

# REVISTA MULEMBA

Revista Científica - ISSN: 2176-381x



27

v.14

2022



Revista Mulemba

Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ

Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 14, número 27, jul. - dez. de 2022, 137 p.

ISSN: 2176-381X



MULEMBA

 Faculdade de Letras  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



## **Revista Mulemba**

**Periodicidade:** semestral **Tipo:** temática

### **Conselho Editorial:**

Ana Paula Ribeiro Tavares (Univ. Lisboa), Ana Mafalda Leite (Univ. Lisboa), Benjamin Abdala Júnior (USP), Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ), Conceição Lima (São Tomé e Príncipe), Edna Maria dos Santos (UERJ), Elena Brugioni (Unicamp), Elisalva Madruga (UFPB), Filomena Malva (My Angola), Francisco Noa (UEM), Glória Brito (CLEPUL), Inocência Mata (Univ. Lisboa), Jane Tutikian (UFRS), Júlio Machado (UFF), Laura Cavalcante Padilha (UFF), Livia Apa (Univ. Nápoles), Lourenço do Rosário (A Politécnica, Moçambique), Jorge Vicente Valentim (UFSCAR), José Octavio Van-Dúnem (Univ. Agostinho Neto, Angola), Margarida Calafate Ribeiro (Univ. Coimbra), Maria Geralda de Miranda (UNISUAM), Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC/MG), Maria Odete Semedo (Guiné-Bissau), Mário César Lugarinho (USP), Maximiliano Torres (UERJ), Nazir Ahmed Can (UAB), Pires Laranjeira (Univ. Coimbra), Renata Flavia da Silva (UFF), Rita Chaves (USP), Silvio Renato Jorge (UFF), Simone Caputo Gomes (USP), Tania Macêdo (USP), Vânia Chaves (Univ. Lisboa), Vera Duarte (Cabo Verde).

### **Editores Executivos:**

Profa. Dra. Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ, *campus* Fundão, CNPq, FAPERJ, Brasil)

Profa. Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira (UFRJ, *campus* Fundão)

### **Editores Responsáveis:**

Profa. Dra. Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ (*campus* Fundão), CNPq, FAPERJ

Profa. Dra. Fernanda Antunes Gomes da Costa - UFRJ (*campus* Macaé)

Profa. Dra. Maria Geralda de Miranda - UNISUAM e Centro Cultural da Justiça Federal

Profa. Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira - UFRJ (*campus* Fundão)

Prof. Dr. Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves - docente do Colégio Pedro II

Prof. Dr. Marlon Augusto Barbosa - UFRJ, bolsista Pós-Doutorado na UFRJ com bolsa Faperj

Nota 10



## **Revista Mulemba**

**Periodicidade:** semestral **Tipo:** temática

### **Tradutores**

João Victor Sanches da Matta Machado (Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Brasil)

Ester Moraes Gonçalves - Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Brasil.

### **Organizadores da Mulemba volume 14, nº 27 de 2022:**

Profa. Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira (UFRJ, *campus* Fundão)

Profa. Dra. Beatriz Lanziero (Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro - ISERJ)

Profa. Dra. Julia Goulart (Universidade Federal do Rio de Janeiro/Universidade de Lisboa)

Profa. Dra. Sara Jona Laisse (Universidade Católica de Moçambique)

Profa. Dra. Tânia Lima (Universidade Federal do Rio Grande do Norte)



## **UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

### **Reitora:**

Dra. Denise Pires de Carvalho

### **Vice-Reitor:**

Dr. Carlos Frederico Leão Rocha

## **FACULDADE DE LETRAS**

### **Diretora:**

Dra. Sônia Cristina Reis

### **Diretor Adjunto de Ensino de Graduação:**

Dr. Humberto Soares da Silva

## **PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

### **Diretora Adjunta de Pós-Graduação e Pesquisa**

Dra. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

### **Vice-Diretor de Pós-Graduação e Pesquisa**

Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

## **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS**

### **Coordenador**

Dra. Eliete Figueira Batista da Silveira

### **Substituta Eventual**

Dra. Violeta Virgínia Rodrigues

## **DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS**

### **Chefe do Departamento**

Dra. Ana Paula Victoriano Belchor

### **Substituta Eventual**

Dra. Beatriz Protti Christino

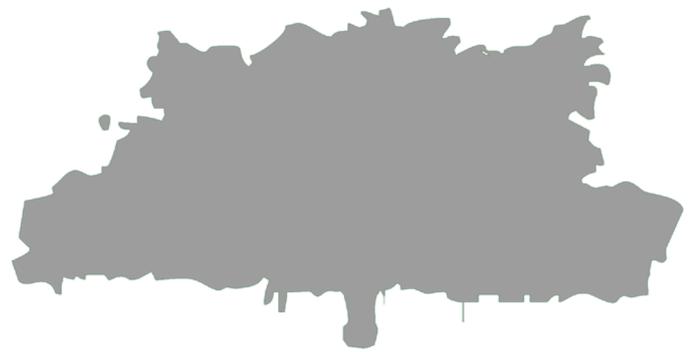
## **SETOR DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

### **Supervisor**

Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira



| <b>Correspondência:</b>  | <b>Dados para catalogação:</b>   |
|--|--|
| <p><b>Revista Mulemba</b></p> <p>Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa</p> <p>Departamento de Letras Vernáculas - Faculdade de Letras - UFRJ</p> <p>Av. Horácio Macedo, 2151 - Cidade Universitária - Ilha do Fundão</p> <p><b>CEP:</b> 21941-590 - Rio de Janeiro, RJ</p> <p><b>Email:</b> <a href="mailto:revistamulemba@letras.ufrj.br">revistamulemba@letras.ufrj.br</a></p> <p><b>Design e Diagramação</b></p> <p>Rafael Laplace   Agoodigital   Agoobook</p> <p>Endereço eletrônico: <a href="https://agoodigital.com">https://agoodigital.com</a></p> | <p><b>Mulemba - Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ.</b></p> <p>Rio de Janeiro: UFRJ, vol.14, nº 27 jul. - dez. de 2022. 137 p.</p> <p>Periódicos. 1. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Divulgação da Cultura e das Letras Africanas; Debate Crítico e Democrático</p> <p><b>ISSN 2176-381X</b></p> |
| <p>A Revista Mulemba é uma revista semestral, disponibilizada exclusivamente em meio eletrônico, podendo ser acessada pela URL: <a href="https://www.revistas.ufrj.br/index.php/mulemba">https://www.revistas.ufrj.br/index.php/mulemba</a></p>  |  |



MULEMBA



# Mulemba

Volume 14 | Número 27 | jul. - dez. 2022

## SUMÁRIO

### Ungulani Ba Ka Khosa - A História, As Histórias e Seus Aessos

#### APRESENTAÇÃO

10

**Ungulani Ba Ka Khosa: Memórias Silenciadas, Histórias Reinventadas**

*Beatriz Lanziero, Julia Goulart, Sara Jona Laisse, Tânia Lima,  
Vanessa Ribeiro Teixeira*

#### DOSSIÊ

16

**A Literatura como um Agente Transformador do Tempo Presente:  
uma Leitura de *Orgia dos loucos*, de Ungulani Ba Ka Khosa**

*Camila Knebel Fenner e Demétrio Alves Paz*

29

**Na Trama dos Tempos, os Narradores de *Entre as  
Memórias Silenciadas***

*Carla Taís dos Santos*

40

**Ungulani Ba Ka Khosa na Imprensa (1982-1996)**

*Fernanda Bianca Gonçalves Gallo*

59

**Contextos e Projeções na Escrita e Composição de *Ualalapi* (1987),  
de Ungulani Ba Ka Khosa**

*Rodrigo Santos Dultra*

81

**Memória e Imaginário Ideológico em Ungulani Ba Ka Khosa**

*Teresa Manjate*

97

**A Tópica de Gaza na Literatura Moçambicana e *Ualalapi*, de  
Ungulani Ba Ka Khosa**

*Ubiratã Souza*

#### TEMAS LIVRES

121

**“Vozes Migrantes do Exílio Pós-colonial: Para uma Leitura  
Transversal de Djaimilia Pereira de Almeida”**

*Ana Paula Coutinho*



## UNGULANI BA KA KHOSA: MEMÓRIAS SILENCIADAS, HISTÓRIAS REINVENTADAS

*UNGULANI BA KA KHOSA: SILENCED MEMORIES,  
REINVENTED STORIES*

*UNGULANI BA KA KHOSA: RECUERDOS SILENCIADOS,  
HISTORIAS REINVENTADAS*

Beatriz Lanziero<sup>1</sup>, Julia Goulart<sup>2</sup>, Sara Jona Laisse<sup>3</sup>, Tânia Lima<sup>4</sup>, Vanessa Ribeiro Teixeira<sup>5</sup>

A mais nova edição da Revista Mulemba, do Setor de Literaturas Africanas da UFRJ, que chega ao número 27, passa a compor o caudal de publicações, eventos e homenagens em torno da produção do escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa, grande nome da literatura dos países africanos de língua oficial portuguesa, cuja obra inaugural, *Ualalapi*, completou, em 2022, 35 anos de sua primeira aparição.

Nascido em Inhaminga (1957), província da região de Sofala, Francisco Esaú Cossa ou Ungulani Ba Ka Khosa (epíteto de origem tsonga) é professor de História e responsável por uma instigante produção ficcional, que engloba desde a pesquisa e a reconstrução histórica até a crítica incisiva da realidade dos dias atuais. Essa marcante envergadura crítica o torna um dos mais coerentes pensadores da sociedade moçambicana na contemporaneidade.

Em seu texto inaugural, contemplado com o “Grande Prêmio de Ficção Narrativa Moçambicana”, em 1990, e eleito um dos “100 melhores romances africanos do século XX”, em 2002, Khosa, revisitando o final do século XIX moçambicano, investe em uma das práticas mais sedutoras da literatura contemporânea: o diálogo tensionado com a História. Assim, sua ficção trabalha com personagens do real histórico que, ficcionalizados, buscam repensar a História oficial, desvelando novos sentidos que se encontravam ocultos. O desdobramento dessa narrativa revela-nos um interessante jogo intertextual, que vai da revisitação de documentos

---

1 Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro (ISERJ). E-mail: [beatrizlanziero.medio@iserj.edu.br](mailto:beatrizlanziero.medio@iserj.edu.br)

2 Universidade Federal do Rio de Janeiro/Universidade de Lisboa. E-mail: [juliagoulart@letras.ufrj.br](mailto:juliagoulart@letras.ufrj.br)

3 Universidade Católica de Moçambique. E-mail: [saralaisse@yahoo.com.br](mailto:saralaisse@yahoo.com.br)

4 Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: [tanielimapoesia@yahoo.com.br](mailto:tanielimapoesia@yahoo.com.br)

5 Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: [vanessarteixeira@letras.ufrj.br](mailto:vanessarteixeira@letras.ufrj.br)



históricos portugueses e provérbios populares moçambicanos até a releitura de passagens bíblicas. A estrutura polifônica, ao franquear a ascensão de vozes múltiplas, reais ou fictícias, tem como consequência a dessacralização de Ngungunhane, o mitificado último imperador de Gaza, tornando sua figura passível de novas interpretações.

Em 1990, vem a público *Orgia dos loucos*. A obra, composta por nove contos, tem como plano central a imagem de Moçambique independente, mergulhado na guerra civil e marcado pela escassez e pelo aviltamento da cultura endógena. Ao longo de suas linhas, deparamo-nos com uma série de narrativas, aparentemente desconexas, mas costuradas por um mesmo fio condutor: tudo parece estar “fora da ordem”, evidenciando o flagrante declínio das utopias libertárias.

Nove anos mais tarde, Khosa volta a publicar. Desta vez, uma reunião de quatro contos escritos com a intenção de criar espaços próprios à reconfiguração das memórias do autor. *Histórias de amor e espanto*, de 1999, revela ao público textos escritos ao longo da década de 80, época em que era um jovem professor, peregrinando pelos “campos de reeducação” moçambicanos. As narrativas representam, ficcionalmente, situações que reúnem profundos questionamentos, inquietações, esperanças e decepções experimentados pelas personagens diante da realidade do país.

*No reino dos abutres*, publicado em 2002, por sua vez, 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 tradicionais 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.

Se, no título de 2002, um dos espaços evocados é o campo de reeducação idealizado pelo governo da FRELIMO, em *Os sobreviventes da noite*, lançado em 2008, o foco narrativo busca uma direção contrária, ao menos ideologicamente: um acampamento mantido sob as rédeas da oposição. Em ambos, podemos depreender a violência, a intolerância, a inteligência sufocada e a vulnerabilidade da noção de justiça. O romance, composto por seis capítulos, recria a experiência trágica da guerra civil moçambicana, também conhecida como “guerra de desestabilização”, “guerra dos 16 anos” ou “guerra entre irmãos”. O acampamento revela a insurreição do caos, marcado, sobretudo, pelo intenso esfacelamento de valores humanos: crianças transformadas em soldados e soldados transformados em bestas feras.

No ano seguinte, Khosa retorna à narrativa histórica. *Choriro* (2009) reconstrói, ficcionalmente, parte da história do entorno do rio Zambeze, em meados do século XIX. A região, caracterizada pela intensa ocupação portuguesa e goesa, pela migração de grupos autóctones africanos, pela passagem de missionários e “descobridores” britânicos, foi marcada pela prática

da caça aos elefantes e pelo comércio do marfim. Essa narrativa focaliza, justamente, o momento em que esse processo econômico vai sendo perigosamente suplantado, em fins do referido século, pelo avanço de portugueses e patrícios – mestiços reconhecidos pelos pais lusitanos – rumo ao interior, em busca de “peças” mais lucrativas: homens e mulheres escravizados.

Da busca por um tempo em que se podiam ouvir e compreender as vozes ancestrais que evocavam valores para a vivência em comunidade, surge *O rei mocho* (2012). O texto, adaptação de um conto tradicional originário do povo *sena* e transformado em narrativa destinada ao universo infanto-juvenil, logra ser mais um exemplar do projeto khoseano voltado para o questionamento de verdades absolutas, através da insurgência de diferentes vozes, versões e interpretações. Segundo o próprio autor: “(...) Quis, então, com a história, mostrar que por vezes o nosso conceito de verdade pode provocar grandes danos.” (KHOSA, 2012, p. 25)

No ano de 2013, em comemoração aos 25 anos de sua produção literária, é publicado o romance *Entre as memórias silenciadas*. A narrativa pretende ser uma versão revista e “mais bem acabada” de *No reino dos abutres* (2002), iniciativa que evidencia a profunda e inquietante agudeza crítica do autor. Por entre as malhas do discurso e da estrutura diegética, somos surpreendidos por uma curiosa “apresentação”, na qual a voz autoral delega ao leitor a responsabilidade de encaixar as peças do mosaico apresentado. Ao longo do livro, os capítulos são 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.

O franqueamento de verdades múltiplas está diretamente relacionado ao direito à dissensão. Talvez seja esse mote que alinhava o conjunto de crônicas publicadas em *Cartas de Inhaminga*, de 2017. Os dezenove textos debruçam-se sobre as mais diversas matérias, mas parecem apontar para um mesmo horizonte: a crítica de um comportamento inerte, acomodado, pouco afeito à dissensão, à atitude de dizer não, potencialmente criadora, revolucionária.

Se, por um lado, Ungulani Ba Ka Khosa movimenta suas narrativas a partir de um “não” questionador das relações e comportamentos estabelecidos por aqueles que representam o poder do Estado, por outro – talvez seja o mesmo lado –, sua escrita é construída como espaço possível para a ascensão de vozes negadas pela História oficial. Em resumo: contra o “não” da História, erigem-se os “nãos” da empreitada ficcional. É nessa senda que vem a público *Gungunhana* (2017), sua produção mais recente.

Um volume, duas obras. *Gungunhana*, desde sua existência como um objeto, contraria as expectativas. No mesmo “invólucro”, somos apresentados à nova edição de *Ualalapi*, comemorativa dos trinta anos da primeira publicação (1987-2017), e ao mais novo romance, *As mulheres do imperador*, narrativa que reconstrói ficcionalmente os descaminhos percorridos

por quatro esposas do imperador nguni e três consortes de seu principal régulo, Zilhalha. O ponto de partida da narrativa é o retorno dessas mulheres ao território moçambicano, quinze anos após o exílio imposto pelas autoridades portuguesas, na sequência da prisão do Leão de Gaza, em finais do século XIX. O ponto de chegada surpreende os mais contumazes leitores da obra do renomado escritor.

A escrita de Ungulani Ba Ka Khosa, inspirada pelo dissenso, evidencia os fios púidos (sujeitos, corpos, sonhos, vontades) que são “esquecidos” pela História. *Ualalapi* é a ponta da meada que vem sendo tensionada ao longo de toda a produção khoseana. Assim sendo, os artigos publicados no volume 14, número 27, da Revista Mulemba, logram investigar os lugares, as vozes, os saberes, as imagens simbólicas e alegóricas que alinhavam histórias avessas e costuram suas tramas textuais.

Camila Knebel Fenner e Demétrio Alves Paz abrem o dossiê com o artigo intitulado “A literatura como um agente transformador do tempo presente: uma leitura de *Orgia dos loucos*, de Ungulani Ba Ka Khosa”. Ao longo do texto, analisam criticamente os desdobramentos dos contos reunidos no volume e refletem sobre o entrecruzamento entre memória individual e coletiva, o papel da memória na literatura e o seu devir como “um agente transformador do tempo presente”.

Carla Taís dos Santos, em “Na trama dos tempos, os narradores de *Entre as memórias silenciadas*”, passeia pelos diversos tempos e vozes evocados pelas linhas do referido romance Ba Ka Khosa, publicado em 2013. Elencando as categorias de “narrador *griot*”, “narrador *testemunho*” e “narrador *letrado*”, a autora mergulha no exercício da construção polifônica e do esgarçamento do discurso histórico oficial, impetrados pelo autor moçambicano.

Já Fernanda Bianca Gonçalves Gallo nos apresenta a profícua incursão de Ungulani pelo universo jornalístico, revelando, em “Ungulani Ba Ka Khosa na imprensa (1982-1996)”, não só os exemplares da contribuição do autor para a imprensa moçambicana, mas também – quiçá, sobretudo – as tensões com as estruturas de poder, que buscaram cercear a autonomia da crítica jornalística e da literatura veiculadas por esse meio de comunicação.

Debruçando-se sobre as tensas e profícuas relações entre historiografia e narrativa ficcional, Rodrigo Santos Dultra franqueia aos leitores do artigo “Contextos e projeções na escrita e composição de *Ualalapi* (1987), de Ungulani Ba Ka Khosa” uma gama de possibilidades comparativas, reveladoras de aproximações e distanciamentos entre os diversos registros sobre o tempo de governação do imperador Ngungunhane.

Em “Memória e imaginário ideológico em Ungulani Ba Ka Khosa”, Teresa Manjate problematiza o caráter construído do discurso oficial da história, compreendido como resultado de um exercício de comparação e interpretação de registros, orais ou escritos. Tal compreensão

está na base da análise de *Ualalapi* (1987) e *As mulheres do Imperador* (2017), tendo por elementos norteadores os conceitos de memória e imaginário ideológico.

Ubiratã Souza fecha o dossiê com uma extensa análise comparativa, em perspectiva diacrônica, entre diversas obras ficcionais cujas narrativas são construídas em torno do chamado Império de Gaza. *Ualalapi* (1987), de Ungulani Ba Ka Khosa, *As andorinhas* (2013), de Paulina Chiziane, e *A balada dos deuses* (1991), de Marcelo Panguana, constituem o objeto de investigação do texto “A tópica de Gaza na literatura moçambicana e *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa”.

Na seção dedicada aos temas livres, o artigo “Vozes migrantes do exílio pós-colonial: para uma leitura transversal de Djaimilia Pereira de Almeida”, de Ana Paula Coutinho, leva-nos a migrar de Portugal à África e da África a Portugal através das inquietantes narrativas de nomeada escritora, destacando alguns tópicos transversais às suas obras.

Por entre tantas narrativas e formas de cotejá-las, a Revista *Mulemba* convida leitoras e leitores a aprender, como bem ensinam as obras do professor Ungulani Ba Ka Khosa, a desconfiar das verdades oficialmente instituídas e da apatia só aparentemente inofensiva do *status quo*, tendo em vista que “[o] que se precisa, neste mundo globalizado, é o assumir pleno da cidadania. E cidadania, compatriotas, é o dever de dissentir, de dizer não.” (KHOSA, 2017, p. 70)

Boa leitura!

**REFERÊNCIAS**

- KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Orgia dos loucos*. São Paulo: Kapulana, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Histórias de amor e espanto*. Maputo: Texto Editores, 2008.
- \_\_\_\_\_. *No reino dos abutres*. Maputo: Imprensa Universitária, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Os sobreviventes da noite*. Maputo: Alcance Editores, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Choriro*. Maputo: Alcance Editores, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Entre as memórias silenciadas*. Maputo: Alcance Editores, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O rei mocho*. Desenhos de Americo Amos Mavale. Coimbra: EPM-CELP, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de Inhaminga*. Maputo: Alcance Editores, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Gungunhana; Ualalapi; As mulheres do imperador*. São Paulo: Kapulana, 2018.



**A LITERATURA COMO UM AGENTE TRANSFORMADOR DO  
TEMPO PRESENTE: UMA LEITURA DE *ORGIA DOS LOUCOS*, DE  
UNGULANI BA KA KHOSA**

*LITERATURE AS A TRANSFORMATIVE AGENT OF THE PRESENT TIME:  
A READING OF ORGIA DOS LOUCOS (1990),  
BY UNGULANI BA KA KHOSA*

*LA LITERATURA COMO AGENTE TRANSFORMADOR DE LA  
ACTUALIDAD: UNA LECTURA DE ORGIA DOS LOUCOS (1990), DE  
UNGULANI BA KA KHOSA*

Camila Knebel Fenner<sup>1</sup>

Demétrio Alves Paz<sup>2</sup>

**RESUMO**

Este artigo tem por objetivo tratar da relação entre o texto literário e a representação da realidade (mimesis) ao evidenciar memórias resgatadas pelo escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa na obra *Orgia dos Loucos* (2016 [1990]). O livro é composto por nove contos, nos quais podemos perceber referências ao período pós-independência de Moçambique. Ao trazer este período como pano de fundo de suas histórias, Khosa representa não só uma memória individual, visto que vivenciou esta época em seu país, mas também uma memória coletiva que, neste contexto, serviu como uma ferramenta para afirmação identitária em um movimento de resistência à imposição da cultura colonial. Sendo assim, analisa-se também o papel da memória na literatura e como, conseqüentemente, ela acaba sendo um agente transformador do tempo presente. Os estudos de Aimé Césaire, Ana Mafalda Leite, Edward Said e Homi Bhabha serviram de base para esta análise.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conto, Literatura moçambicana, Loucura, Memória.

**ABSTRACT**

*This article aims to address the relationship between the literary text and the representation of reality (mimesis) by highlighting memories rescued by Mozambican writer Ungulani Ba Ka Khosa in the work *Orgia dos Loucos* (1990). The book is composed of nine short stories, in which we can perceive references to Mozambique's post-independence period. By bringing this period as a background for his stories, Ungulani represents not only an individual memory, since he lived through this period in his country, but also a collective memory that, in this context, served as a tool for identity affirmation in a movement of resistance to colonial cultural imposition. Thus, the role of memory in literature is also analyzed and how, consequently, it ends up being a transforming agent of the present time. The studies of Aimé Césaire, Ana Mafalda Leite, Edward Said, and Homi Bhabha served as a basis for this analysis.*

**KEYWORDS:** Short Story, Mozambican Literature, Madness, Memory.

1 Graduada em Letras Português e Espanhol pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), 2019. Mestranda em Letras, Literatura, Cultura e Tradução, pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

2 Professor Associado 2 de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) Campus Cerro Largo – RS.



**RESUMEN**

*Este artículo tiene como objetivo abordar la relación entre el texto literario y la representación de la realidad (mimesis) destacando los recuerdos rescatados por el escritor mozambiqueño Ungulani Ba Ka Khosa en la obra *Orgia dos Loucos* (1990). El libro contiene nueve relatos cortos, en los que se notan referencias al periodo posterior a la independencia de Mozambique. Al poner este periodo como pantalla de fondo de sus relatos, Ungulani representa no sólo una memoria individual, ya que vivió ese periodo en su país, sino también una memoria colectiva que, en ese contexto, sirvió como herramienta de afirmación identitaria en un movimiento de resistencia a la imposición cultural colonial. Así, también se analiza el papel de la memoria en la literatura y cómo, por consiguiente, dicha memoria resulta ser un agente transformador de la actualidad. Los estudios de Aimé Césaire, Ana Mafalda Leite, Edward Said y Homi Bhabha sirvieron de base para este análisis.*

**PALABRAS-CLAVE:** Cuento, literatura mozambiqueña, locura, memoria.

**Introdução**

À medida que a sociedade vai se transformando, a literatura também passa por mudanças que acompanham as (r)evoluções dos seres humanos no curso da História. Por meio do texto literário, é possível reconhecermos aspectos de determinado período, vestígios de seu contexto de produção, ainda que, às vezes, o autor escreva sobre outras épocas. Essa relação entre o texto literário e a sua realidade será de nosso interesse no desenvolvimento desta análise, visto que, concordando com Antonio Candido (2006, p. 21), também consideramos a “dimensão social como fator de arte”, sem esquecer, no entanto, que “a *mimese* é sempre uma forma de *poiese*” [grifos do autor].

Nesse sentido, buscaremos evidenciar memórias resgatadas pelo escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa, nome tradicional de Francisco Esaú Cossa<sup>3</sup>, ao retratar o período pós-independência de Moçambique na obra *Orgia dos Loucos* (2016 [1990]). O autor nasceu em 1 de agosto de 1957, em Inhaminga, província de Sofala, Moçambique. É formado em Direito e em Ensino de História e Geografia, foi cronista em jornais, cofundador da revista literária **Charrua** e diretor-adjunto do Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual de Moçambique. Além disso, exerceu as funções de diretor do Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALDI) e secretário-geral da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO). Khosa é um importante nome da cultura moçambicana e, em suas obras, volta-se diretamente para a história de seu país.

A sua primeira obra publicada, *Ualalapi* (1987), faz parte da lista dos cem melhores romances africanos do século XX. No ano de 1990 lançou *Orgia dos Loucos*, livro composto por nove contos nos quais percebemos os resultados de uma independência recente e o retrato de uma sociedade que ainda não se livrou dos traumas causados pela colonização. De acordo com Morais (2016), a independência moçambicana foi

3 Durante a colonização, nos países africanos de língua portuguesa as pessoas eram obrigadas a registrarem seus filhos com um nome católico. Por este motivo, é comum que os nascidos nesta época, nesses países, tenham nomes tradicionais diferentes dos nomes de batismo.

formalizada em 25 de junho de 1975, após o conflito iniciado em 1964 entre as forças da Frelimo, Frente de Libertação de Moçambique, e as Forças Armadas de Portugal. Com o Acordo de Lusaka de 7 de setembro de 1974, a paz foi negociada em território moçambicano e a soberania do país, transferida para a Frelimo. (MORAIS, 2016, p. 113)

A independência dos países africanos de língua oficial portuguesa (PALOP) foi uma grande conquista. Contudo, ao contrário do que se imaginava, estes países passaram por grandes dificuldades e conflitos internos após deixarem de ser colônias de Portugal. Em Moçambique, depois de conquistarem a liberdade, os cidadãos sofreram com uma guerra civil que durou cerca de 16 anos (1977 – 1992). Essa guerra se deu entre a Frelimo e a Renamo (Resistência Nacional Moçambicana), pois, mesmo com o objetivo de fortalecer a recém-nascida nação moçambicana, a Frelimo acabou impondo também um discurso único e causando o silenciamento dos povos originários, visto que “o partido-estado queria a criação de um ‘Homem Novo’, sem uma discussão mais ampla sobre a centralidade e importância que tradições locais e a ancestralidade tinham naquela cultura” (MORAIS, 2016, p. 112).

As práticas culturais e as formas de governar dos diversos povos originários, anteriores à colonização, foram deixadas de lado em nome de uma identidade nacional de orientação política socialista (MORAIS, 2016). Em entrevista, Paulina Chiziane fala sobre essa situação:

Em 1975, a Declaração de Independência foi feita numa linguagem colonial: “Abaixo o obscurantismo, abaixo o curandeiro, abaixo os ritos de iniciação! Viva o mundo novo, viva o socialismo científico!” Mas o que é que o socialismo científico está a fazer aqui numa terra cheia de uma cultura? A FRELIMO viu que isso não ia dar certo, porque aumentou outros conflitos. Agora estamos numa altura de tentar serenar de uma forma muito lenta, fazer de conta que se está a respeitar a tradição e a cultura, quando por vezes no fundo é só aparência. Porque o verdadeiro trabalho ainda está por ser feito, ainda não se fez. (CHIZIANE, 2014, n.p.)

É nesse contexto turbulento que Khosa, na condição de sujeito moçambicano, passa a (re) contar a realidade histórica de seu país, combatendo o discurso hegemônico de uma história única as a, tida como oficial. Segundo palavras do próprio autor, em entrevista à Voz da América, “isso tudo afetou o tecido cultural moçambicano, arrasou com a sociedade moçambicana [...] e este livro reflete um pouco isso, esse tecido dilacerado pela guerra, os conflitos que foram existindo” (KHOSA, 2016 B). Desse modo, buscaremos compreender o papel da memória na literatura e a contribuição do texto literário neste processo de reformulação identitária do país.

## Alguma crítica

Ungulani Ba Ka Khosa é autor de: *Ualalapi* (1987), *Orgia dos Loucos* (1990), *Histórias de amor e espanto* (1993), *No reino dos abutres* (2002), *Os sobreviventes da noite* (2005), *Choriro* (2009), *Rei mocho* (2012) e *Entre as memórias silenciadas* (2013). É Vencedor de diversos prêmios, sendo um dos autores mais prestigiados da literatura moçambicana. Sua primeira obra é apontada como aquela que “moderniza a ficção moçambicana ao introduzir um gênero que se enraíza no romance histórico” (LEITE, 2012, p. 77).

O autor fez parte da revista **Charrua**, que ainda teve nomes como Pedro Chissano, Hélder Muteia, Juvenal Bucuane, Marcelo Panguana, Nelson Saúte, entre outros. Apesar de uma vida breve, pois durou apenas dois anos (1984-1986) e uma periodicidade não muito regular, a revista **Charrua** ajudou, do mesmo modo que a revista **Tempo**, a divulgar jovens escritores e a consolidar a literatura moçambicana no período pós-independência. (LARANJEIRA, 1995; MEDINA, 1987)

Robson Lacerda Dutra (2010) aponta uma diferença entre a produção de duas gerações de escritores no pós-independência. A primeira seria exaltadora dos heróis da pátria. Por outro lado,

A segunda, que se origina em meados dos anos de 1980, notadamente na “Geração da Charrua” (surgida em 1984), cujo objetivo seria resolver os terrenos da utopia interiorizada, se constrói, na maioria das vezes, por meio de posições antidoutrinária e de maior heterogeneidade, quer no aproveitamento dos temas antes tangenciados, quer no questionamento do verdadeiro estatuto dos heróis de outrora. (DUTRA, 2010, p. 370)

Na obra aqui analisada, a loucura aparece de diferentes formas e, tal como numa das epígrafes da obra, de Jorge Viegas, talvez seja a única forma real de liberdade do indivíduo. Vima Lia Martin percebe a violência como uma das principais marcas da obra. Para a pesquisadora, “as tramas descortinam tempos, espaços e histórias pessoais e coletivas que, desconfigurados por razões históricas e políticas, são reencenados como perda e aniquilação”. (MARTIN, 2012, p. 332). Desse modo, nas narrativas de *Orgia dos loucos*, observamos uma forma de violência que, em certos momentos, apresenta como única saída a loucura e/ou delírio. Isto não quer dizer que as personagens sejam loucas ou delirantes, mas que elas podem se tornar assim diante das situações em que vivem.

## **Discurso colonial**

Ao pensarmos na dominação portuguesa sob os PALOP, surgem alguns questionamentos em relação à forma como os portugueses mantiveram por tanto tempo essas colônias. Uma das ferramentas que contribuíram para a soberania de Portugal, como também de outras potências europeias, foi o discurso. A construção discursiva europeia era tida como universal e invalidava tudo que fosse alheio a ela. A divisão entre Ocidente e Oriente, tida como discursiva por Edward Said (1990), facilitou esta segregação. O estudioso denominou este movimento como Orientalismo, sendo “um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (SAID, 1990, p. 15). Por meio dessa dominação, a Europa ganhou força e identidade comparando-se com superioridade ao Oriente, de modo que os resultados desta alienação foram catastróficos para as culturas orientais, já que este discurso servia para justificar a exploração realizada pelos colonizadores.

O discurso eurocêntrico dominou por muito tempo a crítica, assim como todas as áreas. Contudo, após as lutas por libertação e a virada epistemológica impulsionada pela obra de Said, desenvolveram-se os estudos pós-coloniais em função de uma “reinterpretação da discursividade colonial” (LEITE, 2012, p. 130). Desse modo, o pós-colonialismo não precisa ter necessariamente um sentido cronológico, segundo a teórica Ana Mafalda Leite (2012), ele pode ser entendido como

todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial, incluindo, obviamente, a época colonial; o termo é passível de englobar, além dos escritos provenientes das ex-colônias da Europa, o conjunto de práticas discursivas, em que predomina a resistência às ideologias colonialistas, implicando um alargamento do corpus, capaz de incluir outra textualidade que não apenas das literaturas emergentes, como o caso dos textos literários da ex-metrópole, reveladores de sentidos críticos sobre o colonialismo. (LEITE, 2012, p. 130)

Aqui se encaixam as obras do escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa, no nosso caso mais especificamente a obra *Orgia dos Loucos*. Assim como outros escritores de seu país, Khosa participou da segunda fase da literatura nacional de Moçambique, em que, “longe de ser uma celebração da nação, [...] os romances da segunda fase – a fase pós-colonial – são romances de deslegitimação rejeitando o *imperium* ocidental, é verdade, mas também rejeitando o projeto nacionalista da burguesia nacional pós-colonial” (APPIAH, 2007, p. 213). Além disso, para Khosa (2015, p. 129), “com a independência esperava-se, enfim, que as várias identidades ganhassem cidadania e contribuíssem, na sua diversidade, para a construção do tecido identitário moçambicano. Mas tal não aconteceu”. As forças políticas que assumiram o poder após a independência defendiam em seus discursos uma nação imaginada, fruto da lógica ocidental imposta a esses países.

Ao ficarem tanto tempo sob a dominação portuguesa, inevitavelmente, as práticas culturais dos povos originários foram afetadas. O que se deu foi uma hibridização cultural, sobre a qual Appiah (2007, p. 217) afirma: “se há uma lição no formato amplo dessa circulação de culturas, certamente ela é que todos já estamos contaminados uns pelos outros, que já não existe uma cultura africana pura, plenamente autóctone, à espera de resgate por nossos artistas”. O que não significa ir contra a tradição, mas sim ter a consciência de que em África existem culturas múltiplas e que elas vão se transformando, adaptando-se, com o decorrer do tempo. Deste modo, as tradições são aqui entendidas “enquanto narrativas da memória coletiva, sofrendo as influências do fito a que obedecem, seja do meio onde ajudam a organizar as relações sociais, seja de instâncias de pendor hegemônico como o Estado e respectivo aparato ideológico e propagandístico.” (NASCIMENTO; ROCHA, 2013, p. 31).

### O lugar da memória

Khosa evoca o que Michael Pollak (1992) chama de memória de resistência para referenciar a situação pós-independência de Moçambique e dedicar seus escritos àqueles que vivenciaram o passado histórico do país, incluindo ele mesmo: “a todos nós, vítimas da nossa condição” (KHOSA, 2016 A, p. 17). Seus nove contos são produções ficcionais, mas não deixam de representar a memória coletiva do povo moçambicano e acabam provocando reflexões sobre a construção de uma cultura nacional única, além de denunciar a realidade da recém-conquistada liberdade. Nesse sentido, a obra “não somente retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como 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” (BHABHA, 2013, p. 29). Igualmente, em vez de realizar a defesa de uma unidade nacional, a partir do resgate de um tradicionalismo estereotipado, o escritor volta-se para “a África – o continente e seu povo” (APPIAH, 2007, p. 213) relatando o cotidiano de personagens comuns, como veremos a seguir.

O primeiro conto de *Orgia dos loucos* é intitulado “O prêmio” e narra a história de uma mulher grávida que segura seu bebê no ventre o máximo que pode para ganhá-lo em 1º de junho, mês da independência de Moçambique. Na narrativa, o governo declarou que as crianças que nascessem nesta data ganhariam um enxoval como prêmio. Consideramos essa medida desesperada da mãe como um primeiro indício da situação de escassez de recursos em que se encontravam os cidadãos moçambicanos logo após a independência do país. Além de demonstrar uma atitude ilusória cometida pelo governo, que parece se preocupar mais com datas comemorativas do que em resolver desigualdades sociais entre a população.

Essas desigualdades também são denunciadas no segundo conto do livro: “A praga”. Na narrativa, conhecemos a história de Luandle, um menino nascido em um barco em alto-mar. Ele era filho de um pescador e de uma dona de casa, em função disso teve uma infância bastante

humilde, a única renda familiar dependia da pesca de seu pai. Quando Luandle completou quinze anos, sua mãe faleceu. Então, pai e filho mudaram-se para o interior do país em busca de melhores condições de vida com a promessa de que lá haveria uma terra fértil. Contudo, encontraram fome e seca, além de muita exploração em um cenário análogo ao período colonial, como podemos ver no trecho abaixo:

[...] aventuraram-se para o interior, esse sertão africano, onde em quilômetros vários as machambas perdiam a cor da maturação, invadidas por animais de diversa espécie que morriam com o excesso de repasto que lhes era oferecido sem que os homens pudessem tirar um grão que fosse, porque os capatazes sem padrões sibilavam os chicotes, rindo-se da fome dos pobres camponeses e das crianças que pediam fruta à beira do cercado mais vasto que as machambas dos camponeses de toda região que Luandle e o pai percorriam com esperança de encontrar um pedaço de terra onde pudessem fincar o pé, longe daquele mar infausto que os perturbou durante anos e anos, sem que pudessem amealhar a riqueza para a fartura que nunca veio. (KHOSA, 2016 A, p. 30)

Percebe-se que a lógica colonial estava enraizada naquela sociedade, que era composta não só por cidadãos moçambicanos, como também por portugueses que se instalaram ali e, após a independência, continuaram a fazer o que lhes foi imposto nos tempos da colonização. Além disso, um tipo de comércio originário do período colonial, o qual consideramos também uma prática exploratória, ainda se mostrou comum na narrativa, mesmo com a vinda de “novos tempos”:

Vocês devem dignificar estes tempos novos em que o poder é vosso. Vá troquem, troquem, levem tudo o que aqui está, e não esqueçam de trocar o feijão por estes papéis que levam o nome de papel higiênico, próprio para limpar o traseiro, o traseiro que vocês e os antepassados limpavam com as folhas desta floresta que vai desaparecendo por vossa culpa. (KHOSA, 2016 A, p. 35).

A comercialização, por meio de trocas, não era justa para os camponeses moçambicanos, pois os comerciantes tentavam tirar o que podiam deles trocando comida por produtos comuns que não tinham o mesmo valor, ainda mais em tempos de seca. A fome retratada por Khosa era tamanha que as pessoas começaram a cometer suicídio ou a agirem de forma desesperada, como é o caso do filho que Luandle veio a ter naquelas terras. No final do conto, a criança acaba comendo “as crostas das feridas mal saradas que cobriam o corpo” (KHOSA, 2016 A, p. 38). A partir deste segundo conto, as situações narradas no livro são cada vez mais caóticas.

No conto “A solidão do Senhor Matias” temos a continuidade da escrita sobre os portugueses que se fixaram em Moçambique. A narrativa trata da situação do Senhor Matias, português que se apossou de terras na antiga colônia de Portugal e perdeu o poder sobre elas, assim como sobre seus funcionários, após a independência do país. Ele continuou morando em sua casa, mas o lugar já não era mais o mesmo, visto que a morada estava largada ao tempo,

tomada por mato, sujeira, ratos e baratas. Khosa se refere às paredes da casa como o lugar 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, 2016 A, p. 41). Pelas descrições do narrador no decorrer da narrativa, a impressão é mesmo a de que todas as maldades já feitas naquela terra estavam presas ali. A casa do Senhor Matias mantinha a memória de um tempo em que os portugueses usaram e abusaram do poder, bem como de sua derrocada, sobrando apenas ruínas que sucumbiram junto ao último branco que restou no local.

Contudo, logo após a independência, a relação entre Moçambique e Portugal ainda era muito forte. No próprio Acordo de Lusaka, feito para determinar as diretrizes da independência moçambicana, consta a presença de um alto comissário português em Moçambique, assim como uma comissão militar mista que seria constituída “por igual número de representantes das Força Armadas do Estado Português e da Frente de Libertação de Moçambique” (ACORDO DE LUSAKA, 1974, p. 3). Essa situação dividiu os cidadãos da recente nação, como verifica-se em “Fragmentos de um diário”, quarto conto de *Orgia dos loucos*. A narrativa descreve a separação de uma família em função de o pai ter feito parte da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), a polícia política portuguesa, e o filho ser um revolucionário. A segunda filha narra o momento em que o pai é capturado:

[...] minha mãe que gritava, enquanto o meu irmão tentava explicar os princípios universais duma revolução, o valor da reeducação, da punição, da necessidade de uma pátria limpa de escórias que pudessem sustar o avanço vitorioso e irreversível a uma pátria bela, onde a felicidade se espalhará nas ruas e casas com flores imortais erguendo-se em vasos intermináveis, por isso, dizia, não chores, mãe, a razão está com a pátria, e a felicidade em nós que devemos construir a nação para todos; o teu ódio, o nosso ódio, deve ir para o pai, e para todos os outros que sujaram as mãos com sangue dos inocentes, é para aí que deve ir o nosso ódio, e não para estes guerreiros que há séculos lutaram para que a luz rompa pelo túnel da desgraça e da infâmia (KHOSA, 2016 A, p. 56-57)

Percebemos aqui um nacionalismo exacerbado que tomou conta de alguns cidadãos moçambicanos após terem conquistado a tão sonhada “liberdade”. Um nacionalismo que, inclusive, era incentivado pelos novos governantes, e que Khosa critica em seus contos, pois fez com que o Estado acabasse repetindo padrões coloniais de silenciamento. Não demorou muito para que essas pessoas vissem a realidade, inclusive alguns revolucionários fervorosos, como o personagem mencionado anteriormente. A irmã continua relatando a situação que a família viveu:

A solidão instalou-se na nossa casa. O meu irmão, militante dos princípios universais, deixou os livros de marxismo e a bandeira vermelha e as palavras dialéticas e os atos de coragem e o futuro brilhante e instalou-se, segundo contas por aí, na América do sonho como um digno varredor da quinta avenida. A minha mãe, com o vestido esburacado do dia da partida do marido sem notícias, passava as tardes e noites pela casa enorme como uma sonâmbula perdida. Tive que interná-la. (KHOSA, 2016 A, p. 57)

A emigração no país tornou-se uma consequência da desigualdade social e dos conflitos políticos e armados que assolaram o território moçambicano por muito tempo. A guerra civil (1977-1992), que ocorreu entre as forças políticas da FRELIMO e RENAMO, complicou a situação da população. De acordo com Duarte e Figueiredo (2020, p. 139), essa luta levou “paulatinamente o país ao soterramento, até a sua completa derrocada na década de 1980, quando figura em um nível de pobreza altíssimo”. Essa pobreza fica ainda mais evidente no conto ‘Fragmentos de um diário’ quando Dolores, narradora e dona do diário do qual trata o texto, fala da situação em que ela e o filho se encontravam, após o marido ir embora de casa. Por passarem por muitas dificuldades, não tendo o que dar de comer à criança, Dolores acaba matando o próprio filho e, em seguida, suicidando-se.

Esse estado de caos, de desgoverno, é representado, principalmente, no conto “Orgia dos loucos”. No enredo, temos o ápice da tragédia presente na obra. O ambiente é composto por um cenário apocalíptico onde o personagem principal anda desnordeado em meio a um rio de sangue, feito de corpos e destroços, ele está à procura da esposa, de nome Maria, e de seu filho, João. A comunidade em que viviam havia sofrido um ataque, a maioria das pessoas acabaram mortas. António Maposse chegou a pensar que ele mesmo estivesse morto:

– Estou morto! – gritou. Não ouviu o grito. Não sentiu sobre os pés as tripas sem donos, as mãos decepadas, as cabeças esfaceladas, as costelas partidas, os olhos rebentando, a carne desfazendo-se, as moscas chafurdando no líquido dos mortos, o sangue em coágulos, as fezes sem cor, os lagos de mijo, o mar de vômitos, os rios de sangue. Nada sentiu. Caminhava como fantasma. Caminhava. Caminhava. (KHOSA, 2016 A, p. 67)

Em meio ao caos, António escuta a voz de seu filho e, mesmo sem acreditar, segue o som. O homem acaba realmente o reencontrando, mas segue sem acreditar, pensando que o menino é um fantasma. Para tentar acalmar o pai, João repetiu seguidas vezes que estava vivo. Até que o pai, desolado, responde:

– Ninguém está vivo. Estamos mortos. Somos espíritos angustiados à porta duma sepultura decente. A vida está com os outros, João.

– Outros quem?

Maposse não respondeu. Tirou as mãos dos ombros, olhou para o moço e retirou-se da zona, perseguido pelas moscas insaciáveis. (KHOSA, 2016 A, p. 68)

A afirmação de António Maposse de que “a vida está com os outros” nos deixa sem palavras. É certo que Khosa joga com a vida e a morte nos contos, mas aqui temos vidas que são roubadas por conta da exploração e de uma grande guerra entre poderes que se preocupam com o bem-estar social apenas no discurso. Não é à toa que nos primeiros contos, “O prêmio” e “A praga”, o nascimento é algo doloroso e, ao contrário do que se espera, não é considerado uma dádiva, porque a morte é vista como o sossego das personagens. No conto “Morte inesperada”, também notamos a referência a um nascimento difícil e muito doloroso para a mãe, que ficou em trabalho de parto por sete dias. O curandeiro que estava ajudando-a durante o nascimento confessou que era “incapaz de esconjurar os maus espíritos que dela se tinham apossado” (KHOSA, 2016 A, p. 74). Infelizmente, como pressentido pela mãe, o filho teve uma “morte maldita” e inesperada, ele foi atingido pelo elevador do prédio em que morava ao colocar a cabeça dentro do poço do elevador para verificar o porquê de sua demora. A mãe, já mais velha, fica sabendo do acontecido ao subir as escadas do prédio, a mulher chora e lembra de quando ele ainda era uma criança e não queria ir à escola, assim como o avô, que se defendia dizendo:

[...] os pretos viveram séculos sem o quinino e o livro, e a sua vitalidade ia de gerações em gerações, e a sua história corria na memória fértil dos velhos que habitaram estas terras antes dos homens da cor de cabrito esfolado entrarem com o barulho das suas armas, e a sua língua e os seus livros. (KHOSA, 2016 A, p. 75)

A partir do comentário do avô, percebemos que o autor muda o foco do período pós-independência neste conto e relembra brevemente o processo de violência imposto pelos portugueses em Moçambique no período colonial. Algumas memórias desta época aparecem também em outros contos. Entendemos que isso se dá pela influência da colonização na vida dos moçambicanos, inclusive na vida das gerações que já nasceram “livres”, além de ser um trauma presente na memória dos mais-velhos, como ocorre nesse caso.

Notamos essa influência a partir de padrões coloniais presentes na descrição que o autor faz do sistema de governo adotado após a independência nos contos “O exorcismo” e “A revolta”.

No sétimo e no oitavo conto do livro, temos a figura do administrador, que era o governante responsável por gerenciar uma determinada região. Em ambos os textos temos administradores que repetem padrões de quem antes os oprimia. Em “O exorcismo”, temos um chefe que usa seu poder para se beneficiar e incentiva seu filho a fazer o mesmo:

Disse-te, Pedro, pensava o administrador, goza esta vida, eu sou chefe, tenho o poder, as ordens são acatadas por mais de quinze mil almas; os homens e as mulheres lambem-me os pés como cães carentes de afeto... (KHOSA, 2016 A, p. 86)

Em “A revolta”, temos um enredo que gira em torno de um administrador narcisista. Ele convoca uma reunião geral na vila por que alguém usou como papel higiênico um jornal no qual havia uma foto dele. No conto, temos a descrição de seus luxos, pois era um homem tinha

“bulício de criados limpando jardins de relva amarela, milicianos armados com armas de encher pelo cano vigiando o latir de cães indisciplinados, árvores sonolentas, palácio do administrador” (KHOSA, 2016 A, p. 96). A partir da denúncia de hipocrisias como essas, Khosa confronta a imagem transmitida pelos governos da FRELIMO de uma nação livre e feliz.

Para encerrar, o autor deixa uma mensagem de esperança em seu último conto da obra, intitulado “Fábula do futuro”. Khosa fala sobre o mar nesse texto, afirmando que

Apesar dos seixos, dos cascalhos das margens, tentarem raivosamente travar o movimento das águas, elas correm, límpidas, belas e, como mulheres esbeltas, saracoteiam maviosamente as ancas, deixando as margens comidas pela inveja e os seixos desprovidos de ódio. (KHOSA, 2016 A, p. 103)

Interpretamos que o autor faz um comparativo entre o mar e o povo moçambicano que, mesmo enfrentando tantas violências, continua a defender suas terras e suas tradições. Dessa maneira, construindo e esperando um futuro melhor.

### **Considerações finais**

Quando nos referimos à colonização, recorremos ao sentido dado por Aimé Césaire, em seu *Discurso sobre o colonialismo*, no qual deixa claro que

É concordar que não é nem evangelização, nem empreendimento filantrópico, nem vontade de empurrar para trás as fronteiras da ignorância, da doença e da tirania, nem expansão de Deus, nem extensão do Direito; é admitir de uma vez por todas, sem recuar ante as consequências, que o gesto decisivo aqui é do aventureiro e do pirata, dos merceeiros em geral, do armador, do garimpeiro e do comerciante; do apetite e da força, com a sombra maléfica, por trás, de uma forma de civilização que, um momento de sua história, se vê obrigada internamente a estender à escala mundial a concorrência de suas economias antagônicas. (CÉSAIRE, 2020, p. 10).

Ou seja, o processo colonial ao qual nos referimos foi um “empreendimento etnocidário” (CÉSAIRE, 2020), posto em prática pelas potências europeias. Nesse sentido, faz-se necessário dar mais voz e espaço a essas literaturas, pois, conseqüentemente, estaremos refletindo e (re) escrevendo sobre o papel que esses países ocuparam na História, uma vez que, nos territórios colonizados, a literatura surgiu também como um recurso para afirmação identitária,

[...] tornou-se um veículo essencial para a legitimação cultural; destarte, também contribuiu para o fortalecimento dos valores ancestrais, bem como das tradições orais, ao reinventá-las e preservá-las para a posteridade através de relatos que as mencionem ou que imitem suas práticas; converteu-se também num instrumento de resistência contra o colonizador, tendo sido, além de um ato cultural, um ato político. (RIAMBAU, 2017, p. 880)

Dessa maneira, as literaturas africanas de língua portuguesa são de extremo interesse aos estudos literários e culturais. Para além de questões estéticas, elas possuem desdobramentos que invadem o social, atuando como agentes transformadores nessas sociedades, assim como expandem o debate para fora delas, utilizando a cultura como uma ferramenta para aquisição de poder (BHABHA, 2013). Sendo assim, acreditamos que o estudo de autores como Khosa contribuem para a transformação de como é contada a História desses povos no decorrer do tempo, indo além do tempo presente.

Em relação ao livro aqui analisado, *Orgia dos loucos* é uma visão de Moçambique no período pós-independência por alguém que fez parte dessa história. Ao longo das nove narrativas, percebemos que a violência e a loucura se fazem presentes não só na temática, mas também na estrutura das narrativas. Em “O prêmio”, ela é bem estatal. Segurar o nascimento de uma criança ao máximo para ganhar um prêmio não pode ser visto como normal ou aceitável. Em “A praga”, a miséria apresenta-se como desencadeadora de muitos problemas. Os resquícios do colonialismo, ainda que pela memória do personagem principal em “A solidão do senhor Matias”, revelam traços do que o povo sofreu nas mãos de pessoas como o português retratado no conto. “Fragmentos de um diário” e “Orgia dos loucos” elevam ao ápice a violência e a loucura na obra. As três narrativas seguintes, “Morte inesperada”, “O exorcismo” e “A revolta”, relatam, cada uma a seu modo, problemas advindos do colonialismo e ainda presentes no país recém-independente: abusos de poder, regalias, imposições. Entretanto, o último conto: “Fábula do futuro” parece apontar para uma cura dessa insanidade e violência na natureza, isto é, na nação que se está a construir.

## REFERÊNCIAS

ACORDO DE LUSAKA. 7 de Setembro de 1974. Disponível em: <https://www.fafich.ufmg.br/luarnaut/Afrika%20docs.html>. Acesso em: 18 de abril de 2022.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.

CHIZIANE, Paulina. “Os anjos de Deus são brancos até hoje, entrevista a Paulina Chiziane”. **Buala**, 26 nov. 2014. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/os-anjos-de-deus-sao-brancos-ate-hoje-entrevista-a-paulina-chiziane>

DUTRA, Robson Lacerda. Ungulani Ba Ka Khosa, ou quando a inteligência se torna inimiga do poder. IN: SECO, Carmen Tindó; SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. *África e Brasil: Letras em laços volume 2*. São Caetano do Sul: Yendis editora, 2010.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Orgia dos loucos*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016 A.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. VOA Ungulana Ba ka Khosa entrevista. Youtube, 20 dezembro de 2016 B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0OUIaDeKdMc> Acesso em 5 de agosto de 2022.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. Memórias perdidas, identidades sem cidadania. Coimbra. **Revista Crítica de Ciências Sociais** [Online], 106, Maio de 2015, p. 127-132. <http://journals.openedition.org/rccs/5911>

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

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

MARTIN, Vima Lia. Entre a violência e a vertigem: uma leitura de *Orgia dos loucos*, de Ungulani Ba Ka Khosa. IN: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: PUCMINAS, 2012.

MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopeia: Secretaria do Estado da Cultura, 1987.

MORAIS, Maria Perla Araújo. As autoridades tradicionais e a guerra civil moçambicana em Ventos do Apocalipse, de Paulina Chiziane. **Revista Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, jul-dez 2016, p.111-126. ISSN 2176-381X [<http://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/>]

NASCIMENTO, Augusto; ROCHA, Aurélio. *Em torno dos nacionalismos em África*. Maputo: Alcance, 2013.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro., vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

RIAMBAU, Vanessa Pinheiro. A condicionante exógena e a homogeneização cultural: reflexões sobre a formação do cânone em Moçambique. **Gragoatá**, Niterói, v.22, n. 43, p. 876-897, mai.-ago. 2017.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.



## NA TRAMA DOS TEMPOS, OS NARRADORES DE *ENTRE AS MEMÓRIAS SILENCIADAS*

*IN THE PLOT OF TIME, THE NARRATORS OF ENTRE AS MEMÓRIAS SILENCIADAS*

*EN LA TRAMA DEL TIEMPO, LOS NARRADORES DE ENTRE AS MEMÓRIAS SILENCIADAS*

Carla Tais dos Santos<sup>1</sup>

### RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar a relação entre o tempo e os narradores no romance *Entre as Memórias Silenciadas*, de Ungulani Ba Ka Khosa (2013). Deste modo, identificam-se três narradores: o narrador *griôt*, relacionado a personagens que falam de um tempo suspenso e passado, como o Velho Tomás e a matriarca da família Chibindzi; o narrador *testemunho*, que se apresenta no tempo presente; como a voz de Gil, mas não apenas a dele, um dos detidos no campo de reeducação no Niassa; e o narrador *letrado*, que perpassa todo o romance e transita por diferentes épocas e espaços, costurando pontes e reflexões sobre o conjunto da narrativa. Assim, na trama dos tempos, os narradores de *Entre as memórias silenciadas* se intercalam para iluminar polifônicas versões que questionam a monofonia da história oficial. Para dar conta desta análise, foram mobilizados teóricos como Amadou Hampâté Bâ, Mikhail Bakhtin e Paul Ricoeur, entre outros. Estudos críticos, em especial os de Rita Chaves, Márcio Seligmann-Silva e Vanessa Teixeira, também contribuíram para esta pesquisa.

**PALAVRAS-CHAVE:** narradores, *Entre as Memórias Silenciadas*, Ungulani Ba Ka Khosa, campos de reeducação, Moçambique.

### ABSTRACT

*The purpose of this article is to analyze the relationship between time and narrators in the novel Entre as Memórias Silenciadas, by Ungulani Ba Ka Khosa (2013). Therefore, three narrators are identified: the griôt narrator; related to characters who speak of a suspended and past time, such as old Tomás and the matriarch Chibindzi; the testimony narrator; the voice of Gil, but not only his, one of the detainees in the re-education camp in Niassa, in the present time; and the literate narrator, who permeates the entire novel and travels through different times and spaces, sewing bridges and reflections on the narrative as a whole. Hence, in the plot of time, the narrators of Entre as Memórias Silenciadas intersperse to illuminate polyphonic versions that question the monophony of official history. To carry out this analysis, theorists such as Amadou Hampâté Bâ, Mikhail Bakhtin, Paul Ricoeur, among others, were mobilized. Critical studies, especially those by Rita Chaves, Márcio Seligmann-Silva e Vanessa Teixeira, also contributed to this research.*

---

1 Doutoranda do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP e mestra em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pela UFRJ (2020). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001



**KEYWORDS:** *narrators, Entre as Memórias Silenciadas, Ungulani Ba Ka Khosa, re-education camps, Mozambique*

**RESUMEN**

*El objetivo de este artículo es analizar la relación entre tiempo y narradores en la novela Entre as Memórias Silenciadas, de Ungulani Ba Ka Khosa (2013). De esta manera, se identifican tres narradores: el narrador griôt, relacionado a personajes que hablan de un tiempo suspendido y pasado, como el viejo Tomás y la matriarca Chibindzi; el narrador testimonial, la voz de Gil, pero no sólo la suya, uno de los detenidos en el campo de reeducación de Niassa, en el presente; y el narrador letrado, que permea toda la novela y transita por distintos tiempos y espacios, tejiendo puentes y reflexiones sobre el conjunto narrativo. Así, en la trama del tiempo, los narradores de Entre las Memórias Silenciadas se intercalan para iluminar versiones polifónicas que cuestionan la monofonía de la historia oficial. Para dar cuenta de este análisis, se movilizaron teóricos como Amadou Hampâté Bâ, Mikhail Bakhtin y Paul Ricoeur, entre otros. Los estudios críticos, especialmente los de Rita Chaves, Márcio Seligmann-Silva y Vanessa Teixeira, también contribuyeron a esta investigación.*

**PALABRAS CLAVE:** *narradores, Entre las Memórias Silenciadas, Ungulani Ba Ka Khosa, campos de reeducación, Mozambique.*

A proposta deste estudo é analisar a relação entre o tempo e os narradores no romance *Entre as Memórias Silenciadas*, de Ungulani Ba Ka Khosa (2013). Trata-se de uma narrativa situada entre o fim do regime colonialista português e os anos seguintes após a conquista e consolidação da independência pela Frente Nacional de Libertação de Moçambique (Frelimo). Dentro desse arco histórico, influenciado pela Guerra Fria, a experiência dos campos de reeducação emerge com destaque no romance. Em síntese, podemos afirmar que, antes da independência, a Frelimo estabeleceu campos, inicialmente ao norte do país, como centros de formação do homem novo (PACHINUAPA, 2005, p. 12), onde os combatentes da guerra pela libertação recebiam treinamento militar, político e ideológico de acordo com a linha marxista-leninista. Porém, já no processo de transição e conquista da independência, este caráter foi se modificando. Em alguns casos, os campos se tornaram *machambas* comunais – grandes áreas de cultivo agrícola, com experimentos militares, comunitários, sociais e ideológicos considerados laboratórios da futura nação (LIMA, 2017, p. 33). Em outros, os campos foram convertidos em prisões sem grades e a céu aberto, guardadas por soldados armados e animais ferozes, destinadas aos opositores da Frelimo e à eliminação daquilo que a organização, à época, considerava ser os vícios do colonialismo e do capitalismo: a delinquência, o ócio, o parasitismo, a marginalidade, a vadiagem, a prostituição, o homossexualismo. O propósito seria transformar as pessoas prisioneiras em “elementos úteis, trabalhadores dignos, cidadãos cumpridores dos seus deveres cívicos, responsáveis merecedores de aceitação social” (THOMAZ, 2008, p. 191). Defendia-se que, através do trabalho disciplinado, desapego material, superação de antigas lealdades e comportamento moral inatacável, esses sujeitos seriam “reeducados” e estariam aptos a fazer parte daquele ideal de homem novo, no qual todo o moçambicano deveria se transformar com a libertação da nação. Estima-se que entre 50 mil (TARTTER, 1984, p. 201) e 100 mil pessoas (HOWE, 1984, p. 277) tenham sido deportadas para o Niassa entre as décadas de 1970 e 1980 (LIMA, 2017, p. 34). Lá, concentradas, deveriam *machambar* ao longo do dia e ter aulas de marxismo-leninismo no final da tarde.

**Figura 1** – Mural em Lichinga exalta o lema da formação do homem novo



Fonte: SOUSA (2013), foto: Johannes Beck.

Nota-se que um imbricado marco institucional atravessou os processos que permitiram o envio de indivíduos e a permanência dos mesmos nos campos. A existência de cortes judiciais e da atuação dos ministérios da Justiça e do Interior, de tribunais revolucionários, da polícia secreta (SNASP), de Grupos de Vigilância Pública e de Grupos Dinamizadores não impediram que a experiência dos campos de reeducação frequentemente fosse associada a um caráter “eminente extrajudiciário [...], muitas vezes qualificado com excessos ou mesmo desvios” (THOMAZ, 2008, p. 189). Talvez por isso, mas não só, até o momento os arquivos relativos aos campos de reeducação permanecem em sigilo, fazendo do tema uma ferida incômoda sobre a gloriosa luta pela conquista e consolidação da independência em Moçambique. Não por acaso, a narrativa de Khosa (2013) intitula-se *Entre as Memórias Silenciadas*. É a omissão sobre o assunto, entre outras questões, que o romance vai questionar.

Feito o preâmbulo sobre o cenário histórico que moldura o romance, importa dizer que ele se divide em três núcleos. No campo de reeducação, no Niassa, estão os prisioneiros Gil, Armando e Tomás. Na cidade, em Maputo, estão Pedro – irmão mais novo de Gil – e seus amigos de boemia: Mário, José e Antônio. Já no mato está a tia-avó de Pedro e Gil, a matriarca da família Chibindzi, acompanhada de Jonasse e Feniasse. A narrativa, então, se estrutura na alternância dos acontecimentos em torno destes três núcleos, sendo que a tensão entre presente e passado, cidade e campo, prisão e liberdade, saúde e doença, velhice e juventude, entre outras questões, mobiliza o enredo. Tal jogo de paradoxos provoca o leitor a diluir “o passado no presente, a ficção na realidade, fazendo da literatura um vivaz espaço para o debate político” (GALLO, 2015, p. 293).

Esse debate também se estrutura na construção dos narradores de *Entre as Memórias Silenciadas*. Vejamos o trecho:

A chuva abrandara. Fogueiras ateadas nas varandas das casas esperavam, como pirilampos impossibilitados de piscar os olhos, pela noite que entrava. O velho enrolava o tabaco com folhas secas de milho. O seu olhar atirava-se à infinitude do verde que esmorecia num tom cinza da noite que embocava com o abrandar do vento ronronando pelos intervalos dos ramos abanando, em quebranto, as folhas resistentes aos açoites endemoninhados do vento que se enfurecera sem causa palpável no findar do dia, repetindo, maquinalmente, os assanhados gestos a que se dava, por vezes, ao luxo de litigar com as árvores, os homens, as casas, e as águas do rio que se rebelavam nas ondas fluviais em constante desatino com as serenas e pacíficas margens que ofereciam, sem resmungos, as terras em alagamento constante pelo milheiral em perda permanente de milho e feijão não contabilizado na ausente gestão de ganhos e perdas, pois em campos desta natureza a produção pouca valia tinha porque o importante eram os homens, alimentados ou não, em processo de reeducação (KHOSA, 2013, p. 53).

Estamos diante de um narrador onisciente, que faz uso da terceira pessoa para caracterizar a personagem velho Tomás. O seu ângulo confunde-se com o da personagem que mira o horizonte. O narrador emana a resiliência da natureza, refletindo a um só tempo, a paisagem e o caráter do velho. Trata-se de um homem sábio, estoico, que resiste “sem resmungos” a “ganhos e perdas”. Como na cosmologia presente em algumas culturas africanas, natureza e homem são um só, assim como o homem é a palavra (BÂ, 2010, p. 189). Além disso, são quatro períodos ao longo de 16 linhas, sendo o quarto composto de 140 palavras. A ausência de pontuação e a organização sintática remetem à oralidade. O texto flui como se um *griôt*, “entre fogueiras ateadas nas varandas das casas”, estivesse a nos contar o seu destino, o destino de um povo, de uma nação. Mas não qualquer *griôt*, antes um *griot-doma*, um genealogista, “a quem apenas a verdade é permitida” (BÂ, 2010, p. 178). Um narrador também reconhecido no núcleo da velha matriarca Chibindzi, que, justamente, dá nome aos bois que representam a genealogia da família protagonista da narrativa. O seu tempo é um tempo suspenso, não há datas ou eventos que assinalem com exatidão o momento em que transcorrem os acontecimentos por ele narrados. Porém, percebemos que é uma voz antiga e que parece ecoar através das épocas.

Essa voz ancestral que conhece e transmite a história e a cultura dos antepassados marca ainda os dois primeiros capítulos. No primeiro, “*Mutsitso*, Introdução Orquestral” (KHOSA, 2013, p. 9), enquanto o instrumentista, “em jeito de ensaio”, vai afinando a sua *mbila* (instrumento musical de percussão, semelhante ao xilofone), o leitor é contextualizado, ao som de quatro teclas, sobre o que é e o que significa um *Ngodo*. Trata-se de uma manifestação cultural realizada pela etnia Chope, composta por uma orquestra de marimbas e dançarinos. A explicação da 4ª Tecla, “[...] achei por bem designar este livro de *Entre As Memórias Silenciadas*” (p. 10), faz

pensar se quem escreve é o autor real, o implícito, o narrador ou todos juntos. Uma hipótese que ganha força quando lembramos que, na abertura do livro, uma “Nota do Autor” é concluída com uma interrogação: “Quantos de nós não assistimos, apavorados, ao acender e apagar de luzes das nossas independências?” (p. 3). São elementos que sugerem um embaralhamento das noções de autor (real e implícito) e narrador.

Destaca-se que a noção de autor implícito pensada até aqui se baseia na proposta do crítico Wayne Booth (1980, p. 88). Ele compreende que “enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um *homem em geral*, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de *si próprio*” cria um autor implícito. Esse autor implícito é quem comanda os passos do narrador e todos os movimentos das personagens, sendo que o narrador joga de acordo com o interesse desse autor implícito, o qual, por sua vez, já é o disfarce do autor empírico (ou real)” (ANGELINI, 2008, p. 20). Em outras palavras, o narrador é um artifício do autor implícito. Neste jogo, o leitor, por mais impessoal que tente ser, à medida que lê a obra, também “construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriba oficial que escreve” (BOOTH, 1980, p. 89). Autor implícito e leitor são assim escritos juntos de modo que o primeiro determina, conscientemente ou não, o lugar do segundo com relação à obra.

Retomando o romance, já o “*Mutsitso*, 2ª Introdução Orquestral” (KHOSA, 2013, p. 13) é composto apenas de três versos bíblicos extraídos do capítulo quatro do Apocalipse. Sabemos que “há evidentes relações entre a tradição oral e a literatura bíblica que, antes de ser palavra escrita, texto, é discurso, história, regra de acção [sic] e lei” (MOURÃO, 1996, p. 163). Trata-se, portanto, de um livro emblemático da herança da oralidade até os dias atuais e o mais importante texto para grande parte das religiões cristãs. Ao final do romance, os capítulos nove e dez do Apocalipse são retomados no “*Mutsitso*, Final Orquestral”, que conclui a obra. Este interessante encontro entre a Bíblia e o *Ngodo* é apenas um exemplo das diferentes intertextualidades que Khosa cria. A propósito de sua análise sobre *Ualalapi* (KHOSA, 1987), Ana Mafalda Leite (2012, p. 77) afirma que Khosa “moderniza a ficção moçambicana ao introduzir um gênero que se enraíza no romance histórico”, mas não o de tipo romântico, e sim naquele que promove o entrosamento cultural entre universos: “o europeu, através da língua portuguesa escrita, o africano, com a reinvenção, pela escrita, da ancestralidade e das formas orais”, entre outros.

Desta maneira, percebemos um segundo tipo de narrador, este preocupado em identificar personagens, lugares e acontecimentos reais, uma voz que convida a ler o texto à luz de um certo conhecimento histórico, e que se mostra intimamente relacionada à imprensa, às artes, aos livros. Trata-se de um narrador *letrado*. Esta voz, que também fala na terceira pessoa como o *griôt*, mas que diferente dele é imbuída da objetividade de um passado datado, está presente na reprodução integral de notícias de jornais – comentando, inclusive, as diferenças de estilo entre noticiários de Lourenço Marques (KHOSA, 2013, pp. 30-32); e ainda na transcrição de páginas do diário da irmã suicida de Mário (pp. 98-100). Tal voz navega entre gêneros do

discurso, intercalando o historiador – ao citar nomes de personalidades, fatos reais, lugares, geografias e datas emblemáticas e verídicas relacionadas a Moçambique – com o jornalista, o cronista, e até mesmo o bêbado que joga conversa fora e faz uso da linguagem pejorativa – “vai-te foder” (p. 106) – na mesa do bar. É uma voz que fala de política e economia: “dizem que Marx não é acessível às medianas mentes” (KHOSA, 2013, p. 105); que não só estabelece intertextualidades com diferentes autores, Marguerite Yourcenar (p. 41), Heliodoro Baptista (p. 87), como também lança mão de línguas estrangeiras: “*tout sera oblié et rien ne sera réparé*” (p. 11) e múltiplas linguagens, estruturando a narrativa em uma dança cinematográfica, permeada por cenas repletas de diálogos e travessões comuns a um texto dramático. É uma voz moderna, intelectualizada, cosmopolita.

Neste sentido, chama atenção a homenagem que a personagem Gil faz à pintora moçambicana Bertina Lopes (KHOSA, 2013, p. 51). Falecida em 2012 e “reconhecida internacionalmente pela intensidade de suas cores e pela abstração sobre a figuração do humano” (TEIXEIRA, 2017, p. 35), suas obras parecem imprimir um “bocado da angústia resultante da anulação do indivíduo em prol da coletividade, da homogeneização das vontades e das existências, fazendo do corpo de um a continuação do corpo do outro”. Curiosamente, esta zona nebulosa, marcada por indefinições entre os corpos pintados por Bertina, também se expressa na troca de narradores de *Entre as Memórias Silenciadas* (KHOSA, 2013). Assim, o narrador *griôt* transita entre o narrador *letrado* e vice-versa sem que, nem sempre, seja possível distinguir onde começa a voz de um e termina a do outro. Entretanto, enquanto o tempo do narrador *griôt* será o de um passado rural e suspenso, e por isso um tanto quanto lento e misterioso, quase onipresente, o tempo do narrador *letrado* será delimitado e circunscrito por referências cosmopolitas que localizam a velocidade dos acontecimentos no mapa da história.

Entre o trânsito nebuloso dos narradores *griôt* e *letrado* estão as marcas precisas que dividem os capítulos do romance. Como uma claquete que, abruptamente, abre e fecha uma cena, alternam-se cada um dos núcleos da narrativa. E não é apenas na organização dos capítulos que a sétima arte se faz presente. Basta lembrar que para o avô de Pedro e Gil “o cinema mudo era o seu mundo. O resto não o interessava” (KHOSA, 2013, p. 28). Considerando a constituição sequencial do filme – ou seja, unidades de cenas “marcadas por sua função dramática e ou por sua posição narrativa, [sendo que] o plano corresponde a cada tomada de cena e, [portanto, a] um segmento contínuo da imagem” (XAVIER, 2005, p. 27), poderíamos dizer que *Entre as Memórias Silenciadas* (KHOSA, 2013) alterna “planos panorâmicos formados por longas sequências” (SANTOS, 2018, p. 105), quando o narrador *griôt* está em cena, e tomadas mais curtas e dinâmicas, quando o narrador *letrado* aparece.

Entre estes dois, há ainda o narrador *testemunho*, que confere peso dramático ao filme-livro e liga todos os núcleos narrativos do romance. Tal narrador é protagonizado por Gil, é ele quem narra os acontecimentos no campo de reeducação. “Adoro o mar, o mar selvagem e as ondas fantasmagóricas despedaçando-se com prazer nas costas indefesas de nossas praias. Adoro essa fúria da natureza, esse permanente e insaciável desejo de conquista” (KHOSA, 2013, p. 47), diz Gil, que, ao se apropriar da primeira pessoa do presente do indicativo, nos aproxima da experiência trágica do campo de reeducação. O tom positivo e fugaz marca sua entrada em cena e logo perde seu vigor: “Agora aqui, nesta selva, tudo me é estranho. Nada me encanta. O verde que me cobre é silencioso nas manhãs e tardes de certas épocas” (p. 47). Como observa Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 375), “o sobrevivente, aquele que passou por um ‘evento’ e viu a morte de perto, desperta uma mobilidade de recepção nos seus leitores que mobiliza a empatia na mesma medida em que desarma a incredulidade”. Por isso, “tendemos a dar voz ao mártir, vale dizer, a responder a sua necessidade de testemunhar, de tentar dar forma ao inferno que ele conheceu – mesmo que o fantasma da mentira ronde as suas palavras” (*idem*, p. 375). Assim, somos arrebatados por Gil quando este afirma que no campo de reeducação “o mundo era feito de necessidades, não de esperanças”(KHOSA, 2013, p. 59).

Para compreender o que seria esse mundo de necessidades, recorremos a este trecho de Joseph Ki-Zerbo:

A história anda sobre dois pés: o da liberdade e o da necessidade. [...] Há períodos em que as invenções se atropelam: são as fases da liberdade criativa. E há momentos em que, porque as contradições não foram resolvidas, as rupturas se impõem: são as fases da necessidade (KI-ZERBO, 2006, p. 7).

É dentro destas contradições ainda não resolvidas a respeito dos campos de reeducação em Moçambique que Gil denuncia: “[no campo] nós não éramos coisa alguma. Éramos nada. Não tínhamos nada. A nossa fronteira de existência estava entre a humanidade e a animalidade [...] estávamos na zona de ninguém” (KHOSA, 2013, p. 59). Os verbos no pretérito imperfeito do indicativo denotam um fato passado, mas não concluído, um fato inacabado. Daí a constatação do velho Tomás de que os cativos não passavam de “viajantes de um destino sem regresso” (p. 60). Em outras palavras, os campos de reeducação podem ter deixado de existir, mas suas marcas permanecem incrustadas nas memórias dos que por eles foram atravessados. Destaque-se, ainda, que os diálogos, sobretudo entre os aprisionados no campo, são sobrepostos por frases curtas, vagas, entrecortadas, em que a voz de uma personagem se sobrepõe a outra, e se confundem os enunciadores. Entre os muitos exemplos, segue a conversa entre Gil, o velho Tomás e o jovem, já no caminho da morte, Armando:

- Está a delirar, disse o velho, preocupado. Essa voz não é dele!
- São meus últimos dias. Vocês vão partir. Eu vou ficar.
- Não penses assim.
- É o que venho dizendo, velho.
- A planície corre, Armando.
- O mal perdura sempre, velho Tomás. As coisas da planície não têm fim.
- Não atirem o osso aos cães.
- Não há tempo para discussão. Temos que esperar pelo primeiro raio de sol e levá-lo ao rio. Está febril (KHOSA, 2013, p. 124).

No trecho acima, nota-se literalização e fragmentação. Segundo Seligmann-Silva (2005, p. 85), estas são duas características centrais do discurso testemunhal: “ele é ainda marcado por uma tensão entre oralidade e escrita. O testemunho também é um momento de tentativa de reunir os fragmentos dando um nexos e um contexto aos mesmos”. Desta maneira, Armando sintetiza:

Vou para a minha viagem definitiva. [...] Nem sei se haverá, nos escritores alinhados, algum com coragem para reter este momento, esta pausa, esta vírgula na história destes jovens loucos que se tornaram deuses do saber na febre da independência. Ninguém guardará na memória estes tempos falhados. [...] Nunca se retratarão em público ou em privado. Com os filhos em idade de entenderem, omitirão o facto de terem cometido a pior borrada [...] por uma ideologia que nunca entenderam e assumiram. A igreja que hoje maculam, tornar-se-á aliada, em tempos próximos, porque irmanam o mesmo conservadorismo nas ideias. Isso é que me dói, Gil: o esquecimento, a impunidade que os rodeará. Somos número, carne de abate, gente sem nome e registro. Não há história para nós. Não há memória. Estes campos irão ser comidos pela floresta. Não restará vestígio do que fomos aqui. A selva apagará a presença humana. Nunca seremos como os outros que legaram, pelo menos, em respeito à memória, dos grandes e pequenos holocaustos, os testemunhos da sua existência. Aqui não. Aqui não haverá registro, não haverá testemunhas. Este tempo será de sonho, de ficção (KHOSA, 2013, p. 122).

O desabafo no trecho acima desafia o autor real, o autor implícito, os narradores, de dentro e de fora da obra, as gerações do passado, do presente e do futuro sobre o seu papel diante de fatos que marcaram a história. É uma provocação que a voz de Armando confirma como uma pessimista profecia, uma vez que passados quase 50 anos do surgimento dos campos, em que pesem os valiosos esforços em sentido contrário – sendo o romance de Khosa (2013) parte deles – os documentos e as testemunhas desta experiência permanecem silenciados, existindo apenas na ficção ou em pesadelos. Assim, Armando é um jovem que preconiza a morte do futuro na medida em que o passado é soterrado pelo presente. Como assinala Rita Chaves (2004, p. 147),

“profundamente marcada pela História, a literatura dos países africanos de língua portuguesa traz a dimensão do passado como uma de suas matrizes de significado”. Daí o valor do narrador *testemunho*. É ele quem vem dizer que há certos passados que não passam enquanto não forem devidamente reconhecidos no presente.

Deste modo, os narradores *griôt*, *letrado* e *testemunho* se entrelaçam na trama dos tempos para criar um efeito polifônico que se reitera e amplifica ao longo de todo o romance. Segundo Mikhail Bakhtin (1981), a polifonia resulta do dialogismo que constitui a linguagem, uma vez que cada palavra expressa o *um* em relação com o outro. Deste modo, a forma verbal de cada um acontece a partir do ponto de vista da comunidade a qual pertence, o Eu se constrói constituindo o Eu do outro, sendo por este constituído (BAKHTIN, 1981). Ao desabafar, Armando não fala apenas por si, mas também por todas as vítimas mortas dos campos de reeducação que permanecem sem a devida memória. É para reivindicar estas memórias que o romance se levanta.

Como nos ensina Paul Ricoeur (2003), a diferença entre história e memória reside no reconhecimento, um privilégio da memória do qual a história está desprovida. Isso porque sem memória não há história, uma vez que são os testemunhos (documentos e outros materiais) que possibilitam à história verificar os rastros do passado. Neste sentido, coloca-se que é dever da memória não esquecer, já que uma das dimensões do esquecimento é a própria destruição da história. Por isso, entendemos a narrativa de Khosa como contra-memórias que questionam os crimes cometidos no período pós-independência para ressignificar a visão do cenário da nação como único e homogêneo. É contra o seguidismo e a cegueira, o obscurantismo e a ignorância, que estes narradores de Khosa encantam as noites e nos convidam, como pirilampos, a acender o sol, ainda que o céu esteja cinza e a aurora se faça por trás das nuvens.

## REFERÊNCIAS

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. **Capelas imperfeitas**: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI. Tese (Doutorado em Literaturas Brasileira, Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BÂ, Amadou Hampâté. A Tradição Viva. In: KI-ZERBO, Joseph. (org.). **História geral da África**, v. 1, pp. 167-212. Brasília: Unesco, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 2a ed. São Paulo: Hucitec, 1981 [1929].

BOOTH, Wayne C. **A Retórica da Ficção**. Tradução: Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Artes e Letras/Arcádia, 1980.

CHAVES, Rita. O passado presente na literatura africana. **Revista Via Atlântica**, São Paulo, n. 7, 2004, pp.147-161.

GALLO, Fernanda. Ba Ka Khosa, Ungulani. Entre memórias silenciadas. **Revista Scripta**, PUC-Minas, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, 2º sem. 2015, pp. 293-295.

HOWE, Herbert M. **National Security in Mozambique, a country study**. Foreign Area Studies. Washington: The American University, 1984.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Ualalapi**. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Entre as Memórias Silenciadas**. 1a ed. Maputo: Alcance Editores, 2013.

KI-ZERBO, Joseph. **Para quando a África?** Entrevista com René Holenstein. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas**: Estudos sobre Literaturas Africanas. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

LIMA, Rainério dos Santos. Memórias indesejadas: os campos de reeducação na ficção de Ungulani Ba Ka Khosa. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**, UFSM, Santa Maria, n. 18, jul./dez. 2017, pp. 31-39.

MOURÃO, José Augusto. Tradição oral e literatura bíblica. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, Edições Colibri, Lisboa, n. 9, 1996, pp. 163-175.

PACHINUAPA, Raimundo Domingos. **Do rovuma ao maputo**: a marcha triunfal de Samora Machel : Primeiro presidente de Moçambique. Maputo: [s.n], 2005.

RICOEUR, Paul. Memória, história e esquecimento. Conferência proferida em inglês a 8 de março de 2003, em Budapeste, sob o título “*Memory, history, oblivion*” no âmbito da conferência internacional intitulada **Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism**. Tradução da Faculdade de Letras de Coimbra. Disponível em: <[https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos\\_ricoeur/memoria\\_historia](https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia)>. Acesso em: 15 set. 2020.

SANTOS, Carla Tais. “Cinema e literatura sobre os campos de reeducação em Moçambique”. In: SECCO, Carmen Lúcia Tindó (Org.). **Pensando o cinema moçambicano**, Ensaios. São Paulo: Kapulana, 2018, pp. 99-112.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças. *In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). O Local da Diferença*, ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. *In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, pp. 379-80.

SOUSA, Glória. As feridas abertas pelo processo de reeducação em Moçambique. *DW*, 31 ago. 2013. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-002/as-feridas-abertas-pelo-processo-de-reeduca%C3%A7%C3%A3o-em-mo%C3%A7ambique/a-16948901-0>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

TARTTER, Jean R. Government and Politics. *In: TARTTER, Jean R. Mozambique, a country study*. Foreign Area Studies. Washington: The American University, 1984.

TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. Das telas de cinema à terra que se faz tinta: Ungulani Ba Ka Khosa entre as estórias de Moçambique e a história Moçambicana. *Revista Acadêmica Magistro*, Unigranrio, Rio de Janeiro, v. 1, n. 15, 2017, pp. 26-36.

THOMAZ, Omar Ribeiro. Escravos sem dono: a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista. *Revista de Antropologia*, USP, São Paulo, v. 51, n. 1, 2008, pp. 177-214.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.



## UNGULANI BA KA KHOSA NA IMPRENSA (1982-1996)

*UNGULANI BA KA KHOSA IN THE PRESS (1982-1996)*

*UNGULANI BA KA KHOSA EN LA PRENSA (1982-1996)*

Fernanda Bianca Gonçalves Gallo<sup>1</sup>

### RESUMO:

Destacando a importância da atuação de escritores como Ungulani Ba Ka Khosa na imprensa moçambicana, esse artigo busca explorar um conjunto de textos dispersos e publicados entre 1982-1996 nos periódicos *Diário de Moçambique*, *Savana-Semanário Independente* e revista *Tempo* disponíveis no Centro de Intervenção para o Desenvolvimento Amílcar Cabral (CIDAC). Argumenta-se que os textos encontrados, aqui entendidos como fontes documentais da pós-colônia (Mbembe, 2001), desafiam narrativas pré-estabelecidas, dialogam com um vasto público e oferecem uma interpretação (assim como uma imaginação) sobre as várias e complexas questões que assolavam o país naquele preciso momento.

**PALAVRAS-CHAVE:** imprensa, literatura, Moçambique.

### ABSTRACT

*Highlighting the importance of the work of writers such as Ungulani Ba Ka Khosa in the Mozambican press, this article explores a set of disperse texts published between 1982-1996 in the periodicals Diário de Moçambique, Savana-Semanário Independente and Tempo, available at the Centro de Intervenção para o Desenvolvimento Amilcar Cabral (CIDAC). It is argued that the texts found, here understood as documentary sources of the post-colony (Mbembe, 2001), challenge pre-established narratives, dialogue with a vast audience and promote an interpretation (as well as an imagination) about the various and complex questions that ravaged the country at that precise moment.*

**KEYWORDS:** press, literature, Mozambique.

### RESUMEN:

*Destacando la importancia de escritores como Ungulani Ba Ka Khosa en la prensa mozambiqueña, este artículo busca explorar un conjunto de textos dispersos publicados entre 1982-1996 en los periódicos Diário de Moçambique, Savana-Semanário Independente y la revista Tempo disponibles en el Centro de Intervenção para o Desenvolvimento Amilcar Cabral (CIDAC). Se argumenta que los textos encontrados, entendidos aquí como fuentes documentales poscoloniales (Mbembe, 2001), desafían las narrativas preestablecidas, dialogan con una amplia audiencia y ofrecen una interpretación (así como una imaginación) sobre los diversos y complejos temas que han asolado el país en ese preciso momento.*

**PALABRAS-CLAVE:** prensa, literatura, Mozambique.

*Não há no mundo fruição alguma que não traga sobressaltos*

1 Historiadora (UDESC), Mestre em Estudos Étnicos e Africanos (UFBA), Doutora em Antropologia Social (UNICAMP) e Pos-doutoranda em Teoria e História Literária (UNICAMP). Bolsista FAPESP, processo n 2018/04573-9.





Figura 1 - *Diário de Moçambique*, 27 de nov. de 1982

Centro de Intervenção para o Desenvolvimento Amílcar Cabral (Lisboa)

Nascido no cerne de um país onde o poder político se centra ao sul, Ungulani Ba Ka Khosa tem uma trajetória de vida diversa que, assim como as várias fases do *Ngodo*<sup>2</sup> orquestrou uma voz singular que inclui a atuação em jornais e revistas como contista, editor, colaborador, crítico literário e cronista. Embora sua faceta mais conhecida seja a de romancista, conforme evidenciam os diversos prêmios que recebeu<sup>3</sup>, Ba Ka Khosa começou sua vida profissional como professor de História e Geografia, o que certamente lhe despertou o interesse em aprofundar determinados temas do passado e lhe forneceu subsídios para questionar a narrativa histórica elaborada pelo projeto nacionalista do pós-independência, uma das características de seu projeto literário. Numa das muitas entrevistas que concedeu, o autor situa que o processo que o levou a se tornar professor foi uma diretiva presidencial de 8 de março de 1977, que convocou dezenas de jovens a Maputo para frequentar um curso intensivo de formação de

2 Título genérico na língua chope dado à orquestra de marimbas que, em geral, comporta onze momentos. A divisão do *Ngodo* foi utilizada como estratégia narrativa por Ba Ka Khosa para separar os capítulos de seu livro *Entre memórias silenciadas* (2013).

3 Para citar apenas um exemplo, sua obra *Ualalapi* (1987) recebeu o Grande Prêmio de Ficção Narrativa em 1990, o Prêmio Nacional de Ficção em 1994 e foi eleita um dos 100 melhores romances africanos do século XX.

professores, encaminhando-os a atuações profissionais determinadas pelo partido. Segundo o autor, esse teria sido o marco de rompimento político pessoal com o poder pós-independente, sobretudo porque seu desejo era cursar direito<sup>4</sup>. Após concluir um curso que não desejava, Ba Ka Khosa foi enviado para lecionar na província do Niassa, “uma espécie de Sibéria cá do sítio para onde eram enviados os reeducandos todos” (LABAN, 1998, p. 1052). A experiência vivida no extremo norte do país – onde presenciou as péssimas condições dos campos de reeducação e os castigos físicos públicos aplicados a homens e mulheres – teria lhe marcado profundamente, fazendo nascer uma necessidade de escrever. Em suas palavras, foi ali que começou “a sentir a necessidade, realmente, de escrever, para falar dessa realidade e expor o que muitas pessoas não sabiam” (CHABAL, 1994, p. 310). Contudo, o tema dos campos será abordado apenas 20 anos depois de sua experiência no Niassa, através do romance intitulado *No reino dos abutres*, de 2002, reescrito e publicado como *Memórias silenciadas* em 2013<sup>5</sup>. Em 1980, o então professor retorna a Maputo para trabalhar no ministério da educação, quando começa sua atividade literária na página cultural “Diálogo” do jornal beirense *Diário de Moçambique*<sup>6</sup> – com a publicação do conto “*Dirce, minha Deusa, nossa Deusa*” (1982), assinando como Ungulani Ba Ka Khosa<sup>7</sup>. O conto, após ser recusado pelo jornal *Domingo* e pela revista *Tempo*, teve boa repercussão devido a uma resenha publicada duas semanas depois no próprio *Diário de Moçambique*, abrindo espaço para outros textos do autor, a exemplo de “*A Minha morte*”, publicado em dezembro de 1982. No mesmo ano, Ba Ka Khosa entra para a Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), logo após a instituição ser criada num contexto no qual “O escritor é chamado a levar a literatura a realizar a sua função pedagógica”<sup>8</sup>, conforme assinalou o poeta e membro fundador da FRELIMO Marcelino dos Santos, durante a conferência que oficializou sua criação. Mas, ao contrário de textos apologéticos ao poder recém-instituído, Ba Ka Khosa funda, em parceria com outros jovens escritores, a *Charrua-Revista Literária* (1984-1986), que buscou libertar a prática literária de certos determinismos ideológicos e possibilitar a subjetividade criativa (e crítica) dos escritores.

---

4 Sobre a experiência do Centro 8 de março, Ba Ka Khosa afirma que a frustração em não poder escolher os cursos desejados era geral, aspecto reforçado pela militarização do local: “Tínhamos que rapar o cabelo como militares, aprendíamos a marcha militar — houve uma tentativa de militarização no sentido de impor uma disciplina” (LABAN, 1998, p. 1049).

5 Os campos de reeducação, para onde foram enviados os identificados como opositores, corruptos, subversivos ou improdutivos, existiram em várias regiões e alguns deles duraram até meados da década de 1980. Sobre o assunto, ver: MACHAVA, Benedito. *Reeducation Camps, Austerity, and the Carceral Regime in Socialist Mozambique (1974-79)*, *Journal of African History*, 60, 3, 2019, p. 429-455.

6 Espaço onde também iniciaram a atividade literária escritores como Aldino Muianga, Marcelo Panguana, Eduardo White, Filimone Meigos, entre outros.

7 Hungulani Ba Ka Khosa Banhingue foi seu tio-avô. Durante uma cerimônia familiar paterna, o então Francisco Esaú Khosa teria sido rebatizado, adotando subsequentemente o nome de seu tio-avô como seu nome literário, sem o H (LABAN, 1998, p. 1045).

8 “Da escrita das armas à organização das armas literárias: criada Associação dos Escritores Moçambicanos”. *Tempo*, Maputo, n.º. 622, 12 de set. 1982, p.53-58.

A imprensa foi um espaço privilegiado para que Ungulani Ba Ka Khosa, assim como outros escritores do país, iniciasse sua atividade literária e desafiasse – através de crônicas, contos, textos de opinião e, mais tarde, romances – o discurso oficial, reivindicando o “direito de pensar diferente. O direito de dissentir” (BA KA KHOSA, 2017, p. 17)<sup>9</sup>. De fato, a relevância do jornalismo na disseminação da produção literária foi alvo de inúmeras pesquisas, parte delas reunidas no livro *140 anos de imprensa em Moçambique: estudos e relatos* (RIBEIRO e SOPA, 1996). Francisco Noa (2008, p. 35), por exemplo, destaca que, até meados dos anos 1980, a maior parte dos textos literários produzidos em Moçambique era difundida na imprensa, sendo o *Boletim do Governo da Província de Moçambique* (1854-1898) o responsável por inaugurar a tipografia num país que, até sua independência (1975), teria publicado cerca de 239 periódicos com variadas características (RIBEIRO, 1996). No século XIX, por exemplo, embora os jornais estivessem imbuídos da mundividência portuguesa e comprometidos com os interesses coloniais, as posições políticas relativas ao então governo monárquico eram distintas, tal como evidenciam os jornais *O Progresso*, publicado na Ilha de Moçambique e censurado após sua única edição de abril de 1868 denunciar um caso judicial envolvendo o governador geral, ou ainda o jornal *O Gato* (1880-1882), crítico ao governo e que teria sido atacado por publicar, segundo os apoiadores do próprio governo, “excremento de literatura nacional” (FONSECA e GARCIA, 2013, p. 118). Já a primeira revista literária do país, a *Revista Africana* (1885-1887), foi criada pelo poeta José Pedro da Silva Campos de Oliveira na Ilha de Moçambique e dinamizou o pequeno círculo literário de então<sup>10</sup>.

Contudo, embora tais periódicos indiquem certa heterogeneidade nas suas linhas editoriais, é nos jornais bilíngues (português-ronga) *O Africano* (1908-1920) e *O Brado Africano* (1918-1974) que as reivindicações dos chamados “filhos da terra” atuarão de forma mais consciente no que se refere à denúncia da exploração colonial e seu pretense discurso civilizacional. Esta imprensa de “cariz africano” (CAPELA, 1996, p. 13), atenta aos problemas dos próprios africanos, será “a via utilizada para protestarem contra os abusos coloniais e defenderem seus interesses como elite local. (LEITE, 2008, p. 65). *O Brado Africano* também atuou na circulação de textos literários em sua página *Brado Literário* (renomeada de *Divulgação Cultural*) com contribuições de José Craveirinha, Noémia de Sousa, Rui Nogar, António Bronze e outros. Já o *Itinerário: publicação mensal de letras, arte, ciência e crítica* (1941-1955), a página literária do jornal *Notícias* chamada *Sulco* (1944-1945) e o *Jornal da*

9 Ba Ka Khosa também escreveu roteiros para o cinema, foi diretor-adjunto do Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual de Moçambique e diretor do Instituto Nacional do Livro e do Disco. As obras literárias publicadas pelo autor, até o momento, são: os romances *Ualalapi* (1987), *No reino dos abutres* (2002), *Os sobreviventes da noite* (2005), *Choriro* (2009) e *Gungunhana* (2018); os livros de contos *Orgia dos loucos* (1990) e *Histórias de amor e espanto* (2008); o livro infanto-juvenil *O Rei Mocho* (2012) e o livro de crônicas *Cartas de Inhaminga* (2017).

10 Outro veículo que apresentava, de certa maneira, um teor literário ou lúdico foi o *Mêz* (1893-1895), de Quilemane, que se apresentava como um *Jornal Humorístico de Literatura e Charadas*, rebatizado como *Echo da Zambézia*. Já em Lourenço Marques, circularam o *Miragem: Revista Semanal de Arte e Crítica* (1930-1932) e o *Anseio: Folha de Literatura e Crítica* (1934-1936).

*Mocidade Portuguesa* (1947) contribuíram para o que Francisco Noa chamou de “agitação cultural entre a juventude urbana moçambicana” (NOA, 1996, p. 238). Importa situar que, a partir da instituição do Estado Novo português, novos decretos estabelecem a censura na imprensa<sup>11</sup> em paralelo ao desenvolvimento de uma imprensa atrelada à igreja católica, a exemplo do singular caso do *Diário de Moçambique*, lançado em 1950 pelo Bispo da Beira, D. Sebastião Soares de Resende, que, para grande incômodo da administração portuguesa, tornou-se um crítico do capitalismo e da exploração colonial ao “preconizar a independência de Moçambique como único meio de libertação” (CAPELA, 1996, p. 23)<sup>12</sup>. Em referência à circulação literária no período colonial, existiram outros periódicos, com destaque para as revistas *Msaho: folha de poesia em fascículos* (1955), *Caliban* (1972) e a *Voz de Moçambique* (1960) – cuja seção Livros, renomeada *Artes e Letras*, reunira poetas e contistas já conhecidos (NGOMANE, 1996) –, bem como para as seções do jornal *Tribuna* intituladas *Apontamentos Literários e Xipalapala*, que contaram com contribuições de Lina Magaia, Malangatana, Albino Magaia, Orlando Mendes, José Craveirinha e outros. Somam-se a esses periódicos a revista *Tempo* com sua seção *Letras e Artes*, criada em 1973, e o jornal *Notícias*, que, desde sua inauguração em 1926, vem publicando diferentes páginas literárias e culturais (NOA, 1996).

No pós-independência, conforme resumiu o jornalista moçambicano Leite de Vasconcelos (1996), o centralismo e o dirigismo do partido teriam levado a uma rejeição integral aos meios de informação constituídos no tempo colonial, incluindo experiências jornalísticas importantes do país como *O Brado Africano*. Vasconcelos pontua que o controle da comunicação como parte da estratégia política da independência acabou se desvirtuando, pois, com o tempo, “foram-se impondo mecanismos burocráticos do dirigismo, que degeneraram em múltiplas interferências autoritárias” (VASCONCELOS, 1996, p. 140). De todo modo, o jornalista avalia que não houve propriamente uma censura institucionalizada, e sim a preponderância de uma visão maniqueísta (reacionário x revolucionário, velho x novo, mal x bem) na imprensa moçambicana pós-1975. Na década de 1980, observa-se o surgimento de novas revistas literárias, entre elas a já mencionada *Charrua; a Xiphêfo*, de Inhambane; *a Forja e a Eco*, ligadas à Universidade Eduardo Mondlane; e a *Lua Nova*, ligada à AEMO. Estas, somadas à circulação nas páginas literárias e culturais dos jornais *Domingo*, a revista *Tempo* (especialmente através da seção *Gazeta de Artes e Letras*), o *Diário de Moçambique* e o *Notícias*, entre outros, dinamizaram o cenário literário pós-independência. Na década de 1990, com a nova constituição do país, a imprensa deixou de ser controlada pelo Ministério da Informação, possibilitando o surgimento de órgãos comunicativos independentes, como, por exemplo, a cooperativa *Mediacoop*, *Jornalistas Associados*, que promoveu duas novas publicações: O *Mediafax*, de 1993, e o

11 Decreto n.º 12.271 de 3 de setembro de 1926 e Decreto n.º 22.469 de 11 de abril de 1933.

12 O *Diário de Moçambique* se negou a apoiar o general Delgado, candidato oficial a presidência, noticiou as primeiras ações da FRELIMO e denunciou os abusos cometidos pelas autoridades coloniais, evidenciando, mais uma vez, que toda história é repleta de fissuras cabendo a nós, pesquisadores, rejeitarmos análises puramente dicotômicas que reduzem (e falseiam) a história.

*Savana–Semanário Independente* em 1994, com uma pequena página destinada à cultura, inicialmente coordenada pelo escritor Filimone Meigos.

Esse breve (e parcial) recuo histórico à imprensa moçambicana evidencia a importância da atividade literária nas revistas e jornais, sobretudo se levarmos em conta os momentos de circulação e censura a que determinados textos foram submetidos nos diferentes períodos sociopolíticos do país. Um dado importante que corrobora essa afirmação foi relatado pelo próprio Ba Ka Khosa ao mencionar que um dos capítulos de *Ualalapi*, “A morte de Mputa”, foi recusado pelo então diretor da *Gazeta de Artes e Letras*, Albino Magaia, justificando a agressividade do texto e afirmando: “Em livro, o impacto vai ser outro” (LABAN, 1998, p. 1067). A recusa de Magaia em “testar” – expressão usada por Ba Ka Khosa ao explicar seu desejo de publicar o texto no semanário – evidencia a preponderância da circulação de textos na imprensa e o relativo baixo impacto das obras literárias em livros, bem menos acessíveis ao público geral<sup>13</sup>. Como lembra Maria-Benedita Basto (2008), sobretudo no que se refere à Primeira República (1975-1986), a pesquisa na imprensa é fundamental para uma história da literatura em Moçambique. Isto porque, por um lado, ela funciona “como um diário íntimo coletivo e como difusor do programa ideológico do Estado, das suas regras definidoras da nova sociedade e do novo homem” (BASTO, 2008, p.77) no qual escritores e jornalistas teriam um papel de destaque e, por outro lado, o apelo à escrita em jornais e revistas criaria mecanismos variados de autocensura cujas fissuras “alguns irão utilizar, nomeadamente através da literatura” (BASTO, 2008, p. 77). Argumentamos que é justamente através das fissuras, primeiramente via imprensa e depois via livros, que Ungulani Ba Ka Khosa produz uma voz dissonante e singular.

Com isso, e destacando a importância do espaço de atuação de escritores como Ungulani Ba Ka Khosa na imprensa moçambicana, este artigo busca explorar um conjunto de textos dispersos e publicados entre 1982-1996 em jornais e revistas como o *Diário de Moçambique*, o *Savana–Semanário Independente* e a revista *Tempo* disponíveis no Centro de Intervenção para o Desenvolvimento Amílcar Cabral (CIDAC) de Lisboa, a quem agradecemos a sempre amável disponibilidade. Pela natureza fragmentária do *corpus* documental, não se trata de mapear as intervenções de Ba Ka Khosa em jornais e revistas, mas de explorar a potencialidade dos textos encontrados entre as décadas de 1980 e 1990, aqui entendidos como fontes documentais da pós-colônia (MBEMBE, 2001) e que, argumentamos, desafiam narrativas pré-estabelecidas, dialogam com um vasto público e oferecem uma interpretação (assim como uma imaginação) sobre as várias e complexas questões que assolavam o país naquele preciso momento.

---

13 “A morte de Mputa” será publicado em 1989 no *Diário de Moçambique*, confirmando a questão da autocensura exercida por alguns agentes culturais na Primeira República, afinal, o texto considerado “agressivo” para o semanário *Tempo* foi aceito, alguns anos depois, em outro veículo jornalístico de grande circulação no país. Ainda sobre o tema da autocensura, o próprio Ba Ka Khosa lembra que ele e demais colegas da *Charrua* não permitiram que Eduardo White publicasse uma crítica direcionada a um livro de Sérgio Vieira que, na altura, era ministro da defesa (LABAN, 1998).

\*\*\*

Em junho de 1994, poucos meses antes das primeiras eleições multipartidárias realizadas em Moçambique<sup>14</sup>, Ungulani Ba Ka Khosa publicou uma crônica intitulada “A permissividade do moçambicano”<sup>15</sup> no recém-criado *Savana–Semanário Independente*. O texto faz uma dura crítica ao moçambicano que “sente-se gratificado em ostentar em tudo o que é estrangeiro o seu desajeitado marfim” (KHOSA, 1994, p. 20), em referência ao suposto episódio no qual o embaixador norte-americano Denis Jett teria “sacado o revólver e disparado à toa as balas da humilhação num dos muitos átrios de troca galhardetes que pontificam na parte mais chique da cidade” (KHOSA, 1994, p. 20). Sem se deter propriamente aos fatos – se é que o “fato” teria mesmo ocorrido ou seria apenas um modo de abordar o crescente poder estrangeiro no país –, o texto direciona uma crítica ao jornalista Carlos Cardoso quando este publica no *Mediafax* uma opinião – “fórmula mágica”, segundo Ba Ka Khosa –, defendendo a unidade regional da África Austral como solução para “se safar dos humilhantes sermões dos ricos” (KHOSA, 1994, p. 20). Ao reagir à proposta de Cardoso, Khosa compara a situação contextual da política moçambicana à prostituição feminina, na qual a África do Sul seria a “meretriz mãe” e Moçambique uma prostituta que deveria exigir respeito dos clientes e não ser levada por quinquilharias. No que pese o gosto duvidoso ao comparar a subserviência da política moçambicana ao trabalho das profissionais do sexo, o texto de Ba Ka Khosa aponta para as profundas transformações empreendidas na década de 1990 com a nova constituição, a assinatura dos Acordos Gerais de Paz (1992) que pôs fim aos 16 anos da guerra civil, a introdução do multipartidarismo e a latente abertura ao capital liberal estrangeiro. Ao falar da “permissividade”, Ba Ka Khosa se opõe à regionalização, poucos anos após a criação da Comunidade para o Desenvolvimento da África Austral (1992), temendo a repetição do domínio histórico que a África do Sul exerceu sobre Moçambique desde o período colonial. Na crônica “As minhas dúvidas”<sup>16</sup>, por exemplo, o autor desenha uma interessante representação da África do Sul e seu novo poder democrático capitalista ao se perguntar o que esperar da relação, especialmente no campo da indústria cultural, com este “Titanic que emerge das profundezas cinzentas da História, com brilho de predador faminto e a agressividade de uma pantera domesticada?” (KHOSA, 1994, p. 20).

As novas configurações políticas em Moçambique da década de 1990, sobretudo no que se refere ao crescente número de privatizações resultante da liberalização econômica, foi alvo de inúmeras críticas do jornal *Savana* e de diferentes intelectuais moçambicanos, entre eles Ba Ka Khosa. Segundo Crawford Young (2004), ainda na década de 1980, com o abandono do estado autocrático patrimonial, um necessário debate em torno da democracia foi sendo

---

14 Nas primeiras eleições multipartidárias o candidato da FRELIMO, Joaquim Chissano, presidente da república desde 1986, saiu vitorioso e os resultados foram contestados pelo principal opositor, a RENAMO.

15 *Savana*, Maputo, 29 julho de 1994, p. 20.

16 *Savana*, Maputo, 6 de maio de 1994, p. 20.

atrelado, em parte, ao surgimento da noção de sociedade civil, um termo pouco utilizado no contexto africano até então. Assim, a década de 1990 seria o marco da desilusão com os estados africanos independentes. Nesta direção, tanto os textos dos editoriais do jornal *Savana* quanto as crônicas de Ba Ka Khosa parecem convergir ao abordar o desapontamento frente ao crescimento do livre mercado e da influência política e econômica dos estrangeiros detentores (e doadores) do capital, situação que acabou por beneficiar a elite política no poder desde a independência. Portanto, destaca-se o esforço do jornal em se manter independente do poder político por meio de seu estatuto que impedia os jornalistas associados de trabalharem no governo, conforme informou Salomão Moyana (1996), um dos fundadores do *Savana*.

O tema da sociedade de consumo em conjunto com o discurso desenvolvimentista de muitas ONGs e organismos bilaterais que aterraram de vez no país seria retomado na crônica “A caminho da jangada do consumo”<sup>17</sup>, na qual Ba Ka Khosa destaca o papel da cultura, seu campo prioritário de reflexão – folclorizada pelo colonialismo e subestimada nos primeiros 11 anos de governo pós-independência, segundo o autor –, como fundamental para o país “marcar a diferença no concerto das outras nações” (KHOSA, 1994, p. 20). Tecendo críticas à burocratização do ministério da cultura, ao desconhecimento dos diretores provinciais da cultura e dos próprios administradores distritais acerca das especificidades culturais locais, Ba Ka Khosa defende na crônica uma maior autonomia para setores como museus, arquivos, rede de bibliotecas públicas, teatro, dança, cinema etc., advertindo que a verdadeira riqueza do país seria sua diversidade cultural, algo que ele enfatizará em várias crônicas, contos, romances e textos de opinião durante sua trajetória. Ao percorrer o “caminho da jangada”, o escritor situa que nos então 19 anos do país nunca houvera um assessor da presidência para a área da cultura, ausência que levaria o presidente a reproduzir as mesmas palavras vazias sobre o desenvolvimento, independentemente da província em que estivesse. Ou seja, o desenvolvimento restrito à economia e ignorante da diversidade de mundividências locais seria ineficaz já que, segundo Ba Ka Khosa, uma economia desatrelada da evidente complexidade cultural “transformará este país num simples e patético marionete na jangada universal do consumo” (KHOSA, 1994, p. 20). Sobre os 19 anos da independência, na pequena crônica intitulada “25 de junho”, Ba Ka Khosa se perguntaria: “Hoje, descerradas as velas da nau ilusória do nosso crescimento, arrumadas as cartilhas dos dizeres imbatíveis, guardadas as roupas únicas do aprumo nacional, eis que fica a pergunta: o que comemorar?” (KHOSA, 1994, p. 23)<sup>18</sup>. A desilusão acerca dos rumos da nação *durante década de 1990*, manifesta nos exemplos textuais aqui indicados, evidencia o papel de interventor social do escritor Ungulani Ba Ka Khosa, que, de forma provocatória e frontal, problematizou questões do dia a dia de seu país, aproveitadas em suas obras literárias publicadas em livro.

17 *Savana*, 3 de jun. de 1994, p. 20.

18 *Savana*, Maputo, 24 de jun. de 1995, p.23.

\*\*\*

É importante destacar que, desde o início dos anos 80, bem antes da chamada democratização, Ba Ka Khosa já anunciava em seus textos na imprensa a preocupação com os problemas cotidianos que assolavam o país naquele momento, como as infundáveis *bichas*, ou filas, formadas diariamente à procura de bens de primeira necessidade que acabavam resultando na atuação das *candongas*<sup>19</sup> e, não raro, no envio dos “especuladores” aos campos de reeducação, como veremos abaixo. Conforme pontua Filimone Meigos no posfácio de *Estórias de amor e espanto*, obra que reúne cinco contos de Ba Ka Khosa anteriormente publicados na imprensa<sup>20</sup>, a década de 1980 teria sido “estruturante” para a geração de escritores que despontava em Moçambique independente, sendo que a produção literária de Ba Ka Khosa “escalpeliza essa emblemática época” (MEIGOS, 2008, s/p). Devido à relevância “emblemática” deste período, incluindo a estreia literária de Ba Ka Khosa, vamos nos ocupar de forma mais detalhada nos anos 80, para buscar entender o contexto que o teria estruturado como um singular escritor.

Desde o início de sua atividade literária, Ungulani Ba Ka Khosa se apresenta como uma voz crítica aos rumos da nação e isso pode ser observado, entre outros elementos, a partir da criação de personagens que escapam da idealização do chamado “Homem Novo” moçambicano, bastante divulgado na imprensa do país, nas diretrizes políticas e nos discursos de quadros governamentais e documentos oficiais durante a Primeira República. Um dado que indica o pioneirismo de Ba Ka Khosa aparece na primeira publicação do autor, o conto “Dirce, minha Deusa, nossa Deusa”, publicado em 27 de novembro de 1982 no *Diário de Moçambique*. Se nos detivermos na análise dessa edição jornalística, veremos a preponderância do discurso oficial do poder desde a capa (reproduzida no início deste texto), que destaca um trecho das teses elaboradas a partir do IV Congresso da FRELIMO acerca dos pré-requisitos para a “vitória contra o subdesenvolvimento”. E, logo abaixo, uma manchete que anuncia a reconvocação da 19ª Cimeira da Organização da União Africana (OUA) com uma foto de Samora Machel em sua conhecida pose com dedo em riste e mão na cintura. Em seguida, noticia-se, de um lado, a reunião realizada por Jorge Rebelo “destinada a conhecer o trabalho desenvolvido pelos diversos sectores da sociedade, no âmbito da Emulação Socialista e do Plano Suplementar em apoio ao IV Congresso” e, de outro lado, uma reunião do comitê provincial em Chimoio. Exprimida entre as duas notícias políticas, um quadrado com a frase “Literatura em liberdade” parece desafiar as palavras de ordem, indicando que o assunto seria abordado nas páginas centrais. A capa contém ainda uma parte destinada ao futebol acompanhada de uma imagem e, no canto inferior direito, destaca a notícia “jovens da Beira promovem marcha”. Para finalizar, em letras grandes e com fundo vermelho, destaca-se a frase “Viva a Independência Nacional!”. A capa convoca os leitores a se inteirarem dos assuntos políticos de então, explicitando seu

19 Contrabando de gêneros alimentícios.

20 São eles: “Dirce”; “Confissão”; “Construção”; “Uma pequena história”; “A minha morte”.

posicionamento junto ao partido no poder. Tal alinhamento prossegue na seção “Nacional” com um inquérito intitulado “O que pensa do envio dos candongueiros ao tribunal militar revolucionário?”, no qual os únicos dois participantes aprovam o envio, chamando atenção para a importância da “vigilância popular” em relação a tal prática. Logo abaixo, e para servir de exemplo aos leitores, uma notícia destaca o envio de Issufu Jemusso Cacá Jamú, comerciante e natural de Buzi, a um campo de reeducação pelo crime de “especulação”. Issufu teria comprado 70 quilos de farinha ao preço de 1500 meticais e os revendido por 1700, sendo a pena pelo lucro convertido em 23 meses de prisão, 210 mil meticais de multa, 1000 meticais de impostos e 500 meticais de emolumentos. Reuniões dos comitês do partido, incluindo o encontro de veteranos da luta armada em Beira, distribuição de cartões de residência, formação de agentes e auxiliares e divulgação de outras teses do IV Congresso completam a seção. Já a seção internacional centra-se nos acontecimentos políticos do continente africano, em notas de apoio à Palestina e na crítica aos Estados Unidos e à África do Sul, evidenciando o contexto político da Guerra Fria.

Mas o que nos interessa de maneira particular nesta edição é a página cultural “Diálogo”, onde se destaca a primeira publicação de Ba Ka Khosa que narra a história da separação entre Elias e Dirce. Sendo Elias o narrador e alguém que teria se tornado “ambíguo, incerto como a palavra literária” (KHOSA, 1982, p. 8), e Dirce, “A deusa sincrética africana, a deusa da pequena burguesia, a minha Deusa” (KHOSA, 1982, p. 8), descrições que desvirtuam a noção moralizante encabeçada pela figura do tipo ideal comprometido com os valores cristalinos da revolução. Sobretudo Dirce, a “Deusa do progresso” (KHOSA, 1982, p. 8), a incompreendida pelos “hereges” que, ao se depararem com a falta de alienação da mulher, “instauram a inquisição” (KHOSA, 1982, p.9), escapa frontalmente da idealização do feminino construída nos espaços de poder oficiais como a Organização das Mulheres Moçambicanas (OMM). Conforme afirma a pesquisadora moçambicana Catarina Casimiro (2020), os programas e projetos elaborados no âmbito da OMM não questionavam as desigualdades de gênero no país ou o controle de recursos e poder, resultando em “políticas que reproduziam e não punham em causa as tarefas da mulher – dona de casa e trabalhadora – no âmbito da divisão sexual do trabalho, sendo ela vista como beneficiária passiva do desenvolvimento” (CASIMIRO, 2020, p. 78). Como observa a pesquisadora, se para a narrativa oficial a mulher seria uma passiva beneficiária do desenvolvimento socialista – marcado pelo conservadorismo moralista e disciplinado, daí o envio de centenas de prostitutas aos campos de reeducação –, a personagem Dirce é apresentada como uma mulher confrontadora que diz a Elias: “Não finjas. Toleraste-me porque não conseguiste tornar-me tua doméstica. Pensaste que o tempo me colocaria nos carris” (KHOSA, 1982, p.9). Teria sido a liberdade da personagem Dirce o motivo da recusa da publicação do conto, por duas vezes? Embora não se saiba a resposta, foi desse modo particular, e já rompendo com a imagem da mulher idealizada segundo a ideologia de então – aliás, a ela se contrapondo, afinal Dirce seria “uma Deusa sincrética” e “uma pequena burguesa” – que Ungulani Ba Ka

Khosa se apresenta ao público. Na mesma página literária “Diálogo”, o texto “Literatura em Liberdade”, assinado por Orlando Mendes, destaca a necessidade de libertar a escrita, já que grande parte da poesia produzida no pós-independência, “porque circunstancial e tendente a subordinar os temas especificamente a palavras de ordem, têm o conteúdo empobrecido e o nível formal notoriamente fraco” (MENDES, 1982, p.9). Juntam-se aos já referidos textos dois poemas de Felismina Chauque e um de Salomão António, um conto popular intitulado “O coelho e a gazela”, não assinado, breves notícias literárias reproduzidas da imprensa da RDA e URSS e uma seção de crítica literária intitulada “Arte, História e Ficção”, não assinada, que analisa brevemente quatro obras sem lhes poupar críticas. Nessa única edição do *Diário de Moçambique*, podemos entrever que, além de se configurar como um relevante espaço de circulação literária impressa localizada fora da capital do país, a página “Diálogo” possibilitou que escritores e críticos, por meio do texto literário, encontrassem fissuras dentro das políticas partidárias centralizadoras.

Outro exemplo de texto publicado na página “Diálogo” por Ungulani Ba Ka Khosa é o intitulado “A minha morte”, que narra a história da personagem João ao sonhar ter morrido numa das *bichas* de Maputo, após clamor do povo que o acusava de ser privilegiado por frequentar *bichas* de outras espécies. No sonho – e apenas no sonho, já que depois do pesadelo João desperta no conforto da sua casa – as pessoas da *bicha* lhe gritavam:

– Tens tudo em casa – agora são as vozes em uníssono, que rasgam o céu, se não tens, é o teu criado que luta, que sofre, que chora na bicha. Nunca vais a bicha, a nossa bicha, entendes? Nunca! A tua bicha é outra. É de coisas finas, requintadas, viste? (*Diário de Moçambique*, 11 de dez. de 1982, p.8-9)

O fato de frequentar *bichas* de outra espécie e não as mesmas *bichas* do povo – “a nossa bicha” – confere um tom crítico ao contexto em que se estabeleceu o planejamento econômico da Primeira República. Inicialmente, as “Lojas do Povo” controladas pelo partido através da distribuição de cartões de abastecimento deveriam suprir as demandas da população. Contudo, devido à ineficiência das Lojas, os estabelecimentos particulares foram, aos poucos, sendo permitidos, mas com os preços controlados pelo governo. Soma-se a isto o fato de que os estrangeiros, os “cooperantes” da revolução, tinham o privilégio de comprar nas chamadas “lojas francas”, onde a oferta de produtos era sensivelmente mais diversificada, com “coisas finas, requintadas”. Embora seja acusado de levar uma “vida abjeta”, a personagem pergunta a seus algozes se seria verdade que ele jamais voltaria à vida, ao que as pessoas respondem laconicamente: “Depende de ti”, conduzindo-a, e eventualmente o leitor, a um exame de autoconsciência sobre os privilégios existentes numa sociedade que propagava o fim da exploração do homem contra o homem.

As muitas dificuldades enfrentadas diariamente pela população na aquisição de bens básicos são observáveis na seção “Carta dos Leitores” existente nos mais variados veículos da

imprensa moçambicana nas décadas de 80 e 90. O tema do favorecimento de certos indivíduos nas *bichas*, abordado no conto de Ba Ka Khosa, por exemplo, aparece na carta escrita por Beatriz Elias Muchanga e Glória de Lurdes, intitulada “Para comprar coisas é preciso ser-se registado?”. Nesse texto, as duas contam que se dirigiram à *bicha* do supermercado de Matacuane, pois teriam sido avisadas de que às 9h00 haveria cerveja e, por precaução, chegaram 4 horas antes, quando ainda ninguém lá estava, momento em que ironicamente relatam: “pusemos-nos à porta, uma atrás da outra, pensando que seríamos as heroínas do tropel que muito não faltava para seu início”<sup>21</sup>. Contudo, logo às 7h00, duas senhoras chegaram à *bicha* alegando serem “resgatas” e levaram toda a cerveja disponível, para completo desgosto (e sede) de Beatriz e Glória.

Outro problema enfrentado pela população, destacado tanto nos textos de Ba Ka Khosa na imprensa quanto nos de opinião e cartas de leitores, refere-se ao descontrole dos preços de bens. Na mesma edição onde foi publicado o conto “A minha morte”, na seção “Opinião divulgação”, um texto intitulado “O controlo dos preços” denunciava que “a arbitrariedade na fixação de preços no comércio local grassa os anais do paradoxo e do insólito”<sup>22</sup>. Em agosto de 1982, uma nota publicada na capa do jornal beirense intitulada “Orientações para disciplinar a comercialização de calçado”<sup>23</sup> noticiava a ofensiva de Jorge Rabelo, secretário do comitê central para o trabalho ideológico do partido FRELIMO, direcionada às células do partido, grupos dinamizadores e estruturas do comércio para controlar o preço dos calçados. É precisamente a dificuldade de um pai para comprar um sapato para seu filho – que acaba roubando o bem – o enredo do conto “Confissão”,<sup>24</sup> publicado na revista *Tempo* em 1984 e que teria gerado questionamentos dentro da própria Frelimo, especialmente pelo trecho “A pátria está a fornicar-me” (KHOSA, 1984, p. 40), dita pelo personagem principal. A frase teria rendido ao escritor uma convocação feita por Marcelino dos Santos para explicar seu teor, mas o escritor acabou por escapar de uma eventual punição (LABAN, 1998, p. 1060). Após a publicação de “Confissão”, o texto “A revolta” também foi recusado pela *Gazeta de Artes e Letras da Tempo*, sendo publicado no livro *Orgia dos Loucos*. Aliás, as recusas nos jornais e revistas (que aumentaram após o episódio de “Confissão”) fizeram com que Ba Ka Khosa reunisse esforços para publicar seus textos em livros que, a princípio, seriam mais fáceis de escapar do crivo do poder estabelecido.

Fatos de grande impacto no país, como era de se esperar, não foram ignorados pelo autor em suas intervenções na imprensa. Na edição da revista *Tempo* de dezembro de 1986, Ba Ka Khosa publicava o conto “Rascunhos de uma história por escrever”<sup>25</sup>, onde aborda a morte do

21 *Diário de Moçambique*, Beira, 10 de nov. de 1982, p. 13.

22 *Diário de Moçambique*, Beira, 11 de dez. de 1982, p. 13.

23 *Diário de Moçambique*, Beira, 16 de ago. de 1982, p.

24 *Tempo*, Maputo, jul. de 1984, p. 40-42.

25 *Tempo*, Maputo, dez. de 1986, p. 42

presidente Samora Machel. Frente ao “silêncio nas casas anônimas”, o narrador senta-se para escrever, a pedido do filho, uma história sobre o presidente e é quando lhe vem à mente os antigos guerreiros bantus que teriam povoado aquela terra antes da chegada do vinho, do quinino, da sífilis, dos homens com cor de cabrito e dos batismos com nomes de santos desconhecidos. Em meio à melancolia que assolou todo o país, o narrador afirma que escreverá uma história nunca escrita. Um ano depois, o *Diário de Moçambique* publicava um excerto de “Último discurso de Ngungunhane” e destacava que “Ungulani Ba Ka Khosa é um dos valores mais firmes da nova geração de escritores do nosso país e este livro ‘Ualalapi’, confirma plenamente o que augurávamos”<sup>26</sup>. Anos depois, o texto “O culto da irreverência”<sup>27</sup> também será escrito em homenagem a uma importante personagem de Moçambique: o intelectual Antônio Quadros.

Em 1987, ano que ficou marcado pelo início do Programa de Reabilitação Econômica (PRE) com o apoio do FMI e do Banco Mundial<sup>28</sup>, Ba Ka Khosa publica na revista *Tempo* o conto “A praga”<sup>29</sup>, que narra a história de Luandle, uma criança diferente de todas as outras crianças *tsongas* devido ao infortúnio de ter nascido no mar, distante da solidez da terra. Com uma vida marcada por inúmeras adversidades – as cheias, as secas e a fome enfrentadas tanto à beira-mar quanto no interior, para onde se mudou com o pai após a morte prematura da mãe – a trajetória de Luandle é representativa das severas condições de vida da população moçambicana daquele período: “Dá o nome da morte ao teu filho” teria gritado o pai de Luandle após sucumbir sete dias em cima de uma árvore devido a uma assombrosa cheia. O texto também ironiza a introdução de produtos inadequados na zona rural como a cera para assoalhos em casas de adobe, além do paradoxo entre a venda de produtos como batons, sutiãs e papel higiênico e a miséria dos habitantes duramente representada pelo filho de Luandle que, devido à fome, passa a comer as crostas das próprias feridas.

Nesse contexto marcado pela fome, o PRE foi apresentado como um projeto salvacionista e amplamente defendido pelo governo. Aliás, para os que buscam distanciar o conteúdo de obras literárias de autoria africana do contexto político social em que elas foram escritas, é importante ter em conta que o próprio Ba Ka Khosa, ao se referir a seus contos tomando como exemplo, justamente, o conto “A praga”, afirmou: “As fontes mais importantes para mim é a minha realidade, por um lado. Em segundo lugar é toda a técnica narrativa moderna, em que eu possa pegar para retratar a minha realidade” (CHABAL, 1994, p. 313. Grifo nosso). Na mesma

26 *Diário de Moçambique*, Beira, 25 de julho de 1987, p. 6-7.

27 *Savana*, Maputo, 8 de jul. de 1994, p. 23.

28 Em 1990, o PRE seria transformado no Programa de Reabilitação Econômica e Social (PRES). Em linhas gerais, tais programas implicaram a abertura do mercado encabeçado pelo livre comércio, privatizações e nova estruturação social.

29 *Tempo*, Maputo, 23 de ago. de 1987.

edição de “A praga”, foi publicado “Descomprometer o PRE”, de Iscariotes Saguete, texto que satirizava o Programa ao discutir a falta de caixões na cidade do Maputo: “Antigamente, quer dizer antes do PRE, diziam que havia falta de matérias-primas. Agora falta dinheiro para comprar matérias-primas” (SAGUATE, 1987, p. 50).

No mesmo ano do PRE, Ba Ka Khosa publica o texto “Fragmentos de um diário”<sup>30</sup>, dedicado ao escritor Pedro Chissano, numa edição que dá ampla cobertura à visita do então presidente do país à província de Tete, severamente assolada pela guerra e pela seca. O diário é escrito pela personagem Dolores durante as semanas que antecedem seu suicídio, cometido logo após matar seu único filho, e faz referência à falta de perspectiva de futuro, conforme indica a passagem abaixo:

No dia, não muito distante, em que vi uma mulher, com um filho às costas, atirando-se aos testículos do controlador de senhas da cooperativa, exigindo que o homem distribuísse com dignidade as senhas para a compra do leite que tanta falta fazia ao filho e as outras crianças cujas 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 o 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, 1987, p. 50)

Neste ano de constante intervenção na imprensa, Khosa também publica a crônica “A cidade e os poetas”<sup>31</sup>, onde evoca espaços de Maputo como os bairros Malanga e Mafalala e as fronteiras entre o caniço, o asfalto e a baixa, representados por poetas como Calane da Silva, Craveirinha, Rui Knopfli e Grabato Dias, dos quais faz breves citações, apontando a ausência de poetas do presente a cantarem a cidade do Índico. Ao fim, convoca os poetas a falarem sobre (e na) complexa Maputo, destacando as contradições presentes:

no asfalto roto e remendado, nas lojas vazias e cheias, nos prédios de velhice precoce, nos dazibaos sem leitores, nas palavras de ordem comidas por traças pré-históricas (...) no whisky da sommerchild, na candonga do princípio do mundo (KHOSA, 1987, p. 48).

Ungulani também atuou como crítico literário, a exemplo do texto “A confirmação de um homem que nunca se demitiu da condição de poeta”<sup>32</sup>, em que destaca a coletânea de poesia “Por cima de toda a folha”, de Heliodoro Baptista, a quem chamou de “poeta de coisas inéditas” (KHOSA, 1988, p. 40). Outra experiência de Ba Ka Khosa na imprensa foram textos literários

30 Revista *Tempo*, 15 de nov. de 1987, p. 42-46.

31 Revista *Tempo*, 22 de nov. de 1987, p. 48.

32 Revista *Tempo*, 14 de fev. de 1988, p. 40-42.

curtos como a “Fábula do futuro”<sup>33</sup>, que, nos seus 3 parágrafos, discorre sobre “a democracia da natureza” ao observar o modo pelo qual o mar recebe a todos, já que o mar seria “o estuário que o engolfa, o delta que o atira desordenadamente, é a escória que se infiltra” (KHOSA, 1990, p. 49). Diversos dos textos aqui destacados foram republicados em diferentes veículos da imprensa e depois em livro. Tal o caso de “Dois anúncios”, que, em 8 de janeiro de 1983, consta no *Diário de Moçambique* e, em abril de 1984, na revista *Tempo*, apenas para citar um único exemplo. Contos compilados para os livros *Orgia dos loucos* (1990), *História de amor e espanto* (1993) e as crônicas de *Cartas de Inhaminga* (2017) também saíram primeiramente em jornais e revistas, evidenciando a atuação de Ungulani Ba Ka Khosa na imprensa de seu país.

\*\*\*

Quando questionado por Nelson Saúte acerca do papel da literatura e se ela poderia ser considerada um contrapoder, Ungulani Ba Ka Khosa não atribuiu um viés puramente utilitarista à prática literária, mas lembrou que:

Ela funciona como um alerta ao Poder. Funciona sempre como um elemento que não alinha com o Poder. Ou seja, por outras palavras: Enquanto o poder tenta servir e diz nos seus discursos toda a sua vertente ideológica e quer servir determinados interesses, a literatura funciona em relação a uma realidade, toda uma realidade social (SAÚTE, 1998, p. 307).

De fato, o que podemos observar desde o início da sua atividade literária na imprensa moçambicana é que seus textos não se coadunaram com as ideologias em vigor: desde a personagem Dirce, “a Deusa sincrética” que escapa da figura idealizada do homem novo – nesse caso da mulher revolucionária encabeçada por figuras históricas como Josina Machel ou Emília Daússe –, passando pelo ambíguo Elias ou ainda, pelo privilegiado personagem João do conto “A minha morte”, que desconhecia as *bichas* do povo. Os dramas atravessados por Moçambique, como a falta de bens de primeira necessidade resultantes em enormes bichas, o envio de pessoas aos campos de reeducação, a violenta guerra civil – ou dos 16 anos, se quisermos –, a concentração de poder e os favorecimentos ilícitos, assim como a heroicização de certas personalidades históricas e o apagamento de outras, são temas representados nas crônicas e contos publicados por este provocador “intelectual sem coleiras”, conforme bem resumiu Nelson Saúte (1998, p. 301), para quem Ba Ka Khosa afirmou: “Um indivíduo alhear-se destes dramas todos, seria estar fora desta nação. Eu sinto isto e faço-o refletir na minha escrita” (SAÚTE, 1998, p. 317).

Os textos dispersos aqui elencados indicam que grande parte dos anseios de Ungulani Ba Ka Khosa – compartilhados por outros pensadores moçambicanos – parecem estar relacionados à escolha política feita a partir da independência nacional que, esperava-se, promoveria a

---

33 Revista *Tempo*, 24 de jun. de 1990, p. 49.

diversidade linguística, cultural, social e de pensamento do país. Segundo as próprias palavras de Ba Ka Khosa, com a independência:

Esperava-se que a secular presença islâmica e indiana, reduzida a nichos culturais bem delimitados, ganhasse outra amplitude no solo pátrio, de modo a que, por exemplo, as especiarias e outros aromas, enraizados ao longo da costa, se embrenhassem pelo sertão adentro e se incrustassem no adobe das palhotas da nossa existência. Esperava-se que a língua portuguesa, língua da unidade e do desenvolvimento, partilhasse o seu espaço hegemónico na educação, na informação, nos espaços públicos e privados, com outras línguas, tal como aconteceu nos princípios do século XX, quando na reduzida cidade de Lourenço Marques havia espaço para um jornal bilingue, português/ronga, o *Africano* e, posteriormente, *O Brado Africano*, e um diário em língua inglesa, o *Lourenço Marques Guardian*. A língua portuguesa nunca saiu beliscada desse convívio multilíngue. Com a independência esperava-se, enfim, que as várias identidades ganhassem cidadania e contribuíssem, na sua diversidade, para a construção do tecido identitário moçambicano. Mas tal não aconteceu. (Ba Ka Khosa, 2015, p. 128-129)

Mas tal não aconteceu e é justamente na imprensa do país que Ungulani Ba Ka Khosa encontra o primeiro espaço para compartilhar suas angústias, tecer suas críticas, fazer provocações e, sobretudo, propor outros horizontes possíveis.

## FONTES JORNALÍSTICAS CONSULTADAS

KHOSA, Ungulani Ba Ka. A cidade e os poetas. **Tempo**, Maputo, nº 893, nov. de 1987, p. 47-48.

\_\_\_\_\_. A minha morte. **Diário de Moçambique**, Beira, 11 de dez. de 1982, p. 8-9.

\_\_\_\_\_. As minhas dúvidas. **Savana**, Maputo, 3 de jun. de 1994, p. 20.

\_\_\_\_\_. A morte de Mputa. **Diário de Moçambique**, Beira, 9 de set. de 1989, p. 8-9.

\_\_\_\_\_. A Praga. **Tempo**, Maputo, nº 880, ago. de 1987, p. 42-46.

\_\_\_\_\_. A permissividade do moçambicano. **Savana**, Maputo, 29 de julho de 1994, p. 20.

\_\_\_\_\_. Confissão. **Tempo**, Maputo, nº 716, jul. de 1984, p. 40-42.

\_\_\_\_\_. *Dirce, minha Deusa, nossa Deusa*. **Diário de Moçambique**, Beira, 27 de nov. de 1982, p. 8-9.

\_\_\_\_\_. Dois anúncios. **Diário de Moçambique**, Beira, 8 de jan. de 1983, p. 8.

\_\_\_\_\_. Fábula do Futuro. **Tempo**, Maputo, nº 1028, jun. de 1990, p. 49.

\_\_\_\_\_. Fragmentos de um Diário. **Tempo**, Maputo, nº 892, nov. de 1987, p. 47-50.

\_\_\_\_\_. O culto da irreverência. **Savana**, Maputo, 8 de jul. de 1994, p. 23.

\_\_\_\_\_. Rascunhos de uma história para escrever. **Tempo, Maputo**, nº 845, dez. de 1986, p. 42-43.

\_\_\_\_\_. Ualalapi. **Diário de Moçambique**, Beira, 25 de jul. de 1987, p. 6-7.

\_\_\_\_\_. 25 de junho. **Savana**, Maputo, 24 de jun. de 1995, p. 20.

MENDES, Orlando. Literatura em liberdade. **Diário de Moçambique**, 27 de nov. de 1982, p. 9

“Carta do Leitor”. **Diário de Moçambique**, Beira, 10 de nov. de 1982, p. 13.

“Opinião Divulgação”. **Diário de Moçambique**, Beira, 11 de dez. de 1982, p. 13.

“Orientações para disciplinar a comercialização de calçado. **Diário de Moçambique**, Beira, 11 de dez. de 1982, p.

SAGUATE, Iscariotes. Descomprometer o PRE. **Tempo**, Maputo, 23 de ago. de 1987, p. 50.

## REFERÊNCIAS

BA KA KHOSA, Ungulani. Memórias perdidas, identidades sem cidadania. Coimbra: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, nº. 106, maio de 2015, p. 127-132.

\_\_\_\_\_. **Cartas de Inhaminga**. Maputo: Alcance, 2017.

BASTO, Maria-Benedita. Relendo a literatura moçambicana dos anos 80. RIBEIRO, Margarida Calafate e MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Moçambique: das palavras escritas**. Porto: Edições Afrontamentos, 2008, p. 77-110.

CAPELA, José. A Imprensa de Moçambique até a independência. RIBEIRO, Fátima e SOPA; Antônio (Orgs.). **140 anos de imprensa em Moçambique: estudos e relatos**. Maputo: AMOLP, 1996, p. 12-27.

CHABAL, Patrick. **Vozes Moçambicanas: Literatura e nacionalidade**. Lisboa: Vejga, 1994, p. 309-315.

FONSECA, Isadora de Ataíde e GARCIA, José Luís. A imprensa e a emergência do jornalismo no Moçambique monárquico. São Paulo, **Revista Brasileira de História da Mídia**, v. 3, nº. 1, 2013.

LABAN, Michel. **Moçambique. Encontro com escritores**, vol. 3. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p. 1041-1080.

LEITE, Ana Mafalda. Tópicos para uma história da literatura moçambicana. RIBEIRO, Margarida Calafate e MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Moçambique: das palavras escritas**. Porto: Edições Afrontamentos, 2008, p. 47-76.

MACHAVA, Benedito. Reeducation Camps, Austerity, and the Carceral Regime in Socialist Mozambique (1974-79), **Journal of African History**, v. 60, nº. 3, 2019, p. 429-455.

MBEMBE, Achille. **On the postcolony**. Berkeley: University of California Press, 2001.

MOYANA, Salomão. Savana, um projeto em execução. RIBEIRO, Fátima e SOPA; Antônio (ORGs). **140 anos de imprensa em Moçambique: estudos e relatos**. Maputo: AMOLP, 1996, p. 145-151.

NGOMANE, Nataniel. Breve panorama das páginas literárias moçambicanas. RIBEIRO, Fátima e SOPA; Antônio (ORGs). **140 anos de imprensa em Moçambique: estudos e relatos**. Maputo: AMOLP, 1996, p. 229-235.

NOA, Francisco. Da Literatura e da Imprensa em Moçambique. RIBEIRO, Fátima e SOPA; Antônio (Orgs). **140 anos de imprensa em Moçambique: estudos e relatos**. Maputo: AMOLP, 1996, p. 237-242.

\_\_\_\_\_. Literatura moçambicana: os trilhos e margens. RIBEIRO, Margarida Calafate e MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Moçambique: das palavras escritas**. Porto: Edições Afrontamentos, 2008, p. 35-46.

RIBEIRO, Fátima. Moçambique, março de 1995: O português da Imprensa. RIBEIRO, Fátima e SOPA; Antônio (Orgs). **140 anos de imprensa em Moçambique: estudos e relatos**. Maputo: AMOLP, 1996, p. 253-280.

SAÚTE, Nelson. **Os habitantes da memória: entrevistas com escritores moçambicanos.** Praia-Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.

TRINDADE, Catarina Cortesão Casimiro N. **“Tem vida esta coisa!”: construção e actualização do campo em torno dos direitos das mulheres e da igualdade de género em Moçambique.** Tese de Doutorado em Antropologia Social. Campinas, UNICAMP, 2020.

VASCONCELOS, Leite de. Algumas reflexões sobre a imprensa pós-independência. RIBEIRO, Fátima e SOPA; Antônio (Orgs). **140 anos de imprensa em Moçambique: estudos e relatos.** Maputo: AMOLP, 1996, p.139-143.

YOUNG, Crawford. The End of the Post-Colonial State in Africa? Reflections on Changing African Political Dynamics. **African Affairs**, v. 103, n°. 410, 2004, p. 23-49.



## CONTEXTOS E PROJEÇÕES NA ESCRITA E COMPOSIÇÃO DE *UALALAPI* (1987), DE UNGULANI BA KA KHOSA<sup>1</sup>

CONTEXTS AND PROJECTIONS IN THE WRITING AND COMPOSITION  
OF *UALALAPI* (1987) BY UNGULANI BA KA KHOSA

CONTEXTOS Y PROYECCIONES EN LA ESCRITURA Y COMPOSICIÓN  
DE *UALALAPI* (1987) DE UNGULANI BA KA KHOSA

Rodrigo Santos Dultra<sup>2</sup>

### RESUMO

As literaturas africanas de países de língua oficial portuguesa mostram-se como documentos da memória cultural dos espaços em que são produzidas, principalmente aquelas escritas no pós-independência. Ungulani Ba Ka Khosa desponta como um dos escritores que faz uso das memórias ancestrais e escreve suas obras envolto em uma atmosfera da contação de estórias e discursos proverbiais próprios da cultura ancestral africana, muitas vezes ao revés dos discursos historiográficos em curso. Seu primeiro livro *Ualalapi* (1987) é um grande exemplo disso. O presente artigo pretende evidenciar os contrastes, semelhanças e relações entre a historiografia e o discurso literário construído por Khosa, buscando também comparar esses discursos, através da análise textual. O autor recria em sua narrativa acontecimentos do período da formação e derrocada do império de Ngungunhane (1884-1895), considerado um dos maiores imperadores africanos. Ele nos brinda com uma narrativa forte e desafiadora, na qual não apenas os vultos históricos como também os fatos são colocados à prova. Neste artigo, a figura de Ngungunhane é analisada sob a ótica histórica e literária através de um estudo comparativo e analítico trazendo à baila versões outras das históricas, diferentes daquelas que circulavam em Portugal baseadas em relatórios e outros documentos oficiais, tomando como base o exercício proposto por Khosa na produção da narrativa em tela. Constata-se o empenho do autor de não apenas aludir aos fatos, mas também remontá-los utilizando fontes locais, circulares e de dentro. As contribuições de RIBEIRO (2016), ADICHIE (2009), MATA (2003), BENJAMIN (1987) e VILHENA (1999) servirão como escopo crítico-teórico da análise.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ungulani Ba Ka Khosa, *Ualalapi*, Ngungunhane, literatura moçambicana.

---

1 Este artigo nasce a partir das reflexões e discussões feitas na minha dissertação de mestrado defendida em 2017 no programa de pós-graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A dissertação foi orientada pela Professora D<sup>a</sup> Maria de Fátima Ribeiro.

2 Doutorando em Difusão do Conhecimento pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente sou professor de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA).



**ABSTRACT**

*African literatures from Portuguese-speaking countries show themselves as documents of the cultural memory of the spaces in which they are produced, especially those written in the post-independence period. Ungulani Ba Ka Khosa emerges as one of the writers who makes use of ancestral memories and writes his works in an atmosphere of storytelling and proverbial discourses typical of African ancestral culture, often contrary to the current historiographical discourses. His first book Ualalapi (1987) is a great example of this. This paper intends to highlight the contrasts, similarities, and relationships between historiography and the literary discourse constructed by Khosa, also seeking to compare these discourses through textual analysis. The author recreates in his narrative events from the period of the formation and collapse of Ngungunhane's empire (1884-1895), considered one of the greatest African emperors. He offers us a strong and challenging narrative in which not only historical figures, but also facts are put to the test. In this article, the figure of Ngungunhane is analyzed from a historical and literary point of view through a comparative and analytical study bringing to light other versions of the historical ones, different from those that circulated in Portugal based on reports and other official documents, taking as a basis the exercise proposed by Khosa in the production of the narrative in question. The author's effort to not only allude to the facts, but also to reassemble them using local, circular, and insider sources, is noted. The contributions of RIBEIRO (2016), ADICHIE (2009), MATA (2003), BENJAMIN (1987) and VILHENA (1999) will serve as the critical-theoretical scope of the analysis.*

**KEYWORDS:** *Ungulani Ba Ka Khosa, Ualalapi, Ngungunhane, Mozambican literature.*

**RESUMEN**

*La literatura africana de los países cuya lengua oficial es el portugués se muestra como documentos de la memoria cultural de los espacios en los que se producen, especialmente los escritos en el periodo posterior a la independencia. Ungulani Ba Ka Khosa emerge como uno de los escritores que hace uso de las memorias ancestrales y escribe sus obras en un ambiente de narración y discursos proverbiales típicos de la cultura ancestral africana, a menudo contrarios a los discursos historiográficos actuales. Su primer libro Ualalapi (1987) es un gran ejemplo de ello. Este artículo pretende poner de manifiesto los contrastes, las similitudes y las relaciones entre la historiografía y el discurso literario construido por Khosa, tratando también de comparar estos discursos a través del análisis textual. El autor recrea en su relato los acontecimientos del periodo de formación y colapso del imperio de Ngungunhane (1884-1895), considerado uno de los mayores emperadores africanos. Nos presenta una narración fuerte y desafiante, en la que se ponen a prueba no sólo las cifras históricas sino también los hechos. En este artículo, se analiza la figura de Ngungunhane desde el punto de vista histórico y literario a través de un estudio comparativo y analítico que saca a la luz otras versiones de los históricos, diferentes de las que circularon en Portugal a partir de informes y otros documentos oficiales, tomando como base el ejercicio propuesto por Khosa en la producción de la narrativa en cuestión. Se nota el esfuerzo del autor no sólo por aludir a los hechos, sino también por recomponerlos utilizando fuentes locales, circulares y de información privilegiada. Los aportes de RIBEIRO (2016), ADICHIE (2009), MATA (2003), BENJAMIN (1987) y VILHENA (1999) servirán como ámbito crítico-teórico del análisis.*

**PALABRAS CLAVE:** *Ungulani Ba Ka Khosa, Ualalapi, Ngungunhane, literatura mozambiqueña.*

## 1. A (re)criação das histórias na contação da “estória”<sup>3</sup>

“A estória não se quer história. A estória, em rigor, deve ser contra a História.  
A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.  
(Guimarães Rosa).

Ungulani Ba Ka Khosa é o nome *tsonga*<sup>4</sup> de Francisco Esaú Cossa, filho de assimilados, que teve a língua portuguesa como primeira língua, só na adolescência aprendendo outras línguas nacionais. Formado em Geografia e História, atuou como professor primário em Moçambique. Trabalhou também no ministério da Educação e na Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO). Além de *Ualalapi* (1987), publicou outros livros que, como o primeiro, discutem aspectos da história e da memória cultural de Moçambique, como é o caso de *Orgia dos loucos* (1990), *Histórias de Amor e Espanto* (1999), *No Reino dos Abutres* (2002), *Os sobreviventes da noite* (2007), *Choriro* (2009), *Entre memórias silenciadas* (2013), *Cartas de Inhaminga* (2017), *Gungunhana: Ualalapi e as Mulheres do Imperador* (2018).

Ba Ka Khosa, como um desses novos escritores surgidos no pós-independência e um dos criadores da revista *Charrua*, estará preocupado em destacar o passado histórico de Moçambique através da literatura. Ele mesmo afirma em entrevista (2011)<sup>5</sup> que “durante o processo de formação nacional em Moçambique houve uma tentativa de obliteração dos elementos culturais de muitos povos africanos”, em face do que se torna plausível o seu empenho em evidenciar esses elementos na sua escrita em língua portuguesa. Um registro de língua portuguesa que, conforme defende Maria de Fátima Ribeiro (2016), pelo alto grau de apropriação, transgressão e recriação, coaduna-se com a eclosão de um singular português moçambicano, enquanto língua literária, talvez em consonância com realizações cotidianas de determinado grupo social ou comunidade (RIBEIRO, 2016). Além do aporte temático e dos inúmeros traços da oralidade que são constitutivos dos textos, Khosa procura transmitir à narrativa atmosfera e lógica que se aproximam da contação de histórias característica das culturas africanas tradicionais.

---

3 A palavra estória é considerada arcaica no português brasileiro, em 1943 a Academia Brasileira de Letras (ABL) instituiu o uso da palavra história, mesmo se tratando de uma narrativa popular ou tradicional. No entanto, essa palavra se mantém em uso no português africano, nomeadamente nas literaturas angolana e moçambicana, a exemplo de João Melo, Manuel Rui, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa. O uso da palavra “estória” nesse artigo recupera o sentido do poder que as narrativas tradicionais têm de contrapor as histórias oficiais e hegemônicas que, muitas vezes, se pretendem únicas. O escritor Luís Bernardo Honwana ao referir-se à palavra estória diz que “(...) é o Luandino quem entre nós inaugura esta forma de designar o que de outro modo chamaríamos de conto” (HONWANA, 2019. p.134).

4 De acordo com as diversas fontes consultadas, os *tsongas* são encontrados na província de Limpopo, Mpumalanga e no sul de Moçambique, tanto na região de Gaza quanto de Maputo.

5 Entrevista concedida ao jornalista Allan da Rosa em 2011, para programa Entrelinhas TV Cultura. Disponível no endereço: < [https://tvcultura.com.br/videos/26724\\_entrelinhas-ungulani-ba-ka-khosa.html](https://tvcultura.com.br/videos/26724_entrelinhas-ungulani-ba-ka-khosa.html) > Acesso em 18 ago. 2016.

Características como diálogos intermediados por provérbios, marcas gráficas que indicam saltos temporais e concomitância dos fatos narrados, e a presença de um “mais velho” como narrador das estórias estão presentes em *Ualalapi* (1987), livro composto por seis narrativas curtas que apresentam interligações pela intriga e pelas personagens, mas que, até certo ponto, podem ser lidas como narrativas independentes ou capítulos de uma narrativa maior, embora o escritor classifique-as de contos contínuos<sup>6</sup>, reforçando a primeira leitura. Na edição brasileira da Nandyala lançada em 2013, após a “Nota do Autor” (p.9) e das cinco epígrafes dispostas em anverso e verso da mesma folha, de modo a articular por contraponto declarações de personalidades históricas (p. 11) e literárias (p.12), mas, antes de cada uma dessas seis narrativas, o autor intercala excertos de documentos históricos do período que corresponde ao ponto alto do reinado de Ngungunhane e à implacável tentativa de captura dele pelas forças militares portuguesas, os chama de “Fragmentos do Fim”, que são também em número de seis, assim como as narrativas ou fragmentos narrativos, sempre maiores em extensão.

Essas narrativas em fragmentos, marcas de desvio ou de transgressão de modelos narrativos ocidentais, já servem como sinal da existência de diferentes e contraditórias versões da história contada acerca do reinado de Ngungunhane, pois estrategicamente são incorporados documentos que revelam múltiplas visões dos portugueses sobre os africanos e as suas reações nos primeiros contatos com esses povos, enfatizando diferenças. Alguns dos documentos apresentam revelações chocantes e ajudam a compor as narrativas que se seguem, assim como a reconstituir e denunciar narrativas correntes, oficiais ou hegemônicas, não raro colonialistas e desqualificadoras, acerca dos acontecimentos históricos, das culturas e dos sujeitos africanos em causa, sob o prisma de relações e jogos de poder calcados na linguagem, nos relatos e nas ações, retomados em diferença.

Khosa reafirma seu compromisso com a história e com o passado de seu país ao tentar revelar uma versão dos fatos que pudesse levar os leitores a uma reflexão acerca das estórias que foram e são levantadas sobre os acontecimentos em questão. Uma das versões que era contada e, em parte, aceita foi veiculada tanto em Portugal, como em algumas regiões de Moçambique, e dizia que, após uma série de tentativas frustradas de relações amistosas entre Portugal e o reino de Gaza, o imperador fora capturado e levado como prisioneiro político para Portugal. Todavia, essas estórias estão cercadas de mistérios e pontos de divergência. Khosa declara que, além de trazer outra versão da história, sua intenção foi humanizar Ngungunhane, que na ocasião da publicação do livro, para alguns moçambicanos, já havia se transformado em um herói nacional.

---

6 Em entrevista concedida a Rogério Manjate em 2002, Ungulani Ba Ka Khosa declara que “*Ualalapi* para mim... (e já agora, está entre os cem melhores livros de África, que é uma satisfação para mim e ao mesmo tempo uma honra para Moçambique.) Mas eu olho para *A Orgia dos Loucos* como sendo o melhor, porque tentei levar a técnica de escrita às últimas consequências, então é um livro que para mim é tecnicamente superior a *Ualalapi*. O que é difícil sendo um livro de contos, apesar de *Ualalapi* serem contos, mas contínuos.” Disponível no endereço: < [http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaAfricana/Ungulani\\_Ba\\_Ka\\_Khosa.htm](http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaAfricana/Ungulani_Ba_Ka_Khosa.htm)>. Acesso 20 jan. 2016.

O autor realiza um grande feito ao contar considerando essas outras versões da história, pois as narrativas que eram divulgadas partiam, na maioria das vezes, do lugar do colonizador e eram compostas a partir das informações contidas nos relatórios oficiais enviados a Portugal, pelos militares em missão. Sabe-se que o relatório é um gênero textual descritivo e narrativo no qual o relator, a partir de seu ponto de vista, faz o registro de um determinado evento. As narrativas quando repetidas contribuem para formação de discursos acerca de lugares, pessoas e entidades. Grande parte dos discursos quando emitidos por instâncias legitimadoras acabam se tornando armas poderosas capazes de erguer e destruir impérios. A escritora nigeriana Chimamanda Adichie, na palestra intitulada “O perigo da história única”<sup>7</sup>, discute diferentes situações e questões que envolvem complexas relações de poder implicadas nas representações discursivas sobre pessoas, povos e lugares.

Através de histórias e pessoas, ela ilustra como é perigoso e ao mesmo tempo prejudicial criar, conhecer e acreditar apenas em histórias únicas acerca de si, de homens e mulheres, de povos e do mundo. Adichie começa contando sua experiência como leitora e também como escritora de histórias únicas, até se dar conta de como não conhecer as outras histórias poderia limitar sua visão sobre o mundo. Ela conta também sua experiência como estudante africana nos Estados Unidos e revela as histórias únicas que colegas e outros estadunidenses tinham sobre o seu continente de origem. Essas histórias únicas eram discursos tão poderosos que, ao se tornar escritora, algumas pessoas foram capazes de questionar a autenticidade africana de um dos seus romances, só porque não havia pessoas famintas nem morrendo de AIDS. É preciso atentar para as relações de poder que estão nos discursos, sobretudo nos que se dizem, ou são tomados, por oficiais e nos hegemônicos, pois, conforme afirma Adichie,

É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é “nkali”. É um substantivo que livremente se traduz: “ser maior do que o outro”. Como nossos mundos econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do “nkali”. Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. (ADICHIE, 2009)

A fala de Chimamanda Adichie ajuda a compreender o exercício feito por Ba Ka Khosa de contestar narrativas únicas correntes, porquanto oficiais e hegemônicas, acerca das histórias de Ngungunhane e de Moçambique, assim como esse escritor percebe a importância da literatura como um discurso de poder a tecer e a desmontar estereótipos, especialmente vinculado ao contexto histórico e cultural pós-colonial em que o livro foi publicado, dois anos após a ossada de Ngungunhane ser levada dos Açores, Portugal, para Moçambique, em 1985, cercado pelo discurso da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) sobre a unidade nacional e a afirmação da nacionalidade moçambicana. Todos esses fatores foram importantes

---

<sup>7</sup> Palestra proferida, em 2009, na *Oxford University* sob o título original: *The danger of a single story*. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br)>. Acesso em: 20 jun. 2021.

para a divulgação das outras histórias sobre os acontecimentos. Até então a pena parecia estar unicamente nas mãos dos portugueses que legitimavam a história através de seu poder político e econômico. Nessas histórias oficiais havia desmembramentos de uma mesma história única, nas quais literalmente quem as contava pretendia “ser maior do que o outro”, ao subestimar a inteligência e a capacidade de organização política dos africanos.

Fato que vai ao encontro da ideia presente na frase atribuída ao escritor George Orwell de que “A história é escrita pelos vencedores”, ele teria dito essa frase em uma entrevista à revista britânica *Tribune* em 1944, no contexto em que a segunda guerra estava produzindo diversas narrativas entre vencidos e vencedores. Dentro da mesma perspectiva e lógica é possível analisar o postulado levantado por Walter Benjamin (1940), de que o materialismo histórico simpatiza com os vencedores, portanto as classes dominantes sempre tiveram a primazia na contação das histórias. Esse conceito de história de Benjamin acaba por ser contestado mediante reversão dos papéis e das forças envolvidas na narrativa *em tela*, já que Ba Ka Khosa contesta as histórias contadas e difundidas em Portugal e na Europa. Desde o início da narrativa disponibiliza excertos com visões diversas sobre um Ngungunhane e o reino de Gaza e ele próprio como moçambicano constrói a sua versão dos acontecimentos.

*Ualalapi* torna-se assim uma narrativa importante não apenas do ponto de vista estético, mas também porque põe à baila uma discussão acerca das instâncias de poder que levaram à formação de discursos únicos, “estereotipados e incompletos”, nos termos tomados à Adichie, sobre a figura histórica de Ngungunhane. O texto de Khosa torna-se um dos mais revisitados para referências aos acontecimentos que envolvem a história do imperador, pois se trata de uma voz moçambicana aludindo aos fatos históricos, mescla de arte, política e história. O livro ganhou o “Grande Prêmio de Ficção Narrativa”<sup>8</sup> promovido pela AEMO.

Distanciando-se do modelo europeu do romance histórico, que alcança grande prestígio no Ocidente no séc. XIX, Khosa produz um texto diferido de releitura crítica de destacados discursos comprometidos com ideários colonialistas e racistas, provenientes do eixo metropolitano europeu ou europeísta. Conforme afirma Maria de Fátima Ribeiro (2016), mais que aberto ao diálogo, o livro transita entre interlocução e interpelação, citando de forma provocativa, como argumentos e contra-argumentos, o estoque de discursos oficiais acerca de Moçambique e das personalidades em cena, devidamente confirmados por Maria da Conceição Vilhena (1999).

Desde as páginas iniciais estão citados historiadores, como Ayres d’Ornellas, médicos e missionários, como Dr. Liengme, administradores coloniais, a exemplo de Mouzinho de Albuquerque, governador militar de Gaza, e do Conselheiro Joaquim da Graça Correia e Lança, governador interino de Moçambique, à época, em contraponto a ditos anônimos do cancionero popular, à guisa de máximas, em conformidade a uma sabedoria e lógica que desautorizam

---

8 A Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO) instituiu, em 1990, “o ‘Grande Prêmio de Ficção Narrativa’, tendo sido laureados na primeira edição, premio *ex-áqueo*, os escritores Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa, com os livros *Vozes Anoitecidas* e *Ualalapi*, perspetivamente. A segunda edição decorreu em 1992, o ‘Prêmio Nacional da Poesia’. O galardão coube ao poeta Eduardo White, com o livro *O País de Mim*.” (AEMO, 2016)

os discursos oficiais de caráter tendencioso. Não se trata, pois, de oferecer mais uma versão literária de determinado acontecimento histórico, como nos romances oitocentistas, mas de desconstruir versões autoritárias e interessadas em favor de reescrever a história desse novo país a partir de olhares e vozes dos sujeitos que o habitam e por cuja liberdade se empenharam, nacionalismos em tela ou à parte.

Inocência Mata, ao falar sobre *Ualalapi* e outros romances escritos no pós-independência, afirma que eles buscaram uma recriação do passado colonial a partir das demandas criadas no presente e, por isso, reconhece que tais textos podem ser lidos como “metaficções historiográficas” (MATA, 2003), expressão consagrada de Linda Hutcheon<sup>9</sup>, pertinente operador para grande parte da produção ocidental contemporânea, extensivo às africanas, a exemplo da moçambicana no caso da narrativa em análise.

Nas palavras de Mata (2003, p.60), “também o contexto discursivo dessas metaficções historiográficas apresenta possibilidades de leituras do passado, expressões de reinterpretação para (...) moldá-lo às exigências das interpretações eficazes e iluminar segmentos sociais. Ideias e eventos históricos antes na opacidade”. Tais constatações ajudam a entender tanto a importância dessas narrativas para o entendimento da história pré-colonial de Moçambique, como também a importância da literatura como fonte documental e da memória cultural de grupos, povos, nações e continentes, além de propiciar leituras profícuas do *Ualalapi*, de Ba Ka Khosa, a receptores locais, próximos ou distantes, quer no tempo, quer no espaço.

## **2. Ngungunhane em Ualalapi**

Em 1987, dois anos após a cerimônia de retorno da ossada de Ngungunhane a Moçambique e da tentativa, em parte bem sucedida, de transformá-lo num herói nacional, Ungulani Ba Ka Khosa publica o livro *Ualalapi*, no qual acaba revelando outra face do imperador. Cumpre ressaltar que o texto de Khosa recebe por título o nome do guerreiro *nguni*, que em determinado sentido torna-se responsável pela subida ao trono de Mudungazi, que passa a chamar-se Ngungunhane.

No livro, essa figura histórica é ficcionalizada e ganha feições humanas, sem perda do seu valor totêmico de mito no centro da cultura moçambicana. Não apenas os seus feitos heroicos e sua resistência à ocupação lusitana são postas à baila, mas também seus desacertos, sua sede incessante de se manter no poder e algumas atitudes tiranas. Além disso, a maneira como Khosa recria Ngungunhane, pode ser considerada uma forma de contrapor o poder do Estado e uma resistência ao poder instituído, pois apesar de incorporar um dos mitos fundadores, ele não endossa o discurso de unidade, segundo Luís Bernardo Honwana “outro resultado da reação contra o autoritarismo foi o afastamento da nova geração do caminho que levaria que ela também incorporasse nas suas referências, como seria normal, os mitos fundadores da moçambicanidade” (HONWANA, 2019, p.123).

---

9 O conceito de “metaficção historiográfica” foi aqui emprestado da pesquisadora canadense Linda Hutcheon no livro *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção* (1991).

É preciso, no entanto, lembrar que se trata de uma obra de ficção que se apoia em relatos orais de povos que compõem a nação moçambicana, segundo o próprio autor ele conversou com alguns povos para saber as histórias do imperador. Na entrevista dada ao programa “Entrelinhas”, já mencionada antes, ele justifica a maneira como construiu a personagem dando menos ênfase ao mito criado e destacando os feitos do imperador como uma pessoa ávida pelo poder:

Moçambique é um país que nasce politicamente... Ao nascer politicamente é um país que nasceu com opções ideológicas bem demarcadas das quais e a fundamental foi... a... de querer apagar da memória coletiva a existência... Digamos das formações sociais que por um lado podemos chamar nações, tribos ou etnias, né! E apagar esses elementos porque eles achavam que esses elementos conduzentes à divisão... digamos de uma unidade. E é nesse sentido que eu recorro à tradição oral chamando atenção que não... que todos os mitos seja ele... quer dizer... seja ele um mito eu humanizei e mostrei o outro lado, digamos a outra face talvez a mais escura a menos conhecida dessa personagem. (KHOSA, 2011)

Em *Ualalapi*, Khosa parece apoiar-se em diversos discursos históricos e culturais moçambicanos para trazer à tona outra versão dos fatos narrados por colonizadores e missionários estrangeiros. Sem ancorar-se exclusivamente em uma única versão da história, ele procura elucidar os acontecimentos a partir do discurso historiográfico português e das histórias ouvidas e contadas pelos moçambicanos, buscando estabelecer um texto ficcional e histórico de caráter moçambicano, local e de dentro. Recusando desde o início a unicidade das histórias, o escritor apresenta, desde as epígrafes iniciais e por meio dos documentos que são anexados antes de cada capítulo, versões construídas e passadas pelos colonizadores acerca dos africanos, assim como do imperador, assinalando com a justaposição diferenças, divergências e discrepâncias (RIBEIRO, 2016). A narrativa atual inicia-se pela “Nota do Autor” (p.11), que estabelece verdades e dúvidas correntes acerca de Ngungunhane. Khosa parece atribuí-las a reflexões e enunciados acerca de línguas e discursos, enquanto instâncias fulcrais para a vida da personagem, bem como as considera substrato para “a(s) história(s)” que se segue(m), constituindo o livro, enquanto literatura vazada em oralituras. A ênfase conferida à coexistência de diferentes discursos reitera-se na alternância estratégica das quatro primeiras epígrafes do volume, que enquadram as seis histórias.

Em primeiro lugar, Ba Ka Khosa recupera dos arquivos documentais oficiais dois relatos do militar Ayres d’Ornellas<sup>10</sup>, Chefe do Estado-Maior de Mouzinho de Albuquerque e celebrado africanista português, nos quais ele reconhece “admirar” qualidades em Ngungunhane e seu povo, desde o aspecto físico ao cognitivo – “era evidentemente o chefe duma grande raça...

10 Nome, com grafia de época, de Aires de Ornelas e Vasconcelos, conhecido “militar, escritor e político do último período da Monarquia Constitucional Portuguesa. Como militar destacou-se nas Campanhas de Conquista e Pacificação das colônias portuguesas de África”, especialmente em Moçambique, onde atuou, de 1896 a 1898, como Chefe do Estado-Maior do governador-geral, Mouzinho de Albuquerque. “Foi um dos mais devotados africanistas portugueses [e] publicou diversos trabalhos sobre as campanhas de África e a experiência de administração colonial portuguesa.” ([https://pt.wikipedia.org/wiki/Aires\\_de\\_Ornelas](https://pt.wikipedia.org/wiki/Aires_de_Ornelas))

[...] e sem ter as magníficas feições que tenho notado em tantos seus, tem-nas, sem dúvidas, belas [...], olhos castanhos e inteligentes e um certo ar de grandeza e superioridade...” (p.13) –, e tece elogios à lógica, precisão e lucidez com que o imperador *nguni* negociava com os estrangeiros. Os dois excertos, gráfica e ideologicamente, alternam com dois outros relatos atribuídos a um “Dr. Liengme”, provavelmente o Dr. Georges Liengme, médico e missionário suíço ligado ao primeiro posto de saúde e missão evangélica suíça estabelecidos em Manjacaze, capital do império de Gaza<sup>11</sup>, com uma visão judicativa negativa, na qual utiliza termos como “expressão bestial”, “diabólica” para se referir às feições, bebedeiras e festas das quais Ngungunhane participaria, em evidente respaldo de críticas e demonização impetradas à mesma personalidade. Ressalte-se que outras palavras de Ayres d’Ornellas elogiosas ao poderio dos cantos de guerra dos *ngunis* serão escolhidas também para figurar como o primeiro “Fragmento do Fim (1)” (p.17), para introduzir a primeira das estórias intitulada “Ualalapi”, que também dá nome ao livro.

A partir de um jogo de epígrafes variadas postas em diálogo sistemático com os seis “Fragmentos do Fim” e seis das estórias, conto ou capítulo, Khosa elege uma personagem central que vai se construindo em suas relações com outras personagens, numa espécie de evolução, crescimento ou desenvolvimento tanto nas formas de viver e mandar como também no trato com o povo, na resolução das questões que envolvem a intriga, o enredo e, por conseguinte, o reino de Gaza. É na primeira estória, “Ualalapi”, que “saltará à vista do leitor” (p.9) a figura do futuro rei, suas intenções e pretensões. Num ritmo envolvente o autor traz para escrita os traços da oralidade, dividindo o texto em quatro partes na qual o leitor precisa estar atento para as mudanças das cenas e dos planos narrativos, marcados pelo espaçamento maior entre os parágrafos. Khosa tenta dar para o leitor a dimensão do que estava acontecendo nas diversas partes do reino. Por sua vez, o narrador conhece bem a história e vai, na sua onisciência, tecendo as teias narrativas dos capítulos que seguem.

Na primeira parte do primeiro capítulo, assinalada por algarismo romano, o guerreiro Ualalapi está voltando de uma caçada com seu exército, no meio do caminho avista dois pássaros de mau agouro e põe-se a pensar na esposa no filho que havia deixado em casa, percebe que seus soldados também estão envoltos em pensamentos provavelmente lembrando-se de suas famílias. Ele procura afastar os pensamentos, pois afinal seu filho era uma criança saudável e à sua esposa não aconteceria nada de ruim sem que ela mesma previsse, afinal “era uma mulher *nguni* e elas vaticinam seu próprio destino” (KHOSA, p. 28). Ao avançar pelos outeiros percebe o clima diferente na aldeia e logo fica sabendo da morte do rei Muzila. Na parte II deste capítulo

---

11 Segundo consta das pesquisas de identificação das figuras citadas por Khosa, o Dr. Georges Liengme viveu quatro anos em Gaza. “Apesar do bom relacionamento com os moçambicanos e de uma relação inicialmente cordial com as autoridades coloniais portuguesas, o seu trabalho acabou por ser influenciado pela guerra entretanto desencadeada pela pressão portuguesa no sentido de subjugar os povos *nguni*. Quando os portugueses aprisionaram Ngungunhane, em Dezembro de 1895, acharam que os suíços haviam fornecido armas e apoio aos revoltosos. Em consequência, o Dr. Liengme foi expulso de Moçambique, tendo-se fixado no Transvaal, região onde muitos dos refugiados angunes procuraram exílio, aí fundando o conhecido hospital missionário de Elim em 1899..([https://pt.wikipedia.org/wiki/Georges\\_Liengme](https://pt.wikipedia.org/wiki/Georges_Liengme)).

o leitor é transportado para o momento em que Mundugazi, filho de Muzila, inicia seu discurso entre os maiores do reino, ele anuncia suas intenções como futuro imperador:

O meu irmão Mafemane, prosseguiu, vive a uns quinze quilômetros daqui. Consta-me que se prepara para partir a fim de abrir a sepultura do meu pai. A história não deve repetir-se. O poder pertence-me. Ninguém, mas ninguém poderá tirar-mo até à minha morte. Os espíritos poisaram em mim e acompanham-me, guiando nas minhas ações lúcidas e precisas. E não irei permitir que haja a mesma carnificina como no tempo de entronização de Muzila, porque irei atuar já. Os homens que não me conhecem, conhecer-me-ão. 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 Mundugazi, mas Ngungunhane, tal como essas profundas furnas onde lançamos os condenados à morte! O medo e o terror ao meu império correrão séculos e séculos e ouvir-se-ão em terras por vocês nunca sonhadas! (KHOSA, 1998, p. 30)

O excerto em destaque é um exemplo da maneira como o futuro imperador se define e se comporta diante das pessoas que estavam ao seu redor e mando, sob o seu poder iminente. As palavras são fortes, precisas e mostram uma lógica persuasiva própria dos grandes reis e imperadores da história mundial. Ele mesmo faz questão de marcar isso ao afirmar estar sob a proteção dos espíritos “guiando as minhas ações lúcidas e precisas”, que contraria a sugestão de excessivo ou extravagante em termos de poder, ao tempo em que contrasta com a imagem de ébrio e louco que queriam erguer acerca dele, e em parte o conseguiram em relatos futuros. Essas palavras demonstram também a força que seu império viria a ter e a maneira como o imperador se auto representava. O seu poder anunciado por palavras proferidas na potência da linguagem e das palavras, pois, ao declarar “E serei temido por todos, porque não me chamarei Mundugazi, mas Ngungunhane”, essa mudança de nome também lhe traria o respeito que tanto desejava, na melhor cosmogonia oral africana. Nesse momento Mundugazi constrói o Ngungunhane, constrói para si mesmo o imperador que seria a partir de palavras como vaticínio por cumprir-se.

Khosa apresenta o Ngungunhane revestido de uma vontade e imbuído do desejo não só de assumir o trono de seu pai, mas de ser conhecido e temido por todos. Ele estava disposto a ir até as últimas consequências, afinal não iria admitir que ninguém disputasse o poder consigo. Esse discurso empolgante e com um tom profético faz parte do trabalho de Khosa em apresentar o imperador humanizado ao mesmo tempo persuasivo e racional, movido pelo desejo desenfreado de se tornar o imperador. Na mesma parte II, após falar com os guerreiros, vai à palhota grande onde recebe instruções de sua tia Damboia, uma espécie de conselheira pessoal, que funciona como uma personagem maquiavélica por trás de algumas de suas decisões. Ela sugere que Ngungunhane mande matar seu irmão imediatamente para que ele não se oponha ao seu reinado. Na parte III do capítulo I, ela o acusa de ser pacífico e exige mais expressividade nas ordens em matar Mafemane.

Ualalapi, nomeação *tsonga* para aquele que dorme, é o escolhido para matar o irmão de Ngungunhane, o único que poderia se opor à sua ascensão ao poder, o que mudaria toda história do império de Gaza. A única referência que se tem do guerreiro é neste primeiro capítulo em que ele finalmente executa o irmão do futuro imperador e desaparece na floresta como previu sua esposa. Esta morre afogada pelas lágrimas dela e de seu filho: “Entrou na cubata e não mais saiu de lá até à morte do filho e dela, afogados pelas lágrimas que não pararam de sair dos olhos desorbitastes durante onze dias e onze noites”. (KHOSA, 1990). Segundo Russel Hamilton (1999), esses elementos presentes no livro do Ba Ka Khosa afiguram-se elementos estilísticos e temáticos do realismo latino-americano, há muito cercado de controvérsias pelo mundo. Já para o escritor moçambicano Mia Couto “O fantástico e o inusitado estão na realidade africana e fazem parte da nossa cultura” (FONSECA e CURY, 2007, p.126). Na perspectiva assumida no presente estudo, trata-se de elementos das cosmovisões africanas tradicionais que, como nas palavras de Couto, “fazem parte” das culturas africanas e moçambicanas, de forma natural, trivial e cotidiana.

O fato de a mulher de Ualalapi ter morrido afogada nas próprias lágrimas poderia ser entendido por leitores ocidentais ou pessoas não acostumadas com a lógica africana como algo absurdo ou até mesmo inverossímil. No entanto, como afirma Mia Couto, são elementos que fazem parte da cultura oral africana e são transferidos para a escrita. Trata-se de produções em língua portuguesa ou em línguas tradicionais africanas, nas quais os elementos culturais africanos são envolvidos e trazem uma nova significação para a língua literária recriada, mediante apropriação, transgressão e ressignificações diversas. O português de Moçambique ou moçambicano não seria mais a língua do colonizador com toda sua carga cultural, mas uma modalidade diferida e específica daquela, imbricada de elementos próprios locais e que podem causar estranhamento em alguns leitores, nomeadamente os ocidentais, eurocêntricos, puristas ou nostálgicos de impérios coloniais. Nunca é demasiado lembrar que as literaturas africanas de língua portuguesa são, acima de tudo, literaturas estrangeiras a falantes e receptores do português fora das suas cercanias, assim como de outras línguas de matriz europeia ou de todos os continentes.

Na segunda estória ou capítulo intitulado “A morte de Mputa”, o Ngungunhane que é revelado já é rei e soberano das terras de Gaza, No entanto, continua a ser manipulado pelas vozes femininas que o cercam. É interessante observar que ele foi motivado pela tia para matar o irmão e, agora, na lógica circular que atravessa a narrativa, por uma de suas esposas para acabar com a vida de um dos empregados que não queria ceder aos desejos da rainha. A Inkonsikazi (rainha) afirma que Mputa tinha proferido injúrias contra ela e que a teria desejado. O capítulo se inicia com a filha desse pobre homem pensando em como vingar a morte do pai, morto injustamente por Ngungunhane, que o havia sentenciado à morte sem ao menos dar-lhe a oportunidade de se defender das acusações. As palavras do imperador anunciam a subalternidade como privilégio concedido ao vassalo e legitimam o poder do senhor, que não

admite limites, além de associar a dominação absoluta à atuação dos antepassados e dos heróis do povo nguni:

(...) um homem que dei a honra de cozinhar para mim que ousará levantar a voz, por isso, vai corre, quero-o já, e se encontrares alguém defecando tira-o da merda, e se estiver colado à mulher retira-o do enlace com a força que o império te dá, eu sou, e serei por todo o sempre Ngungunhane, assim o quiseram os meus pais e avós e toda a prole dos heróis nguni que levantaram estas terras do letargo dos séculos inomináveis (...) (KHOSA, 1990, p. 46)

Ngungunhane se mostra enérgico e decidido a acabar com a vida daqueles que ousaram insultar a sua rainha. No entanto, ao longo da narrativa sabe-se da inocência deles e de outrem, em contraponto a outras demonstrações de força bruta. Mputa foi executado pelos soldados na frente de sua filha que tempos mais tarde tenta vingar a morte do pai. Vai à Cubata do rei sob o pretexto de estar a serviço das rainhas e entra em sua casa, ele sente-se atraído e tenta possuir a jovem, ela trazia consigo uma faca, mas não contava que o imperador a levaria para a cama da rainha, tentou desferir um golpe, porém apenas machucou sua coxa. Ngungunhane, mesmo ferido, parte para cima da moça e a possui à força: “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”. (Khosha, 1990, p.52).

O Ngungunhane construído por Khosa, além de ser um grande guerreiro, é também cruel, sanguinário e injusto em muitas situações e decisões, com clareza apresentando-se como uma figura emblemática do poder africano anterior e antagônico ao colonialismo europeu. No entanto não era, nem de longe, cordial aos portugueses e nem um colaborador das entradas lusitanas por suas terras, como discursos oficiais procuraram, por caminhos opostos, disseminar e estabelecer como verdade histórica. As atitudes tirânicas e violentas que são incorporadas pelo autor fazem parte de suas tentativas de dar traços humanos ao imperador, de não mistificar a personagem histórica, pela heroicização ou por beatitude, e de conferir realismo, consistência e função social à sua ficção. Revelar suas injustiças e despotismo, principalmente aos outros povos que estavam ao seu mando no passado, assim como aos moçambicanos e aos demais leitores que, por força da literatura, passam a conhecer a figura e uma história sua pretensamente mais procedente.

O fato de o serviçal morto injustamente ser de outra etnia ajuda a entender o empreendimento de Khosa em fazer os leitores perceberem que, embora fosse uma pretensão sua escrever a história de Moçambique com o foco na reescrita da história do último imperador de Gaza, afinal subjugado pelos portugueses em meio a diferentes discursos desabonadores – projeto este que acompanha de perto o da FRELIMO e do governo moçambicano, em meados da década de 1980, de heroicizar a figura de Ngungunhane como parte do discurso da unidade nacional no episódio de retorno dos restos mortais do imperador a Moçambique em 1985 –, possivelmente

alguns dos povos que compunham e compõem Moçambique como um país, não poderiam vê-lo como herói cordial, bondoso e justo, ou mesmo como grande herói nacional, no sentido amplo do termo, digno de celebração, admiração e reverência.

### **3. Da figura histórica de Ngungunhane a projetos de reescrever a história e construir nações**

Em sintonia com a advertência de Ba Ka Khosa acerca do bilinguismo português/tsonga presente na(s) sua(s) estória(s), mediante utilização propositada e anárquica das palavras imperador, rei e hosi – nomeação em língua *tsonga* da palavra rei (1990, p.11), a diversidade linguística distende-se no tratamento dispensado ao herói moçambicano nos textos mais diversos. A multiplicidade encontra-se centrada na reiteração das diversidades linguística e cultural que caracterizam Moçambique com seu histórico de colonialismos e de interculturalidades(s). Encontram-se em narrativas, livros e artigos acadêmicos várias designações para o rei vátua: Ngungunhane, Mdungazwe, Ngungunyane Nxumalo, N'gungunhana, Gungunhana são possíveis variações que se podem encontrar para o nome do rei, sendo a primeira e a última as mais utilizadas em Moçambique e Portugal respectivamente. Pode-se ainda encontrar o registro como Reinaldo Frederico Gungunhana, segundo a historiografia, nome de batismo adquirido no período em que esteve exilado em Angra do Heroísmo. Neste texto, definiu-se a opção pela grafia “Ngungunhane”, a mesma grafia utilizada por Ungulani Ba Ka Khosa na narrativa em análise.

Conhecido também como “O leão de Gaza”, ele é, de fato, uma figura que suscita diversas discussões. Foi o imperador das terras de Gaza, região localizada ao sul de Moçambique no período de 1884 a 1895. Seu reinado foi composto por muitas batalhas, disputas territoriais e dominação de outros povos. Era temido por muitos e admirado por outros. Não mediu esforços para ascender ao trono, pois esse direito pertencia a seu irmão Mafemane, que era filho da *inkosikasi* (rainha e mulher principal do rei).

Ngungunhane pertencia a uma linhagem de guerreiros, seu avô Manicusse, também chamado de Sochangana, foi o grande responsável pela fundação do império de Gaza. Pertencia ao exército do guerreiro Shaka Zulu<sup>12</sup> com quem teve um desentendimento e, por isso, resolveu criar seu próprio exército e estabelecer sua dinastia. Com a sua morte, em 1858, há uma disputa entre seus filhos Mewewe e Muzila (pai de Ngungunhane). Mewewe vence a batalha e assume o

---

12 Shaka Zulu ou Tchaka ou Chaka, o maior líder que a nação zulu já teve. O chefe tribal que viveu entre 1778 e 1828 recebeu o nome de “parasita” (*shaka*, no idioma zulu) porque a mãe, de outra etnia, havia engravidado de um zulu que a desprezara. Por isso e pelo fato de ela não ter sido tão amigável (segundo registros dessa data), a maioria dos moradores da comunidade dizia que ela tinha um *shaka* no ventre. Informações disponíveis em: <http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/africa-dosul-o-ritmo-dos-guerreiros-descendentes-de-shaka-zulu>. Acesso em 20 de ago. 2016.

reino de Gaza. Segundo a professora e pesquisadora Maria da Conceição Vilhena<sup>13</sup>, Mewewe foi desafeto de seu povo e de outros régulos: “Além disso, enviava aos governadores portugueses e holandeses mensagens agressivas e provocatórias. [...] Dizia que, se o pai conservava a paz com os portugueses, é porque estava velho.” (VILHENA, 1999, p.31).

Depois de sofrerem diversas ameaças e de serem hostilizados por Mewewe, os portugueses receberam de Muzila, o irmão derrotado, uma oferta de ajuda para acabar com as ameaças do recém-entronado. Em troca, eles deveriam apoiar Muzila e seus homens no combate contra Mewewe. Ele recebe o apoio dos portugueses, vence a batalha e finalmente assumiu o trono. Anos mais tarde a mesma história irá suceder com seus filhos, no entanto Mudungazi será muito mais astuto e não permitirá que seu irmão se oponha da mesma forma que seu tio fizera com seu o pai. Esse fato não passou sem registro do autor na obra ficcional. No momento em que Ngungunhane arregimenta seus guerreiros para tomar o poder, ele evoca a memória desse fato histórico e rejeita a possibilidade de repetição:

Este império sem medida ergueu-o o meu avô depois de batalhas incontestáveis em que sempre triunfou. Nele espalhou a ordem e os costumes novos que trouxemos, E ao morrer indicou o seu filho Muzila, meu pai como sucessor. Muzila tinha um coração de homem. Era bondoso. E muitos aproveitaram-se de sua bondade. Entre eles Mewewe, seu irmão, que no meio de cabalas vergonhosas quis e conseguiu usurpar o poder sem a anuência dos espíritos e dos maiores do reino que tinham aceite Muzila como Sucessor, pois fora ele o primeiro a abrir a sepultura onde seu pai repousaria para todo o sempre. Mas Mewewe esqueceu-se disso e tomou o trono por um tempo que a história não registrará, e se registrar será com a pérfida estampa do rosto desse homem que não ousou chamar tio. (KHOSA, 1998, p.29)

É possível observar no trecho acima retirado do texto ficcional de Ba Ka Khosa, que Ngungunhane evoca esta memória num discurso proferido aos maiores do reino para ratificar seu direito ao trono. No excerto em destaque ele afirma que a escolha de seu pai já havia sido feita anteriormente pelo avô, apesar de algumas fontes históricas registrarem que nem o próprio povo saberia qual dos dois assumiria o trono e divergia em posicionamentos. Nesse discurso é possível também observar a maneira melindrosa como o Ngungunhane construído pelo Ba Ka Khosa utiliza o discurso histórico e o coloca a favor de seus interesses, ao tempo em que o mostra como um grande orador, alguém que sabe falar às multidões e impactar o público, aparentemente persuadindo-o. Alguns portugueses, como o citado Ayres d’Ornellas, registram admiração pela lucidez e lógica dos seus pronunciamentos.

---

13 Maria da Conceição Vilhena é uma das referências mundiais na pesquisa acerca da vida de Ngungunhane tendo publicado: **Gungunhana no seu reino** (1996) e **Gungunhana: grandeza e decadência de um império africano** (1999), fontes recorrentes da pesquisa resultante no atual texto.

Ngungunhane não sabia ler e escrever em português, mas poderia contar com o apoio de seu filho Manua, pois este estudou na escola de ofícios em Portugal. Esse era um dos termos estabelecidos no tratado assinado por seu pai Muzila, onde se lê: “Obriga-se mais o mesmo governo português a mandar educar à sua custa nas escolas portuguesas dois ou mais dos filhos do dito régulo Muzila, que este queira que recebam esta educação conforme consta do Nº 4 dos Termos de Vassalagem, estabelecidos por três décadas, entre 1858 e 1889 (VILHENA, 1999, p. 54).

Esse fato será trabalhado por Ba Ka Khosa no texto ficcional, salientando tensões. O filho do imperador parecia ser favorável aos inimigos do pai, além de reconhecer a língua portuguesa e a cultura branca europeia como superiores às suas. O rei não aceitava os termos impostos pela coroa portuguesa e, mesmo assinando o documento, não permitiu que Portugal avançasse sobre as terras a seu mando. Os equívocos e contradições presentes na assinatura do tratado renderam aos portugueses a dificuldade na obediência do imperador. José de Almeida, um dos enviados da coroa lusitana, contava com a simpatia de Ngungunhane e ficou encarregado de discutir alguns artigos do tratado. Mas, segundo o relatório enviado para o Governador Geral, e conforme também registrado por Maria da Conceição Vilhena em seu livro, percebe-se a dificuldade na compreensão do documento assinado, pois tanto as intenções de Ngungunhane como as da coroa portuguesa eram totalmente distintas. Em seu relatório José de Almeida declara os interesses lusitanos:

É para lastimar o resultado de ambas, e se ele não quer dizer que todos os sacrifícios estão perdidos, significa, pelo menos, que só com o trabalho lento, com uma evolução vagarosa e com o decorrer de muito tempo é que alguma das condições do tratado virão a ser cumpridas tirando Portugal o devido proveito delas.

Por enquanto, nem um palmo de terra está disposto a ceder-nos o sucessor do Muzila e, pelo contrário, insiste em afirmar que lhe pertencem os nossos prazos de Bangué, na foz do Pangué e Chupanga, no Zambeze, cujo inteiro senhorio reclama, assim como a restituição do território de Binguana, régulo que ultimamente se nos foi avassalar em Inhambane e lhe era tributário até então. (VILHENA, 1999, p. 43)

Por sua vez, Ngungunhane resistiu entregar suas terras para o domínio português. O *hosi* tinha diversos régulos como desafetos, porque não concordavam com sua forma de governar e a maioria deles estava se aliando aos portugueses. Com tudo isso, porém, seu império foi capaz de resistir por mais pelo menos cinco anos antes da queda. Ngungunhane era astuto, audacioso e inteligente. Alguns europeus que conviveram na sua corte dão testemunho da lógica com que tratava de negócios. Como é o caso do historiador português Ayres d’Ornellas “só direi que admirei o homem, discutindo durante tanto tempo com uma argumentação lúcida e lógica” (KHOSA, 1990, p.13).

Ao mesmo tempo em que os lusitanos se sentiam impacientes com o não cumprimento dos termos, eles imaginavam os motivos pelos quais Ngungunhane estivesse resistindo. Uma das possibilidades seria a de não querer levar a alcunha de traidor, de pessoa que tenha colaborado com a entrada dos europeus em terras africanas, uma vez que o grande interesse dos portugueses era dominar e explorar o território, segundo Maria da conceição Vilhena, eles estavam dispostos a não desistir tão facilmente. José de Almeida que estava à frente das negociações preferia manter a cordialidade e sempre aconselhava que não tentassem tomar o território pelas armas.

As guerras internas do império de Gaza também podem ser entendidas como uma estratégia dos portugueses. A tática grega do “Dividir para conquistar” já que há registro de que eles forneciam armas para os povos que esboçavam possíveis conflitos com Ngungunhane. Essas manobras foram utilizadas durante o período de conquista do território e também durante o processo de dominação. Alguns povos que estavam sob o domínio do rei vátua não só se aliavam aos portugueses como também lhes declaravam vassalagem em troca de proteção contra o imperador. Os lusitanos se aproveitaram do momento de fragilidade política para fomentar ainda mais a discordância entre os povos:

Os chopes e midongues eram com efeito vítimas da tirania do Gungunhana; mas também eles eram, por vezes, a causa de conflitos. E Maximiano José do Rosário, depois de ter investigado conclui que, desta vez, “a razão estava da parte do Gungunhana”. Se os Portugueses armavam os chopes, como podiam pretender que Gungunhana não exercesse represálias? (VILHENA, 1999, p. 53-54)

Essas guerras protagonizadas por Ngungunhane contra os povos que estavam sob a proteção dos portugueses causavam um sério desconforto ao rei de Portugal que se sentia desprestigiado ao saber que os termos do tratado de amizade não estavam sendo cumpridos. Após a conferência de Berlim, que teve início no dia 15 de novembro de 1884 e terminou em 26 de fevereiro de 1885, os termos portugueses eram menos amistosos e mais imperialistas, eles desejavam intensificar a entrada no território. Essa intensificação foi motivada pelo interesse de outros países europeus em adentrar o território. Nessa altura, alguns ingleses já circulavam na corte de Gaza e estreitavam cada vez mais relações com Ngungunhane.

Com o episódio do Ultimato britânico em 11 de janeiro de 1890 que impunha aos portugueses a retirada imediata nas regiões do rio Chire (Niassalândia, hoje Malawi) e das terras dos macololose, dos machonas (atual Zimbabwe) decretando o fracasso da pretensão ao mapa cor-de-rosa, Portugal, que se proclamara dono do território do atual Moçambique e Angola, se sentiu acuado quanto à incorporação de terras alegadamente inglesas, e o ultimato foi visto como uma humilhação nacional. Desta forma, se tornou mais agônico o desejo em garantir os territórios de tutela reconhecida, todavia os portugueses encontraram na figura de Ngungunhane a resistência, embora o império de Gaza estivesse dividido por alguns povos favoráveis aos colonizadores (SANTOS, G., 2007, p.164-165).

Houve um desentendimento entre dois desses régulos, um ligado aos portugueses e o outro a Ngungunhane, e esse desentendimento levou a um grande conflito que ficou conhecido como a rebelião ronga. Essa guerra gerou um grande mal estar entre os portugueses, pois, apesar de Ngungunhane não ter envolvimento direto com o conflito, eles atribuíam ao rei o grande saque feito em Lourenço Marques. Foram enviadas forças especiais à África a fim de conter a rebelião (VILHENA, 1999, p. 150).

A missão dada a Antônio Enes pela coroa portuguesa não era apenas de pacificar o território, mas de dominá-lo sob um forte esquema militar. Para isso ele contou com o apoio de Mouzinho de Albuquerque e de Eduardo Augusto Rodrigues Galhardo, o coronel Galhardo, cujo “relatório pormenorizado, prolixo, mas falho” é identificado como texto oficial citado no “Fragmento do Fim (3)” de o *Ualalapi*, acompanhado dos elogios a seu respeito escritos pelo “então comissário régio de Moçambique (1895), Antônio Enes [...] mais tarde, nas suas memórias” (2013 p.51-52). Na narrativa historiográfica, os régulos que estavam sob o comando de Ngungunhane e que haviam declarado guerra aos que estavam sob a proteção portuguesa se esconderam na corte do rei. Como exigência e mostra de sua amizade à coroa foi exigido que Ngungunhane os entregasse, ordem que ele não obedeceu e passou a ser visto como uma ameaça iminente aos portugueses. Ngungunhane resolve então reunir todos os soldados do seu reino e isso foi visto pelos portugueses como uma preparação para um ataque. A partir desse episódio estava declarada a sistemática guerra conhecida como a “Caça ao rei” (VILHENA, 1999, p.150).

O iminente desejo de vitória de Antonio Enes e do coronel Galhardo fê-los enveredar por uma verdadeira caçada em busca de Ngungunhane. Sabendo que estava sendo caçado, Ngungunhane transfere a corte de Manjacase para Chaimite, essa mudança foi entendida como uma fuga. Quando o coronel Galhardo chega a Manjancase, então capital do império, à procura do imperador, encontrou as casas vazias e uma trilha dos que tinham acabado de sair. Resolve então mandar saquear o que tinha sobrado e incendiar o que ainda estava de pé, este acontecimento ficou historicamente conhecido como “o incêndio de Manjacase” (KHOSA, 1990). Em Chaimite estavam enterrados o pai e o avô de Ngungunhane, por isso, era considerado um território sagrado. Ele resolve partir para esse lugar em busca da proteção de seus antepassados. Mesmo sabendo dos rumores de que Ngungunhane pensava em se entregar, Mouzinho de Albuquerque resolve prosseguir com a perseguição (VILHENA, 1999, p.154).

Ele contava com a ajuda da Marinha e de alguns soldados africanos pertencentes ao exército de alguns régulos que tinham se aliado aos portugueses. No dia 28 de dezembro de 1895 Mouzinho de Albuquerque chega a Chaimite e numa atitude suspeita ordena que Ngungunhane saia da palhota e então anuncia o fim de seu reinado. Na ocasião manda matar dois homens que acompanhavam o rei, seu conselheiro Mahune e o tio Queto. Há uma contradição no registro dos fatos, pois houve um relatório apresentado por Mouzinho de Albuquerque no qual ele exalta seu feito e se coloca na posição de herói. O acontecimento da prisão de Ngungunhane foi festejado em Lisboa, Mouzinho ficou conhecido como o grande soldado que conseguiu deter

e prender o rei vátua. No entanto, o relatório apresentado pelo comandante da marinha Álvaro José de Sousa Soares de Andrea<sup>14</sup>, trata do episódio como “Chaimitada” e questiona o estatuto de herói levantado em torno de Mouzinho de Albuquerque (VILHENA, 1999, p.163).

No mesmo dia 28 começa a ida de Ngungunhane para o exílio, ele e sete de suas muitas mulheres que foram escolhidas para acompanhá-lo. Foram elas Namatuco, Machacha, Patihina, Xisipe, Fussi, Muzamussi e Dabondi (KHOSA, 1990, p.91) Eles seguiram para Lourenço Marques e de lá foram levados para Lisboa. As mulheres não puderam ficar com ele porque a poligamia era uma prática condenável em Portugal<sup>15</sup>. De lá ele foi levado para Angra do Heroísmo nos Açores juntamente com seu filho Godide, seu tio Molungo e o também régulo Zixaxa. No exílio, Ngungunhane, submetido aos valores europeus, foi alfabetizado e batizado com o nome de Reinaldo Frederico Gungunhana, falecendo em 1906 (VILHENA, 1999, p.266).

Sem dúvida Ngungunhane é uma figura difusa e emblemática. Muitas histórias são contadas ao seu respeito e muito do que se sabe foi contado por fontes históricas portuguesas ou por meio de outras calcadas, sobretudo, na oralidade de Moçambique e de diferentes povos africanos. A sua história foi intensa marcada por muitas lutas e conquistas nas quais ele colecionava aliados e desafetos. No entanto, pode-se entendê-lo como uma figura representativa da resistência colonial em Moçambique. Em 1983, o então primeiro presidente da república de Moçambique, Samora Machel, fez a primeira visita oficial a Portugal e na ocasião se reuniu com o presidente português general Ramalho Eanes e, entre outras questões, solicitou que os restos de Ngungunhane fossem retornados para Moçambique. A autorização para exumação e translação é concedida em 4 de outubro de 1983 (VILHENA, 1999, p.300).

Todas as medidas foram tomadas para o atendimento do pedido, no entanto, como já haviam passado mais de 70 anos da morte de Ngungunhane e ele havia sido enterrado em campa rasa, dificilmente encontrariam seus ossos. A título simbólico foram retirados alguns punhados de terra do cemitério de Angra do Heroísmo e colocadas numa urna. Em *Mulheres de cinzas*, Mia Couto reporta-se a essa questão em termos de paradoxo associado às diferentes versões da história, que justificaria o título escolhido para a sua trilogia: “Existem, no entanto, versões que sugerem que não foram as ossadas do imperador que voltaram dentro da urna. Foram torrões de areia. Do grande adversário de Portugal restam areias recolhidas em solo português” (COUTO, 2015, p. 9). Já no texto de Ungulani Ba Ka Khosa avultam de forma inequívoca a figura humana e a sua voz proverbial recuperadas em sua força, altivez e presença viva incontestes, em lugar das dissolutas areias de múltiplas leituras (RIBEIRO, 2016).

---

14 Foi um comandante da marinha que juntamente com Mouzinho de Albuquerque esteve responsável pela captura de Ngungunhane. Segundo os relatórios apresentados por ele e registrados no livro de Vilhena, ele matinha uma postura muito mais ética que a de Mouzinho, por isso, apresentou dois relatórios a fim de desmistificar os feitos heroicos do compatriota.

15 A pesquisadora Maria da Conceição Vilhena publicou um artigo sob o nome de *As Mulheres de Gungunhana* no qual ela explica o destino dessas mulheres que não puderam ficar com o rei vátua já que em Portugal a poligamia não era permitida. Disponível em: [http://macua.blogs.com/mocambique\\_para\\_todos/2012/07/as-mulheres-de-gungunhana-por-maria-da-concei%C3%A7%C3%A3o-vilhena.html](http://macua.blogs.com/mocambique_para_todos/2012/07/as-mulheres-de-gungunhana-por-maria-da-concei%C3%A7%C3%A3o-vilhena.html). Acesso em 25 fev. 2015

Segundo Vilhena (1999, p. 300), todas as decisões oficiais foram autorizadas e levadas ao conhecimento de Samora Machel, para que não houvesse equívocos e atrasos. Mas o presidente moçambicano não levou os restos mortais no mesmo momento do pedido, aparentemente cedendo à burocracia e a interesses circunstanciais, caso tal hipótese pudesse ter sido alguma vez concebível ou exequível:

Ora o que se passava é que, não só Samora Machel iria viajar pela Europa, como também, em Maputo, havia uma comissão encarregada de organizar as cerimônias de recepção, de forma a que fossem “apropriadas e condignas”. Os preparativos estavam a ser feitos, mas a data ainda não tinha sido marcada, disse à ANOP uma fonte oficiosa de Maputo, em 16-XI-1983. Um dos trabalhos em curso seria a preparação de uma urna em tamanho natural, capaz de receber condignamente os despojos do rei de Gaza, simbolizados pelo punhado de terra colhido respeitosamente no cemitério em que havia sido enterrado. (VILHENA, 1999, p. 300).

Ainda conforme Vilhena, o motivo da demora seriam os preparativos para a festa de recebimento dos restos mortais de Ngungunhane. No dia 14 de junho de 1985, após uma cerimônia religiosa com representantes dos governos de Moçambique, de Portugal e dos Açores, são entregues os restos mortais que foram levados para Moçambique e recebidos com um cortejo, muita festa e um discurso de Samora Machel dando ênfase à resistência do “Leão de Gaza” frente à dominação colonial, lembrando também que aquele era o ano do 10º aniversário da independência de Moçambique. O cortejo seguiu pelas ruas “Angola” e “Eduardo Mondlane”. A urna preparada para receber as ossadas é uma obra de arte feita pelo escultor Paulo Come. O caixão foi feito de jambirre e chanfuta, madeiras moçambicanas, tem 2 metros de comprimento, 75 centímetros de altura e 225 quilos com adornos e baixo relevo:

Era magnificente [sic] aquela urna enorme. Exalava grandeza e o desejo de domínio. Um convite ao heroísmo. Era a negação da história de um pouco mais de um século; e um elo de ligação com o espírito de Gaza até 1894. De lágrimas nos olhos o povo via passar a urna; e esquecia querelas antigas, fome, lixo, decrepitude, desconforto, guerra. A urna de Gungunhana parecia ser portadora de uma mensagem de paz e bem-estar. (VILHENA, 1999, p.301-302)

É possível afirmar que parte do desejo de construir a imagem de um herói nacional a partir da figura de Ngungunhane estava satisfeito. Pelas palavras de Vilhena, é notório que tanto a cerimônia como também o cortejo ritualizaram o “nascimento” de uma figura que poderia contribuir para os discursos de unidade nacional e da busca de um ideal que fosse comum a recente nação moçambicana.

Ungulani Ba Ka Khosa consegue, através da corrente narrativa, articular essas memórias revisitando a história do reino de Gaza bem como do seu último imperador, Ngungunhane, em contraponto a tais celebrações, sem entrar no mérito de tantas questões. Através do entrelace

da literatura e das histórias que envolvem os acontecimentos da queda do império, possíveis heroísmos e vilanias tornam-se matéria para as articulações e trânsitos apresentados nas narrativas. O autor faz parte de uma gama de escritores que começaram a tomar a cena das letras moçambicanas na década de 80 do século XX e estavam dispostos a revisar as histórias que formaram a nação moçambicana e dar traços nacionais a essa literatura.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. “**O perigo da História Única**”. Vídeo da palestra da escritora nigeriana no evento *Technology, Entertainment and Design* (TED Global 2009). <[http://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?language=pt](http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt)>. Acesso em: 27 jun. 2021.

AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano: escritas pós-coloniais**. Lisboa: Caminho, 2004.

APPIAH, Kwame Anthony. Na casa de meu pai; a África na filosofia da cultura. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BENJAMIN, Walter. Sobre O conceito de História. In: **Magia e técnica, Arte e Política**. Ensaaios sobre Literatura e história da cultura. Vol.1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Mulheres de Cinza**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. As areias do Imperador, 1.

\_\_\_\_\_. **Sombras da água**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. As areias do Imperador, 2.

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

HAMILTON, Russell G. A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial. **Via Atlântica**. São Paulo, n. 3, dez, 1999.

CUNHA, Paulo Jose. **Quando a verdade acaba, basta fabricar outra**. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/area/governo/quando-a-verdade-acaba-basta-fabricar-outra/>. Acesso em 20 de Jul. de 2022.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

HONWANA, Luís Bernardo. **A velha casa de madeira e zinco**. Maputo: Alcance, 2019.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo** – História, Teoria, Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

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

\_\_\_\_\_. **Ualalapi**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao jornalista Allan da Rosa. Disponível em: <[https://tvcultura.com.br/videos/26724\\_entrelinhas-ungulani-ba-ka-khosa.html](https://tvcultura.com.br/videos/26724_entrelinhas-ungulani-ba-ka-khosa.html)> Acesso em 18 ago. 2016<sup>16</sup>.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao jornalista Eduardo Quive. Disponível em: <http://revistaliteratas.blogspot.com.br/2012/09/leituras-charrua-na-voz-do-seu-primeiro.html>> Acesso em 02 de Set. 2020.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Rogério Manjate. Disponível em: [http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaAfricana/Ungulani\\_Ba\\_Ka\\_Khosa.htm](http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaAfricana/Ungulani_Ba_Ka_Khosa.htm)>. Acesso 20 jan. 2016.<sup>17</sup>

MATA, Inocência. O pós-colonial nas literaturas africanas de expressão portuguesa. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (org.). **África & Brasil: letras em laços. v.1. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.**

MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In: **LEÃO, Ângela Vaz (org.)**. Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003.

NOA, Francisco. **Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária**. Lisboa: Caminho, 2002.

RIBEIRO, Maria de Fátima Maia. De Honwana a Ba Ka Khosa e Mia Couto: trânsitos de literatura e memória na narrativa moçambicana. Texto apresentado no VI Encontro de Professores de Literaturas Africanas/ AFROLIC. Recife, 2016. (no prelo).

16 O último acesso ao vídeo foi em agosto de 2016, desde então o canal no YouTube tornou o vídeo privado, impossibilitando o acesso à entrevista com o autor.

17 O último acesso ao site foi em janeiro de 2016, desde então o site está desativado, impossibilitando o acesso ao texto da entrevista.

ROSA, João Guimarães **Tutameia – Terceiras Estórias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.

ROSÁRIO, Lourenço do. **A narrativa africana de expressão oral: transcrita em português. Luanda: Angolê, 1989.**

SALGADO, T.; SEPÚLVEDA, M. do C. **África e Brasil: letras e laços**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

SANTIAGO, Gilberto Torres Alves. **Gungunhana - Herói/Anti-herói**. 2015. Dissertação (Mestrado em Línguas Literaturas e Culturas) - Universidade de Aveiro, Portugal. 2015. Disponível em: [https://ria.ua.pt/bitstream/10773/16381/1/Gungunhana%20-%20Her%C3%B3i%20\\_Anti-her%C3%B3i.pdf](https://ria.ua.pt/bitstream/10773/16381/1/Gungunhana%20-%20Her%C3%B3i%20_Anti-her%C3%B3i.pdf). Acesso em 17 de março de 2017.

SANTOS, Gabriela Aparecida dos. **Reino de Gaza: o desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821-1897)**. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.

VILHENA, Maria da Conceição. **Gungunhana no seu reino**. Lisboa: Edições Colibri, 1996.

\_\_\_\_\_. **Gungunhana: grandeza e decadência de um império africano**. Lisboa: Edições Colibri, 1999.



## MEMÓRIA E IMAGINÁRIO IDEOLÓGICO EM UNGULANI BA KA KHOSA

*MEMORY AND IDEOLOGICAL IMAGINARY IN UNGULANI  
BA KA KHOSA*

*MEMORIA E IMAGINARIO IDEOLÓGICO EN UNGULANI BA KA KHOSA*

Teresa Manjate<sup>1</sup>

### RESUMO

A História é construída a partir da comparação e da interpretação de documentos – sejam eles escritos ou orais – que pretendem narrar os acontecimentos de um povo ou região, permitindo que esses acontecimentos sejam conhecidos e difundidos como factos reais. Constroem representações da memória coletiva. A literatura é ficção; inscreve visões múltiplas, através de processos de representação. Ao escrever sobre a história de Ngungunhane, o último imperador de Gaza, em *Ualalapi* (1987), e *As Mulheres do Imperador* (2018) Ba ka Khosa capitaliza memórias entre factuais, através de passagens de relatos, relatórios e jornais, e imaginários construídos ao longo de gerações como a essência dos poderes outrora assumidos, instituídos e respeitados. O presente artigo pretende analisar as duas obras à luz dos conceitos memória e imaginário.

**PALAVRAS-CHAVE:** História, Literatura, memória; imaginário.

### ABSTRACT

*History is built from the comparison and interpretation of documents – whether written or oral – that intend to narrate the events of a people or region, allowing these events to be known and disseminated as real facts. They build representations of collective memory. Literature is fiction; inscribes multiple visions, through processes of representation. When writing about the history of Ngungunhane, the last emperor of Gaza, in *Ualalapi* (1987), and *As Mulheres do Imperador* (2018) Ba ka Khosa capitalizes on memories between facts, through passages of accounts, reports, newspapers, and imaginaries built throughout history over generations as the essence of the powers once assumed, instituted, and respected. The present article intends to analyze the two novels focused on memory and imaginary concepts.*

**KEYWORDS:** History, Literature, memory; imaginary.

---

1 Investigadora do Centro de Estudos Africanos e Professora Associada na Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane, em Moçambique.

**RESUMEN**

*La historia se construye a partir de la comparación e interpretación de documentos -ya sean escritos u orales- que pretenden narrar los hechos de un pueblo o región, permitiendo que estos hechos sean conocidos y difundidos como hechos reales. Construyen representaciones de la memoria colectiva. La literatura es ficción; inscribe múltiples visiones, a través de procesos de representación. Al escribir sobre la historia de Ngungunhane, último emperador de Gaza, en Ualalapi (1987), y As Mulheres do Imperador (2018), Ba ka Khosa capitaliza recuerdos entre hechos, a través de pasajes de relatos, informes y periódicos, e imaginarios contruidos a lo largo del camino a lo largo de las generaciones como la esencia de los poderes una vez asumidos, instituidos y respetados. El presente artículo se propone analizar las dos obras a la luz de los conceptos memoria e imaginario.*

**PALABRAS CLAVE:** *Historia, Literatura, memoria; imaginario.*

**Introdução**

A literatura moçambicana escrita antes e depois da independência inscreve visões múltiplas sobre a memória de um tempo, através das estratégias de construção das narrativas – temáticas, cenários, filosofias. Ao recuperar a história de Gungunhana (Ngungunhane, Mdungazwe Ngungunyane Nxumalo, Nghunghunyani ou Reinaldo Frederico Gungunhana), da ascensão e queda do último imperador de Gaza em *Ualalapi* (1987/2018) e *As mulheres do Imperador* (2018)<sup>2</sup>, as obras capitalizam memórias entre acontecimentos factuais – através de passagens de relatos, relatórios e jornais – e imaginários construídas ao longo de gerações como a essência dos poderes outrora assumidos, instituídos e respeitados.

Esta associação entre memória, imaginário e ideologia acoplada à narrativa de Khosa não é, definitivamente, tão inusitada assim, sobretudo se se tiver em conta as temáticas e estratégias narrativas agenciadas. A esta percepção associa-se a comum caracterização destas obras, particularmente a primeira, a mais estudada até então, como romance histórico (LEITE, 1995; DOSOUDILOVA, 2008). Este é definido como uma forma do género literário romance, devido ao seu critério temático – orientação para o passado – e ao material de contexto empregue. Sua base de orientação é constituída por factos históricos, geralmente tirados de matérias ou documentos ou historiografias. Os sinais que nos permitem identificar o género são os nomes das personagens históricas e os acontecimentos que nos convidam a ler o texto à luz de um conhecimento histórico (LEITE, 1995, p. 54).

A esta asserção se associa o percurso biográfico do autor das obras, particularmente, por pertencer a uma geração que viveu vários momentos e eventos históricos de Moçambique: o tempo colonial e o imediatamente posterior à independência do país, em 1975, na condição rara de estudante de liceu e universitário e professor de História. E, mais tarde, como funcionário público com responsabilidades acrescidas em relação à promoção da cultura moçambicana.

2 As obras *Ualalapi* e *As mulheres do Imperador* foram publicadas em 2018, acopladas sob o título *Gungunhana*. Porto: Porto Editora, 2018.

Certamente, essa trajetória favoreceu uma leitura crítica dos contextos, da História e das histórias, da realidade circundante. A esta condição se associa o facto de os textos analisados neste artigo revelarem uma pesquisa apurada de documentos históricos e registos formais que, de certa forma, inscrevem um imaginário e o credibilizam. Nesta leitura tem de se ter em conta também a questão da expansão da teoria literária, no contexto dos estudos culturais, centrado nas diversas formas de representação que, cruzando disciplinas, interpretam o passado e determinam o presente. Trata-se, portanto, de indagar sobre o uso e, consequentemente, o valor da história e da literatura em nossa sociedade.

Khosa é autor de uma obra vasta e rica, como comprovam os contos (publicados em revistas nacionais e estrangeiras) e romances, todos marcados por uma leitura crítica de eventos históricos de Moçambique, com uma avaliação sonante em nível nacional e internacional. Participou da *Revista Charrua* (1984-1986)<sup>3</sup>, parte de um movimento literário, como um dos fundadores. Sublinhe-se que este movimento tinha como missão central, sobretudo, romper com o paradigma da retórica de literatura revolucionária e da poesia de combate, conforme declaram alguns escritores envolvidos no movimento e na Revista, dentre eles, Eduardo White que, em entrevista a D. Wieser (2014): “A Charrua teve o importante papel de rebelar a chamada literatura de combate. (...) A Charrua cumpriu esse papel. A geração anterior passou-nos o testemunho e nós temos de ter a hombridade de passá-lo aos outros”.

Em *Ualalapi* (1987/2018) e *As mulheres do Imperador* (2018), Ungulani Ba Ka Khosa revisita a História de Moçambique, através de personagens, figuras históricas de vulto como Ngungunhane, o último imperador de Gaza, que resistiu ao colonialismo português, tendo sido vencido e deportado para os Açores, em 1895.

Em *Os sobreviventes da noite* (2005), o autor explora eventos históricos mais recentes, relacionados à urgência em narrar uma multiplicidade de histórias, resultantes do ambiente político da guerra pós-independência em Moçambique, uma guerra fratricida, envolvendo também crianças.

Em *Entre as memórias silenciadas* (2013), com enfoque nos campos de reeducação, estabelecidos após a independência, em 1975, o autor dedica-se a outro episódio da história do país de que não se fala, percurso submetido ao silenciamento pela história oficial. O modificador “silenciadas” faz jus ao papel revelador dessa mesma realidade representada sob a forma do composto de uma orquestra de *timbila*: ritmo, história, imaginário.

Para o presente artigo, atemo-nos a duas obras *Ualalapi* (1987/2018), seu primeiro romance, e *As mulheres do Imperador* (2018), o último até agora. As obras foram publicadas de forma acoplada pela Porto Editora num só livro, com o título *Gungunhana* (2018).

---

3 A *Revista Charrua* foi responsável pelo surgimento de vários escritores, como são os casos de Ungulani Ba Ka Khosa, Tomás Vieira Mário, Marcelo Panguana, Nelson Saúte, Suleiman Cassamo, Hélder Muteia, Aldino Muianga, Filimone Meigos, Juvenal Bucuane, Pedro Chissano, entre outros.

Há uma peculiaridade nas duas obras. Ambas apresentam trechos de depoimentos, relatórios, excertos de jornais, entre outros, inseridos como anotações em epígrafe. Colocamos acento tônico nestes excertos para refletir sobre sua importância, na perspectiva da memória, não só adjacentes ao texto, mas como propulsores de um imaginário imanente e explorado. Inscrevem também marcas ideológicas de quem as relata e rememora em primeira mão e de quem recupera as memórias em segunda instância, o autor das duas obras.

### **Memória e imaginário**

Os conceitos memória e imaginário são extremamente complexos e com interligações profundas e interferem com outros igualmente profundos, como ideologia e representação social. Segundo Serbena (2003), o imaginário possui uma função social e aspectos políticos, nas lutas sociais e ideológicas. Em exercícios de legitimação de um regime político, existe o trabalho de elaboração de um imaginário através do qual se constroem representações que mobilizam afetivamente os sujeitos. As sociedades definem suas identidades e seus objetivos, definem os amigos e os inimigos, organizam seu passado, presente e futuro, de acordo com suas visões do mundo. O imaginário social é constituído e se manifesta através de ideologias e utopias, por símbolos, alegorias, rituais, mitos. Assim, o campo do imaginário também é um campo de luta política e pelo poder, onde se cruzam interesses de grupos sociais e ideologias. E a literatura tem o seu lugar na construção destes imaginários. Esta asserção faz jus às palavras de Khosa em entrevista:

A relação entre literatura e política? Essa pergunta é difícil. Há sempre relação. Agora o que acontece é que realmente a política não pode dirigir a literatura. Não nos podem mandar escrever de determinada maneira sobre determinado assunto. A literatura também tem que fazer a revolução, também tem que entrar nela. Há linhas gerais, não é? Há um determinado fim, que todos nós queremos atingir. Agora, os políticos têm que utilizar uns certos meios, que têm que ver como dirigir, etc. Os que fazem literatura também têm que chegar àquele fim, mas também têm que acompanhar a realidade. (BORTOLOTTI, 2020, p. 10)

No contexto africano, em particular, o conceito memória coletiva convoca a dimensão da oralidade, melhor, dimensões das oralidades, palavra cuja flexão no plural preferimos. A justificação mais imediata é que estas [oralidades] envolvem dimensões múltiplas que vão para além da presença da voz. Assim, lançamos mão do termo “oralidades” (no plural) porque o fenómeno abrange aspectos como (i) a voz, veículo de excelência de sua materialização, envolvendo ritmos e outros códigos como (ii) valores a ela adstritos; (iii) a visão do mundo – cosmologias e cosmogonias – e (iv) os mecanismos de representação, fundamentalmente.

Literárias ou não, as oralidades fornecem muitos sinais sobre a sociedade em que vivem e circulam, através dos mecanismos de representação ou da construção do simbolismo que lhes é inerente e, conseqüentemente, da construção do imaginário coletivo. Um aspecto fundamental

a reter do conjunto das percepções sobre as oralidades consiste no fato de que os textos que lhes dão forma configuram cosmovisões complexas requerentes de leituras interdisciplinares para possibilitar a exploração e apreensão de toda a sua riqueza.

Segundo Hampaté Bâ, estudioso das oralidades, responsável pela máxima “cada ancião que morre é uma biblioteca que se queima”,

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela se recupera e se relacionam todos os aspetos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.169)

Aqui se convocam os conceitos e percepções de oralidades, pois as obras de Khosa exploram essa componente como estratégia narrativa. Ele explora a presença de vozes que nos remetem para um universo em que se vive pela voz, os valores adstritos e, sobretudo as filosofias em que subjazem e se configuram os universos construídos – criados e recriados. Em *Ualalapi*, essa componente oral está muito presente através de uma passagem, por sinal, a do desfecho, que valoriza a transmissão de conhecimento através da voz:

Levantei-me. Estava cansado. A noite clara sem nuvens, dava total liberdade à Lua. Comecei a afastar-me da fogueira. Com a cabeça apoiada entre as mãos o velho soluçava. Comecei a andar depressa. Não sei porquê, mas à medida que ouvia o choro do velho apressava o passo. Afastei-me da cabana que me estava reservada e virei o rosto em direção à fogueira. Entre duas mangueiras enormes, o velho, com a cabeça entre as mãos, não via o fogo e a noite. Chorava. E afastava-me da cubata do meu quarto, e atirava-me à noite de luar. Algo me intrigava no velho e no discurso de Ngungunhane. (KHOSA, 2017, p. 81)

O uso da primeira pessoa indica que o narrador esteve diante de um interlocutor mais velho, conhecedor da História do Império e do Imperador de Gaza. A presença da voz de quem conhece a História legitima a versão contada. Em conjugação com os extratos das passagens de relatos de quem viveu e protagonizou momentos marcantes, regista um cruzamento de olhares entre as escritas e as oralidades, fazendo prevalecer uma ideia de memória ativa e de inscrição de verdade ou verossimilhança, o efeito de real (BARTHES, 2004).

A questão do imaginário aparentemente neutra, por envolver em primeira instância uma memória coletiva, isto é, memória de um grupo vasto ou restrito, ganha uma dimensão particular por agregar, neste contexto, um modificador “ideológico”. Apesar de ser um conceito extremamente maleável, pode ser constatado, na sua operacionalidade, em tudo em que está relacionado com o poder (SERBENA, 2013). O modificador, ideológico, se por um lado instaura o que é comum nas perspectivas de análises do discurso como um meio essencial para classificar o que os indivíduos vivenciam nas suas relações com uma estrutura social e mesmo ideias e ideais que legitimam um poder dominante; por outro, despoleta novos contornos quando se pretende imputar à literatura “cargas ideológicas”. Esta associação, por vezes perigosa, conduziu em muitos lugares e esferas, que pode traduzir como países ou parte destes, em todo o mundo que autorizaram a prática de banimento de obras e autores, segundo critérios obscuros como sexo, género, raça, religião, entre outros. Não gostaria de apresentar nomes de autores nem títulos de obras, seria inconcluso, inapropriado e talvez, mesmo, inusitado. A escrita deve ser livre, sem censura, sem preconceito, sem todas as coisas que amordaçam as vozes dos escritores. A literatura é liberdade: liberdade de pensamento, de criação e até de configuração de novos horizontes. A literatura deve ser uma celebração da vida e do pensamento sem amarras.

Para o presente artigo, convocamos algumas passagens consideradas pré ou paratextuais que nos permitem pensar sobre memória e imaginário ideológico, a partir das sugestões de Khosa. Sua veia de professor conduz, de forma exímia, para a pesquisa de fontes que, numa perspectiva descritiva, apelam para uma reflexão sobre os olhares que configuram a obra. Importa, em primeiro lugar, compreender o que o autor da obra nos diz em primeiríssima mão:

É verdade irrefutável que Ngungunhane foi imperador das terras de Gaza na fase última do império. É também verdade que um dos prazeres que cultivou em vida foi a incerteza dos limites reais das terras do seu mando. O que se duvida é o facto de Ngungunhane, uns dias antes da morte, ter chegado à triste conclusão de que as línguas do seu império não criaram, ao longo da existência do império, a palavra “imperador”. Há quem diga que esta lacuna foi fatal para a sua vida, debilitada pelos longos anos de exílio. Saltará à vista do leitor, ao longo da(s) estória(s), a utilização propositada e anárquica das palavras “imperador”, “rei” e “hosi” – nomeação em língua tsonga de rei. (KHOSA, Nota do Autor, 2018, p. 8)

### **Primeiro apontamento**

Em *Ualalapi* (1987/2017), observamos, na introdução de cada capítulo, excertos de apontamentos sobre Gungunhana feitos por militares (Ayres de Ornelas e Galhardo) e pelomissionário (Dr. Liengme) e ainda trechos de relatórios sobre batalhas sangrentas. São memórias recuperadas que configuram o imaginário explorado na narrativa:

Entre estes vinha o Ngungunhane que conheci logo, apesar de nunca lhe ter visto retrato algum; era evidentemente o **chefe duma grande raça**. É um homem alto [...], e sem ter as magníficas feições que tenho notado em tantos seus, tem-nas, sem dúvida, belas, testa ampla, olhos castanhos e inteligentes e **um certo ar de grandeza e superioridade** [...] Ayres d’Ornellas<sup>4</sup>

Só direi que **admirei o homem**, discutindo durante tanto tempo com uma argumentação lúcida, e lógica.... Ayres d’Ornellas

Nada no mundo pode dar uma pálida ideia da magnificência do hino, 4ª harmonia do canto, cujas notas graves e profundas vibradas com entusiasmo por 6000 bocas **faziam-nos estremecer até ao íntimo. Que majestade**, que energia naquela música, ora arrastada e lenta, quase moribunda, para ressurgir triunfante num frémito de ardor, numa explosão queimante de entusiasmo! E à medida que as mangas se iam afastando, às notas graves iam dominando, ainda por largo espaço, reboando pelas encostas e entre as matas do Manjacaze. **Quem seria o compositor anónimo daquela maravilha?** Que alma não teria quem soube meter em três ou quatro compassos, a guerra africana, com toda a acre rudeza da sua poesia? Ainda hoje nos «coreados ouvidos me ribomba» o eco do terrível canto de guerra vátua, que ramas vezes a esculca chope ouviu transido de terror, perdido por entre as brenhas destes matos... Ayres d’Ornellas, *Cartas de África*. (KHOSA, 2018, p. 11. Grifos nossos.)

Ayres d’Ornellas, tenente português enviado para Moçambique, integrou a expedição liderada por António Enes<sup>5</sup>. Nesse país, tomou parte nas operações contra Ngungunhana, o rei nguni.

O questionamento “Quem seria o compositor anónimo daquela maravilha?” destaca um aspecto fundamental a reter: o relator Ayres de d’Ornellas orientou-se por princípios e lógicas ocidentais da época. As grandes composições tinham um compositor que, naturalmente, assinaria a partitura. Esta visão autoriza-nos a inscrever outro aspeto das dinâmicas das oralidades acima apresentadas. Entre o homem e o coletivo, Ayres d’Ornellas tece uma opinião grandiosa, magnificente e nobre: “chefe duma grande raça”, “um homem alto”, “um certo ar de grandeza e superioridade”. A caracterização e os elogios ao rei – ao homem – e às gentes (coletivos) parecem estar despojados de estigmatização ou de desvalorização dos sujeitos – do homem e das comunidades que tinha diante de si. A admiração parece genuína. Um homem de poder, com autoridade, reconhece outro homem de poder, com autoridade. O jogo de alteridade, entre um

---

4 Segundo fontes da época, revelou-se um militar exímio, alcançando grande reputação no Exército e junto da opinião pública. Destacou-se nos combates de Marracuene e de Coolela, em Moçambique. Como militar, destacou-se em operações conduzidas nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras duas décadas do XX pelas forças armadas portuguesas nas colónias africanas de Portugal (MATIAS, 2010).

5 António Enes (1848 – 1901), político português, autor de *A Guerra de África em 1895* (1898), foi, entre outras obrigações, ministro da Marinha e do Ultramar, comissário régio em Moçambique. Nesta última posição, em 1891, tinha como missão materializar uma campanha sistemática contra os Vátuas, o império de Gaza, liderado por N’Gungunhana. Com o auxílio de Mouzinho de Albuquerque, efetuou a prisão do Imperador de Gaza, em 1895 (Espólio de António Enes, Arquivo Histórico de Moçambique, Universidade Eduardo Mondlane).

Eu e Outro(s), desenha-se numa base de confronto. A leitura é feita num espaço e perspectiva de avaliação, isto é, de mensura de forças em conflito. Parece haver um reconhecimento mútuo de poder e de autoridade.

Em paralelo, tem-se uma outra leitura feita por Dr. Liengme, um missionário suíço:

Era um ébrio inveterado. Após qualquer das numerosas orgias a que se entregava, era medonho de ver com os olhos vermelhos, a face tumefacta, a expressão bestial, que se tornava diabólica, horrenda, quando, nesses momentos se encolerizava ... (Dr. Liengme/ KHOSA, 2018, p. 11).<sup>6</sup>

[...] mas toda a sua política era de tal modo falsa, absurda, cheia de duplicidade, que se tornava difícil conhecer os seus verdadeiros sentimentos. (Dr. Liengme/ KHOSA, 2018, p. 11)

São depoimentos feitos por indivíduos estrangeiros, de cultura ocidental, no entanto representantes de instituições distintas e com missões também distintas: o Estado português e a Igreja Cristã, protestante. Ayres d’Ornellas, militar, tem uma visão de Estado marcada pela força de dominação directa por meio da força. Militarmente, em campo de batalha ou em negociação, vence o mais forte, em quaisquer dos lados.

Dr. Liengme tem a missão de converter almas. Embora algo seja convergente – a conquista, a transformação –, em tese, as missões de ambos observam estratégias diferenciadas: os militares usam armas e a dizimação; os missionários, a palavra e a Bíblia Sagrada, para transformação das almas, com reflexo nas manifestações da religiosidade e, conseqüentemente, no comportamento. De acordo com outras fontes, percebe-se um papel não muito claro daquele homem da Igreja. Segundo Ngoenha (1999), António Enes valeu-se de sua amizade com o Dr. Liengme – único europeu admitido no círculo do chamado Leão de Gaza – para sondar os movimentos, penetrar no espírito e, eventualmente, influenciar a política de Ngungunhane. Liengme tentava advogar a causa da Missão suíça junto do então governador de Moçambique. O estudioso, adianta que fica por explicar o papel de Liengme na queda de Ngungunhane, uma vez que a derrota do império de Gaza, de certa maneira, foi também a derrota da Missão suíça. Mouzinho de Albuquerque que, entretanto, tinha substituído António Enes, “acusa a missão suíça de estar ao mesmo tempo com brancos e pretos” (NGOENHA, 1999, p. 428).

As duas leituras acerca do imperador de Gaza, paradoxais, revelam visões contraditórias acerca de um homem. Inscrevem, a seu modo, imagens que, em visões diferenciadas, registam memórias e condicionam um imaginário: por um lado, um herói, homem inteligente e lutador e, por outro, um homem cheio de fraquezas e vícios, desprezível. No entanto, também dizem muito sobre quem depõe. Por um lado, um militar conhecedor de códigos de conduta de guerra,

---

6 Georges Liengme (1859-1936), médico missionário suíço, viveu no Império de Gaza, tendo permanecido 4 anos na corte de Ngungunhane.

e, também, um diplomata, um representante do poder de Portugal; homem que vê o imperador de Gaza como outro homem capaz de discutir “durante tanto tempo com uma argumentação lúcida, e lógica”. A lucidez e a sagacidade de um homem só se percebem ante um exercício retórico e de confrontação de lógicas e raciocínios. A aparência física também é avaliada, pois evidenciava o pertencimento a e a chefia de “uma grande raça”: “É um homem alto... e sem ter as magníficas feições que tenho notado em tantos seus, tem-nas, sem dúvida, belas, testa ampla, olhos castanhos e inteligentes e um certo ar de grandeza e superioridade... Ayres d’Ornellas” (KHOSA, 2018, p. 11). Por outro lado, as memórias do missionário acerca do grande Homem do império são pouco dignificantes. O “conversor ou pacificador de almas” pretende observar a conversão e mudança de comportamento, *tout court*, de um soberano com identidade e valores próprios, senhor das suas terras e das suas gentes – homens e mulheres. Apesar de as missões – do militar e do missionário – confluírem na conquista, havemos de sublinhar que um, o missionário Dr. Liengme, lê almas e tem como objetivo as converter, algo que se deve manifestar no comportamento do convertido. Outro, o militar Ayres d’Ornellas, lê a parte material, o inimigo com quem se vai defrontar e, possivelmente, negociar o poder com autoridade.

Estamos inclinados a pensar que o Dr. Liengme, com a missão de converter almas e revolucionar comportamentos, não toleraria a poligamia nem o consumo de álcool, muito menos da liamba (*cannabis sativa*), prática comum e corriqueira entre os Tsonga, bantu de Gaza, particularmente de um Hosi, isto é, de um rei e soberano, com as suas próprias práticas culturais e de governação. Sendo o alvo do missionário a conversão, pode-se depreender que a leitura feita se equilibra entre o ideal/perfeito/sagrado e o imperfeito/diabólico/ profano. Entre os dois polos aqui indicados, em que posição se situaria Ngungunhane? Podemos afirmar a possível existência de imagens cristalizadas acerca da produção de memórias bem como o facto de não haver elaboração de uma memória comum fora de sua intercessão com a memória coletiva. Esta resulta dos diálogos com as imagens pertencentes às memórias subjetivas.

### **Fragmentos do fim 2**

Sentindo que pisava um objecto estranho e duro o cavalo levantou as patas dianteiras, relinchou, e voltou a poisá-las sobre o corpo precisamente no ventre leve e macio do negro. O negro gritou, enterrou os dedos na areia húmida, abriu desmesuradamente os olhos, saiu-lhe um jacto de sangue pela boca e viu as tripas a serem perfuradas por balas. O coronel Galhardo olhou para o negro, viu as tripas a escorrerem pela terra, viu os líquidos intestinais a desaparecerem por entre o capim amassado, viu o sangue a escorrer pelo corpo, **e não se comoveu**. Olhou de novo para o rosto do negro e notou que o homem tentava soerguer a cabeça. Do pescoço os nervos despontavam, tensos. - Onde está o rei? – perguntou. [...]

– **Estes pretos têm uma força de cavalo!...** Puxou as rédeas do cavalo, virou-o à esquerda, e contemplou com certo cansaço o mar de mortos sem sepultura que a planície ostentava. Ao longe, silenciosa, erguia-se a capital do império de Gaza. As casas, pardas, adormeciam na tarde que fugia.

– Queimem a povoação – sentenciou o coronel e esporeou o cavalo em direcção ao outeiro mais próximo.

Extractos do relatório apresentado ao Conselheiro Correia e Lança, governador interino da Província de Moçambique, pelo governador militar de Gaza, Joaquim Mouzinho d’Albuquerque – 1896. (KHOSA, 2018, p. 31. O grifo é nosso.)

Esta passagem do relatório do governador militar de Gaza, Joaquim Mouzinho d’Albuquerque (1896), faz pensar que as representações elaboradas influenciam o modo como a realidade é percebida, apreendida e, sobretudo, transmitida. Se por um lado, eleva e impõe respeito, por outro, instaura preconceitos próximos da animalização. Por exemplo, expressões como “Estes pretos têm uma força de cavalo!” acabam por servir como uma antecipação de práticas concretas de violência extrema, pois “nenhuma mente está livre dos efeitos dos condicionamentos anteriores que lhe são impostos por suas representações, linguagem e culturas” (LOBO & WERNEC, 2018, p.10). Por outras palavras, são marcas ideológicas determinantes, que estabelecem o meio essencial através do qual os indivíduos vivem as suas relações com estruturas sociais, até ideias – preconcebidas e falsas – que legitimam a dominação ou mesmo a extermínio físico e moral.

Há uma outra observação a fazermos: os excertos dos apontamentos e relatórios feitos por militares (Ayres de Ornellas, coronel Galhardo e Joaquim Mouzinho d’Albuquerque) e pelo missionário (Dr. Liengme), sejam sobre batalhas sangrentas, sejam sobre Ngungunhane, revelam um processo de busca e de pesquisa realizado pelo autor da obra. Este dá instrumentos legitimadores ao narrador, pois a identificação de representações sociais permite mapear e visualizar o modo como o pensamento se constrói e como está disseminado, ainda que de forma efémera, devido ao próprio dinamismo das trocas simbólicas que se estabelecem ou se vão estabelecendo. Estas marcas são reveladoras de processos de construção de um imaginário. Detentoras de uma função social, inscrevem aspetos políticos racializados, pois as representações mobilizam e definem identidades e percepções de quem escreve, de quem lê e, sobretudo, de quem criticamente as seleciona e partilha, fazendo-as ler de forma literária ou não, mas, sobretudo crítica. Assim, o campo do imaginário é também um campo de luta política e pelo poder, onde se cruzam interesses de grupos sociais e ideologias (SERBENA, 2003), no sentido dinâmico, que é tida como a produção, reprodução e transformação das experiências vitais, na construção de subjetividades.

## Segundo apontamento

Em *As mulheres do Imperador* (2017), está presente, na inauguração da narrativa, a consciência da memória e de seu valor. As passagens selecionadas de Milan Kundera, de *A ignorância* (2000), e de Luís Sepúlveda, de *A sombra do que fomos* (2009), convocam reflexões sobre dimensões da memória.

A primeira, de Milan Kundera (2000):

Nunca acabaremos de criticar os que deformam o passado, o reescrevem, o falsificam, que dilatam a importância de um acontecimento, calam a de outros; estas críticas são justas (não podem deixar de sê-lo), mas não têm grande importância se não forem precedidas de uma crítica mais elementar: a crítica da memória humana enquanto tal. (KHOSA, 2018, p. 85)

A segunda, de Luís Sepúlveda (2009):

Nunca confies na memória porque está sempre do nosso lado: suaviza a atrocidade, dulcifica a amargura, põe luz onde só houve sombras. A memória tende sempre à ficção. (KHOSA, 2018, p. 87)

Estes trechos inaugurais da narrativa colocam o leitor de sobreaviso sobre a dinâmica que transcorre a obra, não só esta, numa verdade. Há, nas obras de Khosa, essa obsessão pela memória, pela revisitação do passado, nem sempre tão distante, questão recorrente nas narrativas contemporâneas, haja vista a ênfase que se tem dado às perspectivas histórico-memorialísticas. Esta tendência poderá ter a ver com o medo do esquecimento, por outras palavras, da perda das memórias e das tradições pessoais e locais. Dentre os fatores de impulso para o esquecimento, temos o processo não só da globalização, mas das profusões de leituras históricas, entre as formais/oficiais e as *outras* que tendem a desconstruir ou a reconstruir passados e histórias, recuperando versões marginalizadas.

Naturalmente, o escritor, antes de tudo leitor, ao construir as suas narrativas, resgata essas memórias individuais e coletivas. Assim, não se trata, apenas, de lançar um olhar sobre o passado, mas, principalmente, interpretá-lo, criando e recriando sentidos, inscrevendo modos de ler o meio circundante, o mundo.

A História e as histórias, orais ou escritas, da colonização são vestígios do passado, que produzem argumentos e contra-argumentos no presente, que apontam para estudos não de uma única história – a do colonizador –, mas também para aquelas narradas por outras vozes. Pode-se pensar, deste modo, que a memória é um processo aberto a reinterpretções do passado, é um processo que desconstrói e reconstrói seus vínculos e conexões entre instituições, entre sujeitos que ocupam, em contextos diferentes, diferentes posicionamentos em relação a realidades vividas ou fabricadas.

A partir dos extratos de jornais apresentados na obra, percebe-se o posicionamento de diversos sectores da sociedade, vozes que corporizam visões diferentes em relação ao destino do Hosi Gungunhana e das esposas:

É hoje, enfim, que sai de Lisboa, com destino ao castelo de Angra do Heroísmo, o terrível vátua que tem estado recolhido em Monsanto.

Vai na canhoeira Zambeze, que deve levantar ferro, talvez, às 14 horas de amanhã.

**Uma crueldade. O Gungunhana** não leva nenhuma das pretas. O patriarca conseguiu separá-lo delas, que ficaram em Monsanto, e que, segundo parece, vão recolher a um convento de madres. **Escusamos dizer que é cruel o procedimento do governo.**

Um homem nas condições de Gungunhana, que vivia com sete mulheres, não pode viver sem nenhuma.

Impô-lo a uma abstinência completa e absoluta, é matá-lo lenta e horrorosamente. [...]

**Com os Gungunhanas brancos nunca se fez isso, nem se há-de fazer, cremos.**

O Paíz, ano I, no 233, 23 de junho DE1896, p.2. (KHOSA, 2018, p. 89. O grifo é nosso.)

**Afinal o patriarca venceu;** o Gungunhana vai ser separado das suas mulheres. Ele vai, como já dissemos, para o castelo de Angra, e elas vão para S. Tomé, para onde vão os demais prisioneiros, qua ali sentarão praça [...] **injusto e mais alguma coisa do que isso.** O Paíz, ano I, no 201, 22 de Maio de 1896, p. 2. (KHOSA, 2018, p. 89. O grifo é nosso.)

Mais um rei no exílio, o de Gaza, que os portugueses aprisionaram e levaram para Lisboa com os seus oficiais, sua corte e as sete mulheres legítimas. O infeliz rei Gungunhana tem sido bem severamente tratado. **Este rei que tratara os portugueses de igual para igual** e o teve por **muito** tempo em cheque, foi embarcado a bordo de uma vapor para o Açores [...] mas mais infeliz que Behanzim, não lhe foi concedido levar na sua companhia nenhuma das damas para lutar contra a monotonia do cativo [...] *L'independence Belge* "Reis e rainhas no exílio" in *O Dia*, Lisboa, no 34 (2745), 30 de julho de 1896, p. 3. (KHOSA, 2018, p. 90. Grifos nossos.)

Aqui, o trabalho de enquadramento da memória alimenta-se sobretudo do material fornecido pela imprensa portuguesa, que cita, num dos trechos, o *L'independence Belge*, no contexto da queda do império de Gaza e consequente deportação do imperador e das suas esposas. Esse material, selecionado por Khosa, pode ser interpretado e combinado a inúmeras referências, pode nortear-se pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las. Tal trabalho reinterpreta o passado, ou visões manifestas nesse passado, em função das inquietações de um presente e, provavelmente, de um futuro.

Estudar e escrever sobre memórias implica preliminarmente a análise de suas funções. A memória integra-se em processos conscientes que definem e reforçam sentimentos de pertença e fronteiras sociais entre coletividades de diferentes extensões, desde famílias a nações e até regiões mais amplas, com consequências ideológicas e, sobretudo, geopolíticas. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir o seu lugar, a sua complementaridade, mas também as oposições irreduzíveis. A evocação de um imaginário político e identitário é feita de histórias de lutas e de resistências homéricas, com heróis investidos de um papel essencial no processo de construção e instituição de uma identidade nacional (RIBEIRO, 2016). É nesta perspectiva que se pode pensar o evento de estado realizado, em 1985: a trasladação dos restos mortais do imperador de Gaza, dos Açores para Moçambique, como símbolo de identidade e de resistência contra o colonialismo.

Pelo conteúdo da informação veiculada em alguns jornais portugueses da época, percebe-se que a deportação dividiu a opinião. Primeiro, destaca-se a “crueldade” do governo português ao separar o imperador das suas sete esposas. Segundo, aponta-se para uma divisão em nível de poder “Afiml o patriarca venceu”, “injusto e mais alguma coisa do que isso”. Terceiro, para o carácter racista do governo “Com os Gungunhanas brancos nunca se fez isso, nem se há-de fazer, cremos”, “Este rei [Ngungunhana] que tratara os portugueses de igual para igual...” era agora tratado de forma cruel, para usar as palavras de *O Paiz*.

A relação entre a memória e a consciência estabelece a recuperação da lembrança do sujeito ou dos sujeitos em cadeia, o objeto de suas experiências no campo do real e do sensorial. Os elos entre as instâncias da memória e da literatura apresentam-se como possibilidades de leitura das formas diversas de ver e de enfrentar a realidade modulada por mecanismos de representação. O carácter plural e impermanente da memória (as passagens dos relatórios de autoridades portuguesas, do missionário suíço Georges Liengme ou ainda dos jornais citados em *As mulheres do imperador*), está em constante análise, operando-se a desconstrução de imagens a ela agregadas. Ainda, em consonância com esta constatação, sua característica dialógica, no que toca à sua tessitura nas esferas privada e coletiva, pode afirmar-se que a memória é crucial, tanto pela importância nos modos de organização da identidade humana, como por essa organização realizar-se a partir do cruzamento entre suas manifestações na esfera individual e coletiva.

Essas relações constituem-se como um fio condutor para indagações sobre as fricções entre o texto literário e a modulação de imagens que contribuem para os processos de construção dos imaginários e das identidades.

## Em jeito de conclusão

No dizer de Augustina Bessa-Luís, também citada por Khosa, “A História é uma ficção controlada”. É feita por narrativas construídas a partir da comparação e da interpretação de documentos históricos – sejam eles escritos ou orais – que pretendem narrar os acontecimentos de um povo ou região, permitindo que esses acontecimentos sejam conhecidos e difundidos como factos históricos. Constroem representações da memória coletiva. A literatura é ficção. Os elementos que a compõem desempenham funções determinadas dentro das mais diferentes narrativas, e se relacionam de forma a criar um determinado efeito. Em nossa contemporaneidade, as combinações da história recente com muitas e profundas mudanças, provavelmente, nos conduzem à busca de memórias e à indagação sobre quem somos. Questão essa decisivamente ligada ao que lembramos e ao modo como lembramos.

Ungulani Ba Ka Khosa é um escritor de memórias. Nas suas obras em estudo, objetivamente *Ualalapi* (1987/2018) e *As mulheres do Imperador* (2018), ele suscita um debate sobre memórias, imaginários e ideologias através de estratégias que aproximam leituras da História para a compreensão e/ou legitimação da história que conta. Ele resgata também as oralidades, através de um processo em que o narrador legitima sua narrativa através da voz do velho que conta uma história e recorre a nomes de personagens e a acontecimentos históricos, confirmando a visão, imaginários e memórias que representa. Entendendo memória como registo do vivido, preservação e resgate de imagens ou reconstrução da experiência humana, podemos propor a seguinte asserção: a literatura é também um lugar de memória.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BORTOLOTTI, João Antônio Batista. Revista Charrua – relativizações das retóricas de intelectual revolucionário e literatura de combate (1977-1986). **Revista Discente Offícios de Clio**, v. 5, n. 9, p. 39, 2020.

COLOSOVSKI, Laís. A figura de Ngungunhane entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional. Questões sobre o romance *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa. **Revista Crioula**, São Paulo, nº 18, p. 166-182, 2º semestre de 2016.

CUNHA, Celso & CINTRA, Lindley. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DOSOUDILOVA, Kateřina M. **Metaficção historiográfica e o romance “Ualalapi” de Ungulani Ba Ka Khosa**. Orientadora: Silvie Špánková, v. 44. Faculdade de Filosofia da Masaryk University. BrnoChéquia, 2008. Disponível em: [https://is.muni.cz/th/109211/ff\\_b/bakalarska\\_prace.pdf](https://is.muni.cz/th/109211/ff_b/bakalarska_prace.pdf). Acesso em: 11 de dezembro de 2022.

HAMPÂTÉ BÂ, A. *A tradição viva*. In: KI-ZERBO, Joseph (org). **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Gungunhana; Ualalapi; As mulheres do Imperador**. Porto: Porto Editora, 2018.

\_\_\_\_\_. **Ualalapi**. Maputo: AEMO, 1987.

LEITE, Ana Mafalda. A dimensão anti-épica da moderna ficção moçambicana: *Ualalapi* de UBK Khosa. **Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa**, p. 53-69, 1995.

LOBO, Renato Fernandes & WERNEC, Mariza Martins Furquim. A interdisciplinaridade do conceito de Representações Sociais de Serge Moscovici. **Revista Ciências Humanas – Educação e Desenvolvimento Humano – UNITAU, Taubaté/SP - Brasil**, v. 11, nº 1, edição 20, p. 8-18, junho de 2018.

MATIAS, Diogo. **As operações militares de manutenção do Império português em África: uma visão sobre as táticas usadas na perspectiva da doutrina actual**. Tese de doutorado. Lisboa, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.26/6913>. Acesso em: 18 de março 2021.

NGOENHA, Severino Elias. Os missionários suíços face ao nacionalismo moçambicano. Entre a tsonganidade e a moçambicanidade. **Lusotopie**, v. 6, nº 1, p. 425-437, 1999. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/luso\\_1257-0273\\_1999\\_num\\_6\\_1\\_1282](https://www.persee.fr/doc/luso_1257-0273_1999_num_6_1_1282). Acesso em: 21 de julho de 2021.

RIBEIRO, Fernando Bessa. A invenção dos heróis: nação, história e discursos e identidade em Moçambique. **Etnográfica. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia**, v. 9, nº 2, p. 257-275, 2005. DOI: <https://doi.org/10.4000/etnografica.2963>

SERBENA, Carlos Augusto. Imaginário, ideologia e representação social. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, v. 4, n.º. 52, p. 2-13, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1944/4434>. Acesso em: 21 de julho de 2021.

WIESER, Doris. A língua portuguesa usa capulana: provavelmente a última entrevista de Eduardo White. **Buala**, 27 de agosto de 2014. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-lingua-portuguesa-usa-capulana-provavelmente-a-ultima-entrevista-de-eduardo-white>. Acesso em: 10 de maio de 2022.



**A TÓPICA DE GAZA NA LITERATURA MOÇAMBICANA E UALALAPI,  
DE UNGULANI BA KA KHOSA**

*THE GAZA TOPOS IN MOZAMBICAN LITERATURE AND UALALAPI, BY  
UNGULANI BA KA KHOSA*

*EL TEMA DE GAZA EN LA LITERATURA MOZAMBICANA Y UALALAPI, POR  
UNGULANI BA KA KHOSA*

Ubiratã Souza<sup>1</sup>

**RESUMO**

Este artigo propõe uma análise diacrônica de obras literárias moçambicanas que tomam como assunto a soberania nguni ao sul do Zambeze, o chamado “império de Gaza”, e seu último soberano, Ngungunhane. Desse modo, o artigo desenvolve uma análise histórica do tema durante o tempo colonial e, posteriormente, procede a uma leitura da obra *Ualalapi* (1987), do escritor Ungulani Ba Ka Khosa, discutindo o paradigma estabelecido pela obra em relação à progressão da tópica em obras subsequentes, como *As andorinhas* (2013), de Paulina Chiziane, e *A balada dos deuses* (1991), de Marcelo Panguana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ngungunhane; império de Gaza, literatura moçambicana; tópica literária moçambicana, Ungulani Ba Ka Khosa.

**ABSTRACT**

*This article proposes a diachronic analysis of Mozambican literary works whose theme is the Nguni sovereignty in south of the Zambezi, the so-called “Gaza empire”, and its last sovereign, Ngungunhane. After that, the article develops a historical analysis of the theme during the colonial times, and then discusses Ualalapi (1987), by Ungulani Ba Ka Khosa, facing the paradigm established by this work on topos progression in later works, As andorinhas (2013), by Paulina Chiziane, and A balada dos deuses (1991), by Marcelo Panguana.*

**KEYWORDS:** Ngungunhane, Gaza Empire; Mozambican literature; Mozambican literary topos; Ungulani Ba Ka Khosa.

---

1 Possui doutorado (2019) e mestrado (2014) em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e bacharelado em Letras (2012), todos pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). No primeiro semestre de 2017, cumpriu estágio doutoral sob os auspícios do Programa Doutorado Sanduíche no Exterior da Capes em Maputo, Moçambique. Desenvolve pesquisa de crítica literária e suas interfaces com a história social e sociologia histórica, investigando os estudos africanos, da diáspora africana no Brasil e as literaturas africanas de língua portuguesa.



**RESUMEN**

*Este artículo propone un análisis diacrónico de obras literarias mozambiqueñas que toman como tema la soberanía Nguni al sur del Zambeze, el llamado “imperio de Gaza”, y su último soberano, Ngungunhane. De esta forma, el artículo desarrolla un análisis histórico del tema durante la época colonial y, posteriormente, procede a una lectura de la obra Ualalapi (1987), del escritor Ungulani Ba Ka Khosa, discutiendo el paradigma establecido por la obra en relación a la progresión del tema en obras posteriores, como As andorinhas (2013), de Paulina Chiziane, y A balada dos Deuses (1991), de Marcelo Panguana.*

**PALABRAS-CLAVE:** *Ngungunhane; imperio de Gaza, literatura mozambiqueña; Tema literario mozambiqueño, Ungulani Ba Ka Khosa.*

Para Wolfgang Kayser, a investigação dos “topos” literários situa a crítica precisamente no limiar entre a individualidade artística de uma obra e uma quantidade de “imagens poéticas, fórmulas fixas e maneiras técnicas de expor” que se repetem frequentemente num grupo de obras – por meio da análise desses elementos recorrentes, este conjunto pode ser entendido então como uma tradição articulada de modo endógeno (KAYSER, 1963, p. 102). Segundo o teórico alemão, tal método de investigação favorece à descoberta da “origem antiga e transmissão retórica” de um material poético, sem a qual o ato crítico pode padecer de “graves erros de interpretação”, além de acabar alijado da compreensão de “largas épocas da história da literatura” (KAYSER, 1963, p. 102). Do ponto de vista da historiografia literária ou dos estudos comparados de literatura, a observação diacrônica de imagens literárias, assuntos e motivos estéticos recorrentes pode apelar para metodologias de análise eventualmente difusas e ecléticas em demasia se o objetivo for constituir grandes panoramas temporais em curtos espaços de análise; apesar disso, não é possível menoscar a importância, por exemplo, de sistemas literários que se constroem com especial atenção à emulação e à glosa de motivos, assuntos e tratamentos. No caso de formações de literaturas nacionais empenhadas em contextos coloniais, o estudo da tópica se revela muito significativo. O professor Antonio Candido em sua definição de sistema literário, utilizada para compreender a formação da literatura brasileira, considerou de fundamental importância a relação que as obras literárias estabelecem umas com as outras por meio de temas. Nesse sentido, é fundamental para o crítico o conceito de “tradição”, entendida por Candido como um “conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento” (CANDIDO, 2007, p. 26) – no caso literário, a tradição seria a argamassa a ligar todos os elementos que, articulados, compõem o sistema literário: seria um “mecanismo transmissor, (de modo geral uma linguagem traduzida em estilos)” (CANDIDO, 2007, p. 25), que une o grupo de produtores conscientes de sua função e o público receptor. É justamente na integração de projetos individuais à tradição historicamente constituída que a continuidade literária se *forma*, a propósito, garantindo um “movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo” (CANDIDO, 2007, p. 25.). Portanto, a evidência da repetição, da ressonância, da

reverberação ou de diálogos acerca de uma mesma tópica entre obras literárias em momentos diversos seriam, para Candido, as mais fortes evidências de que um sistema literário se encontra em processo de formação.

Este artigo procede a uma discussão diacrônica acerca da recorrência de um tema na literatura produzida em Moçambique e sua apropriação na obra do escritor Ungulani Ba Ka Khosa; o objetivo é construir pressupostos para a compreensão de uma tópica literária moçambicana. Refere-se à notável recorrência de obras que tomam como assunto a soberania nguni<sup>2</sup> ao sul do Zambeze, o chamado “império de Gaza” (*Gaza nkulu*) e seu último soberano, Ngungunhane. Tal temática tem uma antiguidade que antecede o próprio reconhecimento de uma literatura como “moçambicana”, uma vez que já se fazia presente nos primeiros escritos literários produzidos e publicados na colônia de Moçambique, ainda no século XIX. O artigo, portanto, é constituído de anotações de leitura acerca de algumas obras produzidas em diversos momentos entre o final do século XIX até o início do XXI, de modo que seja possível evidenciar algumas das muitas estratégias discursivas que constroem referências ao assunto em suas múltiplas faces e suas implicações históricas e políticas. Num segundo momento, o artigo se debruçará a analisar de que modo Ungulani Ba Ka Khosa estabelece paradigmas para a tópica já em sua primeira obra, *Ualalapi*, de 1987, estabelecendo tratamentos verificáveis em obras subsequentes.

Como ambiciona oferecer subsídios para a discussão da tópica de Gaza na literatura moçambicana, este artigo se integra a uma pesquisa em andamento que busca desenvolver um estudo mais aprofundado e vertical do *corpus* literário mobilizado à volta dessa temática, com o objetivo de elaborar abordagens críticas específicas e históricas para as muitas obras que tratam do assunto. Como aqui se trata de um curto artigo, entretanto, a metodologia desse trabalho limita-se a tecer algumas notas de leitura com esboços de traços críticos, buscando abranger significados estéticos, históricos e sociais mínimos para cada referência.

---

2 Os muitos textos literários que compõem este estudo apresentam etnônimos variantes como nguni/vanguni; chope/machope/muchope; ronga/maronga/varonga/baronga; changana/machangana/vachangana, entre outros. Tais variações derivam de flexões de classes seriais nas diferentes línguas, marcadas pelo uso de afixos coletivizadores ou individualizadores em vários níveis. Como o objetivo deste trabalho é apenas literário, utiliza-se uma forma nominal fixa (nguni, ronga, chope, changana) sem flexões, seja na língua original ou em português (não será usado “chopes”, e.g.), **sem prejuízo do respeito ao texto literário**, entretanto, sempre transcrito *ipsis litteris*. Em relação às grafias dos antropônimos, obedece-se a ao padrão híbrido seguindo a ortografia literária: Gungunhana é a personagem histórica de Serrano, Ngungunhane é a personagem histórica de Khosa, Ngungunyana a personagem histórica de Chiziane, Ngungunhana a personagem histórica de Panguana etc. Há variações no interior de uma mesma obra que correspondem a estratégias estéticas a serem trabalhadas em cada caso. A variação da ortografia nas línguas moçambicanas é assunto antigo e diz respeito a uma discussão complexa, estudada por Ngunga (2012, p. 294-312).

## 1. A soberania nguni, Mfecane, Gaza e Ngungunhane

Para compreender Gaza na literatura, é preciso retroceder ao final do século XVIII para encontrar as raízes de um processo histórico chamado Mfecane. Trata-se do deslocamento de um contingente massivo de população nguni em fuga da centralidade militar e política empreendida pelo líder Shaka kaSenzangakhona (1783-1828). Shaka era um general de guerra que esteve a serviço de uma unidade autônoma nguni, os Abathetwa (ou Mtetua) liderados por Dingiswayo. Em 1816, Shaka depôs seu líder e conquistou o poder desse grupo. Em 1818, fez guerra e subjugou outro grupo nguni autônomo, os Ndwandwe (que disputavam a hegemonia nguni com os Abathetwa), e construiu uma centralidade ao redor da sua autoridade, o que passou a ser conhecido como Reino Zulu<sup>3</sup> (M'BOKOLO, 2011, p. 79), (LIESENGANG, 2000, p. 88), (NGCONGCO, 2010, p. 121). Shaka foi, sobretudo, um revolucionário da tecnologia militar, encabeçando duas grandes inovações: o desenvolvimento do uso militar de uma arma nova, a azagaia, em substituição ao *isiJula* (a lança de cabo comprido), de difícil manejo e que só poderia ser letal à distância (os nguni eram antigos e habilidosos metalúrgicos); e também a consolidação de um regime militar rigoroso e permanente, conectando a guerra à cosmologia dos oráculos e ao poder político, além de racionalizar todas as instituições sociais com fins voltados à guerra.

A centralidade absoluta e despótica desempenhada por Shaka na constituição do Reino Zulu gerou uma larga dispersão humana, espalhando um contingente massivo de grupos nguni em fuga do domínio direto do poder de Shaka. Essas ondas migratórias foram caracterizadas pelo saque, assalto e desestabilização de muitas estruturas políticas locais pré-existentes, e se espalhou por regiões imensas concernentes ao que hoje são os seguintes países: Zâmbia, Zimbabué, Tanzânia, Malawi e Moçambique, além de seus epicentros, a África do Sul, Eswatini (Swazilândia), Lesoto e Botswana. Esse processo de dispersão de destacamentos nguni por essa vasta região da África Austral ficou conhecido como Mfecane (*difacane* em língua sotho significa algo como “movimento tumultuoso de populações”<sup>4</sup>). Durante o Mfecane, no entanto, vários grupos se centralizaram em novas instituições políticas, aproveitando o conhecimento militar decorrente da revolução militar zulu, que serviu de arquétipo político e institucional para esses grupos. Um desses destacamentos foi liderado pela figura do general nguni Sochangana kaZikode (c. 1780-1858), neto de Gasa kaLanga (kaMakweya), que estendeu seu poderio pela região litorânea da costa índica do continente num processo que se consolidou até 1821, subjugando inúmeras populações num tipo de centralização política que se manifestava precisamente através das esferas tributária e militar. Segundo analisa Gabriela Aparecida dos Santos:

3 Na verdade, ao consolidar seu poder, Shaka substituiu as antigas denominações (Abathetwa, Ndwandwe ou mesmo nguni), pela palavra *amazulu* (plural de zulu), “os do céu” ou “andorinhas”, extensiva a todos os seus súditos (M'BOKOLO, 2011, p. 83).

4 Esta tradução encontra-se em Elikia M'Bokolo (2010, p. 81). Há outras leituras, no entanto: Leonard Ngcongco (2010, p. 106) registra que a palavra “*mfecane*” significa “esmagamento” em língua zulu e que “*difaqane*” significa “golpe de martelo” em sotho-tswana.

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

“Manicusse” é o nome adotado por Sochangana após ter estabelecido seu domínio por toda a região centro-sul do que hoje é Moçambique (da baía de Maputo até aproximadamente o Vale do Zambeze), e após ser considerado o primeiro soberano do que ficou conhecido como Reino de Gaza (em memória do avô do soberano), ou Grande Gaza (*Nkulu*). Segundo análise das fontes disponíveis efetuada por Gabriela dos Santos, em 1821, Manicusse já estava com seu poder totalmente consolidado na região através de uma estrutura institucional centralizada no domínio militar e econômico. Seu governo foi longo, e sua morte em 1858 abriu uma crise por sucessão que pôs os portugueses aterrorizados, uma vez que as batalhas entre os grupos beligerantes quase varreram a presença portuguesa do litoral (LIESENGANG, 2000, p. 91).

A morte de Sochangana levou a uma disputa entre três herdeiros: Muzila, Chuóne e Mawewe. O direito de cada sucessor acarretava implicações na política externa de Gaza: Muzila era filho de uma esposa ndau de Manicusse, o que atenderia aos interesses dos povos do norte; Mawewe era filho de uma esposa swazi, atendendo aos interesses do Reino Swazi, aliado ao sul; além disso, havia também implicações de ordem legal, uma vez que cada um desses herdeiros poderia reivindicar o poder segundo direitos consuetudinários distintos (SANTOS, 2010, p. 65). Mawewe foi empossado por apoio dos “grandes do reino” em 1858, e desferiu intensa guerra até conseguir eliminar todos os irmãos, dos quais escapou Muzila que, com apoio dos bôeres e dos portugueses, atingidos pela hostilidade de Mawewe. Afinal, Muzila consegue depor Mawewe, assumindo o poder definitivo em 1862 (SANTOS, 2010, p. 24-95). O apoio português a Muzila correspondia a interesses de construir uma colonização efetiva, de modo que as receitas portuguesas pudessem se equilibrar após a perda do Brasil em 1825 (ALEXANDRE, 2000, p. 141-146). Durante o reinado de Muzila, Portugal tentou impor “tratados de vassalagem” ao chamado “régulo de Gaza”, visando ao estabelecimento de um cinturão de reinados vassalados leais ao redor das frágeis possessões lusitanas. Quando Muzila morreu em 1884, Portugal estava às voltas pela reivindicação de seu “direito histórico” de domínio das terras sob a ambição britânica. O reinado de Ngungunhane começou sob entraves graves, e os interesses portugueses no controle efetivo das terras de Gaza já não poderão mais depender da diplomacia e de tratados de vassalagem, dependerão agora, da “ocupação efetiva” do território – e para obter tal fito, não economizarão nos investimentos militares em campanhas até verem o poder de Gaza totalmente eliminado (HERNANDEZ, 2008, p. 507). Por isso, entre 1895 e 1897 será desencadeada a guerra contra Gaza, que culminará na prisão de Ngungunhane em 1895 e no seu posterior exílio, assunto de que trataremos na sequência.

## 2. Um histórico da tópica de Gaza

Em 1891 foi publicada pela Imprensa Nacional em Lourenço Marques a coletânea de poemas *Sons orientaes*, de autoria de Arthur Serrano, atualmente considerado o “primeiro livro de versos publicado em Moçambique” (CAVACAS; GOMES, 1998, p. 71). Há poucas informações a respeito de Serrano. Ferreira e Moser (1983, p. 205) afirmam que, aquando de sua publicação, Serrano era diretor do jornal *A situação*. Com efeito, este periódico foi publicado em Lourenço Marques em 1 de fevereiro de 1890 e contou com 5 números até 5 de março do mesmo ano (ROCHA, 2000, p. 369). Arthur Serrano contribuiu também com poemas e crônicas no *Novo almanach de lembranças luso-brasileiro* sob o pseudônimo de “S. Rano” entre 1884 e 1906 (FERREIRA; MOSER, 1983, p. 205), ROCHA, 2000, p. 370). Cavacas e Gomes afirmam que *Sons orientaes* “podia ser escrito fora de África” (1998, p. 71), talvez se referindo ao fato de que não haveria elementos na coletânea que oferecessem qualquer indício de um significado local; apesar dessa afirmação, o volume se encerra com um epílogo intitulado “Aos que leram” em que o autor revela sua particular pretensão de construir um “livro africano”, como se vê: “Quizemos fazer um livro puramente africano, mas não podémos conseguil-o tão absolutamente como desejávamos. Versos unicamente feitos em Africa, e impressos em typographia africana, são eles” (SERRANO, 1891, p. 91). A preocupação com a matéria local, portanto, é patente à escrita do autor – sua opinião é de que fracassou neste fito; entretanto, a obra apresenta indícios de um olhar atento à dimensão local da colônia, como se discute na sequência.

Entre as derradeiras páginas 83 e 90 do volume, assoma o “Canto da guerra vatua (Assibinheia)”, extenso poema em dezessete quadras que consiste numa remotíssima<sup>5</sup> aparição literária do “Gungunhana” enquanto o soberano ainda imperava em todo o Sul. O poema é dividido em três partes desiguais: a primeira, com as quadras todas entre aspas, apresenta uma convocatória para que os guerreiros se reunissem a mando de um “chefe invencível/ tremendo de raiva e dôr” e se espalhassem entre os “povos rebeldes/ beber o sangue traidor”; a segunda parte, contém uma narração objetiva dos soldados cumprindo a ordem “dez dias depois”, dispersos em “immensas hostes guerreiras” que entoam a toda a terra “o canto heroico dos vátuas,/ a marcha da – ASSIBINHEIA – :”. A terceira parte traz as vozes que compõem o canto, em uma estrutura dramática, falando um “Chefe” e um “Côro”: “Álerta, ó vós que dormis,/ erguei-vos, e vêde em massa,/ a guerra do Gungunhana/ que tão perto de vós passa” (SERRANO, 1891, p. 86). Todo o poema versa acerca do terror causado pelo canto de guerra nguni, aqui chamado de “assibinheia”<sup>6</sup>. A ulterior literatura acerca de Gaza consagraria excertos

5 Cavacas e Gomes (1998, p. 70 e 71) se referem a uma edição de “*Canto da Guerra Vátua*” [sic], em edição do autor em 1890. Não foi possível até o momento obter outras informações a respeito dessa edição. Ressalte-se que, de seguida, ao referir à publicação de *Sons orientaes*, os próprios pesquisadores atestam o pioneirismo da edição de 1891.

6 Até o momento, não foi possível aferir a que palavra se refere “assibinheia”. Provavelmente, Serrano operou uma transcrição rudimentar de algum termo das línguas locais circulante à época designando o

de cartas de oficiais portugueses que expressam admiração e terror por ouvir os cantos de guerra nguni – antes mesmo que a chamada “guerra de pacificação” tivesse seu desfecho, aqui a poesia de Serrano testemunha, por meio de uma construção estética, os cantos de guerra dos soldados de Ngungunhane.

A tópica de Gaza ressurge como assunto ligado às primeiras elites negras e mestiças letradas do início do século XX, e também foi recorrente nas páginas célebres dos periódicos surgidos no seio do Grémio Africano de Lourenço Marques, quais sejam: *O africano* (1908-1919) e *O brado africano* (1918-1974; a respeito do associativismo de negros e mestiços em Lourenço Marques no início do século XX conferir: (NEVES, 1989) e (ZAMPARONI, 2007). Em *O brado africano*, foi publicado o folhetim *Na terra ubérrima*, de Estácio Dias (1877-1937), publicada no periódico entre o número 482, de 29 de junho de 1929, e o número 507, do dia 5 de abril de 1930, alternando seu subtítulo ora para “Coisas passadas”, ora para “Viagem ao prebostado” (NHAMONA, 2016, p. 96-97). Esta obra, obnubilada pelo tempo, talvez devesse ser arrolada nos princípios da história do romance em Moçambique (aspecto trabalhado em Souza (2018, p. 26)). A novela narra, a propósito, a história de um pequeno proprietário de terras situadas na fronteira entre o domínio dos portugueses e o domínio de Mudungazi (Ngungunhane), justamente durante o conflito que levaria o soberano de Gaza ao exílio, após a campanha chefiada por Mousinho de Albuquerque, que surge agora como personagem histórico. Após a derrota de Gaza, a propriedade seria efetivamente dominada pelos portugueses, mas não plenamente colonizada. Como constata Nhamona: após alguns anos, o antigo proprietário retorna à terra e percebe que “continuava abandonada e num estado deplorável, tendo tornado a empreitada de conquista inútil e a colonização uma coisa ainda por se fazer, em virtude de continuar a ser um lugar inóspito” (NHAMONA, 2016, p. 100). O folhetim de Estácio Dias pôde atravessar as décadas sob o completo olvido da crítica, que preteriu o empreendimento desses jornalistas e literários em favor de outros pioneiros, mas não passou sem reverberações à época.

Também nas páginas de *O africano* em seu número 6, de 22 de maio de 1909, pela ferina pena do cronista João Albasini (1876-1922), o Nwandzengele, surgem ácidas críticas ao governador geral de Moçambique (à época, Alfredo Augusto Freire de Andrade, 1859-1929) mesmo que, para isso, precisasse sacrificar a imagem do soberano nguni em favor de um ideal iluminista e etnocêntrico de colonização que nunca se realizara efetivamente pelos portugueses. Assim sendo – resta o questionamento do cronista – qual foi o sentido de empreender tantos esforços para derrotar o soberano de Gaza? Neste sentido, a visão horrenda do soberano emerge no discurso como uma estratégia retórica, envolta em sarcástica ironia: se é verdade que Ngungunhane fosse um cruel déspota, a omissão da colonização portuguesa em face de tantos abusos reproduz a propagada “selvageria” na mesma medida em que o soberano nguni

---

canto de guerra nguni. É objetivo desta pesquisa compreender essa grafia em trabalho específico sobre Serrano, em processo de elaboração atualmente.

teria sido bestial e iníquo. Em estrutura argumentativa que transpira uma lógica silogística: se o soberano de Gaza foi bestial porque explorava, logo, portugueses e nguni nivelam-se em brutalidade, como se vê:

Tirano cruel era o Gungunhana e para vencel-o V. Ex.<sup>a</sup> pôs a sua espada, a sua energia e a sua vida ao serviço da patria; e a patria para abater a arrogancia d'aquela besta imunda não se poupou a sacrificios de nenhuma especie./ Era a luta da razão ao serviço da humanidade, era a civilização expulsando, á ponta da baioneta, o cruel tirano *vatua*, livrando aqueles povos de Gaza, d'aquela fera humana, substituindo-a por homens cultos, sérios, ponderados, *possuidores da verdadeira ciência de governar; de administrar*. Já lá vão 14 anos! – e quanto á justiça que se administra áquelas longínquas terras, continua a ser tão cruel e iniqua como a do Gungunhana! (ALBASINI, 2012, p. 99).

O folhetim de Dias e as crônicas de Albasini mostram algumas ocorrências da tópica nos periódicos dos movimentos associativos do início do século XX; neles, a referência a Gaza emerge como um recurso retórico para a construção de uma análise distanciada da colonização portuguesa – ao remontar um dado do final do século anterior, a tópica suscita perspectiva histórica e leva os textos a situar temporalmente as dinâmicas imperialistas de controle efetivo do território. Resulta disso que, tanto no folhetim quanto na crônica, os propagados ideais da colonização lusa são contrapostos aos seus efeitos pragmáticos, em perspectiva diacrônica: por que Ngungunhane fora derrotado no passado? A colonização foi capaz de gerar benefícios para a população local diferentes do domínio nguni? Se Portugal desejava livrar os povos do Sul de uma suposta tirania nguni, quais condições de vida oferece a eles naquele presente? Resta no substrato dessas construções argumentativas o retrato de um grupo que se voltava para a chamada “causa africana”, ou seja, a defesa de interesses de um segmento da população local que se entendia paulatinamente como “colonizado” em face de uma organização política, jurídica e econômica que, cada vez mais cerceava a liberdade e impunha a exploração dos recursos e da força de trabalho (NEVES, 1989; 2008), (ZAMPARONI, 1988, p. 73-86), (MENDONÇA, 2012, p. 22).

A tonalidade negativa com que Ngungunhane surge nesses escritos está ligada à circulação da tópica de Gaza como tema ainda recorrente em chave racista no discurso não literário luso: era, sobretudo nas primeiras décadas do século XX, uma forma de enaltecer a superioridade europeia e provar uma suposta eficácia da colonização. Segundo Gabriela dos Santos, esta visão negativa data já desde a altura em que Portugal empreendia esforços para subjugar o poder de Gaza por meio de tratados de vassalagem, em 1862, sob Muzila, e em 1885, sob Ngungunhane, acordos estes que não geraram resultados frutíferos para os interesses portugueses. Segundo a pesquisadora (SANTOS, 2010, p. 83), essa falência era vista como “falta de palavra e compromisso” dos soberanos nguni, isso franqueava o uso de expressões

como “‘traidor’, ‘ardil’, ‘ambicioso insaciável’ e ‘intrigante matreiro’” (SANTOS, 2010, p. 83), o que reforçava o etnocentrismo e a crença na inferioridade do africano. No final do século XIX, esse tipo de discurso se impregnou de traços racistas de caráter cientificista e positivista, e sobreviveu ainda após a definitiva derrota de Ngungunhane em 1895. Acresce a isso que essa visão etnocêntrica e racista de Ngungunhane e Gaza tem seu berço vizinho a um nacionalismo português recém-ferido pelo Ultimatum britânico de 1890, além de servir para comprovar diante das potências a “capacidade” portuguesa de estabelecer uma colonização efetiva na África Austral no contexto da disputa imperialista entre Portugal e o Reino Unido (SANTOS, 2010, p. 80-82).

Nas obras literárias, entretanto, tais lugares-comuns desta visão negativa surgirão por meio de apropriações imprevistas, eventualmente até para tornar o texto alheio à lógica etnocêntrica da colonização ou para confrontá-la. É o caso do soneto “Pós da História”, de Rui de Noronha (1909-1943), publicado em *O brado africano*, de número 728, em 3 de novembro de 1934. No poema, o soberano é visto numa cena de forte teor dramático, exatamente quando é encontrado no kraal de Chaimite após a morte dos *induna*<sup>7</sup> Quêto e Manhude – estes foram assassinados por Mouzinho de Albuquerque antes da captura de Ngungunhane. Apesar da derrota, o soberano assume uma forma estética altiva: “E o Gungunhana, em pé, sereno o aspecto,/ Fitava os dois, o olhar heroico, augusto” (NORONHA, 2006, p. 71). O desfecho do mote narrativo do poema mostra a madrasta do soberano, Impincazamo, no soneto tida por “mãe, a implorar ao vencedor por misericórdia ao filho”. Ao lançar mão de um momento decisivo das narrativas históricas acerca da queda de Ngungunhane, o soneto o faz com caracteres intensamente afetivos e ares de bravura. Tais características servem no soneto para construir uma imagem basicamente humana das várias personagens envolvidas. Desse modo, o poema situa-se à distância da visão negativa, bestial e etnocêntrica de Ngungunhane e Gaza, alienando-se dela, uma vez que o poema contraria uma lógica discursiva que havia tornado a figura histórica do *nkosi* em um pária. De todo o modo, em todas as manifestações literárias da tópica vistas até aqui, é possível notar um diálogo no intertexto com um discurso lusitano colonial e etnocêntrico em relação ao empreendimento imperialista.

Posteriormente, a tópica de Gaza desprende-se definitivamente da ótica lusitana para trilhar caminhos próprios, seguindo a senda inaugurada por Serrano e Rui de Noronha, na poesia, e por Albasini e Estácio Dias, na prosa. Na virada da década de 1940 para 1950, a tópica encontrará novas realizações na obra de Noémia de Sousa (1926-2002). Sua poética combativa é rica em construções dialógicas na qual diversos sujeitos se individualizam ou coletivizam,

---

7 A palavra *induna* ou *i-nDuna* assumiu diversos significados ao longo do tempo, a maioria se referindo a pessoas com funções oficiais na corte do *nkosi* de Gaza, cf. (SANTOS, 2017, p. 185).

conforme falam desde *locus* enunciativos posicionados na complexa e truncada malha da sociedade colonial. É desde esse projeto estético que surgem versos que instrumentalizam a tópica de modos variados: no poema “Nossa voz”, de 1949 (SOUSA, 2016, p. 26-27), a “lança de Maguiguana” faz referência ao militar khosa que combateu o exército português na batalha de Coolela, em dezembro de 1895, coordenando todas as *mangas* nguni, e, após a captura de Ngungunhane, prosseguiu na chamada “batalha de Macontene” até seu tombamento em 1897. Essa referência toma lugar ao lado de uma série de imagens que caracterizam uma voz coletiva erguendo-se aos gritos contra uma “ESCRAVIDÃO” enfatizada pela grafia em caixas altas.

A palavra “Bayete” também é recorrente em outros versos de Noémia, e nomeia um poema de 1950. Neste, uma enumeração em tons nefastos de algumas ações coloniais (imposição religiosa, exploração econômica, cobrança de impostos, fome, exploração do trabalho etc.) desencadeiam, por fim, um questionamento à própria colonização, individuada em um “tu” interlocutor: “não achas demasiado exigir-me que baixe a lança e o escudo / e, de rojo, grite à capulana vermelha e verde / que me colocaste à frente dos olhos: BAYETE?” (SOUSA, 2016, p. 128) – nestes versos, as cores vermelha e verde constroem referência à bandeira lusa, metaforizada por uma “capulana”, enquanto a saudação nguni surge como uma exigência descabida se dirigida à própria dominação portuguesa. Essa sobreposição de signos nativos às formas de um poder exploratório abre um descompasso de significados culturais; é, por assim dizer, uma inversão da dominação cultural no nível dos versos, uma vez que o instrumental cognitivo usado para compreender a colonização é endógeno (invertendo a usual aplicação de um instrumental europeu para a compreensão do nativo). É justamente por conta dessa fissura aberta que a ação colonial assoma como um empreendimento essencialmente exógeno e, portanto, ilógico naquele contexto específico moçambicano.

A palavra “bayete”, a propósito, tem sentido vário em Noémia de Sousa. Em Gaza, ela significava uma saudação dirigida ao soberano nguni. Segundo Bento Siteo (2011, p. 11), *b’áyéthé* deriva de *váyéthé!* em isizulu que significa “viva!; salve!”. Se, por um lado, a opção lexical faz referência a uma instituição nativa que se opôs à colonização portuguesa, o que soa subversivo e afrontoso no contexto do controle colonial do pensamento, por outro lado, assume o significado de vénia a uma autoridade institucionalmente consolidada, o que pode denotar submissão (sentido rejeitado no poema “Bayete”, a propósito). Vejam-se os versos do poema “Grito”, dedicado a João Mendes: “E é estranho como o teu grito, aumentado/ é mais forte que as vozes submissas [...]/ Manda-me sempre a tua voz de abraço/ animando-me a lutar contra os bayetes amolecidos dos landins,/ dia a dia mais numerosos...” (SOUSA, 2016, p. 102). Nestes versos, o mesmo “grito”, ademais tão recorrente na poética de Noémia, se levanta não

exatamente contra o racismo ou à exploração, mas contra uma postura própria dos “landins” (expressão genérica lusitana para se referir às culturas nativas do sul de Moçambique). Essa postura está caracterizada por falta de firmeza, já que é amolecida, e associada às “vozes de submissão” dos versos anteriores.

Do interior desta tópica surge ainda um dos diálogos mais significativos da literatura moçambicana, travado entre Noémia de Sousa e João Dias, no poema “Godido”, de 1950, dedicado ao escritor no ano seguinte de sua morte. Com efeito, já no mesmo ano de 1950 havia circulado um conto de autoria de Dias chamado “Godido”, que nomearia a coletânea de contos publicada pela Casa dos Estudantes do Império, sob orientação de Orlando de Albuquerque, em 1952: *Godido e outros contos*. No conto, Godido é um menino pobre nascido no interior, escolhido como “imagem de uma raça” (DIAS, 2014, p. 23); seu nome é uma reverberação do herdeiro do trono de Gaza, aquele que sucederia Ngungunhane, e que foi com ele preso e deportado, falecendo nos Açores em 1911. A personagem de Dias surge como um “recém-nascido imaginado rei” (DIAS, 2014, p. 21), um “negro feito Gungunhana destoutras gerações” (DIAS, 2014, p. 20). É de se destacar que, na abertura do volume de contos, um curto texto apresenta uma imagem onírica de um reino de Gaza que não existiu, já que Godido nunca se tornaria soberano de Gaza: “Com seus armamentos de ferro, o reino de Godido era então o mais forte de região. Superava quantos lhe apareciam. Em todo o sítio a voz do vátua era indiscutivelmente a voz de baixar a cabeça e saudar Bayette! Bayette!!!” (DIAS, 2014, p. 7).

Godido é um símbolo (como reconhece Orlando de Albuquerque no prefácio da obra) da continuidade de uma história da dominação nguni, bruscamente interrompida pela efetivação da colonização portuguesa. Nhamona observa que a adoção do nome de Godido aponta para uma insubordinação à dominação cultural portuguesa e consiste em uma referência à continuidade das elites nguni do sul do território – a propósito disso, o pesquisador resgata uma narrativa oral de que Godido retornaria numa nuvem de gafanhotos para continuar o legado do pai (NHAMONA, 2016, p. 96-97). A personagem Godido, a propósito, é um garoto que, em fuga da opressão vivida no campo, desloca-se para a cidade esquivando-se como pode da brutalidade do racismo institucionalizado na vida social da colônia. Retornando ao diálogo entre Noémia e João Dias, esse é o aspecto mais explorado pelo poema da escritora. Nele, um eu lírico feminino narra a experiência de “descer” de seu sertão natal à cidade e encontrar noites sem batiques e sem lua que a esmagam, a encarceram, a ignoram e a desumanizam. Contra essa opressão é que se ergue novamente um grito (presença constante em Noémia, como bem ressalta Noa em “A metafísica do grito” (NOA, 2017, p. 135), reivindicando o estatuto de “Rainha nas costas de minha Mãe!” (SOUSA, 2016, p. 120). Apenas nas últimas duas estrofes Godido é referenciado, como um “irmão negro, desorientado e perdido/ na cidade cruel...” (SOUSA, 2016, p. 121).

### 3. O paradigma de *Ualalapi*: heróis em questão

Durante os anos da independência e enquanto a lógica revolucionária predominou como um fator cultural de grande importância em Moçambique (BASTO, 2006), (SOUZA, 2018), as figuras de Ngungunhane e Gaza receberam novas configurações discursivas que são também fatores decisivos para as obras literárias daquele período e mesmo de momentos posteriores. Afinal, houve uma apropriação da narrativa de Gaza pelo novo poder político que assumia o controle do Estado após a guerra de independência (1964-1974); como índice desse processo, destaca-se o trabalho em que Fernando Bessa-Ribeiro (2005, p. 14) analisa a revista *Tempo*<sup>8</sup> observando as mudanças políticas e institucionais na forma como a imagem de Ngungunhane é abordada. Em setembro de 1978, Bessa-Ribeiro destaca um relato sobre Ngungunhane no qual o soberano é visto como resistente à “invasão portuguesa” ao mesmo tempo que é tido como “chefe feudal”, opressor do “povo”. Já em dezembro de 1982, as fissuras na nova narrativa sobre o *nkosi* são totalmente obnubiladas, uma vez que se estabelece uma relação direta entre Gaza e Moçambique enquanto nação. Segundo Bessa-Ribeiro:

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

Essa operacionalização da tópica pelo poder político de então tem como ápice o traslado dos supostos restos mortais de Ngungunhane para Moçambique em 1985, no décimo aniversário da independência, após negociação com o governo português que se alongava desde 1983 – conferir também (GARCIA, 2008, p. 131-147). Nesta altura, Ngungunhane é declarado oficialmente como um “herói da resistência”, e sua luta do século XIX vinculada diretamente ao combate atual da Frelimo para o estabelecimento de uma independência socialista e modernizadora, a despeito da guerra civil que dilacerava o país. Tal narrativa compunha uma retórica revolucionária de caráter heroico, triunfalista e teleológica, que produziria um *corpus* literário com feições oficiais, largamente propagado nos veículos de imprensa e na vida literária e cultural de Moçambique – conferir Basto (2006) e demais resultados obtidos em Souza (2018).

Exatamente neste contexto circula uma das obras de maior importância acerca da tópica de Gaza, *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa. Com efeito, *Ualalapi* se transformou em um

<sup>8</sup> A importância da revista *Tempo* precisa ser ressaltada em função de este ter se tornado um dos principais veículos de informação durante a primeira república moçambicana, encampando muitos debates da vida social e política, como bem analisa Machiana (2002).

dos mais importantes testemunhos literários de Ngungunhane e Gaza, operando como um catalizador dessa tópica em 1987. Todos os textos moçambicanos surgidos após 1987 versando sobre Ngungunhane e a soberania nguni têm, inevitavelmente, *Ualalapi* como intertexto. Ademais, é preciso considerar como a retomada da tópica na segunda metade da década de 1980 não está circunscrita à pena de Ba Ka Khosa, mas está integrada a um espírito geracional, por assim dizer, dos escritores ligados à revista *Charrua*, já que essa assim chamada “geração”, a propósito, produziu outros textos que também se integraram à tópica, como se vê na obra de Marcelo Panguana. Segundo Fátima Mendonça, *Charrua* foi “o primeiro movimento literário organizado, surgido em Moçambique depois de 1975”, e seu surgimento trouxe no seu bojo, através da distensão em relação ao modelo de poesia revolucionária, a abertura para uma poética de “extremo lirismo intimista” e novos “experimentalismos” (MENDONÇA, 2011, p. 18). O periódico, que acabou atribuindo o nome pelo qual a geração ficou conhecida, recebeu oito edições que circularam entre junho de 1984 e dezembro de 1986. No último volume do periódico, de número 8, em dezembro de 1986, circularia “A morte de Mputa” (p. 25-27), de Ba Ka Khosa, apresentado como um conto, posteriormente um dos capítulos de *Ualalapi*.

O texto completo de *Ualalapi* foi efetivamente lançada em 1987 pela Associação dos Escritores Moçambicanos, e se destacou no quadro geral da literatura moçambicana do período por ser uma obra em prosa longa. Apesar disso, um intenso caráter fragmentário caracteriza sua composição: uma grande quantidade de excertos de diversos outros textos se acumula num compósito, como uma *bricolage*. Estes textos todos versam acerca de variados assuntos mas, cada um a seu modo, contribui para a construção de um significado maior, a saber, a narração da ascensão de Mudungazi após a morte de Muzila, sua entronização como Ngungunhane, dados da rotina de seu mandato, cenas do confronto com o exército português e, por fim, sua queda e exílio (em 1895 o *nkosi* é capturado e enviado para Lisboa, onde permanece até 1896 – em seguida é encaminhado para o definitivo exílio nos Açores onde viria a falecer em 1906). Por conta desse intenso caráter fragmentário, a obra recebeu um subtítulo em sua primeira impressão: “contos”<sup>9</sup>, e isso suscitou verdadeira azáfama na crítica da obra, gerando um debate que atravessa já três décadas. A propósito disso, Ana Mafalda Leite observa que, quando a crítica analisa a adoção da narrativa longa em Moçambique, o conjunto das obras “causa certa perplexidade ou estranheza, uma vez que não se rotula ou encaixa em formas previamente conhecidas, inaugurando outras, experimentais, e menos convencionadas” (LEITE, 2003, p. 93).

Por meio de um complexo jogo de discursos diretos e indiretos, várias vozes narrativas se ladeiam em disputa pelo turno narrativo de *Ualalapi*, concorrendo com um narrador

---

9 À revelia de Ba Ka Khosa, como ele revelou em entrevista à autoria deste artigo em 2017.

central que facilmente perde a vez de contar. Esse expediente permite vislumbrar a história de Ngungunhane. Esta forma de narrar fomenta um ambiente de contradição e incerteza, uma vez que se apresentam apenas versões, perspectivas, abordagens e testemunhos distintos de diversas experiências pessoais e históricas relativas a Gaza e Ngungunhane. A voz narrativa central não impõe nenhum tipo de correção histórica ou censura, nem tampouco evidencia qualquer seleção entre os depoimentos em busca dos mais acertados e fidedignos; pelo contrário, os expõe assim como eles se sucedem, e, inclusive, quando discorda ou encontra pontos contraditórios nos depoimentos, interpela os consultados – e esse processo de questionamento encontra-se exposto na malha narrativa com todo o naturalismo.

A essa pluralidade de vozes, acresce-se um numeroso acervo paratextual composto dos chamados “Fragmentos do fim” (6 ao total) e de uma série de epígrafes que acumulam supostos depoimentos de testemunhas da época da guerra contra Gaza, documentos oficiais dos militares portugueses, provérbios em língua zulu e versículos da Bíblia. Ora, todo esse acervo paratextual acoplado ao corpo narrativo da obra conserva uma funcionalidade narrativa ao lado das vozes dos narradores no interior do corpo do texto e também dos excertos inseridos nos “Fragmentos do fim”. Maria Fernanda Afonso, que, a propósito, classifica *Ualalapi* como um “xadrez paratextual” (2004, p. 297), observa que isso estabelece “uma relação dialógica” com o corpo de textos narrativos, de modo que esses capítulos narrativos estejam somente “aparentemente isolados”, uma vez que se encontram “unidos por uma progressão de sentido que provém da visão do passado colonial até à evocação do presente, representada no discurso escatológico de Ngungunhane” (AFONSO, 2004, p. 300).

Desse modo, *Ualalapi* lança a tópica de Gaza a um terreno impreciso e perigoso da incerteza e da pluralidade, o que subvertia a lógica heroica unívoca e centralizadora operacionalizada pelo partido nos tempos da primeira república. Isso confronta o processo de controle de narrativas exercido pela Frelimo, ao qual o historiador João Paulo Borges Coelho faz referência como um “monopólio das explicações do passado” (COELHO, 2019, p. 4), que deriva de uma “relação de vizinhança” entre a política e a história, culminando em subordinação das historiografias em função de legitimar o poder do partido (COELHO, 2019, p. 4). De um modo geral, os discursos heroicos em Moçambique estão ligados à construção discursiva de uma narrativa épica e teleológica, aquilo que João Paulo Borges Coelho (2019) chama, a propósito, de “Roteiro de Libertação”. A elaboração de mitos de heróis é fundamental neste sentido, uma vez que se trata de vincular certos indivíduos à ideia de uma natureza incomum, já que nasceram predestinados para o cumprimento de uma “missão”, a libertação do país da dominação estrangeira, como bem observa Cristiano Matsinhe (MATSINHE, 2001, p. 222) em relação às biografias de Mondlane e do presidente Samora Machel.

O paradigma lançado por *Ualalapi* de confronto com o discurso político acerca dos heróis parece ter ganhado sobrevida em outras ocorrências da tópica de Gaza na literatura moçambicana. É o caso de *As andorinhas*, da escritora Paulina Chiziane. Trata-se de uma coletânea de três contos, organizados à volta de heróis: o primeiro, chamado “Quem manda aqui?”, aborda Ngungunhane, o segundo, chamado “Maundlane, o criador”, aborda um dos fundadores da FRELIMO, Eduardo Mondlane (1920-1969), e, o terceiro, chamado “Mutola”, trata da esportista moçambicana Maria de Lurdes Mutola (1972-), campeã olímpica reconhecida internacionalmente. São três figuras eminentes na vida social moçambicana e que despontam cada uma em sua esfera: histórica, política e esportiva, respectivamente. A obra de Chiziane se coloca em diálogo com diversos outros textos que compõem e corroboram uma vasta tradição escrita ligada aos heróis, como as autobiografias de combatentes e ex-combatentes que abundam em Moçambique desde a independência<sup>10</sup>, ou as coletâneas *Poesia de combate* (trabalhadas largamente em Basto (2006) e Souza (2018)).

Esse diálogo faz o texto se ligar à reflexão estética do poder político moçambicano (conferir a respeito da ligação preliminar entre heróis e o poder político Bessa-Ribeiro (2005, p. 251-271) e também Garcia (2008, p. 131-147)). Esse caso é particularmente relevante no conto “Maundlane, o criador”, que, ao ficcionalizar a imagem histórica do primeiro presidente da FRELIMO, conecta-se com sua própria autobiografia, *Chitlango, filho de chefe*, (1990 [1943]), de Chitlango Khambane (Eduardo Mondlane) e André-Daniel Clerc. No caso específico de Ngungunyana (etnônimo utilizado) no conto “Quem manda aqui?”, as implicações políticas de tal intertexto, entretanto, são aproximáveis daquelas inauguradas pelo *Ualalapi* em 1987: contrariamente à versão triunfalista e épica das narrativas oficiais, a personagem da obra de Chiziane é um déspota cruel e, de tal modo excêntrico, que uma simples “caganita de andorinha” o faz mobilizar um exército inteiro para punir o pássaro e provar sua autoridade infinita. Liderados pelo general Nguyuza, seus melhores destacamentos saem em marcha em direção ao reino das andorinhas. Neste ínterim, com a capital completamente desguarnecida, Ngungunyane acata o pedido de refúgio do líder rongá Matibyana (refere-se Nwamatibjwana Zilhalha, o “Zixaxa”, líder maronga que acompanhou o soberano no exílio), provocando intensa hostilidade contra os portugueses, o que levaria o *nkosi* à completa derrota.

---

10 Recentemente, Rita Chaves (2019) teceu um breve panorama dessa produção em Moçambique em um recorte temporal que compreende os anos de 2001 a 2013.

#### 4. Etnicidade confrontada: cisões abertas

Há outra sedimentação da tópica que liga *Ualalapi* ao texto de Chiziane e também a uma obra de Marcelo Panguana. Trata-se da ênfase nas assimetrias culturais de Gaza, mostrando como as personagens nguni manifestam crença em uma superioridade cultural, moral e rática em relação aos povos que subjagam, sobretudo os chope, cuja reiterada recorrência nesses textos após 1987 é notável. A história dos chope descreve um fenômeno correlato à centralização dos nguni em terras hoje moçambicanas: segundo Rita-Ferreira, em meados do século XIX, um soberano chamado Mbinguane, filho de Xipenyana, “um dos netos do grande chefe Dzowo, do vale do Limpopo, conseguiu dominar e unificar parte dos régulos chopos, mobilizando-os numa resistência denodada contra Mawewe, Muzila e Gungunyane” (RITA-FERREIRA, 1975, p. 30), enfrentamento este fiado por um suposto apoio português que não teve condições de enfrentar Gaza na maior parte do tempo. Gabriela dos Santos (2017, p. 243-250) remonta a trajetória da marcha dos nguni desde Mossurize a Bilene em 1889 que culminaria no cerco e destruição do *khokholo* (fortificação) dos chope, na morte de Xipenyana, e na desagregação dos contingentes militares sob a liderança de Binguane.

Em *Ualalapi*, o episódio do cerco do *khokholo* chope (chamado então de *nkocolene*) é ficcionalizado no capítulo “O cerco ou Fragmentos do cerco”. Começando *in media res*, o episódio inicia no décimo dia de um cerco de trinta mil guerreiros nguni contra a o *nkocolene* (cf. p. 80), sob o comando de Maguiguana. Há intenso caráter de horror, decorrente de descrições escatológicas de fluídos e excrescências humanas, além de detalhes dos chope isolados que, “enlouquecidos pela fome [...] devoram as crianças” (p. 83). Binguane e seu filho, Xipenyane, assistem aos piores horrores decorrentes da miséria e da fome no interior da fortificação. Antes de atacar definitivamente, Maguiguane tem tempo de discursar aos guerreiros, afirmando que:

Durante dias não tivemos outro objectivo que dar oportunidade aos machope de virem a nós e entregarem as lanças, as zagaias e os escudos. Não o fizeram. E por uma razão muito simples: são animais. É isto que esquecemos, guerreiros. Um animal habituado à selva nunca conviverá com homens e muito menos seguirá as regras mais elementares da existência humana. E esta verdade não a inventei, mas disse-a nosso rei Ngungunhane há muitos e muitos anos. Nessa altura ele convidou-os para esta grande comunidade de homens que somos e que construímos. Recusaram a nossa mão caridosa e preferiram andar a monte, incomodando-nos à noite com os seus uivos e estragando as nossas machambas. Houve alturas que chegamos a construir currais para esses animais machope, mas eles preferiram a selva, aos dias sem rumo. (KHOSA, 1987, p. 86-87)

Os chope são descritos aqui como “animais” em face de uma “civilização” que recusam e que poderia ter sido aceita por meio da adesão aos costumes nguni. Decorrente da ideia

de animalidade dos chope é o caráter brutalizado que Maguiguane a eles atribui: habituados à selva, não podem conviver com “homens” nem seguem as “regras mais elementares da existência humana”. Em *Ualalapi*, essa configuração discursiva etnocêntrica presente nas falas de personagens nguni é muito recorrente, e, para construir-se esteticamente, apropria-se de dois instrumentais linguísticos: um, europeu, ligado à ideia de assimilação e missão civilizatória da colonização, e o outro revolucionário, concebendo a necessidade de uma modernização por vias agrárias como modo de retirar as populações rurais de um presumível atraso (conferir Sumich (2005); esses argumentos foram trabalhados em Souza (2018).

O confronto entre os nguni e os chope é também presente em *As andorinhas*, em chave muito aproximável daquela de *Ualalapi*, entretanto com nuances diferentes. O cerne desencadeador da ação em “Quem manda aqui” é a avidez de Ngungunyana por uma demonstração institucional de seu poder, após senti-lo desafiado por uma simples “caganita de andorinha”. A organização de uma expedição militar até Zulwine, o Reino das Andorinhas, para punir os pássaros, era para o soberano “simples teatro. Diversão. Gozando dos poderes que tem, pondo gente em movimento, por atividade nenhuma” (CHIZIANE, 2013, p. 19). Credo o *nkosi* que seria apenas uma “caçada de pássaros, no final da tarde estariam de regresso e império não ficaria privado de segurança” (CHIZIANE, 2013, p. 19). É neste íterim que a referência aos chope surge como recurso para a demonstração e prova do poder bélico e militar de Ngungunyana, Gaza e dos nguni em duas passagens bastante significativas. No episódio que o soberano passa em revista às tropas antes da expedição, ele solicita que “na vossa missão, aproveitam a ocasião para ngungunhar os Chopes, esses infelizes”, já que supõe que eles “têm o dom do feitiço e só eles podem fazer-me essas afrontas” (CHIZIANE, 2013, p. 20).

Também quando os soldados começam a esmorecer durante a marcha e demonstrar consciência de que são vítimas de um ato injustificável de tirania, o general Nguyuzza procede àquilo que é chamado de “lavagem cerebral e a moralização do grupo” (CHIZIANE, 2013, p. 26). Trata-se, em suma, de uma reafirmação ritualística e coletiva da força do exército baseada, justamente, nos detalhes específicos da derrota dos chope. Esta afirmação, outrossim, obedece a uma segmentação que descreve a apropriação do corpo do rei chope Macupulane para o preparo de uma bebida: um foi vitorioso porque o estripou, outro porque tirou-lhe o cérebro, outro porque o calcinou na fogueira, outro porque o pilou etc., como se vê:

– Depois de tudo, eu Nguyuzza, preparei a bebida. Misturei as cinzas das partes do finado, num barril de água que todos beberam. O grande imperador tomou o primeiro gole e embriagou-se. No delírio da celebração, todos gritamos: bebemos o rei dos Chopes! (CHIZIANE, 2013, p. 27)

Em outras referências bastante abstrusas, Gaza ressurgiu justapondo nguni e chope. É o caso do ficcionista Marcelo Panguana em uma de suas primeiras obras, *Balada dos deuses*, publicada pela Associação dos Escritores Moçambicanos ainda em 1991. No conto “A árvore sagrada”, que abre a coletânea de contos de 1991, uma personagem principal leva por nome Manicusse, igual ao primeiro soberano de Gaza. Trata-se de um caminhoneiro comerciante que viajava terras a vender mercadorias e que, numa noite, tem um sonho interpretado como um sinal de sua eleição pelos mortos para ser um curandeiro dos “filhos dos espíritos amaldiçoados” (PANGUANA, 1991, p. 15). O conto é todo ele tomado pela narração de acontecimentos que marcam a iniciação de Manicusse para o serviço dos mortos, conduzida por um *nhamussoro* (sacerdote) e por vários *madoda* (anciãos). Ao final de seu processo, Manicusse e os demais iniciados precisam encontrar a árvore sagrada na floresta de Mekumba para prestar sua última oferenda antes de se dedicar ao ofício. O protagonista, entretanto, acaba passando três anos vagando pela floresta sem conseguir encontrar a árvore – quando a encontra, todos os companheiros já regressaram, e ele é por fim, destituído de sua vocação sacerdotal: “deve regressar para os seus, Manicusse, e seguir a sina dos simples mortais” (PANGUANA, 1991, p. 19).

Destaca-se em todo o conto o caráter de eleição e predição que cerca a imagem de Manicusse e dos demais vocacionados, recorrentemente chamados de “eleitos” pelos espíritos. Esse caráter é substancializado, sobretudo, numa dimensão física das personagens: seus corpos são descritos sempre como grandes e fortes, e os indivíduos ligados a “linhagens” e “raças”. Tal caráter de eleição tem ressonâncias com o etnocentrismo de *Ualalapi*, vez que os nguni lá eram, a propósito, vistos como “um povo eleito pelos espíritos para espalhar a ordem por estas terras” (KHOSA, 1987, p. 32). No conto de Panguana, entretanto, não se perde a dimensão etnocultural desta eleição, mas, desta feita, a chave etnocêntrica encontra-se invertida: se, em *Ualalapi*, os nguni eram vistos como superiores a todos os povos, sobretudo os chope, em “A árvore sagrada” os eleitos pelos espíritos são precisamente chope, e portanto vistos com superioridade, como se vê:

ele, um machope de primeira, aquele que nunca ousou duvidar da linhagem dos Manicusse, seria o incontestável eleito, tendo também como vassalos outros da sua origem, muitos dos quais ainda continuavam a vergar-se à irreverência dos rongas e dos machanganas quando se sabia que aos machopes haviam os deuses destinado o domínio e a riqueza, e não somente a destreza no arremesso de flechas em arcos enormes. (PANGUANA, 1991, p. 14)

É de se destacar que, no conto de Panguana, essa inversão nas formulações de uma superioridade étnica chope não está em favor de afirmar uma inferioridade nguni, pelo contrário. Há que se frisar que a protagonista é de uma linhagem que, a propósito, leva o nome

do primeiro soberano nguni de Gaza, apesar de revelar certa resistência à ideia de que houvesse ainda indivíduos chope que se curvassem a rongas e changanas<sup>11</sup>. Os próprios nguni aparecem também no conto, quando o *nhamussoro*, denominado Chuva Guilamba, se paramenta para se apresentar ao público durante o ritual da investidura: “O tatana nhamussoro ajeita nos quadris o símbolo dos espíritos vanguni: a capulana de raça! É bela e colorida” ((PANGUANA, 1991, p. 16-17), abordando o fato de que, até hoje em Moçambique, há muitos *xikwembu* (espíritos) de origem nguni invocados em terras do sul, falantes de isizulu, e remontando espiritualmente a memória de Gaza. Ganha significado nesse diálogo com as culturas nguni a epígrafe do autor zulu sul-africano Mazisi Kunene, autor do poema épico *Emperor Shaka the Great* (1978). Portanto, a inversão do etnocentrismo em favor dos chope em “A árvore sagrada” nivela distintos povos inimigos numa aparente igualdade étnica, reservando a categoria de eleição para o campo do sagrado, e não civilizacional, como em *Ualalapi* – esta igualdade, entretanto, é muito efêmera, já que o conto se encerra com o fracasso e a defenestração de Manicusse de sua posição de vocacionado eleito pelos espíritos.

Há, portanto, nos textos que abordam a soberania nguni desde 1987 relativa recorrência de marcas textuais que delineiam uma diferenciação étnica, na maioria das vezes contrapondo nguni e chope em chave negativa, como é o caso de Chiziane e Khosa, mas também subvertendo eventualmente essa lógica, mostrando superioridade dos chope com explícita referência antropônímica e etnonímica aos nguni, como é o caso de Panguana. Ora, trata-se, portanto, de um fenômeno estético que alimenta relações com o histórico e com o social – os índices dessa relação, entretanto, podem ser anuviados pela dificuldade de trabalhar com um tema tão sensível para a sociedade moçambicana: devido a diversos complicadores históricos, a etnicidade e as muitas diferenciações culturais internas que existem no país ainda hoje são uma espécie de assunto interdito (cf. a esse respeito análise de Sérgio Chichava, 2008). Mas a dificuldade pode ser ela própria um índice: os textos literários tocam exatamente a interdição, expressando, de algum modo, um apelo à pluralidade, à diversidade e revelando as muitas assimetrias embutidas no dado histórico de Gaza, a contrapelo dos discursos oficiais que retomavam o mito de Ngungunhane como herói nacional, substancializando políticas nacionalistas homogeneizantes ligadas à construção do “homem novo moçambicano”, que buscavam neutralizar, solapar e apagar as múltiplas identidades, formas de sociabilidade e histórias ligadas aos diversos povos do território (KHOSA, 2015), (SUMICH, 2008).

---

11 Em relação ao etnônimo changana se ligar ao antropônimo Sochangana, Gerhard Lisengang observa que um grande número de grupos distintos, incluindo as populações do vale do Limpopo e os “Khosa de Magude”, integraram-se às estruturas sociais de Gaza, aderindo a aspectos relevantes de sua cultura, e por isso receberam o nome de “changana”, “que originalmente significava apenas ‘súbditos ou povo Sochangana’” (LIESENGANG, 2000, p. 95).

## Considerações finais

Espera-se que tenha sido possível evidenciar como a referência a Gaza nas obras do tempo colonial mostram confrontos com o discurso lusitano que elegia Ngungunhane como pária; após a independência, a referência surge em confronto com novos discursos oficiais, interpelando modelos nacionalistas, como a heroicidade, ou assuntos interditos, como a etnicidade. Essas dimensões não esgotam as inflexões contemporâneas da tópica, que abrem ainda muitas chaves: há as disputas pela memória social e política, suscitada pela obra *Os ossos de Ngungunhana* (2004), de Marcelo Panguana, e pela trilogia *As areias do imperador*, de autoria de Mia Couto (*Mulheres de cinzas*, 2015, *A espada e a azagaia*, 2016, no Brasil *Sombras da água*, e *O bebedor de horizontes*, 2017). Também há um recente atravessamento da tópica pela reflexão do papel das mulheres nas dinâmicas históricas de Gaza, expressado pela trilogia de Couto, mas, sobretudo, pela obra *As mulheres do imperador* (2017), de Ungulani Ba Ka Khosa, que encampa as trajetórias das sete consortes de Ngungunhane – Muzamussi, Dabondi, Fussi, Malhalha, Namatuco, Lhésipe e Phatina; e as três de Zilhalha – Oxaca, Debeza, Pambane. São desdobramentos da tópica que esta pesquisa ainda abarcará.

Longe de ser exaustiva, esta referência a alguns textos literários de Moçambique que abordam Gaza mostra que existe, com efeito, uma tradição literária orgânica erigida como um edifício em meio ao corpo de toda a literatura do país. O assunto surge e ressurgue com uma notável recorrência nos mais diversos momentos históricos e, sobretudo a partir de *Ualalapi*, em 1987, assume um contorno que marca as ocorrências subsequentes. A cada novo surgimento, o tema atende a múltiplas demandas de significados históricos, estéticos, sociais, políticos, consoantes ao momento em que assoma. A tópica mostra como a literatura moçambicana se inscreve no terreno das disputas simbólicas com valor no campo político, ao mesmo tempo que, do ponto de vista estético, funciona como uma argamassa que une obras, autores e temporalidades distintas numa configuração maior, sistemática. Afinal, se, como propôs Antonio Candido, a construção coletiva de uma tópica ao longo do tempo é fundamental para se evidenciar a constituição de um processo formativo, será difícil pensar na formação de um sistema literário moçambicano à revelia da tópica de Gaza. E é por isso que o presente estudo não pode esgotar a tópica: seja porque há obras e referências não alcançadas ou pela previsão de que a tópica continuará a ser transmitida entre tempos, obras e escritores. Por meio dela, talvez seja possível ver surgir nas dobras da escrita uma feição moçambicana do texto literário.

## REFERÊNCIAS

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

ALBASINI, João. **João Albasini e as luzes de Nwanzengele: jornalismo e política em Moçambique, 1908-1922**. (Sel. e org. Fátima Mendonça e César Braga-Pinto). Maputo: Alcance, 2012.

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

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

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CAVACAS, Fernanda; GOMES, Aldónio. **Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1998.

CHAVES, Rita. Autobiografias em Moçambique: a escrita como monumento (2001-2013). **Revista de História**, São Paulo, n. 178, 2019, p. 1-22.

CHICHAVA, Sérgio. Por uma leitura sócio-histórica da etnicidade em Moçambique. **Discussion paper nº 01/ 2008**, Maputo, Instituto de Estudos Sociais e Econômicos, 2008.

CHIZIANE, Paulina. **As andorinhas**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

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

COELHO, João Paulo Borges. Política e história contemporânea em Moçambique: dez notas epistemológicas. **Revista de História**, São Paulo, nº 178, 2019, p. 1-19.

DIAS, João. **Godido e outros contos**. (fac-símile da edição da Casa dos Estudantes do Império de Coimbra em 1952). S/L: União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA), 2014.

FERREIRA, Manuel; MOSER, Gerald. **Bibliografia das literaturas africanas de língua portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1983.

GARCIA, José Luís Lima. O mito de Gungunhana na ideologia nacionalista de Moçambique. In: TORGAL, Luís Reis; PIMENTA, Fernando Tavares; SOUSA, Julião Soares. **Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos em África**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, p. 131-147.

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

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária (introdução à ciência da literatura)**. Coimbra: Arménio Amado, 1963.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. Memórias perdidas, identidades sem cidadania. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, 2005, p. 127-132.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Ualalapi**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1987.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003.

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

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

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

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

MENDONÇA, Fátima. Dos confrontos ideológicos na imprensa de Moçambique. In: ALBASINI, João. **João Albasini e as luzes de Nwanzengele: jornalismo e política em Moçambique, 1908-1922**. (Sel. e org. Fátima Mendonça e César Braga-Pinto). Maputo: Alcance, 2012, p. 17-40.

MENDONÇA, Fátima. Poetas do Índico – 35 anos de escrita. **Mulemba**. Rio de Janeiro, v.1, nº 4, 2011, p. 16 -37.

NEVES, Olga M. L. Serrão Iglésias. **Em defesa da causa africana**: intervenção do Grémio Africano na sociedade de Lourenço Marques, 1908-1938. (Dissertação). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1989.

NEVES, Olga M. L. Serrão Iglésias. **O movimento associativo africano em Moçambique**: tradição e luta (1926-1962). (Tese). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2008.

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

NGUNGA, Armindo. Padronização da escrita de línguas moçambicanas: desafios e pragmatismos. In: NGUNGA, Armindo; FAQUIR, Osvaldo (org.). Padronização da ortografia de línguas moçambicanas: relatório do III Seminário. Maputo: Centro de Estudos Africanos, 2012, p. 294-312.

NHAMONA, Elídio Miguel Fernando. **Dialética das formas literárias**: uma interpretação de *O livro da Dor, Godido e outros contos* e *Chitlango, filho de chefe*. (Tese). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.

NOA, Francisco. Noémia de Sousa: a metafísica do grito. In: **Uns e outros na literatura moçambicana**: ensaios. São Paulo: Kapulana, 2017. p. 135-140.

NORONHA, Rui de. **Os meus versos** (Org. Fátima Mendonça). Maputo: Texto Editores, 2006.

PANGUANA, Marcelo. **A balada dos deuses**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1991.

RITA-FERREIRA, António. **Pequena história da Moçambique pré-colonial**. Maputo: Fundo de Turismo de Moçambique, 1975.

\_\_\_\_\_. **Presença Luso-asiática e mutações culturais no sul de Moçambique** (até c. 1900). Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical; Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1982.

ROCHA, Ilídio. **A imprensa de Moçambique**: história e catálogo (1854-1975). Lisboa: Livros do Brasil, 2000.

SANTOS, Gabriela Aparecida. **“Lança presa ao chão”**: guerreiros, redes de poder e a construção de Gaza (travessias entre a África do Sul, Moçambique, Suazilândia e Zimbábue, século XIX). (Tese). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2017.

\_\_\_\_\_. **O reino de Gaza**: o desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821-1897). São Paulo: Alameda, 2010.

SERRANO, Arthur. **Sons orientaes**. Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1891.

SITOE, Bento. **Dicionário Changana-Português**. Maputo: Texto Editores, 2011.

SOUSA, Noémia. **Sangue negro**. São Paulo: Kapulana, 2016.

SOUZA, Ubiratã. **A gravitação das formas**: gêneros literários e vida social em Moçambique (1977-1987). (Tese). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2018.

SUMICH, Jason. Construir uma nação: ideologias de modernidade da elite moçambicana. In: **Análise social**, Lisboa, v. XLIII (2), 2008, p. 319-345.

ZAMPARONI, Valdemir D. A imprensa negra em Moçambique: a trajetória de “O Africano” – 1908-1920. *África*, Revista do Centro de Estudos Africanos, São Paulo, n. 11, v. 1, 1988, p. 73-86.



## **VOZES MIGRANTES DO EXÍLIO PÓS-COLONIAL: PARA UMA LEITURA TRANSVERSAL DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA**

*MIGRANT VOICES FROM POST-COLONIAL EXILE: FOR A TRANSVERSAL READING OF DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA*

*VOCES MIGRANTES DEL EXILIO POST-COLONIAL: PARA UNA LECTURA TRANSVERSAL DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA*

Ana Paula Coutinho<sup>1</sup>

### **RESUMO**

Demonstrando notável coerência e consistência estéticas, a obra literária de Djaimilia Pereira tem vindo a contribuir para a subjetivação da experiência exílica, pelo que me proponho explorar alguns dos tópicos transversais às suas narrativas e ensaios, cuja organicidade concorre para uma cartografia de fraturas e de suturas, tão íntimas quanto coletivas, das rotas migratórias entre Portugal-África-Portugal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Narrativa Contemporânea; Djaimilia Pereira de Almeida; Exílio; Deslocamentos; Literatura em trânsito.

### **ABSTRACT**

*Demonstrating remarkable aesthetic coherence and consistency, the literary work of Djaimilia Pereira has been contributing to the subjectivation of the exile experience, so I propose to explore some of the transversal topics to her narratives and essays, whose organicity contributes to a cartography of fractures and sutures. , as intimate as they are collective, of the migratory routes between Portugal-Africa-Portugal.*

**KEYWORDS:** Contemporary Narrative; Djaimilia Pereira de Almeida; Exile; displacements; Literature in transit.

### **RESUMEN**

*Demostrando una notable coherencia y consistencia estética, la obra literaria de Djaimilia Pereira ha contribuido a la subjetivación de la experiencia del exilio, por lo que propongo explorar algunos de los temas transversales a sus narrativas y ensayos, cuya organicidad contribuye a una cartografía de fracturas y suturas. , tan íntimas como colectivas, de las rutas migratorias entre Portugal-África-Portugal.*

**PALABRAS CLAVE:** Narrativa Contemporânea; Djaimilia Pereira de Almeida; Exílio; desplazamientos; Literatura en tránsito.

---

1 Professora associada do Departamento de Estudos Portugueses e Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde tem lecionado sobretudo nas áreas da Literatura Comparada e dos Estudos Franceses. Doutorada em Literatura Comparada (1998) e com Agregação em Literaturas e Culturas Românicas (2010), sempre se dedicou à literatura contemporânea numa perspectiva comparatista, tendo nos últimos anos desenvolvido particular investigação no domínio das interculturalidades e das representações literárias e artísticas das migrações e do exílio.



A presença da migração na literatura portuguesa (como de resto em outras artes e manifestações culturais) não pode ser dissociada dos trânsitos entre Portugal e África, quer durante a vigência do império colonial, quer após a independência dos países africanos lusófonos. Só entre 74-75 vieram para Portugal, ou retornaram, mais de 600 mil pessoas, incluindo militares que haviam sido recrutados para a chamada Guerra Colonial; seguiram-se depois dezenas de milhares, tanto refugiados das guerras civis em Angola e Moçambique, quanto emigrantes que buscavam melhores condições de vida do que as que podiam ter em países mergulhados nas múltiplas carências e crises próprias a países emergentes.

A ânsia de mostrar repercussões linguísticas e socio-literárias das migrações na Europa, e de chamar a atenção para uma história literária comum, parece às vezes esquecer que a relação entre Literatura e Migração em Portugal, como em muitos outros países da Europa, implicou vários trânsitos de natureza colonial, cujas consequências a nível das várias dimensões da vida em sociedade, continuam a fazer-se sentir, misturados entretanto com outros trajetos a que não são alheios os intrincados e obscuros interesses do capitalismo global. Mas, antes de mais, falar de migração entre Portugal e África, ou entre África e Portugal, leva-nos a pensar na variedade de termos existentes para designar o indivíduo que sai da sua terra de origem rumo a outra terra, geralmente outro país, com o objetivo de aí permanecer durante um mais ou menos longo período de tempo: i/emigrante, migrante, estrangeiro, exilado, deslocado, desenraizado, expatriado, refugiado, retirante, errante e ilegal são alguns desses nomes que traduzem níveis de reconhecimento político, social e cultural distintos. Não passam, contudo, de identidades, de categorias, de estatutos oficiais ou oficiosos, que não têm verdadeiramente em conta a subjetivação desse “estar fora”, ou distante da sua terra e comunidade natais. A condição de “estar fora” não se radica apenas nos critérios geográficos ou territoriais, como nos lembram os chamados exílios interiores ou as dissidências nas ditaduras; como ratificam as experiências exílicas durante o colonialismo (tanto do lado de colonizados como também de alguns colonos), ou ainda como comprovam algumas das migrações contemporâneas (inclusive as ocorridas dentro do quadro de mobilidade do espaço Schengen). É justamente a nível da subjetivação desse “estar fora”, dessa experiência exílica em contexto pós-colonial, que a obra literária de Djaimilia Pereira de Almeida se tem vindo a revelar com uma extraordinária coerência e consistência estética, razões pelas quais me proponho explorar alguns dos aspectos transversais aos seus livros que nos fazem entender como a literatura ajuda a ver e a (re)pensar algumas das dobras mais ínfimas e perenes de rotas migratórias que, tendo começado em Portugal, passam por África, e novamente por Portugal.

Djaimilia Pereira de Almeida estreou-se na literatura em 2015, com o ensaio autoficcional *Esse Cabelo* e, num espaço de tempo relativamente curto, publicou já cerca de dez livros, entre romances, ensaios, notas, memórias e crónicas, alguns premiados, outros destacados como

finalistas para prêmios. Temos de reconhecer que não foi preciso esperar pelo século XXI e pela autora de *Lisboa, Luanda, Paraíso*, para encontrar migrantes coloniais e pós-coloniais na literatura portuguesa. Muitos desses errantes do(s) antigo(s) Império(s) já tinham atravessado o universo ficcional de gerações anteriores de escritores como António Lobo Antunes, Helder Macedo, Lídia Jorge, Maria Velho da Costa, José Cardoso Pires ou João de Melo, ou ainda perpassaram as linhas de autores mais novos como Isabela Figueiredo, Dulce Maria Cardoso ou Aida Flores. Todavia, foi Djaimilia Pereira de Almeida, a primeira escritora de origens africanas, a ensaiar-se na literatura portuguesa como autora e personagem pós-colonial de identidade racializada, seguindo de muito perto, ou antecipando a emergência também (auto) ficcional de outros autores afrodescendentes, como Didier Ferreira (*Diário poético de um empregado de balcão* de 2014), Yara Monteiro (*Essa Dama Bate Bué* de 2018; *Memórias, Aparições, Arritmias* de 2021) ou Kalaf Epalanga (*Também os Brancos sabem dançar* de 2018), para me ater apenas à prosa ficcional. Embora com estilos bastante distintos entre si, todos têm em comum o fato de terem nascido numa das antigas colônias portuguesas, já independentes, e de terem vindo viver para Portugal muito novos. No caso de Djaimilia Pereira de Almeida, não pode deixar de ser significativo que a sua naturalidade seja referida apenas em seus dois primeiros livros, tendo sido reduzida ao mínimo a “nota de apresentação” na badana dos livros posteriores, enquanto que para os outros autores esses dados biográficos continuassem a ser destacados. A sutil mudança a nível paratextual traz consigo um determinado protocolo de leitura que, ao demarcar a autoria dos livros de princípios de categorização sociológica, cultural ou política, a desvia também de obrigações de representatividade daquilo a que se tem chamado literatura afrodescendente.

Apesar de estarmos perante uma obra ainda em curso, a minha leitura propõe-se analisá-la desde já como um projeto literário, como um todo inseparável, ou seja, como um vasto *puzzle*, ou uma colagem, cujas peças e figuras vão emergindo, às vezes mesmo reaparecendo transformadas, como amostra de perfis e de vozes diversas num universo de interseções entre Portugal e África, mais concretamente *localizado* entre Lisboa (a sua região metropolitana) e Angola. Não será difícil dizer que algumas das personagens do universo ficcional de Djaimilia já estavam embrionárias em *Esse Cabelo*, mas talvez seja mais interessante verificar como elas se autonomizam daquela “ficção da memória” (NEUMANN, 2016), ganhando ao mesmo tempo uma consistência e complexidade irreduzíveis ao discurso de uma voz narrativa externa. Não se pode negar que, enquanto instância autoral, Djaimilia Pereira de Almeida assume-se como um sujeito em deslocação constante com as suas personagens, observando-as e deixando-as observar-se para poder imaginar. Quer então isto dizer que a voz narrativa das ficções desta autora emerge de um espaço paradoxal de liminaridade entre proximidade e distanciamento, o que já representa em si mesmo uma experiência exílica, a somar aquelas por que passam as

próprias personagens, tal qual fantasmas colados a uma história ainda por contar, tecida por filamentos cruzados entre Portugal e África.

Sem que tivesse tido conhecimento prévio do ensaio “Inseparabilidade”, publicado por Djaimilia Pereira de Almeida em *Pintado com o Pé*, já a leitura dos seus três primeiros livros me tinha feito pensar que eles pareciam constituir fragmentos de um vasto painel em elaboração. Depois de mais livros, continuo expectante e interessada em explorar a “inseparabilidade” de sua obra, na clara intenção de desdobrar algumas articulações entre os diferentes livros e respectivos discursos, que concorrem para o princípio de individuação do trabalho literário desta autora. Djaimilia Pereira de Almeida mostra-se ciente de que a inscrição epifânica da diversidade na literatura exige um trabalho continuado de repetições e de metamorfoses que, se já fazem parte de qualquer dinâmica literária, em seu caso passam a ser concebidas sob signo de uma inseparabilidade orgânica que não pode ser vista como uma mera artificialidade estrutural. É isso que me parece poder depreender-se do seu recente livro *Os Gestos*, quando, a dado passo, a autora escreve como quem medita sobre o seu próprio *modus operandi*: “o tempo e a persistência são as matérias da revelação do espírito. Não basta fazer uma vez, há que ir fazendo. O espírito revelar-se-á na constância da voz e da tonalidade, na reincidência dos padrões, das obsessões e dos motivos, no desenho de um vocabulário próprio, na repetição dos gestos e das modulações (...)”. (ALMEIDA, 2021a, p. 90).

A minha análise está dividida em quatro tópicos que deverão ser entendidos como simultâneos, tal como eles *acontecem* na própria obra, se bem que a sua exposição verbal me obrigue a apresentá-los como uma sequência: “Molduras”, “(Auto-)retratos migrantes”; “(I) mobilidades” e “Literatura em trânsito”. Nesses breves módulos transversais de leitura, procuro salientar alguns pontos axiais aos livros de Djaimilia Pereira de Almeida que, no seu conjunto, apontam não só para a possibilidade, mas também e sobretudo, para a necessidade de (re) descobrirmos mais fragmentos de uma História plural, heterogênea e híbrida comum a Portugal e a África lusófona, através do prolongamento criativo daquelas que protagonizam as ínfimas e mais esquecidas dobras de “vidas minúsculas” (MICHON, 2021), onde esses dois espaços-tempo estiveram sempre confundidos.

## 1. Molduras

Embora relativamente recente, o universo de Djaimilia Pereira de Almeida já conta com uma mão cheia de personagens com lugar garantido na galeria da ficção portuguesa contemporânea: Cartola, Aquiles, Fatinha, Boa Morte, Solange ou Filomena, incluindo a jovem Mila de *Esse Cabelo*. Importa contudo resistir à tentação de ver nelas retratos miméticos do Portugal contemporâneo e pós-colonial, como se fosse possível recortá-los dos “actos de ficcionalização” (ISER, 1971) que dependem, a montante e a jusante, de realidades empíricas

e de significados simbólicos para que apontam, e que alguns estudos recentes têm assinalado de modo muito pertinente. No meu caso, proponho prestar mais atenção às vozes que nas suas obras migram, que se deslocam, que vão e vêm de um continente para o outro, atravessam o ar e/ou o oceano, seja registradas em signos verbais enviados por cartas – ou mais tarde por whatsapp –, seja por um sinal eléctrico que é produzido por vibrações da voz, como acontece nas conversas telefônicas.

O recurso narrativo a alguma comunicação epistolar entre Glória e Cartola do romance *Luanda, Lisboa, Paraíso*, ou aos telefonemas evocados pontualmente em *Esse Cabelo* (e que constituirão o cerne da ficção *As Telefones*) merecem ser entendidos para lá do paradigma representacional. É certo que até as chamadas telefônicas se terem banalizado e associado nas duas últimas décadas à comunicação via internet, as cartas foram fundamentais para manter contacto entre aqueles que partiam e os que ficavam: uns e outros condicionados pela guerra e/ou pela e/imigração. Dos telefonemas de Cartola a Glória que, no início eram religiosamente mensais, vale a pena respigar uma cena em que o antigo parteiro, um assimilado do tempo colonial, se encontra metido na babel da central telefônica, separado, por um vidro, de um pai de família senegalês que se conseguira enfiar dentro da cabine com três filhos, estava como um recluso a falar com uma família que tivesse continuado a sua vida, o que traduz bem a sua condição de despojado de tudo que não seja um cárcere de vidro, tal como outros imigrantes, que se ligam ao que apenas ouvem ou conseguem imaginar do outro lado da linha.

Estas molduras da enunciação de vozes literalmente migrantes – que, além dos telefonemas, incluem também algumas cartas e até um bilhete sem palavras, preenchido apenas pelas marcas de batom de uma boca –, desdobram-se depois na voz interior das personagens principais, ou na voz narrativa que expande umas e outras, e ajuda a preencher os seus silêncios e impasses fáticos, em deslocação de um lado para o outro. Assim, mais do que ver nestes episódios “efeitos de real”, parece-me importante reconhecer neles a enunciação da irreversibilidade da própria experiência exílica. Nesse sentido, estas vozes migrantes são ao mesmo tempo referenciais e simulacrais, pois tanto servem para conectar como para enfatizar a distância entre os interlocutores até à perda total de ligação, como acontece quando aquele que toma plena consciência do seu exílio e da sua descontinuidade do ser desiste de continuar a participar nesse desgastante e paradoxal exercício de presença na ausência e de ausência na presença. É o que sucede a Cartola, que nos primeiros tempos em Lisboa, telefonava de quatro em quatro semanas à mulher acamada em Luanda, falando-lhe com todos os detalhes como se aquela também pudesse estar a vê-los. Depois, pouco a pouco, o entusiasmo pelo transporte de si e dela através do fio das vozes esmorece: “Os telefonemas para Glória tornaram-se escassos por falta de dinheiro e porque lhe era insuportável interpretar ao telefone uma personagem de que apenas ela mantinha memória viva, obrigado que se sentia a mentir-lhe.” (ALMEIDA, 2018, p.87).

No caso de *As Telefones*, as conversas telefônicas entre mãe (Filomena), e filha (Solange) – uma em Angola e a outra em Portugal –, representam durante muito tempo um ápice de encontro feliz à distância, “uma ressurreição semanal, seguida de nova escuridão”, razão pela qual quando esse ritual termina, Solange sente-o como um segundo e derradeiro corte umbilical, na sequência daqueles outros abalos que mãe e filha sentiam ao se aperceberem de que a encenação da suas vozes ao telefone construía imagens recíprocas que depois se revelavam ilusões. A própria relação filial irá alterar-se à medida da banalização do acontecimento do telefonema em si, incluso no quotidiano de cada uma: “Os seus telefonemas não eram palavras, mas um sonho em andamento, cujo avesso era tudo o que não contavam uma à outra: a filha sonhando com a vivenda onde a mãe vivia, que nunca visitara, a mãe sonhando com o apartamento onde a sua menina haveria de ser dona da casa.” (ALMEIDA, 2020a, p. 72). Uma narrativa como *As Telefones* torna evidente que, para vidas separadas por destinos de migração, os seus simulacros e as suas frustrações não residem apenas, ou fundamentalmente, nas vozes ao telefone, por muito que às vezes haja de estranho ou tão só fático a interromper os fios da conversa: “Maldito telefone, parece que ficamos com a voz esquisita. Parece que estás sempre triste. Sim? Está lá, estás a ouvir filha? (ALMEIDA, 2020a, p.74). Mais do que isso, é no confronto ao vivo com o outro, aquando de visitas esporádicas, que de repente se vê brotar a estranheza, como se cada um/a sentisse estar diante de um espectro dificilmente reconhecível. Experiência igual seja para a mãe, seja para a filha em *As Telefones*; seja para a filha, Justina, em visita pontual ao pai, em *Luanda, Lisboa Paraíso*.

À presença de micro molduras de enunciação como as que acabo de referir, há contudo que acrescentar outras molduras mais abrangentes. Refiro-me em concreto aos textos iniciais da maioria dos livros de Djaimilia Pereira de Almeida, que parecem funcionar como um intróito ou mote para a narrativa. Em *As Telefones*, esse texto inicial, com a sua evocação “ao cemitério de cabinas telefônicas” identifica todo um arco temporal da relação entre mãe e filha, acompanhada pela própria evolução do meio de comunicação. Em *Esse Cabelo*, o texto inicial surge destacado pelo itálico e prenuncia quer o registro ensaístico, quer o trabalho da memória a que o sujeito feminino da escrita, aproximado da própria autora, irá dedicar-se fazendo do livro uma narrativa reflexiva de autodescoberta da sua identidade de africana negra, com uma família angolana e uma família portuguesa. Já em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, o intróito remete para “o ponto alto” dos anos de exílio de Cartola em Lisboa, na metrópole com que tanto sonhara, aquando da festa de casamento onde, ele e o filho Aquiles, foram acolhidos como família. A essa abertura em clímax de reconhecimento de Cartola como soba da cerimónia, segue-se um declínio gradual das expectativas daquele negro assimilado, que tanto o Estado português, como os antigos conhecimentos, limitam-se a ignorar ou a desprezar, até ao momento final em que Cartola desce a Rua Augusta a desfilar a sua ambivalência “como um deposto, decorado”, em direção ao Tejo, onde lança à água a sua cartola nova do casamento narrado na abertura do livro.

Duas das recentemente designadas *Três Histórias do Esquecimento*, a saber *A Visão das Plantas*, *Bruma*, apresentam molduras iniciais já por si literárias. No primeiro caso, um excerto de Raul Brandão em *Os Pescadores*, onde das suas memórias da Foz do Douro-Cantareira, surge de passagem a figura do capitão Celestino. No caso de *Bruma*, um excerto do célebre texto de Eça de Queiroz intitulado “O Francesismo”, onde por entre a marcada ironia em relação àquela que era então a dependência de Portugal relativamente à cultura francesa, o autor oitocentista deixava passar a referência a um “velho escudeiro preto, grande leitor da literatura cordel” que alegadamente o iniciara às narrativas de aventura, inclusive marítimas, mas todas passadas a Norte, em terras ou ao largo da França, concluindo daí que “de navegadores portugueses, em galeões portugueses, não me contaram jamais história alguma à lareira” (2001, p. 323). A partir desses reptos literários, Djaimilia Pereira de Almeida transforma essas duas fugazes “presenças africanas” no universo daqueles dois autores, confere-lhes uma existência que até certo ponto preenche o que havia ficado indeterminado tanto em Raul Brandão quanto em Eça de Queiroz. Num dos casos, explora o carácter paradoxal de Celestino, antigo traficante de escravos de África para o Brasil que, uma vez regressado à terra natal, parece não guardar qualquer arrependimento do seu passado de violência, se devotando, tranquilo, ao cultivo do jardim. No caso de *Bruma*, a ficção cria um espaço-tempo para o serviçal negro que funciona como o abrigo narrativo correspondente à cabana, espécie de clareira de liberdade que Bruma constrói para si próprio, como: “o esqueleto, mesmo que enfezado, de um remedeio para o desterro. (...) uma estrutura sem cumprir ordens de ninguém” (ALMEIDA, 2021b, p.78).

Ao resgatar a personagem do determinismo da sua condição social, Djaimilia Pereira de Almeida consegue, por um lado, conferir verosimilhança à evocação queiroziana dos seus méritos de contista e, pelo outro, conceber uma subjectivação não estereotipada do ser negro em Oitocentos, sem contudo deixar de apontar para sinais de discriminação e de racismo naquela que era uma sociedade escravagista, e cujos reflexos ainda se farão sentir no século XX como se depreende de algumas passagens de outras narrativas. Por sua vez, o intróito de *Maremoto* aponta para o facto de as suas duas personagens principais terem tido como inspiração dois sem-abrigo concretos, presenças regulares da Rua do Loreto e da António Maria do Cardoso, embora possam representar muitos outros mendigos errantes das artérias e cantos das nossas cidades. Djaimilia Pereira de Almeida irá conferir-lhes um nome – Boa Nova da Silva e Fatinha – e uma existência apresentada em grande parte pela voz de Boa Morte, nascido em Angola, arrumador de carros e antigo combatente na guerra colonial. Boa Morte escreve umas notas de memória à filha, de nome Aurora, que deixou na Guiné e de quem nada sabe desde que veio para Portugal, no final dos anos 70. Também ele é movido pela esperança de ser oficialmente reconhecido pelos serviços prestados ao Estado português. A voz de Boa Morte, registro de oralidade que se apresenta entre a forma de um diário ou de uma carta aberta à filha, remete-nos para a interioridade subjectiva da personagem (como, aliás, acontece também com as brevíssimas

notas diarísticas do velho capitão Celestino, que surgem entremeadas em *A Visão das Plantas*), mas sem passar ou pelo discurso indireto livre, ou por reportagem de terceiros.

Esses registros para memória futura, à partida com destinatária precisa, têm fundamentalmente uma razão de ser existencial, na medida em que são a confirmação literal de vida para quem, como Boa Morte, não consta em nenhum registro e é dado como desaparecido (ALMEIDA, 2021b, p. 48). São também, por outro lado, esboços ou pré-textos da morte para quem já a carrega como estigma no nome. Daí os apelos, à primeira vista contraditórios, daquele que procura um lugar para o carros dos outros, enquanto continua sem qualquer lugar para si mesmo:

Escrevo para te pedir que acabes comigo, que queimes estes papéis e maldições o meu nome, já que eu, por mais que queira, todo o dia tenho de aguentar o meu peso nas pernas e aqui ando a arrastar esta hérnia Calçada do Combro acima, Calçada do Combro abaixo. (ALMEIDA, 2021b, p. 48)

Do até aqui exposto, julgo poder inferir-se que as molduras enunciativas de Djaimilia vão ao encontro daquela “terceira voz” para que chamava a atenção Manuel Gusmão no seu livro de poemas *Teatros do Tempo*, no sentido de uma elocução disruptiva que revela ser aqui particularmente simbólica, uma vez que estamos perante contextos marcados por sujeitos deslocados, que vivem num limbo entre presença e ausência, entre proximidade e distância. Para Djaimilia Pereira de Almeida a sua restituição do passado indelevelmente projetado no presente é feita pela via da imaginação, de uma razão dialógica que não pode parar de acolher, sem à partida julgar, aquilo que em rigor ainda não se viu ou que ainda não se vê. Quer isto dizer que a romancista e o acima citado poeta se cruzam na íntima consciência que a “invenção do mundo” pela escrita literária [exige], “que alguém fale com outrem; e que a terceira/ coisa, o herói, a terceira pessoa, seja/ o que faz falar: o mundo que não cessa/ de vir ao lugar do encontro, diferido embora.” (GUSMÃO, 2001, p. 39)

## 2. (Auto-)retrato(s)

Como acontece com qualquer obra literária, os (auto-)retratos das personagens de Djaimilia Pereira de Almeida supõem uma voz narrativa que lhes dá vida e que, na realidade, não é apenas una, mas uma polifonia de vozes, seja no sentido bakhtiano do termo, seja no significado que a essa pluralidade intrínseca tem sido atribuída quer pelas ciências da linguagem, quer pela psicanálise. Embora praticamente não existam diálogos externos convencionais nas obras de Djaimilia Pereira de Almeida, as suas personagens convocam vários monólogos ou diálogos implícitos, desde logo porque resultam de pontos de vista diversos: do olhar interiorizado de cada uma delas, do olhar que projetam nos outros, para além do que o ponto de vista do narrador heterodiegético permite ver. Toda essa pluralidade de ângulos ou de perspectivas concorre para

a complexidade dos (auto)retratos que emergem destas ficções e que lhes permitem não apenas escapar à bidimensionalidade fotográfica, como resguardar-se da tipificação do migrante colonial, ou pós-colonial e por aí também questionar algumas polaridades identitárias.

Os migrantes ou exilados são à partida indivíduos para quem a identidade civil é quase sempre constrangedora, ou porque lhes limita a mobilidade física e social, ou porque essa identidade lhes está vetada, fazendo deles ilegais. Mas, a identidade dos migrantes e exilados, o seu direito de existência e a consciência desse estatuto dependem não apenas da legislação dos países (de partida e de chegada), como também de outras provas informais de identificação, razão pela qual são muitas vezes levados a inventar, a mentir ou a auto-censurar-se face às perguntas e expectativas de quem pode reconhecê-los, ou não, como seres humanos e como cidadãos. Assim acontece, por exemplo, a Cartola, que a dado momento passa a esconder o seu passado de ajudante de Obstetrícia:

As coisas que o definiam não vinham a propósito junto daqueles com quem se dava, e achava melhor escondê-las com medo de que o julgassem reaccionário ou vaidoso. Foi ao perceber que referir-se ao seu passado passaria por sinal de bebedeira que Cartola chorou pela primeira vez em Lisboa, mas não lhe caiu nenhuma lágrima. (ALMEIDA, 2018, p. 87)

Por sua vez, o filho Aquiles (cujo nome por si só constitui todo um (auto-)retrato de destino ambivalente marcado quer pela ousadia, quer pela fragilidade) vive preso à imagem da mãe Glória – nome não menos simbólico de ilusão do passado – mulher acamada e irremediavelmente distante. É a partir das expectativas dela que o filho, uma vez chegado a um país e a uma cidade desconhecidos, procura identificar aquilo que vê ao seu redor. Aquiles resguarda um retrato da mãe que não é menos limitado pela ilusão de um futuro que com ela projeta: “O filho concebia Glória como a rapariga das memórias do pai, incapaz de a imaginar envelhecida e sem notar que, passados os anos, a mãe poderia quando muito morrer-lhe nos braços e não, como fantasiava viver em Lisboa uma vida próspera e independente.” (ALMEIDA, 2018, p. 18)

Também Boa-Morte da Silva não pode senão imaginar a sua filha Aurora, ainda que, por outro lado, precise de mais algumas imagens suas que lhe permitam ter acesso à identidade oficial que, entretanto, lhe é sonogada. Por isso mesmo lhe resta descrever-se no papel, aproveitar para olhar-se nos retrovisores dos carros, ou no espelho, sentado no miradouro de Santa Catarina enquanto se barbeia (ALMEIDA, 2021b, p. 48). São tentativas de auto-resgatar-se da imagem que lhe é devolvida pela vergonha dos seus erros passados, pelo não-lugar e pela falta de identidade a que está condenado na pátria que chegou a pensar ser sua também. Mas, à medida que medita, ao escrever e ao escrever-se, vai reconhecendo como verdadeira a imagem que lhe devolvia a mãe da filha quando lhe apontava a ilusão que o condenava: “O teu problema, Boa Morte, é que tu andas enganado, nunca serás português, esses brancos te usaram como usaram nossos compatriotas”. (ALMEIDA, 2021b, p. 66)

Nem angolanos, porque suficientemente comprometidos com o regime colonial, nem portugueses, porque esquecidos, ignorados ou inconvenientes do ponto de vista político, discriminados ainda pela cor da pele e pelo estrato social, os protagonistas de *Luanda*, *Lisboa*, *Paraíso*, *Maremoto* ou *Bruma* representam uma espécie irremediável de estrangeiros íntimos em Portugal. Ao olhar dos autóctones sofrem de um *déficit* de identidade, embora para si mesmos, aquilo que os define seja mais uma sobreposição de referências e de identificações. A solidão mais profunda está radicada na incapacidade ou na impossibilidade de se darem a ver e de serem vistos para lá dos rumores, dos clichés ou de polaridades identitárias, sendo essa solidão superada apenas por alguns momentos de confraternização com outros indivíduos, com existências igualmente marginais e periféricas, como é o caso dos moradores da Quinta do Paraíso, ou dos frequentadores da horta do Prior Velho. Nesses contextos, acontece de serem vistos, escutados e sentidos tal como são: sem medos, barreiras ou preconceitos, daí brotando gestos de solidariedade. Djaimilia Pereira de Almeida faz sobressair destes quadros de desterro e de marginalidade uma forte ligação com outros viventes – animais ou plantas – o que talvez possamos entender não apenas como uma forma de compensação da não comunhão entre humanos, mas também, ou sobretudo, como prenúncio daquilo a que Giorgio Agambem chama o “devir-animal” (2011), enquanto linha de fuga em benefício de formas novas, híbridas, desterritorializantes, justamente porque questionam algumas fronteiras entre as diversas categorias de seres vivos. Na narrativa de Djaimilia, são alianças instintivas, contaminações vitais, impulsos osmóticos completamente imunes ao frenesim da cidade e ao pensamento convencional, inclusive antropomórfico, uma vez que não se trata de ver apenas características humanas nos animais, ou de animalizar o humano, mas de os confundir num só corpo articulado. Em *Maremoto*, descreve-se:

Homem e cão dormem no mesmo estrado. O braço do homem enlaça o corpo do cão e chega-o para si. Pertencem um ao outro. O arco da coluna vertebral do homem acompanha o dorso do cão ou, quando se viram, a curva da espinha do cão aninha-se na reentrância da pélvis do homem. (ALMEIDA, 2021b, p. 41).

Por sua vez, Celestino se relaciona profundamente apenas com as plantas do seu jardim. Enquanto os conterrâneos o espiam e receiam, fazem correr os rumores mais terríveis sobre si e para os quais o velho capitão não deixa aliás de contribuir, espantando a vizinhança com urros e promessas de morte, alimentando a curiosidade das crianças, ao mesmo tempo em que evita a do Padre Alfredo e seu proselitismo. As plantas não o perturbam nem se perturbam com ele; limitam-se a beber e a existir sem atrasos nem julgamentos, razão pela qual sobressai muito mais o que circula entre elas e ele, do que aquilo que, por natureza, poderia separá-los: “Elas e o seu amigo eram seiva da mesma seiva, da mesma carne sem dó nem piedade. Atrás das costelas, no lugar do coração, o corsário tinha uma planta. E, por tudo isso, não o julgavam.” (ALMEIDA, 2021b, p. 67).

Existe ainda, pelo menos, um aspecto bastante relevante nos (auto-)retratos das personagens negras ou mulatas presentes na ficção de Djaimilia Pereira de Almeida, que tem a ver com os seus traços fenotípicos que acabam por adquirir um valor identitário por diferenciação, por crítica, por depreciação interiorizada ou por forma de alienação ancestral. É o que acontece a Mila de *Esse Cabelo*, um alter ego movedição da escritora, que a dado passo conta o seguinte: “Em tempos disseram-me que sou ‘mulata das pedras’, de mau cabelo e segunda categoria. Esta expressão ofusca-me sempre com a reminiscência visual de rochas da praia: rochas lodosas em que se escorrega e é difícil andar descalço”. (ALMEIDA, 2020b, p. 16). Mas, se no caso de Mila, o passar do tempo leva-a a pacificar-se com a frivolidade dos muitos penteados com que, em determinado momento da sua vida, havia procurado dominar o drama interno dos seus cabelos crespos de afrodescendente; já para Filomena e, por arrasto para a filha Solange, as características fenotípicas dos negros são encaradas como estigmas e falhas culturais a esconjurar continuamente. Assim, Filomena está sempre a lembrar a Solange que não quer um preto para genro: “não admito cá nenhum desses matumbos que andam aí e nem sabem o que é uma auto-estrada que se diz aí?, não é escada rolante, é auto-estrada, era só o que me faltava!” (ALMEIDA, 2020a, p. 39). Entre o sério e o jocoso o que deixam transparecer é a insegurança relativamente à imposição de determinados modelos estéticos sociais, Filomena vai mesmo ao ponto de ensinar à filha como disfarçar o formato de nariz de negro a um bebê, tal como ela própria havia feito, embora alegadamente sem grandes resultados: “Esse teu nariz, quando tu eras pequenina, ainda tinha aquela forma que eu lhe dei, não era assim como agora. Agora inchou, sócia, não sei onde é que andaste a meter o nariz (...)”. (ALMEIDA, 2020a, p. 86).

### 3. (I)mobilidades

Ao contrário do que se poderia supor, mais não seja por influência do paradigma contemporâneo da mobilidade imposto ao pensamento e às diferentes práticas sociais, as obras de Djaimilia Pereira de Almeida não são particularmente marcadas pelos trânsitos do ciclo migratório, pelo que talvez não se devesse chamar migrantes às personagens que nelas perpassam. Se é verdade que a maioria saiu da terra ou do país de origem por razões familiares, forçadas pelo sistema colonial, por motivos de saúde, ou porque, a dado momento, deixaram-se conduzir pela aventura, pela busca da riqueza, ou tão só à procura de uma vida mais segura e digna (que inclui o reconhecimento oficial do direito pela cidadania plena); também é certo que a narrativa as intercepta em geral *a posteriori* dessa partida: de Portugal para África ou Brasil, no caso de Celestino; nos outros casos, sempre de África (Angola ou Guiné) para Lisboa. E se, nestes casos, o percurso migratório poderia até ter sido concebido como temporário, acabam depois por revelar-se definitivo, razão pela qual não se afigura adequado a utilização do termo migrante que, tratando-se de um participio presente indica uma acção em curso, que está longe de cingir-se à deslocação física de um país para outro país, ou de um território para outro. Já a

noção de exiliência e o adjetivo substantificado “exilado”, que importo do pensamento de Alexis Nouss (2016, p. 28), enfatizam a dinâmica da subjetivação das tensões e das ambivalências de um sujeito que vive *no* exílio, ou seja, que detém uma subjetividade anterior deslocada, e que simultaneamente se configura como um sujeito *de* exílio, ou seja, investido de uma nova subjetividade que, por sua vez, se apoia na própria experiência exílica e respectivos códigos de inteligibilidade e de sensibilidade.

Não é apenas a malformação no calcanhar esquerdo de Aquiles, ou a doença da mãe, presa à cama e, por conseguinte, impedida de sair de Angola, que assinalam a falta de mobilidade física no universo ficcional de Djaimilia Pereira de Almeida. São, em geral, todas as viagens interiores da memória que compensam o que não é permitido aos diferentes protagonistas levar a cabo do ponto de vista geográfico, seja por limitações financeiras, seja por atavismos sociais e culturais, seja ainda porque já passou o tempo de o fazer, que é o que acontece a Celestino, antigo aventureiro: “(...) a sua cabeça de velho parecia ter esquecido a capacidade de viajar. (...) o mundo transportado pelo seu corpo antigo vergara-se à tristeza de não saber bem que terra pisava, como se, uma vez aportado, tivesse perdido o norte” (ALMEIDA, 2021b, p. 57). É verdade que Justina chega a viajar de Luanda até Lisboa para visitar o pai e o irmão, aproveitando inclusive para desfazer de vez as malas que aqueles mantiveram mais de sete anos com as roupas, como quem estivesse apenas de passagem. Solange e Filomena chegam a visitar-se: uma em Luanda, a outra em Lisboa. Mas, além de se tratar de exceções, são viagens sem grande história ou entusiasmos, como se depreende das palavras de Solange em *As Telefones*, deixando entender que Luanda não é mais o seu lugar: “Cheguei ontem no voo da noite. Regressar a Luanda parece-se menos com voltar a casa do que com ser esmagado pela vida. Estamos em tua casa.” (ALMEIDA, 2020a, p. 56), sublinha Solange que, mais à frente, reconhece que a única casa a que deseja chegar é aquela que fosse anterior a do próprio nascimento.

Assim, na restrita cartografia de (i)mobilidades de suas narrativas ficcionais, destacam-se as deslocções de Boa Morte até à horta comunitária do Prior Velho. Numa cidade que não lhe dá propriamente abrigo, onde ele calcorreia passeios e ruas, muitas vezes cambaleante sem sentir pisar terra firme (ALMEIDA, 2021b, p. 32), só nesse pequeno talhão de quarenta metros de pó emprestado (ALMEIDA, 2021b, p. 36) e trabalhado com as próprias mãos, o sem-abrigo, arrumador de carros e moço de recados, encontra um pequeno enclave de felicidade composto de sabores telúricos e memoriais de África. Semelhante lampejo de felicidade sente Bruma quando se dirige à sua cabana ou senzala privada, ou pode também ressaltar da carta que Cartola envia para Glória, em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, anunciando a conclusão da casinha 22 da Quinta do Paraíso, selo de união de uma pequena comunidade intercultural de resistentes clandestinos, cujo destino trágico nem a toponímia paradisíaca – otimista ou irónica – acabará por evitar.

Para o quadro geral das imobilidades, que se sobrepõem à mobilidade nas narrativas de Djaimilia Pereira de Almeida, contribuem também as respectivas cenas finais. Ao próprio corte narrativo, todas elas associam também a ideia de ruptura ou de final de uma época, de uma etapa, ou pura e simplesmente anunciam a circunstância da morte. No final de *Esse Cabelo*, a autora-narradora separa-se da travessa exposta numa vitrine, como a colocar um ponto final “[n]o drama pretensamente tranquilo” do seu cabelo crespo. Embora fique a ecoar – “quem é ainda a Mila?” –, a pergunta já não parece encerrar angústia ou qualquer ansiedade identitária relativamente a uma busca das origens. De resto, já antes, a narradora-autora dobrada de ensaísta havia reconhecido: “A procura de uma origem e de uma identidade não reconstitui a minha origem nem descobri a minha identidade” (ALMEIDA, 2020b, p. 98). Também podemos reconhecer nos gestos finais de *Cartola* e de *Boa-Morte* a renúncia a qualquer viagem de retorno às suas origens em África. No caso de *Cartola*, existe mesmo todo um ritual que encena o corte com a sua ilusão identitária de assimilado, chegado a Lisboa como quem cumpria um sonho de reconhecimento. Derrotado pelos sucessivos golpes de um círculo vicioso de exclusões e de perdas, *Cartola* atira às águas do Tejo o adereço simbólico que lhe dá nome e que no romance assinalava o seu estatuto de soba, ou seja, de autoridade pré-colonial em Angola. Ao voltar as costas às águas que rumam ao Mar que lhe ditou o destino, o pai de *Aquiles*, o nomeado Papá de Glória, parece não apenas renunciar a qualquer regresso a África, mas também e sobretudo separar-se definitivamente de uma identidade que até então havia carregado como um ferrete. O mesmo acontece com *Boa Morte da Silva*, ao tomar consciência de que *Fatinha* não era uma pessoa ao seu lado, mas uma imagem na sua cabeça” (ALMEIDA, 2021b, p. 104), um fantasma entre os seus outros fantasmas; renuncia aos dois elos de ligação futura com a filha *Aurora* – a pulseira e os papéis –, abandonando-os com *Fatinha*. *Boa Morte da Silva* que, até certo ponto incarna o refluxo ou maremoto do cataclismo entre placas tectónicas do colonialismo e da guerra colonial ou de libertação – consoante a perspectiva –, se rende à sua existência póstuma de fantasma, deixa de apostar numa ligação (ainda que apenas sonhada, apenas escrita) com o outro lado do Atlântico, para romper com o ciclo da dor e libertar dela a filha: “Vou cegar minha dor para a minha dor não te encontrar, que sejas alguém” (ALMEIDA, 2021b, p. 105), enquanto que para si mesmo não resta outra saída senão continuar a perder-se na escuridão urbana das vagas anónimas.

*Solange*, em *As Telefones*, despede-se definitivamente da voz da mãe e da alteridade discursiva que, acima de tudo, aquela representava. Do corpo desejado ou imaginado da mãe, como espelho indireto do seu próprio corpo, perdidos os seus dentes de leite nos trajetos Lisboa-Luanda-Lisboa, como “pedacinhos de esmalte” desprezados<sup>2</sup>, restam-lhe, no final, as roupas da mãe que viajaram de África, bem como o seu perfume, último e etéreo simulacro de

---

2 Cito a narrativa: “Chegados a Luanda, os pedacinhos de esmalte já não eram parte de uma boca, mas notícias de uma viagem feita ao longe. *Solange* era [cada] vez menos sua, e mais outra coisa, outra boca, mais uma pessoa” (ALMEIDA, 2020a, p. 77)

presenças e encontros efetivos que, mesmo tendo sido escassos ao longo de 30 anos, deixaram completamente de acontecer. Outrora viajantes, ou empurrados pela violência escravagista, os protagonistas respectivos de *A Visão das Plantas* e de *Bruma* vão-se isolando num espaço-tempo a salvo daquilo que os outros vêem neles, ou dizem deles. Só Celestino sente como a velha negra e a menina holandesa o fazem viajar mentalmente para longe; só Celestino sabe o quanto inventava à sua plateia de crianças ávidas de aventura e de terror<sup>3</sup>; só Celestino tem consciência de que as plantas o prendem à vida. Quando chega o momento de mal as reconhecer, quando o jardim se torna completamente o jardineiro do jardineiro, o velho capitão nem desejo mostra de ver ou de sentir o mar, pois já não passa de um herói remoto para os pescadores da lota. O esquecimento pode então confundir-se com o fim do ciclo da vida, tal como o seu passado fica de algum modo soterrado pela beleza complacente do seu jardim, cujas plantas e frutos parecem preferir o seu cuidado de antigo explorador e escravagista às mãos pias de um padre. No caso de *Bruma*, o facto de ter-se dado a si próprio uma espécie de carta de alforria *avant la lettre* ao construir, ele próprio, uma pequena cabana para si na clareira fresca do bosque, confere-lhe um nível de autonomia e de afirmação para lá das bandeiras, que o vai resgatando de ser apenas “o estandarte obsoleto de um reino roubado”, a “sentir-se tão raso, tão coisa nenhuma, pormenor tão insignificante” como nas festas do casarão onde é obrigado a servir, expondo-se (ALMEIDA, 2021b, p.193). No fim, a morte tranquila de *Bruma* apenas vem culminar o desapego interior de quem, como ele, há muito deixara de sentir vontade de fugir daquele lugar e tão-pouco de regressar à sua África natal, para enfim sentir-se livre.

#### 4. Literatura(s) em trânsito

É verdade que migrante não parece ser o adjetivo adequado para falar em geral da obra de Djaimilia Pereira de Almeida, nem tão-pouco para identificar as suas personagens. Entretanto, a ideia e a prática de literatura que lhe subjazem manifestam uma dinâmica de sutis interferências e adaptações que, a meu ver, cabem no trânsito a que se tem assistido da própria literatura enquanto discurso verbal mundificante, espreado em diferentes línguas, quadrantes geográficos e contextos socioculturais, embora, no caso da autora de *A Visão das Plantas*, nada disto tenha a ver com uma passagem da “arte pela arte” para as “escritas de intervenção”, como defendeu Alexander Gefen, no seu ensaio “L’idée de littérature, de l’art pour l’art aux écritures d’intervention” (2021). Desde a chamada modernidade estética, cujo apogeu simbólico remonta ao último quartel de Oitocentos, tendeu a cavar-se um fosso entre dois regimes que Jacques Rancière designa como “regime estético” e “regime representativo” da literatura, de molde a conjurar, por um lado, a submissão ao quotidiano e à “universal reportagem” e, por outro,

---

3 Cito a narrativa: “Queimara cabanas, cortara cabeças, espalhara a notícia. E o mundo, nada. As coisas, coisa nenhuma. As palmas das palmeiras rebentavam dos troncos, os cedros guardavam os ninhos dos beija-flores, os morcegos nas suas voltas e voltas caíam, diante dele, como testamentos queimados. Alma nenhuma podia interromper o curso das água, estancar a corrente”. (ALMEIDA, 2021b, p.16)

o ensimesmamento esteticista. Convenhamos que esta noção completamente bipolarizada da literatura revelou ser mais útil para a crítica e seus avatares, do que constituir uma opção de exclusividade para os (melhores) escritores para quem linguagem e mundo funcionam sempre em paralelo. No entanto, ou por isso mesmo, atendendo às múltiplas e rápidas mudanças no mundo, em especial ao longo das últimas três décadas, é natural que a literatura e, em termos mais vastos e sociológicos, o campo literário tenham absorvido muitos aspectos dessas mudanças, repensando-se ao mesmo tempo como arte. Nesse sentido, apesar de o universo literário de Djaimilia Pereira de Almeida refletir a pluralidade desigual – a nível social, étnico, cultural, linguístico ou de género – da sociedade portuguesa das últimas décadas (marcada por uma heterogeneidade em grande medida fruto do contexto pós-colonial de Portugal e, em geral, do mundo), a obra que a escritora tem desenvolvido até ao momento demarca-se de ser glosa, explícita ou implícita, das agendas sociais e políticas, cujas prioridades podem, claro, implicar a literatura porque, à partida, nada é estranho à literatura, mas extravasam dela, como a própria literatura também delas deve extravasar para não lhes ficar refém.

Daí que, o maior mérito da inseparabilidade orgânica de sua obra literária seja, a meu ver, o de associar com justificada ponderação o acima referido “regime estético” da literatura, através de elementos de tradição modernista, como a composição por fragmentos de memória, a invocada colagem entre outras incursões metaliterárias, as confluências de vozes, o discurso indirecto livre, a hibridez de discursos e géneros literários, e os prolongamentos intertextuais ao “regime da representação” do mundo reconhecível das “vidas minúsculas”, com seus percursos sem glória nem aura, explorando tensões, desejos, impasses e contradições de indivíduos deslocados, mas sem confundir-se com o discurso jornalístico, com a análise sociológica ou antropológica de migrantes e exilados pós-coloniais. O fato de Djaimilia Pereira de Almeida dar protagonismo e voz interior a quem tende a ficar de fora do universo literário, ou a ser figurante de retrato pré-definido, contribui para alargar, diversificar e complexificar o leque de personagens na literatura portuguesa contemporânea; ao mesmo tempo que dilata o espectro da língua portuguesa, ao imprimir-lhe algumas marcas lexicais, sintáticas e rítmicas do português falado por africanos, naquilo que me parece ser uma justa medida, ou seja, sem vergar a coerência global do texto à demonstração documental de verosimilhança das personagens.

No final do último e já antes citado livro, *Os Gestos*, Djaimilia Pereira de Almeida deixa registrada uma “nota de regresso” (regresso à literatura, o único regresso possível...), que a meu ver coroa a íntima relação entre os dois acima referidos regimes na sua literatura em trânsito. Leio nela a revisitação crítica do sentido etimológico de texto – tecido – que Roland Barthes celebrizou no seu ensaio *Le plaisir du texte*, enquanto metáfora da potencialidade generativa do próprio texto capaz de elidir o sujeito, tal “como se fosse uma aranha a dissolver-se nas secreções que tecem a sua própria teia” (1973, pp. 100-101). Ora, no auto-retrato que de si faz enquanto escritora, Djaimilia Pereira de Almeida começa por evocar o ambiente da costura para se referir ao trabalho de revisão de texto, “coso botões por cima de nódoas sem solução, faço bainhas”, para de seguida cortar com o embalo das analogias: “Mas não sou bordadeira

nem o meu escritório casa de arranjos de costura”. A razão de fundo do corte com qualquer tipo de “religião do texto” encontramos-la algumas linhas abaixo quando a autora defende que “os textos não são tecidos, mas pessoas, seres que amamos. Revemo-los como quem se preocupa com a aparência dos seus entes queridos, com os olhos de quem lhes encontra os defeitos que mais ninguém encontra” (ALMEIDA, 2021a, p.133). Parece-me muito importante e simbólico que a escritora se desvie aqui da terminologia textual para dar conta do trajeto subjacente ao seu trabalho de escritora quando parte da vida (fala de pessoas e não de personagens, ou de figuras), passa pelo texto e de novo regressa à vida. Aproximo este trajeto com uma das reflexões seguintes no *meu livro de gestos, leia-se de poética*, em que Djaimilia Pereira de Almeida se debruça sobre a noção de hospitalidade, desmontando o sentido de forasteiro (“O forasteiro é qualquer um dos nossos, abrigados no nosso abrigo, e que também desconhecemos”). De seguida, evoca um quadro de David Ryckaert III, *The Yard of the Inn at Emmaus*, para se identificar com o estalajadeiro que, adormecido, não se apercebe da excepcionalidade da visita, para no final, perguntar se quando estamos a repelir o forasteiro não estaremos antes a repelir “a nossa salvação, a nossa natureza”, ou noutros termos, a revelar “a nossa distração essencial perante o assombro”. (ALMEIDA, 2021a, p. 144).

Trata-se de uma inquietação não só legítima como oportuna que, ao estar enquadrada numa reflexão de escritora enquanto tal, contém um inegável alcance poético e ético. Contudo – e como procurei mostrar –, Djaimilia Pereira de Almeida não fechou a porta nem negou a mão a nenhum dos forasteiros, mesmo que surjam com a recorrência espectral de fantasmas. As suas narrativas incorporam formas de memória comunicativa (Jan Assman) e de memória colectiva (Maurice Halbwachs) que nos são devolvidas através de uma construção modular, poliédrica, de gestos de atenção a esses outros (inclusive, ao *outro de si*) tantas vezes esquecidos ou denegados, sem contudo os expor ou submeter a qualquer arquitrato que alguma vez se imponha como lei ou como dogma. Por outras palavras, não existem aqui gestos comandados de fora da própria performatividade da escrita, cuja sensível permeabilidade ao mundo que dela extravasa se deixa adivinhar apenas pelo modo como relaciona o próximo e o distante, a visibilidade e a invisibilidade, a memória e o esquecimento. Talvez não seja de pedir nem mais nem menos que isso à Literatura.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O Aberto: o homem e o animal**. Trad. André Dias, Ana Bigotte Vieira. Lisboa: Edições 70, 2011.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **As Telefones**. Lisboa: Relógio d’Água, 2020a.

\_\_\_\_\_. **Esse Cabelo**. Lisboa: Relógio d’Água, 2020b.

\_\_\_\_\_. **Lisboa, Luanda, Paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. **Os Gestos**. Lisboa: Relógio d'Água, 2021a.

\_\_\_\_\_. **Pintando com o Pé**. Lisboa: Relógio d'Água, 2019.

\_\_\_\_\_. **Três Histórias do Esquecimento**. Lisboa: Relógio d'Água, 2021b.

BARTHES, Roland. **Le plaisir du texte**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

GEFEN, Alexander. “L’idée de littérature, de l’art pour l’art aux écritures d’intervention”, 2021. Disponível em: [<https://www.jose-corti.fr/titres/idee-de-litterature.html>]. Consultado em: junho 2022.

GUSMÃO, Manuel. *Teatros do Tempo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

ISER, Wolfgang. **A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção**. Trad. Maria Angela Aguiar. Porto Alegre: Publicação do Centro de Pesquisas Literárias do Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, 1971.

MICHON, Pierre. **Vidas Minúsculas**. Madrid: Editorial Anagrama, 2021.

NEUMANN, Birgit (*et alli*). **Cultural Ways of Worldmaking: Media and Narratives**. Berlim: De Gruyter, 2016.

NOUSS, Alexis. **Pensar o exílio e a migração hoje**. Trad. Ana Paula Coutinho. Lisboa: Afrontamente, 2016.

Queiroz, Eça de. “O Francesismo”. In: **Cartas e Outros Escritos**. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 2001.

SARTESCHI, Rosangela. Literatura contemporânea de autoria negra em Portugal: Impasses e tensões. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 36, 283-304, dez/2019.