga de pretos e atirarei o meu escarro aos rostos dos teus patrícios sacanas... Não me faças rir, Matias, há muito que sei do teu medo aos nossos deuses e às nossas noites, e é por isso que falas tanto, que sonhas tanto, Matias, sabes já do teu destino nestas terras africanas que... podes bater-me, Matias, podes bater-me, mas há muito que a tua morte foi descrita, e, para a tua desgraça, não me terás ao teu lado porque morrerei eu e os meus filhos no dia em que os pretos como eu entrarem por estas terras com as armas em riste... Era uma noite como esta, João...

– Não percebi, patrão.

– Era uma noite quente (KHOSA, 1990, p. 38-39).

O tempo imóvel sugere um presente vazio, marcado pelas lembranças do passado e por uma anulação de perspectivas futuras; o discurso grandiloquente do colonizador se transforma num falar moribundo.

O conto termina com mais um dos muitos balés agônicos do senhor Matias, embalado pelas sagradas garrafas de vinho – (...) pressentindo que a sua vida esvair-se-ia com a última garrafa de vinho (KHOSA, 1990, p. 41) –, pelos fados de Amália Rodrigues e pelos constantes vômitos que, tal como os escarros, configuram uma reação escatológica à sua crise identitária. O fado termina, e o velho português – se é que ainda podemos reconhecê-lo dessa forma – decide, uma vez mais, reencontrar o seu passado, mesmo depois de morto, e visitar a campa da mulher:

Ao chegarem à campa da mulher do Matias o negro João parou e deixou que o patrão se acercasse do montículo de areia. O velho ajoelhou-se e enterrou as mãos no monte de areia. Em movimentos contínuos e rápidos o velho ia tirando a areia da campa enquanto se babava e soluçava. O negro João, de pé, olhando continuamente para o patrão, nada entendia e nem podia perceber, pois tratava-se de um diálogo de mortos, de cadáveres, de vozes que os vivos não podiam ouvir, mas que Matias ouvia e entendia, daí o seu fervor ao escalavrar a terra como um animal. Minutos depois, já cansado, o velho atirou-se à cova, uivando prolongadamente (KHOSA, 1990, p. 42).

Uma vez mais somos “tocados” pela imagem benjaminiana: as vozes soterradas do passado se fazem ouvir no presente agônico desse homem e desse espaço luso-moçambicano.

Nove anos mais tarde, Ba Ka Khosa volta a publicar. Dessa vez, uma reunião de quatro contos escritos com a intenção de criarem espaços próprios à reconfiguração da memória do autor. *Histórias de amor e espanto*, de 1999, revela ao público textos escritos ao longo da década de 80, época em que Khosa era um jovem professor, peregrinando pelos “campos de reeducação” moçambicanos.

Em 2002, vem a público *No reino dos abutres*, obra que encena acontecimentos do passado recente de Moçambique, no qual as zonas rurais, a cidade e os campos de reeducação são perpassados pelo signo da distopia. A política mantida pelo Partido Único que assume o poder após a Independência silencia representantes de cultos religiosos ancestrais por considerar tais práticas “obscurantistas” e obriga à “reeducação” setores da sociedade considerados alienados: dissidentes da FRELIMO, líderes religiosos, prostitutas, velhos desalojados pela guerra, além de profissionais liberais, recém-formados, responsáveis por forjar o “homem novo” moçambicano.

### 3. Identidades no abismo

Por entre as malhas do discurso e da estrutura diegética de *No reino dos abutres*, somos surpreendidos por uma curiosa “apresentação”, na qual a voz autoral delega ao leitor a responsabilidade de encaixar as peças do mosaico apresentado. O livro, pretensamente organizado à maneira de uma orquestra característica da etnia *chope*, composta por, *timbila*, plural de *mbila* – instrumentos musicais típicos do sul moçambicano –, dançarinos e coro, remete a uma idealizada estrutura harmônica, na qual o encontro de vozes simultâneas, em instigante polifonia, representaria uma espécie de espaço democrático ideal. A referida orquestra, designada por *ngodo* na língua *chope*, metaforizaria, então, o espaço da união, pois, nesse universo, não haveria lugar para competição. Seduzidos por uma curiosidade antropológica, somos informados que:

O Ngodo (...) comporta onze andamentos que a portuguesa Margot Dias as soube escalar, e de forma insuspeitável, nos seguintes andamentos:

1. Mutsitso – Introdução Orquestral;
2. Mutsitso – Pode haver duas ou três introduções;
3. Ngweniso – Entrada dos dançarinos;
4. Nndano – Chamada dos dançarinos;
5. Dosinya – Dança;
6. Chibudo – Dança;
7. Mzeno – Dança;
8. Nsumeto – Preparação para os conselheiros;
9. Ma bandhla – Os conselheiros;
10. Njiriri – Final dos dançarinos;
11. Mutsitso – Final orquestral. (KHOSA, 2002, p. VII)

Dando continuidade às suas explicações, de caráter quase pedagógico, finaliza o autor:

Tratando-se de uma obra que outro cariz não tem senão o de ficcionar a realidade, achei por bem designar este livro “No reino dos abutres”.

Por desconhecimento meu vai o mutsitso (introdução orquestral) e o mutsitso (final orquestral). Os restantes andamentos ficarão ao cargo do leitor (KHOSA, 2002, p. 2).

Nossa confortável curiosidade começa a ser perturbada quando, na própria apresentação da obra, o sujeito autoral nos informa sobre a existência do *msaho*, uma das possíveis formas de apresentação da orquestra, marcada por exigências competitivas, singularizadas pela proeminência de uma mulher solista a quem é outorgado o direito de apontar os erros da comunidade. No *msaho*, surge a voz dissonante que irá abalar a pretendida estabilidade harmônica do *ngodo*.

Menos de duas páginas separam nossa tranquilidade informativa, debruçada sobre as tradições culturais moçambicanas, da tragédia quotidiana que será descortinada ao longo de capítulos marcados pelo caos, pela presença de uma insidiosa desarmonia entre o passado e o presente, entre os projetos utópicos e as práticas governamentais, entre as vozes sufocadas pelas novas leis e aquelas que ainda ecoam crenças e valores de tradições africanas ancestrais, mas poucos podem ouvir e quase ninguém consegue entender. Não à toa, a penumbra do desencanto norteia o discurso do próprio autor desde a nota de abertura:

O que sempre me fascina, nas noites africanas, são os pirilampos, esses animais de vida intermitente. Por entre as árvores, eles adquirem a sua plenitude em breves segundos. A Luz dá outra cor à savana. São momentos fascinantes nas nossas noites africanas. E são segundos que ficam retidos nas nossas retinas. Depois é o breu, a escuridão. Momentos depois vem a luz. São animais de vida inconstante. E nós, chamados animais superiores, tivemos, em tempos, o mesmo comportamento, melhor, o modo de estar na vida que os pirilampos. A nossa independência foi sempre coarctada. (KHOSA, 2002, p. 1)

A respeitada solista do *msaho* parece sucumbir à guerra, à violência e à fome. Assim sendo, quem colocará os dedos em riste contra os erros da comunidade?

Por entre as linhas de *No reino dos abutres*, as tragédias que se revelam dos momentos de escuridão do pós-independência são apontadas pela nova possível voz do *Msafo*: uma jovem mulher, homicida e suicida, que enumera as falhas morais da sua comunidade num diário de despedida. Lemos, então, as anotações de um dia 20 de maio esquecido em solo africano:

20 de maio

Não temo a morte. Daqui a uns minutos cortarei as minhas veias e deixarei o sangue escorrer, vermelho como esta pátria. Vou morrer em silêncio ao lado do meu filho já morto. E se escrevo estas linhas não é com intenção de figurar em praça alguma, quero despedir-me dos vivos sem rancores, sem pensar em Deus, porque Esse tiraram-mo há muitos anos. Penso na criança que não pediu para vir a esta terra. Penso no trabalho dos coveiros, no frio da morgue que não sentirei, na autópsia, no à-vontade dos médicos a desfigurar-me o corpo e a suturá-lo no jeito das costureiras habilidosas, nos serventes que falarão da vida e do futebol, sentados à volta do meu corpo. Penso em tudo isto, e não, o que é engraçado, no pão que me falta, nas andanças infrutíferas pelas lojas vazias, nas perguntas desesperadas do meu filho, no silêncio secular do pai, nos negócios que não sei fazer, no dinheiro que não tenho, na guerra que me chega aos ouvidos, nas palavras que enchem as casas, na puta que não consegui ser, na moral de baixo metida no travesseiro, nos planos falhados, na vida falhada, enfim em nada disso. O meu olhar está virado para o meu filho e para os sonhos que poderia ter tido, porque o futuro deixou de existir no dia, não muito distante, em que vi uma mulher, com o filho às costas,

atirando-se aos testículos do controlador de senhas da cooperativa, exigindo que o homem distribuisse com dignidade as senhas para a compra do leite que tanta falta fazia ao filho, e às outras crianças cujas as mães se encontravam na bicha, cansadas, nervosas, impacientes, mas esforçando-se ainda por rir do homem que gritava e chorava, pedindo aos presentes e ausentes que o acudissem, coisa que ninguém fez, e a mulher, irritada que estava, só os largou quando notou que os olhos do homem estavam a tomar rumos incertos. Deixei de ter futuro. Deixei de dar importância ao presente. Deixei de existir (KHOSA, 2002, p. 34-35).

O espelho que essa voz denunciante tem nas mãos, tal qual nos versos que nos serviram de epígrafe, revelam um mundo doente, onde sequer há espaço para as lágrimas.

“Deixei de existir”. Eis uma identidade que mergulha no abismo. A partir dessa frase, somos impelidos a rever outros percursos da narrativa e descobrimos, enfim, o verdadeiro elo entre personagens, personalidades, ambientes e estórias que pareceriam, aos primeiros olhares, bastante desconexos. Eles deixaram de existir. Deixaram de *ser* para determinados poderes e interesses.

A velha Feniasse, protagonista do *mutsitso* inicial e do *mutsitso* final, i.e., do primeiro e do último capítulo do livro, é um retrato do antigamente abandonado e solitário, experimentando a ausência do outro, numa espera que parece eterna. Este outro, o desejado, finalmente surge no final da obra, mas em lugar do alívio dos finais felizes, deparamo-nos com uma cena grotesca, na qual parece estar metaforizada aquela mesma impossibilidade de futuros denunciada pela moça do diário:

(...) Feniasse estava à beira da sua palhota com as pernas entrecruzadas. Aproximou-se. Ficou chocado. Feniasse tinha lepra no seu estado mais avançado.(...)

Pela primeira vez sentiu no corpo a desgraça a entranhar-se nos tecidos mais recônditos. Teria que descabaçar uma leprosa em estado avançado da sua mortífera doença. (...)

Não quero morrer, dizia o Pedro com a vagina desmembrada entre o pénis (KHOSA, 2002, p. 66-67).

Se Feniasse parece isolada por um passado imutável, o velho Tomás busca ocupar o tempo presente transformando as palhotas espalhadas por um campo de reeducação moçambicano em sepulturas mais dignas para os “homens fracos” que não resistiram ao processo de confecção do Homem Novo. Diz-se dele:

O velho Tomás está ao meu lado. O cabelo e a barba tornaram-se tão brancos que todos o reconheciam à distância. É o homem mais antigo do campo. O comandante há muito que o reformara. E para ocupar o seu tempo ia pintando nas palhotas dos mortos cruces de tamanhos e cores diferentes. A quantidade de mortos era tão elevada que as cruces se sobrepunham umas às outras numa configuração geométrica superior às telas de Bertina Lopes.

De princípio muitos o acharam louco, mas depressa se aperceberam que o único cemitério que tínhamos eram as palhotas, pois os cadáveres iam a enterrar no milho. E, por cada planta que despontava na infundável plantação, sabíamos que o húmus que a fazia crescer vinha dos nossos mortos. E não era raro, no decorrer das refeições, tentarmos adivinhar, num jogo de permanentes incertezas, se o sabor do milho assado vinha da carne feita húmus de João ou Francisco. E perdíamos horas, em grupos de amigos, discutindo o sabor que teríamos quando feitos estrume forçado (KHOSA, 2002, p. 18-19).

Outras microestórias se entrecruzam pelos vários espaços desse reino dos abutres, como a do Armando, um dos principais interlocutores do velho Tomás – quando consegue falar –, que foi parar no campo de reeducação por revelar costumes “pequenos burgueses”, dentre eles, aquele que deve ser expurgado a todo custo, a homossexualidade. Ou a de João Guambe, um renomado marceneiro que perdeu o direito a qualquer sexualidade quando “fora castrado em termos artesanais por um bando de homens armados” e vive a se perguntar, desesperado pela impossibilidade de deixar descendência:

O que fiz de mal? De política nada percebo e nem quero entender; nunca entrei num grupo dinamizador, nunca fui militante de coisa nenhuma senão da minha madeira, das minhas estantes! Porque é que me foram tirar a minha verdadeira vida? Por quê? Questionava-se sempre (KHOSA, 2002, p. 45).

Ao acompanharmos cada uma dessas estórias, somos tentados a rever a abertura do texto e a explanação do autor sobre a estrutura do *Ngodo*. Concluímos: os dez capítulos em que se divide a obra de Khosa parecem corresponder aos dez – onze, em alguns casos – andamentos da ópera chope. A questão que se coloca é: se o mutsitso inicial (Introdução Orquestral) e o mutsitso final (Encerramento Orquestral) correspondem ao primeiro e ao último capítulo da obra, os demais andamentos, indefiníveis, revelam sujeitos tornados objetos em processo de angustiante desexistência, assim como a

cultura tradicional *chope*. Nesse *Reino dos Abutres*, as *timbila* desafinam, o coro sufoca, e os dançarinos sustentam-se como podem, sobre corpos mutilados.

Nas obras de Ungulani Ba Ka Khosa, as vozes marginais que se esforçam para serem ouvidas dentro da realidade moçambicana investem na construção de novas identidades possíveis. Anos mais tarde, Khosa publica *Os sobreviventes da noite* (2008) e *Choriro* (2009).

**Artigo recebido: 10/02/2013**

**Artigo aceito: 15/05/2013**

## Referências

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.

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

\_\_\_\_\_. *Orgia dos loucos*. Maputo: AEMO, 1990.

\_\_\_\_\_. *Histórias de amor e espanto*. Maputo: s.e., 1999.

\_\_\_\_\_. *No reino dos abutres*. Maputo: Imprensa Universitária, 2002.

\_\_\_\_\_. *Os sobreviventes da noite*. Maputo: Texto Editores, 2008.

\_\_\_\_\_. *Choriro*. Maputo: Alcance Editores, 2009.