

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em estudos literários

António N'Runca

**UNGULANI BA KA KHOSA E MIA COUTO: O DESAFIO NA CONSTRUÇÃO DA
MEMÓRIA CULTURAL MOÇAMBICANA NO PÓS-INDEPENDÊNCIA**

Belo Horizonte
2025

António N'Runca

**UNGULANI BA KA KHOSA E MIA COUTO: O DESAFIO NA CONSTRUÇÃO DA
MEMÓRIA CULTURAL MOÇAMBICANA NO PÓS-INDEPENDÊNCIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em estudos literários da Universidade Federal De Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em estudos literários.

Orientadora: Profa. Dra. Roberta Guimarães Franco Faria De Assis

Belo Horizonte
2025

N'Runca, António.
K45u.Yn-u Ungulani Ba Ka Hhosa e Mia Couto [manuscrito] : o desafio na construção da memória cultural moçambicana no pós-independência / António N'Runca. – 2025
1 recurso online (177 f.) : pdf.

Orientadora: Roberta Guimarães Franco Faria de Assis.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 112-117.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Khosa, Ungulani Ba Ka, 1957- – Ualalapi – Crítica e interpretação – Teses. 2. Couto, Mia, 1955- – Areias do imperador – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura moçambicana – História e crítica – Teses. 4. Memória coletiva na literatura – Teses. I. Assis, Roberta Guimarães Franco Faria de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 896.31



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Folha de Aprovação

Dissertação intitulada *UNGULANI BA KA KHOSA E MIA COUTO: O DESAFIO NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA CULTURAL MOÇAMBICANA NO PÓS-INDEPENDÊNCIA*, de autoria do Mestrando ANTÔNIO N' RUNCA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis - POSLIT/FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Terezinha Taborda Moreira - PUC/MG

Belo Horizonte, 20 de janeiro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Terezinha Taborda Moreira, Usuário Externo**, em 20/01/2025, às 18:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberta Guimaraes Franco Faria de Assis, Professora do Magistério Superior**, em 20/01/2025, às 23:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Zilda Ferreira Cury, Professora do Magistério Superior**, em 21/01/2025, às 07:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3871013** e o código CRC **24BB79C3**.

Referência: Processo nº 23072.273819/2024-21 SEI nº 3871013

*À minha estimada mãe, Wibom Camará, pelo
amor eterno*

Agradecimentos

Agraço a Deus por ter-me guiado nessa longa jornada desde a graduação na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira até essa fase da pós-graduação, que concluo hoje com enorme orgulho e felicidade, pois faz-me recordar de que cada gota do meu suor vale a pena.

No entanto, esse trabalho não seria o que é hoje sem auxílio que recebi de outros pesquisadores, por isso, quero agradecer à minha orientadora, Profa. Dra. Roberta Guimaraes Franco Faria De Assis, pelo seu apoio durante o percurso dessa pesquisa.

Agradeço a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa que me concedeu durante esses anos da minha pesquisa de pós-graduação no Brasil.

“Entre nós, a identidade é irrevogavelmente uma questão histórica. Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas.” (HALL, 2003).

RESUMO

No cenário literário atual, Ungulani Ba Ka Khosa e Mia Couto destacam-se como dois escritores moçambicanos mais proeminentes do PALOP e da CPLP, sendo notoriamente nomes muito conhecidos pelo seu papel decisivo e do comprometimento com os problemas sociais do seu país no que tange à reafirmação da identidade cultural e a busca pela revalorização de raízes ancestrais. Além disso, os dois escritores têm dado valiosíssimas contribuições para o avanço da nossa língua portuguesa, através das suas obras impregnadas de elementos e traços linguísticos riquíssimos que marcam a peculiaridade linguística do seu ambiente sociocultural. Neste trabalho, analisamos os romances *Ualalapi*, de Khosa, publicado em 1987, e a trilogia *As areias do imperador*, de Couto, publicada entre 2015 a 2017 nos volumes intitulados: *Mulheres de cinzas*, *Sombras da água* e *O bebedor de horizontes*. O estudo foi amparado na análise comparativa e a abordagem de cariz qualitativo, enfatizando a construção dos personagens e o ponto de vista dos narradores como estratégia adotada pelos autores para compreender como a figura mito-heroica do imperador Ngungunhane é usada como símbolo representativo na construção de “memória coletiva” do povo moçambicano no pós-independência.

Palavras-Chave: Ualalapi; Areias do imperador; Ngungunhana; FRELIMO; memória coletiva.

ABSTRACT

In the current literary scene, Ungulani Ba Ka Khosa and Mia Couto stand out as two of the most prominent Mozambican writers from PALOP and CPLP, being well-known names due to their decisive role and commitment to the social problems of their country in terms of concerns the reaffirmation of cultural identity and the search for the revaluation of ancestral roots. At the same time, the two writers have made invaluable contributions to the advancement of our Portuguese language, through their works imbued with rich linguistic elements and traits that mark the linguistic peculiarity of their sociocultural environment. In this work, we analyze the novels *Ualalapi*, by Khosa, published in 1987, and the trilogy *As sands of the emperor*, by Couto, published between 2015 and 2017 in the volumes entitled: *Women of Ashes*, *Shades of Water* and *The Drinker of horizons*. The study was supported by comparative analysis and a qualitative approach, seeking to emphasize the construction of the characters and the narrators' point of view as a strategy adopted by the authors to understand how the mytho-heroic figure of Emperor Ngungunhane is used as a representative symbol in the construction of “collective memory” of the Mozambican people in the post-independence period.

Keywords: Ualalapi; Areias do imperador; Ngungunhana; FRELIMO; collective memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
Moçambique à luz duma nova era.....	10
Papel decisivo da literatura: Ba Ka Khosa e Mia Couto.....	18
CAPÍTULO 1. ENCONTROS E DESENCONTROS	29
1.1 Romance histórico e a moderna ficção histórica moçambicana.....	29
1.2 UALALAPI: entre notas e aforismos.....	36
1.2.1 Destrinchando os fios do enredo.....	40
1.2.3 O herói de si e o anti-herói do outro	46
1.3 As areias do Imperador: um cruzamento de pontes	50
1.3.1 A cosmovisão apologética.....	50
1.3.2 Mulheres de Cinzas: um novo observador do passado.....	51
1.3.3 Sombras da água: uma memória fragmentada.....	57
1.3.4 O Bebedor de Horizontes: memórias em movimento.....	63
CAPÍTULO 2. APROXIMAÇÕES E DESVIOS DAS NARRATIVAS	69
2.1 Ualalapi <i>versus</i> As Areias Do Imperador: Ficção à luz das fontes históricas.....	69
2.2 Focos narrativos entrecruzados.....	74
2.3 Entre o estilismo e a memória.....	81
2.4 Tradição <i>versus</i> modernidade.....	88
2.5 Da profecia à concretude.....	99
Conclusão.....	112
Referências	113

INTRODUÇÃO

“[...] a Literatura é um processo histórico, de natureza estética, que se define pela inter-relação das pessoas que a praticam, que criam certa mentalidade e estabelecem certa tradição.” (CÂNDIDO, 1972).

Abordar as literaturas africanas de língua portuguesa exige fazer uma reflexão crítica sobre o passado histórico pelo qual elas trilharam e, ao mesmo tempo, sobre fenômenos que as impulsionaram desde o seu desabrochar. A despeito de os primeiros textos datarem da segunda metade do século XIX, somente a partir do século XX essas literaturas começaram a adquirir sua maioridade, descolando-se da literatura trazida como paradigma pelos colonizadores, conforme Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (1996). O processo do desenvolvimento dessas literaturas deu-se através da apropriação da língua importada pelo próprio colonizador como fenômeno de aculturação e dominação, e que, por sua vez, foi reformulada e remodelada a partir de novas formas específicas e usada como recurso de combate aos atos do dominador, pois que, se a língua tem condições de perpetuar a estrutura hierárquica do poder, também as tem para subverter o discurso opressor e deixar emergir a voz do oprimido (BARZOTTO, 2012).

De acordo com Manuel Ferreira (1987), as literaturas que surgiram nesse período foram marcadas fortemente pelo sentimento e espírito nacionalista, buscando fazer uma ruptura com os paradigmas e padrões estéticos até então vigentes, nos quais o colonizador aparece como figura central. Com isso, os escritores africanos procuraram, com afincos, delinear uma literatura que propusesse e comportasse características que configuram as sociedades africanas e suas particularidades culturais, como uma estratégia de resistência e combate ao avanço do colonialismo.

Embora sejam marcadas por traços comuns, desde o aparecimento, principalmente no que tange às temáticas de viés engajado a denunciar e a repelir o sistema colonial até então enraizado no continente e o uso da língua portuguesa como arma de combate, cada literatura africana de língua portuguesa tem suas características peculiares. Estes fenômenos fazem com que cada literatura se desenvolvesse de acordo com formas estéticas e linguísticas da região na qual ela se construiu, em um mosaico de diferenças culturais, mesclado com elementos da colonização, como afirma Ana Mafalda Leite (2012):

Cada literatura nacional africana tem as suas características próprias e desenvolve-se segundo moldes estéticos e linguísticos, cuja distintividade resulta não só das diferenças culturais étnicas de base, mas também das diferenças linguístico-culturais que a colonização lhes acrescentou. É praticamente insustentável qualquer

generalização que conduza a elaborações teóricas que não levem em conta as especificidades regionais e nacionais africanas. (LEITE, 2012, p. 29).

Desse modo, a partir de meados do século XX, estudantes africanos reunidos na Casa dos Estudantes do Império¹, em Lisboa, fizeram surgir os primeiros escritos literários, com temas voltados não só para a denúncia da violência colonial no continente africano de modo geral, como também para a reafirmação da cultura de cada país e a conscientização dos povos a respeito da necessidade urgente da união e de luta pelas independências, que vieram a materializar-se na década de 1970.

Já no período do pós-independência começaram a surgir literaturas oriundas da experiência de colonização, procurando afirmar a tensão com o poder imperial e enfatizando suas diferenças de pressupostos em relação ao centro imperial. O surgimento da literatura durante o período colonial e pós-independência tem em vista a negação e anulação dos ditames normativos eurocêntricos de padronização universal (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 1991). Conforme afirma Leoné Astride Barzotto (2012), a literatura pós-colonial colabora para a subjetivação do indivíduo e, ao mesmo tempo, para o fortalecimento dessas nações emergentes, pois que possui a habilidade de retratar, por meio da ficção, os fatos que constituem a tessitura histórica de um povo, ou seja, busca a inspiração no cerne desse povo e, conseqüentemente, serve-lhe de estratégia de contra-ataque e de resistência às potências engendradas em um sistema neoimperial.

Dessa maneira, as literaturas produzidas após as independências políticas não só contribuíram para ampliar a reflexão crítica, que já se tinha iniciado durante a luta, atinente à situação política, econômica e sociocultural de cada nação, mas também trouxeram uma nova visão para essas nações, até então fustigadas pela dominação colonial, a respeito da necessidade da união nacional e da construção de uma memória coletiva identitária entre os diversos povos que atravessaram pela mesma experiência da exploração colonial.

¹ A CEI, criada em 1943 pelo próprio colonizador como um meio para o fim de acultramento e dominação cultural, mais tarde se transformaria num berço do Movimento Anticolonial, pois foi nela que surgiria, a partir de 1954, centro dos estudos africanos. Além disso, nela que germinaram líderes dos principais movimentos nacionalistas que vieram a construir uma muralha política frontal contra o malogrado sistema colonial até então vigorante em cada um dos países do PALOP.

Moçambique à luz duma nova era

“Nós queremos criar o homem novo. Queremos criar os futuros revolucionários. Queremos criar a nova mentalidade livre, com a nossa própria personalidade. Também queremos libertar alguns que ainda persistem em usar uma mentalidade escrava do estrangeiro” (Samora Machel, 1981).

No caso de Moçambique, o processo da construção do nacionalismo, segundo Valdemir Donizette Zamparoni (1998), pode ser dividido, pelo menos, em três períodos históricos: o primeiro momento (1910/20-1962), antes da eclosão da luta armada pela independência, em que o associativismo e o jornalismo tiveram um papel importante nas demandas sociais e na luta anticolonial; o segundo momento é marcado pelo conflito armado e pela formação da FRELIMO (Frente nacional de Libertação de Moçambique), reunindo diversos movimentos e tendo como objetivo comum a libertação nacional frente ao regime salazarista do Estado Novo português (1962-1975); e o terceiro foi iniciado imediatamente após a independência, tendo como principal promotor o ideário da FRELIMO – convertida de Frente nacionalista ampla em Partido Único revolucionário, sob a liderança de Samora Machel, o então presidente da nova república proclamada (1975-1986).

Como se sabe, no final do século XV, os portugueses começaram a colonizar Moçambique, principalmente, devido à demanda de ouro destinado à aquisição das especiarias asiáticas. Inicialmente, fixaram-se no litoral e, posteriormente, através de processos de conquistas militares apoiadas pelas atividades missionárias e de comerciantes, adentraram o interior do país. A invasão portuguesa foi motivada pela busca do ouro, de marfim e de escravizados. Com o advento da conferência de Berlim (1884-1885) e o Ultimato Britânico (1890), Portugal foi obrigado a realizar a ocupação efetiva do território moçambicano (SEIDEL, 2013). Esse cenário só começaria a ter uma mudança gradual com a luta pela libertação nacional, dirigida pela FRELIMO, até a proclamação da independência em 1975.

A visão defendida pela FRELIMO, durante a mobilização da população, era a de agregar uma unidade que englobasse todos os moçambicanos, sem discriminação, consubstanciada na unidade ideológica do movimento, na unidade entre guerrilheiros e o povo, entre elites e massas populacionais, trabalho intelectual e trabalho manual, cidade e campo. Segundo José Luís Cabaço, o partido defendia a ideia de uma unidade nacional: “[...] esta unidade forjar-se-ia na participação da libertação nacional e no comportamento quotidiano, conquistar-se-ia pela comunhão dos sofrimentos vividos, pela convergência nos propósitos da luta, pelo estabelecimento de relações de tipo novo” (CABAÇO, 2004, p. 240).

Desse modo, defendia-se que essas novas relações deveriam ultrapassar não apenas a experiência colonial, como também o costume tradicional. Desse modo, a independência de Moçambique como uma nação soberana só se tornou factível através da união de diferentes povos que viram a presença colonial como uma grande inquietação coletiva; embora neste período não houvesse, entre a população, uma visão clara sobre a ideia da Nação, que só se tornaria possível por meio da campanha de conscientização do povo, promovida pelos primeiros líderes da FRELIMO, muito antes da independência.

Como todo o nacionalismo africano, o de Moçambique nasceu da experiência do colonialismo europeu. A fonte da unidade nacional é sofrimento comum durante os últimos cinquenta anos sob a dominação portuguesa. O movimento nacionalista não surgiu numa comunidade estável, historicamente com uma unidade linguística, económica e cultural. Em Moçambique foi a dominação colonial que deu origem à comunidade territorial e criou bases para uma coerência psicológica, fundada na experiência da discriminação, exploração, trabalho forçado, e outros aspectos da dominação colonial (MONDLANE, 1995 p. 87 *apud* RIBEIRO, 2005, p. 258).

No discurso de Eduardo Mondlane, o primeiro presidente da FRELIMO, podemos constatar o destaque de termos como “colonialismo português” e “sofrimento comum”, como razão crucial e motivadora para a formação da unidade nacional. Os elementos destacados pelo primeiro líder foram uns dos traços que marcaram a experiência coletiva de cada moçambicano naquela época. Todavia, para assegurar a construção dessa unidade nacional, segundo a declaração de 1967, a FRELIMO teria como base da sua retórica o uso do eixo básico do tronco linguístico comum aos diferentes grupos étnicos:

[...] apesar de haver variações de conduta entre um grupo e outro, os usos e costumes do nosso povo são semelhantes. Em primeiro lugar, nós pertencemos à nossa família linguística Banto, caracterizada pela mesma forma gramatical, mesma origem das palavras, mesma estrutura de frases e períodos, (MONDLANE, 1967 *apud* PAREDES, 2014, p. 142).

Em seguida, afirma que “[...] o convívio entre indivíduos de tribos diferentes e a incorporação forçada de grupos étnicos conquistados durante as guerras intertribais, resultaram numa mescla e interposição de usos e costumes das várias populações de Moçambique” (MONDLANE, 1967 *apud* PAREDES, 2014, p. 142). Por fim, denuncia que a facilidade com que os portugueses teriam conseguido conquistar e dominar o território moçambicano teria sido provocada, em grande parte, pelas divisões tribais e étnicas do povo. Os portugueses teriam aproveitado a estratégia de “dividir para dominar”, numa “tática tipicamente imperialista”. Ao

fim do documento, considera que “faltava-nos ainda a consciência nacional”. Por conseguinte, Eduardo Mondlane afirma que:

[...] encontra-se empenhada na missão sagrada de unir as massas populares contra o invasor comum” [difundindo] “energias até então dispersas [para] transformá-las em energias nacionais, numa só realidade, numa só força bélica. A FRELIMO está criando uma nação que se vai libertando do jugo português. A Luta de Libertação Nacional é em si própria um processo de criação de uma nova realidade [...]. Não há antagonismo entre as realidades da existência de vários grupos étnicos e a Unidade Nacional. Nós lutamos juntos, e juntos construímos e recriamos o nosso país, produzindo uma nova realidade – um Novo Moçambique, Unido e Livre. (MONDLANE, 1967 *apud* PAREDES, 2014, p. 142).

Com receio de que continuasse a perpetuação dessa clivagem entre diferentes grupos étnicos, a FRELIMO fez questão de aperfeiçoar e conduzir o mesmo projeto, que havia instalado durante a luta armada. No discurso realizado, em 1981, período após a independência, é possível compreender a preocupação do primeiro presidente do país, Samora Machel:

Política e militarmente foi forjada a unidade, a partir de um pensamento consciência patriótica de classe. Entramos em Nashingwea como Macondes, Macuas, Niajas, Manicas, Shanganas, Ajauas, Rongas, Senas; saímos Moçambicanos. Entramos como negros, brancos, mistos, indianos; saímos moçambicanos. Quando chegamos, trazemos nossos vícios e defeitos, egoísmo, liberalismo, elitismo. Nós destruimos estes valores negativos e reacionários [...]. Quando entramos, temos uma visão limitada, pois conhecemos apenas nossa região. Lá, aprendemos a escala do nosso país e os valores revolucionários (MACHEL, 1981 *apud* PAREDES, 2014, p.150).

Já depois da independência, a FRELIMO assumiu a governação e o manto de unir e consolidar a nação moçambicana (COLOSOVSKI, 2016). Embora todos os povos tivessem sido unidos pelo discurso de uma causa justa e contra o jugo de um inimigo comum, isso não significava que não existissem diferenças. Como é possível constatar nas palavras de Samora Machel, no trecho acima, a população moçambicana é formada pela diversidade étnica, cultural e linguística, e é dentro desse quadro que a FRELIMO aspirou unir essa pluralidade étnica sob símbolo de uma única “identidade nacional”. As divisões étnicas eram vistas pelo partido com a mesma suspeita com que contemplava o colonialismo. Dessa maneira, o racismo, o tribalismo ou o regionalismo, como asseverava Samora, “combatiam-se com as mesmas armas que o colonialismo; matar a tribo para fazer nascer a Nação” (VIEIRA, 2011, p. 285). Por causa desse receio, a FRELIMO havia que criar uma proposta desenvolvida a partir do viés ideológico do próprio partido, que se consubstanciava no projeto da construção do chamado Homem Novo, como figura política e de retórica, tal como destacou Samora Machel: “Nós queremos criar o homem novo. Queremos criar os futuros revolucionários. Queremos criar a nova mentalidade livre, com a nossa própria personalidade. Também queremos libertar alguns que ainda persistem

em usar uma mentalidade escrava do estrangeiro” (MACHEL, 1981 apud MAZULA, 1995, p. 143).

Outra estratégia adotada pelo governo da FRELIMO, nesse período, referia-se à construção de uma memória coletiva, embasada em símbolos da representação de ordem nacional, os quais seriam veiculados por meio de uma narrativa acerca do passado histórico do povo moçambicano, passado do qual esse Homem Novo pudesse se orgulhar.

No seu livro *Cultura e Representação* (2016), Stuart Hall afirma que a representação significa conectar o sentido e a linguagem à cultura, ou ainda, implica o uso da linguagem com o intuito de expressar o sentido de algo a respeito do mundo ou representá-lo a outros indivíduos. Por consequência, “representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados pelos membros de uma cultura” (2016, p. 31), ou ainda através da construção de símbolos representativos dessa mesma comunidade que compartilha a ideia de uma memória coletiva.

O conceito da memória coletiva foi introduzido em contrapartida ao conceito de memória individual pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs. Na sua obra *Memória Coletiva*, publicada pela primeira vez em 1950, Halbwachs apresenta a tese a respeito do espaço de enquadramento social da memória e da memória coletiva, partindo do pressuposto de que a nossa memória apenas atinge seu potencial máximo de desenvolvimento por meio da nossa interação com os outros.

De acordo com Halbwachs, a memória é um fenômeno social que nasce através do contato com o exterior. Todavia, o seu desenvolvimento e aperfeiçoamento apenas podem ser alcançados individualmente por meio do treino. Apesar disso, este fato não a pode desvencilhar da coletividade, dado que o seu conteúdo e o seu uso estão subordinados às nossas relações e às memórias dos outros, através das práticas de linguagem, de ações e laços que configuram a nossa existência e a nossa experiência. Na Visão do crítico, ao recordarmos não apenas descemos para a parte interna da nossa vida, como também o mesmo processo nos facultava introduzir uma estrutura à nossa vida interior, que é condicionada socialmente e nos conecta a outras pessoas: “[...] lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2013, p. 30).

Não obstante o trabalho pioneiro de Halbwachs no campo dos estudos sobre a memória coletiva, Jan Assmann observou possíveis insuficiências nas abordagens do sociólogo francês, sobretudo pelo fato de este ter associado apenas a questão da memória à base neural, a pré-

condições sociais, emocionais, à alma, ao corpo e à experiência da vida. Porém, recusando-se a avançar para outras esferas que poderiam envolver o estudo da memória, principalmente a questão da memória simbólica e cultural. Porque, para Jan Assmann, “a nossa memória tem uma base cultural e não somente base social” (ASSMANN, 2016, p. 93-94).

Segundo Jan Assmann, a perspectiva de Halbwachs define a memória como *mémoire vecue*, ou seja, uma memória vivida a partir de experiência compartilhada entre membros de uma comunidade. Nesta categorização, memórias construídas a partir de vínculos simbólicos de representação de ordem social ou cultural não estariam contempladas. O pressuposto de Halbwachs concernente à memória tem uma base similar à de Paul Ricœur (2007), sobretudo quando os dois autores associam a memória coletiva apenas a experiências vividas e a sensações da alma, inclusive admitindo a possibilidade de uma memória estritamente individual, associada aos aspectos internos da alma e à nossa psique humana. Jan Assmann vai chamar atenção para esta questão, afirmando que é impossível distinguir uma memória individual de uma memória coletiva, posto que uma “memória individual é sempre social num nível mais elevado” (ASSMANN, 2016, p. 89). Por isso, aceitar a noção de uma memória estritamente individual seria como admitir a existência de uma linguagem individual e privada, entendida apenas por uma pessoa.

Nesse sentido, a proposta da nossa pesquisa partiu da hipótese de que, apesar da relevância das abordagens de Halbwachs no que tange à memória coletiva, seu conceito é insuficiente para atender às necessidades da nossa dissertação, principalmente quando Halbwachs tenta restringir a questão da memória aos aspectos neurais e experiências compartilhadas por membros de uma determinada comunidade. Porque, de certo modo, nem sempre a construção de uma memória coletiva está atrelada à questão da experiência vivida. De acordo com Jan Assmann, uma memória de um grupo pode não possuir qualquer base orgânica, desse modo, não seria adequado, em alguns casos, associá-la a experiências vividas.

Seguindo a mesma linha do pensamento, mas a partir da concepção de “lugares de memória”, de Pierre Nora, Aleida Assmann tentou mostrar que por trás de grupos não existe uma alma, mas sim uma sociedade construída por meio de “signos e símbolos”. A autora acrescentou ainda mais: “É através dos símbolos comuns que o indivíduo compartilha de uma memória comum e de uma identidade comum” (ASSMANN, 2016, p. 131). Partindo desta perspectiva que é possível pensar em comunidades abstratas, que são definidas através de “símbolos representativos” da coletividade, dado que: “os portadores dessa memória coletiva não precisam de se conhecer para, apesar disso, reivindicarem uma identidade comum” (*idem* p. 131). Dessa maneira, a construção de uma nação figura-se como modelo desse tipo de

comunidade, que acaba por materializar a sua unidade sensorial por meio do “simbolismo político”.

O desenvolvimento do conceito de memória coletiva feito por Jan Assmann e Aleida Assmann atende à proposta do nosso trabalho, quando, de alguma forma, através do que eles alcunham de “memória comunicava”, os dois autores tentam explicar o enquadramento social da memória individual e da memória coletiva, ainda abrindo o leque para a questão cultural. Assim, no bojo da sua abordagem, os dois pesquisadores destacaram dois tipos de memória coletiva: a primeira é a memória cultural, que refere a uma memória de arquivo, institucionalizada, hegemônica e associada à noção de poder. A segunda é a memória comunicativa, que apresenta características factuais, biográficas e localiza-se no centro de uma geração que testemunha um determinado evento e que, por isso, pode resolver transmitir esse conhecimento para gerações vindouras, e, com o passar dos anos, essa memória, dada a sua relevância, pode ser institucionalizada através de arquivos, rituais e comemorações festivas. De certo modo, os tipos de memória estão entrelaçados, não apenas por questão performática, mas porque os dois envolvem a questão de grupo e a ordem do poder.

Enfatizando ainda mais essa tese, Aleida Assmann (2006) procurou fazer a distinção entre esses dois conceitos de memória comunicativa, que na nossa pesquisa iremos mostrar como a construção de uma entra em confronto com a outra: a primeira é a memória de grupo familiar, o que a autora vai chamar de memória intergeracional. A segunda é a memória nacional/política e memória cultural arquivista, o que a autora denomina de memória transgeracional. Este tipo de memória é mediado pelo sistema de símbolos e do poder político.

A proposta da nossa pesquisa veio exatamente nessa esteira, tentando compreender como é que o processo da construção de uma memória coletiva nacional, sobretudo alicerçado por um viés político, colocou em causa a memória de outros grupos familiares e étnicos, por exemplo, que constituem a nação moçambicana. Uma vez que, no contexto africano, um dos traços comuns dessas nações, que emergiram das experiências coloniais, é a busca constante pela construção duma memória coletiva, posto que a memória não só funciona como um vínculo que liga sujeitos à sua coletividade por meio da experiência, mas também estabelece uma ponte entre a coletividade e o passado colonial:

Todos estão ou estamos angustiados ou estimulados pela necessidade de proceder à revisão da memória ou das memórias – individuais ou coletivas – herdadas para poder dar conta daquilo que não desejamos que seja esquecido. Todos estão, estamos ou parecem estar atemorizados por uma perda de memória [...]. (ACHUGAR, 2003, p. 40-41).

A tentativa de salvaguardar uma memória coletiva implica a valorização do passado. A ideia da valorização do passado está intimamente atrelada à necessidade de reconhecer e resgatar as origens, de averiguar afiliações e a noção de pertença, como também marca uma relação do indivíduo com a coletividade que forma o estado-nação. Esses fatores tornaram-se uma necessidade premente, depois das independências, nos países africanos que foram dominados, durante séculos, pelo sistema colonial.

De acordo com Luiz F. B. Ribeiro (2005), o trabalho de heroificação é indivisível da produção de uma memória coletiva de dimensão nacional por parte do Estado e seus agentes. Por isso, uma memória coletiva constitui atributos e símbolos da legitimação de ordem social. Por consequência, falar da memória implica falar da tradição, em Moçambique, portanto, para construir a memória coletiva, era preciso

[...] eleger figuras de um passado comum ao maior número de etnias possíveis e elevá-las à mesma categoria de heróis nacionais em que se encontravam Eduardo Mondlane, primeiro presidente e principal fundador da FRELIMO, e o próprio Samora Machel, que assume o governo moçambicano após a independência, criando assim uma trajetória histórica de heróis moçambicanos. (COLOSOVSKI, 2016, p. 173).

Com esse objetivo, a FRELIMO viajou ao passado colonial e ressuscitou a memória de um dos grandes imperadores africanos, cuja história ainda seria ferramenta fundamental para alavancar a identidade nacional: Ngungunhane² é o imperador que foi eleito como a primeira figura representativa da memória nacional e símbolo da resistência contra a opressão portuguesa. Em 1983, em meio à guerra civil, iniciada em 1976, o governo moçambicano conseguiu negociar com o governo português a devolução dos restos mortais do imperador de Gaza para cerimônias de exéquias e homenagem. Na ocasião, a FRELIMO produziu panfletos de caráter exaltador à figura de Ngungunhana.

Nesta pátria hoje libertada, ao prestarmos homenagem ao Ngungunhane, queremos lembrar também os muitos milhares de moçambicanos que, de norte a sul do país, nos deixam como herança o exemplo de suas vidas e seu amor pela liberdade da terra e dos homens.

É essa pátria que queremos construir, onde não exista a exploração e a opressão, e os nossos filhos possam crescer em paz e na prosperidade, que tem consigo a alegria e a felicidade. (FRELIMO, 1983).

² A grafia do nome varia entre Ngungunhane, Ngungunyane, Nghunghunyani, N'gungunhana, Gungunhana. Em “Ualalapi” a grafia usada é Ngungunhane. Na trilogia de Mía Couto a grafia oscila consideravelmente entre as citadas, porém a mais predominante é Ngungunyane. Seguimos neste trabalho a grafia usada em “Ualalapi, já que a mesma foi usada por Couto algumas vezes”. Ngungunhane foi o último imperador do Império de Gaza, no território que atualmente faz parte de Moçambique, e foi o último monarca da dinastia Jamine, cognominado o Leão de Gaza; o seu reinado estendeu-se de 1884 a 28 de dezembro de 1895, dia em que foi preso pelo capitão português Joaquim Augusto Mouzinho de Albuquerque, na aldeia fortificada de Chaimite, (SANTOS, 2007).

No discurso acima, Samora Machel sublinha o objetivo decisivo da FRELIMO na construção processual dos heróis após a independência. A derrota de Ngungunhane pelo exército português foi vista como um símbolo da necessidade de resistência pelo movimento, convertido em partido, que, depois de quase um século, tomou a iniciativa de transformá-lo em herói nacional, com o desígnio de garantir uma urgente união do povo moçambicano face ao conflito interno contra a RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana).

Outro elemento crucial que constitui o cerne do projeto do governo de Samora Machel é a tentativa de transformar a nação moçambicana num povo moderno, com características únicas, sem quaisquer traços do colonialismo e, conseqüentemente, desvinculado da memória de grupo familiar e da tradição que diferentes tribos praticavam e portavam desde seus ancestrais.

As reformas impostas pela FRELIMO afetaram diretamente interesses tradicionais, visto que tinham como objetivo combater as identidades étnicas, as religiões ancestrais, os costumes locais, as células das famílias, as lideranças tradicionais das aldeias, as leis locais, os curandeiros, os códigos de conduta e as formas de casamento tradicionais, posto que eram considerados como símbolo de “tradições retrógradas” e alienantes que precisavam ser superadas (SANTOS, 2022). Dessa maneira, muitas práticas culturais, como, por exemplo, cerimônias para os mortos, passaram a ser proibidas. Essa ignorância, segundo o partido, devia-se ao fato de as pessoas ficarem à mercê das práticas tradicionais que as condenavam à miséria e as tornavam cada vez mais supersticiosas perpetuamente e as impulsionavam a retrocessos que inviabilizavam o progresso do país (CAMPOS, 2010).

No entanto, o projeto implementado pela FRELIMO, com uma forte inclinação às ideologias de cunho Marxista-Leninista, provocou desconfianças e descontentamentos por parte das comunidades rurais, que eram obrigadas a se integrarem a um sistema de trabalho implementado pelo Estado, sem respeito às especificidades culturais de cada tribo. Assim, essas práticas passaram a ser vistas como uma perseguição aos costumes tradicionais de outros grupos étnicos que formaram a nação.

Como diria o famoso ditado: “o que não nos une só nos separa”. Dessa forma, o Partido acabou por estimular os revoltosos, sobretudo entre os camponeses, que abandonaram voluntariamente as aldeias comunais; muitos acabaram por se juntarem à oposição, liderada pela RENAMO. Esses fatos vieram a provocar uma guerra civil, que durou dezesseis anos e ceifou vidas de cerca de um milhão de pessoas, sem aquilatar número de feridos e destruição

de infraestruturas básicas que o país começava a construir após a recém-independência conquistada.

Papel decisivo da literatura: Ba Ka Khosa e Mia Couto

“As tradições, todas as tradições eram colocadas de maneira muito distante para a nossa realidade. Não só ficavam distantes, como eram excluídas. A nossa história não entrava nos caminhos do desenvolvimento do país. Então, houve um processo histórico que não foi favorável à libertação de valores tradicionais enclausurados desde o período colonial e à sua implantação na literatura e na arte.” (KHOSA, 2010)

“[...] o passado foi mal embalado e chega-nos deformado, carregado de mitos e preconceitos. O presente vem vestido de roupa emprestada. E o futuro foi encomendado por interesses que nos são alheios” (COUTO, 2005).

É quase impossível estudar ou recontar a história de qualquer uma das nações africanas sem mencionar o papel decisivo desempenhado pela literatura no processo da formação desses novos estados constituídos. Se no período colonial a literatura era a primeira arma de combate a ser usada para resistir ao infame sistema do explorador europeu; depois da independência a literatura vai adquirir uma dimensão ainda maior não só comprometida com os aspectos sociais e culturais, mas sobretudo em retratar, de forma ampla, os novos problemas que surgem e que começaram a assolar o universo político do sujeito dentro dessa nova sociedade.

Desse modo, embora tenham existido críticos que tentaram classificar a literatura africana em quatro fases³, propomos aqui uma simplificação em apenas duas. Este fato deve-se não apenas por causa do caráter temporal, mas sobretudo pelo ponto de vista temático que embasa essas produções: a primeira fase seria o do período antes da independência, em que o assunto principal do escritor é a resistência, a reafirmação da sua identidade enquanto sujeito, apelo ao Outro e o confronto com um sistema colonial enraizado no território, por isso, o eco dos primeiros versos seria destinado contra o colonizador.

³ Em *A influência do conceito do universalismo e pós-colonialismo na literatura africana contemporânea*, Sunday Adetunji Bamisile (2010), classificou a literatura africana em quatro fases, sendo elas: 1ª fase de reafirmação cultural; 2ª Fase da crise de identidade; 3ª fase do Nacionalismo e da Luta pela Independência; 4ª Fase da tristeza na era pós-colonial. Um pouco semelhante dessa proposta, Patrick Chabal (2007) também propõe quatro fases abrangentes da literatura africana: A primeira fase é a da assimilação, na qual os escritores africanos, quando lhes foram proporcionados a oportunidade de produzir esteticamente, copiam e imitam os mestres, sobretudo europeus; a segunda fase é a da resistência. Nesta fase, o escritor africano assume a responsabilidade de construtor, arauto e defensor da cultura africana; a terceira fase da literatura africana coincide com o tempo da afirmação do escritor africano como tal. Esta fase verifica-se depois da independência. O escritor procura, antes de mais nada, marcar o seu lugar na sociedade; a quarta fase, que é a da atualidade, seria da consolidação do trabalho que se fez, em termos literários, é a fase em que os escritores procuram traçar os novos rumos para o futuro da literatura dentro das coordenadas de cada país.

A segunda fase seria a do pós-independência; essa fase é marcada não só pela consolidação da ideia da identidade nacional, como uma forma de materialização do projeto coletivo sonhado durante a fase anterior da luta, mas também é a fase de traçar os novos caminhos a serem trilhados não só no âmbito político, como também na esfera econômica e, conseqüentemente, sociocultural face ao mundo globalizado. Nesta fase, embora o assunto sobre o colonizador continue presente em textos do artista, ele funciona como uma espécie de “fantasma do passado”, um espectro que paira em seu entorno para rememorar-lo do passado severo, cujas memórias devem contribuir para motivá-lo a cogitar em como fazer com que tanto sacrifício pela obtenção de tal “sol da independência” não seja de balde. Ao mesmo tempo, é o mesmo passado que vai coadunar o escritor ao Outro, por meio de uma memória coletiva do passado colonial que ambos compartilham e que ainda reverbera no presente, que precisa ser compreendido. Portanto, o alvo não é mais o colonizador, mas sim ele, o escritor e a sua ligação com a sociedade à qual pertence.

Dessa maneira, a literatura surge como uma das formas mais propícias para a interpretação dessas nações emergentes, visto que ela é o resultado de uma prática social atrelada à história do indivíduo, assim como a obra é o fruto do imaginário ligado ao escritor e, principalmente, aos fenômenos sociais e culturais. Com isso, é seguro asseverar que “a literatura permite acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos” (PESAVENTO, 2012, p. 82). Por consequência, entende-se que a literatura apresenta formas mais viáveis de revisar o passado, de explicar o presente e imaginar o futuro, tornando-se, portanto, um objeto cultural passível de problematização histórica.

[...] pode-se dizer que o discurso literário, consagradamente tido como campo preferencial de realização do imaginário, comporta, também, a preocupação da verossimilhança. A ficção não seria, pois, o avesso do real, mas uma outra forma de captá-lo, em que os limites de criação e fantasia são mais amplos que aqueles permitidos ao historiador [...] o discurso ficcional é ‘quase história’, na medida em que os acontecimentos relatados são fatos passados para a voz narrativa, como se tivessem realmente ocorrido. Sem dúvida, a narrativa literária não precisa ‘comprovar’ nada ou se submeter à testagem, mas guarda preocupações com uma certa refiguração temporal, partilhada com a história. Dando voz ao passado, história e literatura proporcionam a erupção do ontem no hoje, esta reapresentação daquilo que ‘já foi’ é que permite a leitura do passado pelo presente como um ‘ter sido’, ao mesmo tempo figurado como passado e sendo dele distinto” (PESAVENTO, 2000, p.11).

Nessa lógica, a literatura figura-se como um dos espaços mais privilegiados ao debate no pós-colonialismo, ganhando cada vez um destaque muito significativo. Como nos diz

Antonio Candido (1972), a criação literária “[...] é um processo histórico, de natureza estética, que se define pela inter-relação das pessoas que a praticam, que criam certa mentalidade e estabelecem certa tradição” (p.8-9). Em Moçambique, por exemplo, a literatura surgiu da experiência da colonização, da tentativa de estabelecer uma contra narrativa e de subverter o status de subordinação ao poder já instituído. Se no primeiro momento a crítica era direcionada à metrópole, doravante a arena do debate será a respeito do poder homogeneizador das grandes potências e os rumos políticos da nação.

Apesar de o gênero romance tomar forma na década de 80 em Moçambique, ele tornou-se um importante veículo de representação e de denúncia das consequências da guerra e da degradação social causadas pelo governo da FRELIMO. Através do romance, os escritores conseguiam expressar e representar a situação desastrosa da guerra civil, diante da instalação de um silêncio social imposto. A literatura vai ser uma das ferramentas usada para denunciar o governo de Samora Machel, que tentava virar as costas para as tradições dos ancestrais, com ambição de implementar no país um sistema excêntrico importado do Leste Europeu, em detrimento da valorização das diversidades culturais autóctones. É a literatura quem vai propor uma espécie de catarse à sociedade moçambicana, procurando conceder voz para aqueles que eram abafados pela ideologia política ou reprimidos.

Se a história não permite, na maioria das vezes, a abordagem das narrativas marginais, das vivências esquecidas e das emoções que com elas foram experienciadas, a literatura pode, enquanto discurso sobre a nação, ser campo para a invenção de diversas formas de narratividade, em que a pesquisa histórica repõe acontecimentos e eventos singulares, envolvidos no desconhecimento, provocados pelo esquecimento e pela erosão da memória. Torna-se, então, produtivo constatar como o romance configura simbolicamente os eventos e sentidos desagregadores, provocados ou por silenciamento histórico, ou por desejo de esquecimento ou, ainda, por ausência de memória. (LEITE, 2013, p. 229).

Nesse quadro, a ficção tornou-se um dos elementos fundamentais para interpretar o cenário da guerra, que assolava o país, tornando frustrados os sonhos e a ideia da Nação almejados durante a Luta da Libertação. Com isso, os escritores moçambicanos assumiram uma posição estratégica para abordar criticamente os conflitos internos que caracterizam a sociedade, ofuscada perante o silêncio que lhe foi imposto. Os textos escritos passaram a servir como um meio para dar voz aos marginalizados, para que seus clamores de resistência pudessem ser ouvidos. Assim, a literatura funciona como um dos registros da memória dos acontecimentos, numa missão de proposta catártica à sociedade moçambicana (NAPIDO, 2020). Dentre obras mais emblemáticas a retratar esse período da guerra civil, é imprescindível destacar *Terra Sonâmbula* (1992), *A Varanda do Frangipani* (1996), ambas de autoria de Mia

Couto e *Ventos do Apocalipse* (1996), de Paulina Chiziane. Em suas produções literárias, é perceptível o papel decisivo dos escritos moçambicanos e seu comprometimento com a causa social do seu país.

Os escritores moçambicanos encetaram os primeiros passos para se organizarem como força ao serviço da nova sociedade que estamos a construir. A escolha é clara e impõe-se porque o escritor moçambicano participa ativamente na reconstrução nacional e sabe que para todos os trabalhadores - e ele é-o também, usando como ferramenta a palavra - a comparticipação por direito próprio no património universal exige como condição básica a realização e consolidação no nosso espaço político, económico e, sobretudo, cultural, da verdadeira independência [...], (MENDES, 1980, p. 179).

O escritor moçambicano desse período sentia-se comprometido com a ideia da construção nacional e mostra seu engajamento ao fazer de seus textos um meio para denunciar a gravidade da situação da guerra e apelar para uma revisão do projeto político do governo moçambicano, que seguia um viés ideológico que não correspondia com as necessidades da população local. Dentre os escritores mais notáveis dessa época pós-independência há que destacar: Rui Nogar, Orlando Mendes, José Craveirinha, Leite Vasconcelos, Eliodoro Batista, Albino Magaia e Luís Carlos Patraquim.

Com o desígnio de criar uma base sólida entre os escritores, em agosto de 1982, foi fundada a Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), cujos estatutos contém uma grande “dosagem” marxista-leninista. É óbvio que esse fato não surpreenderia ninguém, dado que alguns dos seus membros eram também fundadores da FRELIMO, como por exemplo: Marcelino dos Santos, Armando Emílio Guebuza, Júlio Carrilho, Sérgio Vieira e Fernando Ganhão. Por isso, através da iniciativa do Estado dirigido pela própria FRELIMO, assistia-se à publicação de obras que tinham certa influência política (NAPIDO, 2020). Portanto, eram publicadas as obras que estivessem, em certos casos, em sintonia com a ideologia política vigente e cumprissem com o projeto de construção da Nação sonhada pelo Partido Único.

Este cenário só mudaria radicalmente a partir de 1984, quando uma malta sonhadora resolveu, no meio duma bebedeira, fundar a Revista *Charrua*, liderada por jovens que viriam a romper com o panorama literário moçambicano até então vigente.

Com o surgimento da Revista *Charrua*, a literatura moçambicana adquiriu um outro rosto; ganhou outra identidade, pois que foi a partir de então que a própria liberdade do escritor se tornou plena em abordar temas amargos que não são do interesse do partido, mas sim fazer de seus textos uma ferramenta para criticar ações praticadas por este.

A revista *Charrua* (1984) e os seus poetas, iniciam a releitura da apresentação do “intimismo” como estratégia literária de subversão do modelo oficial (modelo revolucionário que definia a literatura através da ideia de uma adequação a um conteúdo político-ideológico), o conflito de gerações, a progressiva institucionalização literária e a reflexão sobre a questão identitária do escritor moçambicano, se destacam nesta década. (BASTO, 2008, p. 78).

Os escritores mais destacados desta revista, não só pela qualidade de escrita e profunda liberdade estética, são: Eduardo White, Armando Artur, Marcelo Panguana, Suleiman Cassamo, Helder Muteia e o autor em foco, Ungulani Ba Ka Khosa. Khosa é considerado por muitos como pilar da revista; quem o lê, logo o reconhece não apenas pelo grande talento literário, mas pela sua posição irreverente com relação à ideologia imposta pela FRELIMO.

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 [...]. (KHOSA, 1994, p. 314-315 *apud* BORTOLOTTI, 2020, p.48).

Ciente do seu papel como escritor, Khosa parecia imbuído em uma missão e comprometido com a verdade da mensagem a qual deveria transmitir ao povo. Portanto, essa mensagem não deve ser corrompida pelo discurso ideológico de um partido político. Porque como ele mesmo afirmou: “política não pode dirigir a literatura”. A partir dessa lógica, acreditamos que é a literatura, como algo poderoso, capaz de transformar uma sociedade do pior para o melhor, que seja ela mesma a dirigir a política, e Khosa constatou essa falha entre seus coevos.

Em meio à crise política e ao caos social da guerra civil, em 1987, Khosa publicou *Ualalapi*, considerado um dos 100 melhores romances africanos do século XX, com o qual, em 1990, ganhou o Grande Prémio de Ficção Narrativa Moçambicana. Já em 2007, o autor venceu o Prémio Nacional de Literatura José Craveirinha, da Associação de Escritores Moçambicanos, o mais honrado da literatura moçambicana, com a obra *Os sobreviventes da noite* (2005). Khosa é hoje um dos escritores mais proeminentes da literatura moçambicana em prosa, ao lado de nomes como Mía Couto, Paulina Chiziane e João Paulo Borges Coelho, e porque não dizer que é um dos melhores escritores vivos da atualidade da língua portuguesa, não só por causa da sua capacidade criativa no âmbito ficcional, mas também por sua visão crítica na esfera da crítica literária. Entre suas principais obras, é imprescindível citar, além dos já mencionados *Ualalapi*

(1987) e *Os sobreviventes da noite* (2005), *No reino dos abutres* (2002), *Choriro* (2009) e *Entre as memórias silenciadas* (2013).

Se alguém acredita que *Ualalapi* é uma espécie de paralelismo, acrescenta-se aqui que essa obra é uma “alegoria” disfarçada de um não romance histórico, conforme pretendemos abordar durante análise. Com essa obra Khosa teve a primazia de fazer ecoar suas críticas contra o projeto ideológico da FRELIMO, como se a fizesse especificamente em torno da construção mítica da figura de Ngungunhane, o primeiro herói nacional. Não só fez uma viagem no tempo e reconstruiu a saga do império de gaza, como também essa viagem lhe possibilitou enquadrar esse passado ao seu contexto social atual, no qual o autor se mostrava descontente com o líder político que dirigia o país. Durante a entrevista concedida ao escritor Nelson Saúte, Khosa relata, sem rodeios, suas percepções acerca da figura do primeiro presidente da república:

Samora Machel um nome de que, sinceramente, nunca gostei. Nunca gostei porque, a primeira vez que o vi e ouvi, tive medo. Estava em Quelimane na altura, notei que era um indivíduo com todas as características para ser um ditador. Se, naquele momento, ele me apontasse um dedo e dissesse: “Matem aquele fulano”, eu poderia ser um cadáver. (SAÚTE, 1998, p 321 *apud* BORTOLOTTI, 2019 p. 139-140).

Ao afirmar sua visão relativamente à figura de Samora Machel, Khosa não estava demonstrando sua apatia contra a pessoa física de Machel, porém fê-lo contra as ideologias e ações que este, como presidente e líder do partido único, praticava após a independência, sobretudo no que tange ao abandono e desrespeito às tradições ancestrais e aos costumes locais, que são elementos cruciais e marcas identitárias do povo moçambicano. Na entrevista dada a Rosália Estelita Gregório Diogo, Khosa afirma:

As tradições, todas as tradições eram colocadas de maneira muito distante para a nossa realidade. Não só ficavam distantes, como eram excluídas. A nossa história não entrava nos caminhos do desenvolvimento do país. Então, houve um processo histórico que não foi favorável à libertação de valores tradicionais enclausurados desde o período colonial e à sua implantação na literatura e na arte. (DIOGO, 2010, p. 188).

Khosa é um escritor sempre impulsionado a fazer a revisão do passado moçambicano não só através da ficção, mas também por meio de ensaios críticos a respeito dos problemas que assolam sua sociedade, como podemos constatar no seu ensaio intitulado “Memórias perdidas, identidades sem cidadania” (2015), no qual o autor debate a questão da desvalorização de costumes tradicionais, que teve origem com a proclamação da independência:

Apercebi-me, nesse momento de euforia, de encantamento com a paz, de deslumbramento com a conquista das liberdades individuais, que o nosso país se

construía sobre os cacos de identidades esfaceladas, esquecidas, detestadas. E este assassínio, desculpem a impiedade do termo, teve a cumplicidade do poder político ao tempo da proclamação da independência.

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. (KHOSA, 2015, 128-129).

Com essa indignação, o autor assume uma posição firme de responsabilizar o governo do pós-independência pelos grandes problemas causados à tradição, como também outros problemas de ordem social que vieram a provocar o caos da dura guerra civil, como resultado da postura de um ambicioso projeto que não coadunava com as necessidades autóctones, tendo sido alicerçado “sob a batuta dos heróis da gesta nacionalista, trasladou o princípio reinante nas zonas libertadas de matar a tribo para construir a nação” (*idem*, p. 129).

Nesse mesmo período pós-independência, surgiu a obra de Mia Couto, um biólogo que decidiu afeiçoar-se às belas artes, tornando-se um dos escritores moçambicanos mais renomados. Atualmente, Mia Couto, entre os escritores de língua portuguesa, é o autor mais traduzido e mais premiado, com mais de trinta livros, que se estendem desde romances, contos, poemas e crônicas. Seu romance *Terra Sonâmbula* (1992) é considerado um dos doze melhores livros africanos do século XX. Foi galardoado com vários prêmios literários, dentre eles o Camões em 2013 e o Prêmio *Neustadt International Prize* em 2014, tido como o “Nobel Americano” – Couto e João Cabral de Melo Neto foram os únicos escritores de língua portuguesa a receber tal honraria. Além disso, Mia Couto é o único escritor africano eleito como sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira 5, cujo patrono foi Dom Francisco de Sousa.

Há quem acredite que o autor da trilogia *As Areias do Imperador* teria sido membro ativo da FRELIMO, desde a sua mocidade, assim como muitos dos seus coetâneos já o foram, com o intuito de unir forças por um bem maior da liberdade coletiva. Se foram rumores ou não, sabe-se que ao longo dos anos, o próprio autor teria usado das suas palavras para confirmar a nossa hipótese: “A independência nacional era para mim o final desse universo de injustiças. Foi por isso que abracei a causa revolucionária como se fosse uma predestinação. Cedo me tornei um membro da Frente de Libertação de Moçambique” (COUTO, 2005, p. 1)⁴.

Mia Couto, assim como muitos outros moçambicanos, que se uniram à causa Frelimista, havia acreditado que a injustiça e o jugo da exploração colonial enraizados na sociedade só poderiam ser ultrapassados por meio da obtenção plena da liberdade, o que implicaria juntar

⁴ Mia Couto fez o pronunciamento em Conferência realizada em Deza Traverse Suíça, por ocasião dos 30 anos de Independência de Moçambique em junho 2005. O título do texto é “*Moçambique – 30 anos de Independência: no passado, o futuro era melhor?*”

forças para a conquista da liberdade nacional, como afirma o próprio autor: “A independência nacional era para mim o final desse universo de injustiças”, portanto, “cedo me tornei um membro da Frente de Libertação de Moçambique e a minha vida foi, durante um tempo, guiada por um sentimento épico de estarmos criando uma sociedade nova” (*idem*, p.1). Desse modo, “Alimentava, então, a expectativa de ver subir num mastro uma bandeira para o meu país. Eu acreditava, assim, que o sonho de um povo se poderia traduzir numa simples bandeira. Em 1975, eu era jornalista, o mundo era a minha igreja, os homens a minha religião” (*idem*, p. 1). Em seguida, o autor vai afirmar que infelizmente, “[...] trinta anos é quase nada na história de um país. Estamos já distantes da injustiça colonial. Mas estamos ainda longe de cumprir o sonho que nos fez cantar e dançar na noite de 25 de junho”. (*idem*, p.2).

Com essas palavras, destaca-se angústia de Mia Couto e a frustração do sonho que todos haviam aspirado durante um longo tempo. Embora o autor tenha decidido abandonar o partido, no final da década de 1980, isso não o tornou um desertor sem esperança, como bem acrescentou: “Mas isso não quer dizer que estamos menos disponíveis para a crença. Estaremos, sim, mais conscientes que tudo pede um caminho e um tempo” (*idem*, p. 2). Após a saída do partido, publicou o seu primeiro livro de poesia, *Raiz de Orvalho & Outros Poemas* (1983), cujos poemas contém temas que não só buscam reafirmar a tradição e a memória cultural da África, mormente, no contexto moçambicano, como também apresentam uma visão crítica que repudia a propaganda do cunho marxista, difundida pela FRELIMO.

A partir da sua desvinculação da FRELIMO, Mia Couto tornou-se um dos críticos mais proeminentes, procurando, através dos seus textos ficcionais, dar voz à população moçambicana e apelar para o reconhecimento dos valores dos ancestrais, que, anteriormente, foram alvos de perseguição política, levando os jovens a perderem-se com suas identidades e memórias culturais das suas tradições.

A despeito de o governo Frelimista ter nutrido um projeto que acreditava na abolição das diversidades étnicas em prol de uma única identidade nacional, o autor vai procurar apresentar uma proposta oposta à essa visão que podemos considerar “reducionista”, como lucidamente afirma o autor: “a cultura africana não é uma única, mas uma rede multicultural em contínua construção” (COUTO, 2005, p. 79). Por consequência, aventurar reduzir essa multiculturalidade numa única cultura estanque, só irá contribuir para causar clivagem, problema e caos, tal como sucedeu no passado.

Na Bienal internacional do Livro do Rio de Janeiro de 2013, Mia Couto procurou esclarecer que “África deve ‘contar a sua própria história’ dando voz a toda a sua diversidade interna e afastando-se da visão europeísta ainda presente” (COUTO 2013 *apud* ROCHA 2013,

p. 146). Na mesma ocasião, salientou a respeito do papel que um escritor africano deve assumir que é, justamente, mostrar que a história de um país, ou de uma pessoa, não pode ser simplificada (ROCHA, 2013).

Além disso, em *A Fronteira da Cultura* (2005), Mia Couto constatou que todos os desvios que têm vindo a afetar a memória dos ancestrais no presente devem-se ao passado, uma vez que “[...] o passado foi mal embalado e chega-nos deformado, carregado de mitos e preconceitos. O presente vem vestido de roupa emprestada. E o futuro foi encomendado por interesses que nos são alheios” (2005, p. 10). Segundo o autor, as falhas cometidas no passado germinaram frutos, os quais têm vindo a contribuir para a desvalorização da tradição, conduzindo jovens ao desconhecimento das suas raízes, como podemos observar nesse curto trecho do romance *A Varanda do Frangipani*:

Estes velhos não são apenas pessoas. [...] – São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto. [...] – O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente... [...] – Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor... [...] Gente sem história, gente que existe por imitação. [...] – Mas estes velhos estão morrendo dentro de nós” (COUTO, 1996, p. 59-60).

As obras de Mia Couto procuram retratar as mudanças profundas que afetaram Moçambique e confrontam as diversas vozes que constituem esse macro universo cultural, marcado fortemente pelos longos anos de colonização, por vicissitudes decorrentes do processo da independência e por experiências traumáticas do conflito da guerra civil (RIBEIRO, 2019). Seus textos, ao dialogarem com o passado, contribuem para produzir novos significados para as identidades individuais e coletivas na sociedade do presente.

Recentemente, o autor brindou-nos com a sua trilogia, intitulada *As areias do Imperador*, composta pelos romances *Mulheres de Cinza* (2015), *A Espada e a Azagaia*/*Sombras de água* (2016) e *O Bebedor de Horizontes* (2017). Com essa trilogia, o autor venceu o prémio literário francês *Albert Bernard*, em 2020, pela edição francesa, traduzida por Elisabeth Monteiro Rodrigues. O galardão anual é atribuído pela Academia Francesa de Ciências do Ultramar desde 1993 e destina-se a um autor cuja temática seja África, sob o ponto de vista da história, da ciência e da literatura. Mia Couto tornou-se o primeiro escritor da África Austral e da língua portuguesa a conquistar tal honraria.

Com *As Areias do Imperador*, o autor aborda questões críticas que envolvem o passado histórico moçambicano, que se desenrola desde a era colonial até o pós-independência. Ainda por meio da recriação ficcional, o autor ressuscita a história do imperador Ngungunhane em

diálogo ampliado com elementos que caracterizam a violência e arrogância do imperador, revelados em *Ualalapi*, de Khosa.

Apesar de quase vinte e oito anos de diferença entre a data da publicação de *Ualalapi*, de Khosa, e a trilogia *As Areias do Imperador*, de Couto, essas narrativas estão na mesma linha de intenção literária, visto que eles não só estabelecem uma ponte que os interliga por meio da temática, como também apontam para mesma visão do mundo crítica da realidade política, social e cultural que se estende desde o passado colonial chegando à independência do país. A trilogia de Couto procura enfatizar essa relação conflitante entre o imperador e outras tribos consideradas inferiores, mas que nunca aceitaram reconhecê-lo como seu soberano.

É a partir deste contexto que propomos fazer o estudo comparativo dessas duas obras moçambicanas, reconhecendo que nenhuma obra literária é independente, muito menos fechada em si mesma como uma entidade imanente. Como afirma René Wellek (1963, p. 112): “A literatura comparada surgiu como uma reação contra o nacionalismo limitado de muitos estudos do século XIX, como um protesto contra o isolacionismo”. Rejeitar a ideia do “isolacionismo” implica reconhecer que nenhuma obra literária constitui os sentidos sem manter-se interligada com outras.

[...] Literatura Comparada se funda na ideia de que o texto literário está conexo com outros textos, sejam eles anteriores, contemporâneos ou posteriores àquele sujeito que escreve. Esta concepção propõe que a literatura sempre nasceu diretamente do e no fazer estético, como consciência mesma do ato, e esta compreensão abrange os próprios antecedentes históricos e a responsabilidade sobre os sucessores, tal como aparece da proposta na justaposição de textos, autores, estilos para sua interpretação. (ALMEIDA, 2012, p. 15).

Desse modo, ao elegermos *Ualalapi* e a trilogia *As Areias do imperador*, estamos a reconhecer que os estudos comparados são um campo da *intertextualidade*, termo cunhado em 1969 por Julia Kristeva, partindo de uma concepção do *dialogismo* de Bakhtin. A autora afirma que “todo texto é absorção e transformação de outro texto” (1969 p. 146). A respeito dessa noção acrescenta Tânia Carvalhal:

[...] é possível compreender que o "diálogo" entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual. (2006, p. 52-53).

A partir desse prisma, podemos considerar *Ualalapi*, de Khosa, e a trilogia de Couto, como duas obras que, não obstante escritas por dois autores diferentes, em épocas distintas,

estão inseridas no mesmo campo dialógico e no mesmo contexto social, mantendo um discurso por meio do “tema” que lhes serve como um *elo*. Dessa forma, podemos considerar um texto literário como uma rede de conexões, onde cada obra está relacionada com outra, funcionando como sua réplica e como seu complemento.

Cumpra, porém, salientar que, ao propormos fazer um estudo comparado dessas duas obras, não tencionamos trilhar pelo viés ultrapassado dos estudos comparados de “fonte” e “influência”, como nos alerta René Wellek (1963), posto que estudos de tal cunho, além de limitar a nossa investigação, também contribuem para levar-nos a fazer juízo do valor. Com intuito de escapar dessas armadilhas, a nossa pesquisa comparativa irá debruçar-se sobre aspectos de “aproximação” e “desvio”, posto que, segundo as afirmações de Tânia Carvalhal: “Comparar não é justapor ou sobrepor, mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social)” (1991, p. 11). Dessa maneira, vamos estudar os aspectos que nos possibilitem fazer uma reflexão concernente ao tema a partir de uma análise que irá observar questões como: por que determinado tema é resgatado em dado momento por outra obra? Até que ponto o tema recente se aproxima da abordagem anterior? Se o autor decidiu reescrevê-lo, relançá-lo no seu tempo, que novo sentido lhe atribui com esse deslocamento, quer no sentido temático, quer na perspectiva social do contexto moçambicano?

Quanto à metodologia adequada capaz de possibilitar a exequibilidade da nossa pesquisa, adotou-se uma abordagem de natureza qualitativa e cariz bibliográfico. E, para a consecução dos objetivos preconizados, o trabalho estruturou-se de seguintes modo: no capítulo I, foi feita abordagem teórica concernente à relação entre literatura e a história, aspectos dos quais originou-se o gênero romance histórico e a forma da moderna ficção histórica de Khosa e a Couto, sobretudo no que tange a *Ualalapi* e *As Areias do Imperador*. No mesmo capítulo, analisou-se individualmente cada obra dos dois autores, sem perder de vista o tema central que nos interessa. Ainda, durante a análise, destacou-se a questão da própria figura do imperador, usada como peça central na construção da memória cultural moçambicana.

No último capítulo, focamo-nos em fazer o estudo comparativo das duas obras selecionadas. Além disso, foram discutidos aspectos da aproximação e desvio entre *Ualalapi* e *Areias do Imperador*, destacando os seguintes elementos: oralidade *versus* escrita, narrativas míticas e proféticas, e tradição *versus* modernidade. Todos esses elementos foram debatidos para tentar compreender como os autores procuraram desvelar o imaginário construído pela FRELIMO no que tange à construção da memória cultural moçambicana. Na conclusão, trouxemos apontamentos que possibilitam amarrar as pontas das discussões.

CAPÍTULO 1. ENCONTROS E DESENCONTROS

1.1 Romance histórico e a moderna ficção histórica moçambicana

“[...] a obra literária pode ‘reciclar o mundo’. Por um discurso subjetivo, é possível chegar à ‘verdade’ histórica por meio da literatura[...]”
(ESTEVEVES, 1998).

Sem a história, o ser humano perderá sua identidade e sem a imaginação, perderá o rumo. Esse é e sempre será o receio do homem, porque, se de um lado, a história possibilita-lhe recordar o percurso trilhado, desde o passado ao presente; por outro, a imaginação serve-lhe como uma bússola não só para o futuro, mas, sobretudo, em como chegar a esse futuro incerto de modo diferente, para que o mesmo não seja superado pelo passado. Por consequência, para manter o equilíbrio, o indivíduo precisa oscilar em torno desse pêndulo que contém dois pontos fixos. Por isso, a história e a literatura, desde os primórdios do ser humano, foram e são as duas áreas de saber que mantêm um vínculo tão íntimo, de tal ordem que a linha tênue entre ambas poderia levar-nos a crer que fossem uma única coisa, não só pelo fato de que as duas áreas de saber têm elementos quase idênticos, como por exemplo: personagens, narradores, narrativa, espaço e tempo, mas também porque abordam diferentes aspectos da vida econômica, política e cultural do indivíduo e da sua relação com a coletividade. Com isso, é peremptório afirmar que há questões que somente são possíveis de apreender, quando efetuarmos um estudo que busca a aproximação dessas duas áreas. E essa acepção ficou ainda mais nítida a partir do princípio do século XIX, com a criação de um dos gêneros literários que mais teve impacto ao longo dos últimos séculos: o romance histórico.

A despeito de terem existido críticos literários - como no caso do historiador e crítico literário italiano, Franco Moretti (2003) que tentam apontar que o romance histórico teve origem a partir da segunda metade do século XVIII, inspirando-se em outras formas literárias com teor de “ficção histórica”, como o gênero épico, textos autobiográficos e narrativas de cavalaria, ainda há outros, como Richard Maxwell (2009), que buscam confrontar diretamente a figura de Walter Scott, com as conjecturas de que o gênero na sua forma moderna teria origem na França, no final do século XVII.

No entanto, no cerne desse debate, o reconhecido filósofo, crítico literário e historiador literário húngaro, Georg Lukács, tenta assegurar firmemente que o romance histórico, como sistema, com uma estrutura mais sólida, surgiu a partir do princípio do século XIX, por volta da época da queda de Napoleão, quando foi publicado *Waverley* (1814), de Walter Scott. Não

obstante o precursor dos estudos críticos do romance histórico tenha reconhecido Scott como pai do gênero em questão, não descartou a possibilidade de que poderiam ter existido outras formas de manifestação literária de teor “ficção histórica”, o exemplo mais claro disso seriam os textos dramáticos de William Shakespeare, que recontam histórias dos reis nórdicos, como por exemplo em *Hamlet* (1599-1601).

Para Lukács, no livro então publicado em 1955 sob o título *O Romance Histórico*, o desabrochamento do romance histórico, como forma literária, só foi possível a partir do século XIX, visto que no período anterior não havia condições propícias para o seu desenvolvimento sistemático. Este feito só se tornou possível no século XIX graças a uma nova percepção da história dentro da sociedade que brotou no final do século XVIII. Um dos marcos importantes que trouxe essa virada histórica é a Revolução Francesa (1789-1799), seguida pela decadência de Napoleão (1813), esses foram dois grandes acontecimentos que não apenas alteraram eventos e a ordem estrutural na política e na sociedade francesa, mas também contribuíram para modificar a própria experiência histórica da população no mundo. Para o crítico, as outras revoluções sociais que surgiram mais tarde, principalmente, no final do século XVIII até século XX, foram afetadas e influenciadas por esses traços do passado; uma vez que esses movimentos sociais passaram a envolver não apenas as classes letradas, como também os camponeses passaram a compreender a história como algo que determina ativamente o seu cotidiano e a sociedade de modo genérico. Esta nova forma de depreender a história, atrelada profundamente ao desenvolvimento de um sentimento nacional, que ocorreu na França e em outros países do mundo, criou condições favoráveis que propiciaram o surgimento do romance histórico como um gênero literário.

Desse modo, num período marcado pela necessidade da construção dos estados nacionais, sobretudo em África, o romance histórico passou a ser usado em diferentes países e em épocas distintas de acordo com as necessidades para defender as independências dos países contra os regimes coloniais perpetuados nos países colonizados. De igual modo, ao longo das décadas, o gênero vem adquirindo um papel cultural crucial no que tange a explorações das relações entre os indivíduos, cujos passados coletivos poderiam contribuir para a formação de identidades das nações e o desenvolvimento histórico das mesmas.

A partir da criação do romance histórico a relação entre a literatura e a história adquiriu destaque muito especial no campo dos estudos literários, pois que, ao ficcionalizar figuras e eventos históricos, o romance histórico nos possibilita excogitar a respeito dos mecanismos da narrativa ficcional e sobre a interpretação dos documentos, até que ponto podem chegar. Óbvio que não se trata de vestir-nos de trajes detetivescos em busca implacável pela comprovação da

veracidade dos fatos por meio da ficção, mas sim de realizar um diálogo produtivo entre essas duas áreas. Como bem sublinha Marcelo Caetano (2007), o texto literário desempenha uma função fundamental para ampliar as concepções da história e da realidade, conferindo-lhes novos significados. A ficção procura desprender-se do factual para poder dialogar com o indivíduo. Ao subverter a orientação unidirecional da ideologia dominante, a ficção busca tecer ambiguidades, preencher as lacunas e resgatar as práticas de resistência que foram silenciadas ou marginalizadas no discurso histórico hegemônico. A ficção, por consequência, é instrumento de conscientização e resistência.

Assim entendida, a obra literária pode ‘reciclar o mundo’. Por um discurso subjetivo, é possível chegar à ‘verdade’ histórica por meio da literatura; não se trata de substituir a história pela ficção, mas de possibilitar uma “aproximação poética em que todos os pontos de vista contraditórios, mas convergentes, estejam presentes, formando uma representação totalizadora, uma forma privilegiada de se ler os signos da história. (ESTEVEES, 1998, p.12).

Se acreditarmos em literatura como uma forma mais propícia e privilegiada para reler e ressignificar os “signos da história”, podemos afirmar então que o discurso literário é um campo preferencial de realização do imaginário, que, embora comporte a preocupação com o fictício, nunca perde de vista o seu compromisso com a essência do real e com a própria sociedade. A ficção não seria, pois, o avesso do real, porém uma outra forma de captá-lo, em que a dimensão de criação e fantasia são mais espaçosas do que aqueles permitidos ao historiador. É claro que não cabe ao escritor ficcionista “comprovar nada” ou se submeter a um processo de “testagem”, como faz um historiador, contudo esse fato não o desvincula do seu comprometimento com a refiguração temporal, partilhada com a história (PESAVENTO, 2000). Por conseguinte, no processo da recriação, o diálogo com o passado é quase incessante, dado que permite a releitura do passado pelo presente, tendo a figura do “homem como cerne do pensamento” e, portanto, é uma das formas artísticas mais adequadas de apreensão do mundo tendo o real como referência.

Embora tenha mantido uma ligeira relação de contiguidade com o gênero epopeia (o gênero no qual se inspirou), desde seu desabrochamento com Scott, o romance histórico busca apresentar características que o distanciam deste. Este afastamento deve-se ao fato de que ambos os gêneros pertencem a um mundo completamente distinto.

O ‘epos’ já não tem lugar no presente, é um gênero fechado e encerrado como o mundo que representou, enquanto o romance é o único a se encontrar em processo de construção, capaz de dar conta da multiplicidade do presente justamente pelo seu caráter acanônico. O tempo representado na epopéia é o ‘passado absoluto’, fechado e inquestionável, a ser reverenciado sem crítica, com uma hierarquia estratificada e

heróis que sumarizam em si o passado heróico nacional, heróis sem fissura entre o aspecto externo e interno, direito e avesso perfeitamente idênticos, ação e modo de ser sem conflitos” (WEINHARDT, 1994, p. 50).

O mundo representado no gênero epopeia é uma realidade estanque e fechada, cujas ações não podem exercer quaisquer influências na histórica da vida do sujeito na contemporaneidade, embora não se possa descartar a possibilidade de fazer uma releitura crítica desse passado homérico. O romance histórico, entretanto, aparece como um facho no alto mar, uma outra forma de compreender o presente através do processo da releitura do passado que, por sua vez, é inacabável, sendo que o seu desenrolar ainda afeta fortemente o presente e podendo tornar-se capaz de corromper o percurso histórico do presente para o futuro preconizado pela sociedade. O exemplo disso pode ser percebido em romances históricos africanos contemporâneos, que buscam revisitar o passado colonial, que ainda interfere no processo da formação da identidade nacional, envolvendo esferas política e sociocultural das nações.

Outro elemento importante que distancia o gênero romance histórico do *epos* é a estratégia usada por ficcionistas no âmbito da construção de personagens e da elaboração da figura do herói.

[...] a grandeza de Scott está ligada a seu limitado conservadorismo. Ele procura o ‘caminho do meio’ entre os extremos e esforça-se para demonstrar sua realidade histórica pela figuração ficcional das grandes crises da história inglesa. Essa tendência fundamental de sua figuração se expressa de imediato no modo como ele inventa a trama e escolhe a personagem principal. O ‘herói’ do romance scottiano é sempre um gentleman inglês mediano, mais ou menos medíocre. (LUKÁCS, 2011, p. 49).

Se na epopeia o herói era uma figura da alta sociedade da nobreza, o romance histórico vai tentar romper com esse paradigma, não apenas como uma estratégia de esmiuçar a tessitura social, mas também como meio pelo qual torna propício ressuscitar a figura do herói a partir dessa fissura como um sujeito simples, pertencente a uma sociedade modesta, porém capaz de grandes realizações, sem intervenções dos deuses olímpicos, tal como sucedia antigamente com os heróis clássicos.

Além disso, no romance histórico não há necessidade de repetir o relato de grandes acontecimentos que foram registrados, nem focar o enredo nas figuras centrais da história, como era habitual no *epos*. Por consequência, a trama será retirada dessas figuras e focada na camada populacional, com isso, será necessário ressuscitar ficcionalmente os seres humanos com características comuns que não têm existência em registros históricos.

A matéria do romance é o passado histórico, ainda vivo, sujeito a revisões, inconfundível com o passado mítico, cristalizado, imutável. O romance não comporta heróis, no sentido clássico, mas seres humanos, igualmente capazes de atos heróicos determinados por motivos vis e de ações condenáveis movidas por sentimentos nobres (WEINHARDT, 1994, p. 50).

A estratégia adotada no processo da construção dos personagens e sua encenação passaram a desempenhar um papel imprescindível no romance histórico, pois que essa estratégia torna viável romper as linhas que os dados históricos não conseguem alcançar, e, principalmente, cruzar os limites restritivos da epopeia e atingir a massa populacional que, às vezes, é colocada à margem do enredo:

Em sua forma clássica, o romance histórico é uma forma épica que descreve a transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remontadas pelo vagalhão das forças sociais. Figuras históricas famosas aparecem entre os personagens, mas seu papel na fábula será oblíquo e marginal. A narrativa será centrada em personagens de estatura mediana, de pouca distinção, cuja função é oferecer um foco individual à colisão dramática dos extremos entre os quais se situam ou, mais frequentemente, oscilam (ANDERSON, 2007, p. 1).

Não obstante a função primordial desempenhada por esse gênero durante décadas no que tange ao processo da formação das nações, atualmente têm emergido, entre os estudiosos desse campo, grandes indagações se ainda é possível esse gênero conseguir um terreno fecundo para se medrar na contemporaneidade. Apesar disso, é possível constatar as ideias de Ana M. Leite (1997), Frederic Jameson (2007) e Perry Anderson (2007). Estes críticos literários foram quase unânimes em admitir que o gênero em questão ainda pode ganhar espaço na nossa era; outrossim, em suas ressalvas, foram uníssonos ao reconhecerem que o romance histórico, à maneira clássica de Walter Scott, tem vindo a sofrer profundas vicissitudes ao longo dos anos, considerando que perdeu seu prestígio a partir do seu modo tradicional de contar a história, uma vez que se mostrou inadequado para configurar maneiras radicalmente diversas de perceber o sentido do real. Desse modo, acabou por dar origem ao Realismo e ao romance histórico realista, afastando-se, pois, das antigas formas estéticas. Ainda com o surgimento do modernismo, no século XX, esse gênero passou a adquirir estruturas mais inovadoras e distintas daquelas que possuía no século passado, procurando os trilhos que possam garantir o seu enquadramento no contexto social e político do indivíduo de hoje.

Os modernistas inovaram o gênero, através de um processo da subjetivação da história e daquilo que se pode denominar de transcendência da mesma. Este último aspecto refere-se à incorporação de motivos míticos. A ligação entre o passado e o presente é feita através do mito, que pressupõe uma outra lógica na temporalidade e ativação dos

sentidos. Operaram também uma questão, da maior importância, para a narrativa contemporânea, auto-reflexividade. (LEITE, 1997, p. 55).

Dentro desse novo horizonte, a estrutura do romance histórico tornou-se bastante controversa, no sentido de que não só se afastou do modelo clássico, como também esse gênero literário não apresenta mais características únicas e facilmente identificáveis, visto que busca pelas condições as quais lhe possibilitam readaptar-se ao espaço e tempo do ser humano, tentando reinventar, alterar, tanto as formulações clássicas quanto as realistas, porém continua a dialogar-se com o discurso historiográfico e a interpretação do passado, (JAMESON, 2007).

Um outro conceito, que não podemos deixar à orla dessa discussão, é o de “Metaficção historiográfica”, de Linda Hutcheon (1991). O referido conceito traz uma abordagem contemporânea a partir do que vem sendo discutido por György Lukács e outros críticos literários a respeito de romance com teor histórico. Óbvio que as teorias entre os críticos podem divergir-se até certo ponto, levando em consideração o tempo específico em que cada crítico enceta sua análise, porém o cerne do debate coloca a busca pela compreensão de romances escritos a partir de uma revisão do passado histórico como foco da atenção para a interpretação do presente.

Conforme as abordagens de Hutcheon (1991), principalmente no seu livro *Poética do pós-modernismo*, a metaficção historiográfica é uma estratégia da narrativa contemporânea a qual mescla no texto a autorreflexividade da narrativa especular junto à revisão crítica do fato histórico através de uma perspectiva da problematização dos fatos já concebidos como “verdadeiros”. A metaficção historiográfica teria como compromisso contrastar essa visão da parte dominante com a visão dos subjugados, ressaltando o caráter narrativo que possui a história, pois, de acordo com a autora, a metaficção historiográfica

[...] recontextualiza tanto os processos de produção e recepção como o próprio texto dentro de uma situação de comunicação que inclui os contextos social, ideológico, histórico e estético nos quais esses processos e esse produto existem. [...] A especificidade do contexto faz parte da ‘localização’ do pós-modernismo. [...] A contextualização discursiva do pós-modernismo, mais complexa e mais aberta, ultrapassa essa autorrepresentação e sua intensão desmistificadora, pois é fundamentalmente crítica em sua relação irônica com o passado e o presente. Isso se aplica à ficção e à arquitetura pós-moderna, assim como a grande parte do discurso teórico histórico, filosófico e literário contemporâneo. (HUTCHEON, 1991, p. 64 – 65).

A metaficção historiográfica busca confrontar o presente com o passado e vice-versa num jogo crítico e irônico proposto pela paródia. Dessa maneira, a construção crítica feita recai sobre a história oficial instituída pela classe dominante. Com o conceito, a teórica defende que

existem “verdades”, no plural, e jamais uma só verdade definida. Nesse processo, a reelaboração dos tempos passado-presente no ato fictício, a metaficção historiográfica procura estabelecer

[...] numa relação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem de valor nessa experiência passada, se é que ali existe mesmo algo de valor. Mas a crítica de sua ironia é uma faca de dois gumes: o passado e o presente julgados a luz do outro. (HUTCHEON, 1991, p. 63).

Na mesma linha de raciocínio da proposta de Hutcheon, Aínsa (1991, p. 83) concebe que a proposta do novo romance histórico se caracteriza por uma releitura da história a partir de um historicismo crítico, além de renegar a legitimação instaurada pelas versões oficiais históricas. A nova narrativa histórica pode chegar a suprir as deficiências de uma historiografia tradicional e conservadora, ao dar voz às personalidades silenciadas pelos grandes relatos. Nesse quadro, Hutcheon, considera que:

[...] a mudança de legitimação para a significação, para a maneira como os sistemas de discurso dão sentido ao passado, acarreta uma visão pluralista (e talvez perturbadora) da historiografia como sendo formada por diferentes, mas igualmente significativas, construções da realidade do passado – ou melhor, dos vestígios textualizados do passado (documentos, provas de arquivo, testemunhos) desse passado. (1991, p. 131).

Nesse novo eixo de transformações que *Ualalapi*, de Khosa e a trilogia *Areias do Imperador*, de Couto, se enquadram, dado que esses romances, não obstante suas características peculiares, procuram recuperar alguns aspectos estruturais do gênero, a saber: a reconstrução ficcional de principais figuras históricas, a focalização de eventos do enredo nas figuras mais marcantes da história (sobretudo em *Ualalapi*), mas também procuram destacar personagens consideradas medianas (silenciadas pela narrativa oficial e dominante), ou seja, a camada populacional, cuja função é oferecer ao leitor uma reflexão crítica a respeito da situação extrema na qual o indivíduo está inserido. Ao recriarem os eventos históricos, os autores procuram afastar-se dos pormenores enfatizados pela História, apenas dando mais destaque àqueles que são indispensáveis para manter o caráter formal do próprio gênero, como, por exemplo, eventos que marcam a violência e a brutalidade do imperador para com outros povos, sua captura e longa viagem ao exílio (narrados no terceiro volume de *Areias do imperador*).

Outro aspecto que traça o estilo peculiar da moderna ficção histórica moçambicana, no caso de *Ualalapi* e *Areias do imperador*, é a incorporação na trama os elementos da oralidade moçambicana, na qual é possível ver um pacto entre o mundo real e o mundo mítico, o visível

e o invisível. Nesta conexão, as casas, assim como os rios e as florestas são concebidos não só como moradas dos vivos, como também habitação dos entes sobrenaturais, posto que, a partir dessa estratégia, os autores amalgamam o mito, o pensamento tradicional africano sobre o bem e o mal dentro da criação ficcional, com a finalidade de suscitar indagações concernentes ao projeto nutrido pela FRELIMO e assentado na ideia da construção da memória cultural nacional, em detrimento do respeito pelos costumes dos ancestrais e do reconhecimento pelas diversidades étnicas e culturais do seu povo.

1.2 Ualalapi: entre notas e aforismos

“Entre estes vinha o Ngungunhane que conheci logo, apesar de nunca lhe ter visto retrato algum; era evidentemente o chefe duma grande raça [...]” (Ayres de Orneles *apud* Khosa 1990).

“A história é uma ficção controlada.” (Agustina Bessa Luís, 2002).

Ualalapi é uma obra de gênero literário quase indefinido quanto à sua específica caracterização genológica. Embora esteja alicerçado no modelo do romance histórico, o autor deixou bem límpido que não o tencionou escrever à guisa de um romance histórico romântico, que se originara com Scott. Apesar disso, Khosa deixou algumas pistas que podem possibilitar identificar o teor do gênero sem que precisássemos enclausurá-lo dentro de qualquer quadro específico, incapaz de respeitar seu dinamismo quanto a um gênero literário. Assim, sob o prisma híbrido, o autor construiu seu enredo misticamente pendular, ciente de que tal artifício o facultaria um engenho capaz de abarcar um conjunto de características oscilantes entre as estratégias de ficção histórica moderna e a recuperação de traços distintivos da oralidade africana.

À luz de um romance europeu quanto à construção dos fios da intriga, mas, simultaneamente, querendo romper com esse mesmo paradigma, Khosa escreveu uma obra de feitio fragmentário, composta por seis contos que aparecem de forma independente, porém, ao mesmo tempo, interdependentes entre si do ponto de vista do conteúdo. A noção de construir uma obra baseada em fragmentos parece ter sido adotada propositadamente pelo autor não só para despertar a nossa curiosidade para esse modelo de narrativa singular a seu gosto, mas também para antecipar as expectativas do leitor de modo vazio, sem lhe esclarecer nada sobre o porvir, conferindo-lhe a autonomia de destrinçar e ligar os fios do emaranho.

No introito, o livro abre com um trecho de nota do autor, carregando uma tonalidade quase idêntica aos artifícios do narrador. O excerto aparece não só para provocar o leitor, como também para expor o tema central a ser desenvolvido durante toda obra: a história de Ngungunhane, um nguni, filho de Muzila, que vinha da África do Sul, um grande imperador cujo vasto império conquistou e dominou os povos Tsongas que habitavam ao sul do território que atualmente é Moçambique. Contudo, numa tentativa de se expandir ao sentido norte, deparou-se com a presença dos portugueses, na segunda metade daquele século, tornando-se um grande percalço ao seu ambicioso projeto civilizatório.

Khosa, diferentemente de Couto, conforme pretendemos abordar adiante, não se interessou por dar relevo a essa relação entre a Coroa Portuguesa do século XIX e o soberano do Reino de Gaza. Ao que tudo indica, sua intenção repousou sobre temas que abordam profundamente a relação conflituosa entre o imperador (termo que ele simplesmente adotou para provocar-nos) com seu povo. Assim, no extrato ao qual nos referimos acima, lê-se que

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 a seu mando. O que se dúvida é o facto de Ngungunhane, um dia 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 da palavra rei, (KHOSA, 1990, p. 11).

Essa nota introdutória, à maneira de fontes históricas com afirmação contundente, já aparece com uma grande problemática atinente ao reinado desse imperador, não obstante temido por todos, nunca tinha sido reconhecido como imperador pelo seu próprio povo. E, dentro desse cenário, o autor aparece novamente e advertindo ironicamente de que o uso de tais termos carrega uma função “propositada e anárquica”, demarcando assim a sua postura radical e avessa à sua afirmação. Todavia, não deixamos de constatar que é essa postura que o narrador vai adotar para abordar o assunto mais controverso da obra, como uma estratégia para colocar em rixa o discurso histórico enquanto representante da verdade dos fatos e o discurso literário enquanto um processo ficcional, comprometido com o real e com o questionamento crítico da verdade construída pela história.

Com o intuito de elucidar seu receio com relação à noção da verdade atribuída à história de Ngungunhane, antes de primar a narrativa, o autor faz uma alusão à frase da escritora portuguesa Agustina Bessa Luís: “A história é uma ficção controlada”; ou seja, a história é

controlada por aquele que está ao lado do Poder. Não obstante esse fato, ela, a história, sempre deixa algumas fendas e vestígios que podem ser investigados e indagados, cabendo então ao ficcionista assumir esse papel, visto que a literatura é um universo com janelas maiores que possibilitam divisar outro horizonte que a história, várias vezes, não consegue enxergar, como é o caso da história desse imperador, sobre o qual o discurso político elaborado pela FRELIMO conseguiu sobrepor à verdade oculta sob os panos. Por isso, Khosa já descendo para a primazia da narrativa, resgatou discursos de duas figuras históricas, nos quais a afirmação de uma entra em fricção com a visão da outra:

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 magnificas 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... (Ayes de Orneles).

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).

Só direi que admirei o homem, discutindo durante tanto tempo com uma argumentação lúcida e lógica. (Ayes de Orneles).

[...] 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) (*apud* KHOSA 1990, p. 13).

As quatro citações supracitadas são trechos de documentos históricos, a primeira e a terceira são de Aires de Ornelas e Vasconcelos, militar, escritor e político do último período da Monarquia Constitucional Portuguesa. Além disso, desempenhou papel de grande relevo nas Campanhas e Pacificação das colônias portuguesas de África, tendo uma grande atuação, inclusive exercendo, entre 1896 e 1898, o cargo do governador-geral do território de Moçambique, no período em que o imperador de gaza ascendeu ao trono do seu pai, Muzila. A segunda e a quarta citação são do médico suíço que durante três anos atuou como médico pessoal na corte do imperador de Gaza. As citações do militar português descrevem aspectos positivos que exaltam a figura do imperador, coadunando assim com a visão que mais tarde seria construída pela FRELIMO, quando surgiu a necessidade urgente do projeto da identidade nacional alicerçado sob a gesta heroica.

Como a querer deflagrar as fontes do militar português e a visão positiva até então apresentada à sociedade moçambicana, Khosa nutriu-se das outras fontes históricas, que remontam à mesma época do império, para mostrar que nem sempre a noção da verdade

atribuída a dados históricos é verdadeira, o que implica que as fontes históricas podem estar susceptíveis a erros e falhas e, por consequência, podem ser criticadas por outras fontes. Desse modo, as citações do médico suíço aparecem de forma contraditória e tentando refutar a visão política elaborada pelo partido.

A partir dessas duas referências históricas, vamo-nos deparar com um processo de construção e desconstrução da mesma figura histórica, dado que esses dois discursos entram em contradição flagrante, como diria Ana Mafalda Leite (1995). Ao que tudo assinala, as citações de Ayres de Orneles simbolizam a perspectiva política adotada pelo FRELIMO e trechos do médico suíço representam a visão do povo moçambicano, que o autor tenciona ressaltar durante a trama. Os trechos de duas figuras históricas são mote da toda obra, porque os seis contos que vão aparecer depois são uma tentativa de comentar e debater estas duas citações, pois é a partir de então que o ficcionista vai tentar desconstruir a figura histórica do imperador e desmontá-lo em personagem ficcional de modo crítico, com duas visões diametralmente opostas sobre mesma personagem.

É imprescindível ainda sublinhar que antes da abertura das estórias, cada capítulo é precedido por um pequeno texto que aparece em itálico, intitulado *Fragmentos do Fim*. Esses pequenos textos às vezes são de figuras que, durante o período colonial, exerceram cargos de governadores em Moçambique, como é o caso dos excertos do governador Ayres de Orneles ou ainda do capitão Mouzinho de Albuquerque, este último teria sido o responsável pela expedição que capturou o imperador em 1895. Outras vezes, esses pequenos textos são forjados pelo próprio autor e continuam estabelecendo uma relação cronológica evolutiva com aqueles produzidos pelos dados históricos até a queda do império, ilustrando assim uma tentativa do autor de fundir a literatura com a história, e a ficção com a realidade.

Outro elemento que pode chamar nossa atenção, além das citações de figuras históricas e dos outros textos forjados pelo autor, é o uso das citações das passagens bíblicas em alguns contos, após os *Fragmentos de Fins*. No capítulo dois, por exemplo, o autor citou o livro Jó, cap. 39 versículos 42; no capítulo três, Apocalipse, cap. 18; e no último conto, alusão ao evangelho de S. Mateus, cap. 24.

Desse modo, no plano da construção discursiva, o uso desses aforismos e notas preliminares pelo autor conferem ao texto um dinamismo maior dentro da cadeia narrativa, pois que aparecem num diálogo intertextual com cada capítulo que irá procedê-lo. Assim, cada máxima ou nota, inserida como mote de cada estória, desempenha uma função premonitiva concernente àquilo que será construído e desenvolvido durante o emaranho dos fios da intriga.

1.2.1- Destrinchando os fios do enredo

“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 acções lúcidas e precisas.” (KHOSA, 1990).

Após os breves textos de abertura, principia então a narrativa de *Ualalapi*, desdobrando-se em um conjunto de seis contos, porém uníssimos do ponto de vista de conteúdo, como já tínhamos mencionado.

O primeiro conto aparece sem título e tem como personagem principal Ualalapi, nome que dá título ao livro. A história começa com o surgimento desse capitão, guiando seu regimento pela selva, após um longo percurso da caça. De caminho ao vilarejo do palácio real do imperador, o guerreiro começou a deparar-se com estranhos presságios que, ao que tudo indica, lhe advertiam sobre o futuro sombrio que se aproximava do império.

Dois pangolins, animais de mau agouro, reluziam ao sol numa atitude de completa sonolência [...]. Nada disse. Passou a mão pela carne fresca, sinal de fartura e de bons presságios, e atirou os olhos aos pangolins, animais agoirentos como já ficou dito. E todos, como que petrificados pela imagem infausta, permaneceram na mesma posição, sentindo o sol a fulminar-lhes os corpos e os arbustos a atirarem os ramos mais atrevidos que se dobravam ao contacto com os corpos, durante minutos prolongados, até que os pangolins, recobrando as forças, retiraram-se do carreiro, deixando-o livre à passagem dos homens e à flutuação do pensamento que a todos atingiu [...] (KHOSA, 1990, p. 24).

Repleto de fantasia, num universo mítico, os personagens de Khosa deparam-se com cenários extremamente desafiantes que, por um lado lhes escapa a apreensão; por outro, possibilitam-nos deduzir a resposta hipotética dos agouros. Ualalapi sob os densos raios do sol que descambavam o firmamento, olhou para os pangolins e a partir do conhecimento prévio que, talvez tenha herdado dos velhos desde a infância, deduziu o provável significado daquele encontro com os animais. Tudo indica que, na sua sociedade, quem encontrasse com pangolins estaria prestes a passar por infortúnios, ou seja, os animais eram um sinal de que a morte atingiria alguém próximo a ele, por isso, entre turbilhão de pensamentos que circularam pela sua cabeça sobre o enigma, o guerreiro começou a matutar:

Ualalapi pensou no filho e viu-o tirar da parede maticada o escudo de tantas batalhas. Mas porquê o filho, pensou, e não a mãe do filho que sempre lhe ofertou o corpo em noites de luar e em momentos por vezes impróprios à fornicção? Não, ela não pode ser, pensou, deixei-a sã de corpo e espírito. E como mulher, mulher nguni, ela vaticina o seu destino. O meu filho também não, é impossível, pois como pode uma criança de pai e mãe nguni morrer inesperadamente aos dois anos [...] (*idem*, p. 24).

Ao chegar à conclusão de que a sua mulher e o filho estavam vivos, tornava-se cada vez mais obscuro para Ualalapi decifrar o enigma dos pangolins. Tudo levava a crer que, embora a morte não tenha atingido a sua família ou familiares dos seus guerreiros, poderia atingir outra pessoa importante dentro do império. Com receios destes pensamentos, os soldados avançaram para as aldeias.

A partir desse ponto inicial, a narrativa vai-se desenrolando de modo paulatino, cheia de mistério e suspense, como acontece em tramas de romances góticos ou de teor policial. A atmosfera e os fios da trama constroem um cenário tão ambíguo e obscuro que a sua compreensão se torna completamente enigmática tanto para os personagens, que se deparam com esses eventos insólitos, quanto para o leitor que desliza os olhos pelos papéis, numa tentativa de desvendar esse universo repleto de segredos sobrenaturais (no capítulo dois voltaremos a esse assunto).

Junto à aldeia, Ualalapi começou a enxergar as pistas do significado dos agouros, com que se deparara no meio da floresta. A primeira seria a de uma mulher prostrada que amamentava o filho. O soldado, que vinha da selva com a mente perturbada por causa dos maus presságios, não perdeu tempo em indagar a mulher sobre a tristeza que lhe espelha no semblante, ao que ela lhe respondeu que os mochos não cessam de chiar, fazendo acordar os espíritos adormecidos e trazendo a morte. E o guerreiro parecia que expectava uma resposta atenuante quanto aos augúrios que davam pistas do infortúnio por vir. Entretanto, a resposta da mulher foi desconfortável, tanto que suas expectativas começaram a se esvaír, dado que esta não só lhe disse que seu marido acabara de falecer, mas também lhe alertou que não se tratava apenas da morte de um homem comum, melhor dizendo “Não morreu um homem, morreu o império” (*idem*, p. 26).

A morte do império referida pela senhora traz não apenas o sentido conotativo da morte do imperador Muzila, que será revelada na cena subsequente, como também acarreta o sentido metafórico do termo “morte do império”. Era um vaticínio alusivo à futura decadência do Império de Giza, que iria concretizar-se doze anos depois, começando com a morte do imperador Muzila.

Eis então que aparece a morte como um elemento existencial e condutor do destino de personagens de Khosa, pois que a morte do imperador Muzila é que vai desencadear uma série de eventos assombrosos que vão condicionar e impulsionar todas as histórias que compõem o livro, tal como diria um dos personagens, Nputa: “Tens razão ... Sentes este cheiro? [...]. É o cheiro da morte. Quando um rei morre, alguns súbditos devem acompanhá-lo” (*idem*, p. 27). Ao mesmo tempo, aparece a figura do rei como uma entidade representativa do estado e da

sociedade, tanto que a sua morte deve ser acompanhada não só no sentido literal, mas também marcando a sua influência, cujo potencial pode interferir em tragédias que atingiriam os que ainda vivem.

A resposta de Nputa corresponde exatamente com o que sucedeu naquele dia, a primar com a morte do marido da mulher, com quem Ualalapi conversara ao regressar da caça. Ao ser questionada a respeito da origem da morte do marido, ela respondeu que este morreria “De susto. Mas que, importância tem a formiga perante o elefante?” (*idem*, p. 26); ou seja, equiparando o peso simbólico da morte do marido com a de um imperador, que levou o homem a morrer do “susto”.

Em seguida, vão-se revelando novas pistas a respeito das mortes de outras pessoas, desencadeadas pelo falecimento do imperador, como é o caso da velha Salama, que, “quando soube da morte do rei dirigiu-se a uma das margens do rio e esperou pelos crocodilos dos seus antepassados que a vieram buscar meia hora depois de ela ter estado sentada, contemplando as águas do rio”. Ou ainda mortes descomunais do velho Lucere, o qual “morreu durante a sesta, devorado pelas formigas gigantes que não deixaram um bocado de carne do seu corpo velho” e de Chichuaio, que, “ao entrar em casa, viu-se rodeado de serpentes que lutaram pela posse do corpo” (*idem*, p. 27-28).

O diálogo entre a viúva, Ualalapi e Nputa marca a primeira parte desse conto. A partir de então, começa o cenário decisivo e dramático que vai ecoar em todas outras histórias que compõem a obra: a morte de Mafemane e a usurpação do poder pelo Mudungazi ou Ngungunhane.

Após a morte do imperador Muzila, houve a primeira aparição de Mudungazi em cena, discursando para os chefes guerreiros do reino. Dois elementos merecem nosso destaque: primeiro, Mudungazi não era o herdeiro legítimo do trono – apesar de ter tentado refutar esse fato: “Muzila morreu, meus guerreiros. À beira de morte indicou-me como seu sucessor” (*idem*, p. 29) – mas os indícios de dados históricos, como por exemplo apontamentos pela historiadora, Gabriela Aparecida dos Santos (2007)⁵, evidenciam nitidamente que, de fato, Mafemane teria sido o escolhido de Muzila para sucedê-lo, tanto que os dois romancistas em foco, Khosa e

⁵ O assassinato de Mafemane, que culmina com ascensão de Ngungunhane ao trono, está registrado no Arquivo Histórico Ultramarino de Moçambique, conforme se pode ler em Paiva de Andrada (1886): “[...] Mudungase teria mandado matar o Mafumana’, com receio de que viesse a disputar a sucessão: Antes, porém, de eu partir chegou à Gorongosa a notícia de que Musila, que os landins tinham deixado de boa saúde, morrera quase de repente [...] poucos dias depois de começada a viagem, soube que Mudungase, um dos filhos de Musila que os landins na Gorongosa indicavam como um provável sucessor, tinha efetivamente como tal sido reconhecido, e que ele, recaindo que o seu irmão, Mafumana, o mais guerreiro e mais para temer dos filhos de Musila, não se conformasse com opinião geral e conspirasse para subir ao trono, o mandára matar, com a mulher e todos os filhos machos [...]” (*apud* SANTOS, 2007, p. 132).

Couto, adotaram a mesma visão histórica para lucidar como Ngungunhane havia usurpado o poder do irmão, por isso que este aparece em *Ualalapi* como responsável pela realização dos atos fúnebres do imperador, tal como manda a tradição nguni no que tange aos ritos da sucessão de pai para filho.

O segundo elemento a constatar é, não obstante Mafemane ter sido o escolhido, Mudungazi ou Ngungunhane é apresentado como uma reverberante figura, com chamadas de um líder em contraposição à personalidade fria e tímida de Mafemane: “Numa voz entrecortada, chorosa, mas que ia ganhando força ao longo do discurso, como é próprio das pessoas que têm a mestria de falar para o povo, Mudungazi começou o seu discurso perante os chefes guerreiros [...]” (*idem*, p. 28). Ou seja, o seu carisma e a capacidade implacável para persuadir os outros facultaram-lhe o benefício de ter ao seu lado as forças e o apoio dos anciões do reino: “Os guerreiros, num compasso preciso, bateram os escudos de pele na terra e disseram não”, e ele então sublinha a sua postura como autoridade máxima: “Estais comigo, disse Mudungazi, não pela fidelidade para comigo, mas por terem acatado as minhas palavras” (*idem*, p.29).

Ngungunhane é apresentado desse modo como agente da autoridade, uma sombra capaz de eclipsar o brilho nato de sucessão que emana da tocha franzina do irmão. Dizer que era um vilão seria um deslize ao erro (o que não descarta a suposição), mas também afirmar que era um herói seria distorcer a verdade. O aconselhável seria oscilar entre os dois pontos fixos que compõem o eixo da sua figura, dado que o narrador tenta fazer manobras como a querer convencer-nos que Ngungunhane era um líder exímio, cujo fado teria sido desenhado pelos espíritos dos ancestrais desde a nascença:

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 acções lúcidas e precisas. E não irei permitir que haja a mesma carnificina como no tempo de entronização de Muzila, porque irei actuar já. Os homens que não me conhecem, conhecer-me-ão. Não vou partilhar' o poder. Ele pertence-me desde que nasci do ventre de Iozio, minha mãe, a mulher preferida de Muzila, (*idem*, p. 30).

O trecho desse discurso traz um paralelo entre a figura de Ngungunhane e a própria figura autoritária de Samora Machel, como chefe do Estado moçambicano no período pós-independência, uma vez que foi instalado no país o regime marxista-leninista, cuja ideologia se assentava em extinção de outros partidos políticos, defendendo, por consequência, a existência de um partido único de cunho comunista, como estratégia para viabilizar a concentração total do poder. Tal como ocorreu com Ngungunhane, que ficou onze anos no poder até a sua prisão e exílio, Samora também governou o país durante onze anos, até a sua trágica morte em uma

queda de avião, daí então a conotação da expressão: “O poder pertence-me. Ninguém, mas ninguém poderá tirar-mo até à minha morte”.

Ao mesmo tempo que o narrador nos apresenta Ngungunhane como uma figura, cujo destino foi traçado pelos espíritos ancestrais, ele não esquece de nos revelar qual seria o resultado e, conseqüentemente, o marco desse novo imperador:

E serei temido por todos, porque não me chamarei de Mudungazi, mas Ngungunhane, tal como essas profundas furnas onde lançamos os condenados à morte! O medo e o terror ao meu império correrá séculos e séculos e ouvir-se-á em terras por vocês nunca sonhadas! Por isso, meus guerreiros, aguçai as lanças. Teremos que limpar, o mais urgente possível, o atalho por onde caminharemos, para que não possamos tropeçar (*idem*, p. 30).

“O medo e o terror” como símbolo dos onze anos do império de Ngungunhane, tal como ficaram configurados os onze anos do governo de Samora, em que foi intensificada a perseguição aos adversários políticos, criações de campos de reeducação, abolição violenta dos costumes tradicionais e mais outros fatos afins que vieram a contribuir fortemente para desencadear uma assombrosa e prolongada guerra civil, como já havíamos mencionado.

O clímax do conto/capítulo começa com a escolha do guerreiro Ualalapi como responsável pela execução de Mafemane. O diálogo entre o carrasco de Ngungunhane e a sua esposa são pontos culminantes desse conto. A mulher de Ualalapi aparece na trama não apenas como uma suposta sonhadora, mas sobretudo porque seus sonhos são vaticínios. Não é pelo fato que ela informou ao marido que o teria visto morto, contudo, mesmo estando morto, este estava deambulando sem fim e falando. A mulher estava prevendo o distúrbio mental e a perda radical da humanidade que cairiam sobre o marido após assassinar Mafemane.

Embora pertencesse à família nobre do império, a mulher de Ualalapi é portadora de um discurso que traz um contraponto ao prisma do marido. Se por um lado a ascensão de Ngungunhane ao poder fará eclodir o nível da atrocidade com a qual a mulher se indignou: “Estou com medo, Ualalapi. Estou com medo”, a mesma ascensão traz um retrospectivo vislumbre que remete aos anos do governo do pai de Ngungunhane e do seu avô, Manicusse: “Vejo muito sangue, sangue que vem dos nossos avós que entraram nestas terras matando e os seus filhos e netos mantêm-se nela matando também. Sangue, Ualalapi, sangue! Vivemos do sangue desses inocentes. Porquê, Ualalapi?” (*idem*, p. 32).

No entanto, o guerreiro Ualalapi, com uma cosmovisão igual a de Ngungunhane – quem em outra ocasião afirmara: “educamos gentes brutalizada por costumes mais primários” (*idem*, p. 29) – replica a mulher com um discurso contíguo ao do próprio colonizador português, que se instalara ao Norte daquelas terras como a dita missão civilizatória: “É necessário, mulher.

Nós somos um povo eleito pelos espíritos para espalhar a ordem por estas terras. E é por isso que caminhamos de vitória em vitória. E antes que o verde floresça é necessário que o sangue regue à terra” (*idem*, p. 32).

Ualalapi então figura-se como a representação crua da personalidade autoritária de Ngungunhane. Este que é portador dum discurso que defende a construção de um império sobre sangue de outros povos, considerados inferiores, como ficou evidente no decorrer da trama que se desenrola em estórias subsequentes.

O conto/capítulo termina com o assassinato brutal de Mafemane pelo guerreiro Ualalapi, como plano orquestrado pelo imperador. Todavia, ao consumir o ato, aconteceu algo extraordinário, o qual chamaríamos de “epifania”, pousando sobre o personagem, fazendo-o perceber que, ao matar o herdeiro legítimo, ele também se tornou cúmplice da atrocidade que viria pela frente.

Ualalapi susteve a lança a poucos centímetros do peito de Mafemane e soergueu-se. Passou a lança para a mão esquerda e pôs-se a correr, atravessando as casas da aldeia, e gritando como nunca ninguém ouvira um não estridente, lancinante. Desapareceu na floresta coberta pela noite, quebrando com o corpo as folhas e os ramos que os olhos ensanguentados não viam (*idem*, p. 37).

A corrida pela escura floresta frondosa e os ecos dos gritos revelam o remorso do personagem mediante os atos que corrompem a sua humanidade e, simultaneamente, o assassinato do Outro se tornou o assassinato de si mesmo como personagem na trama, já que essa cena marca o seu desfecho trágico. Porém, seus gritos de “não” rapidamente tornaram-se perceptíveis pela população (representada pelo choro da mulher e da criança), fadada ao infortúnio por vir:

Minutos depois o choro de uma mulher e duma criança juntaram-se ao não e ao ruído da floresta a ser arrasada. E o mesmo ruído cobriu o céu e a terra durante onze dias e onze noites, tempo igual à governação, em anos, de Ngungunhane, nome que Mudungazi adotara ascender a imperador das terras de gaza. (*idem*, p. 37).

O ruído a enviscar o céu e a terra, e os gritos que vão ecoando pela floresta durante onze dias e onze noites simbolizam os anos de sofrimento e horror que irão perpetuar-se no império. E, ao que tudo indica, o guerreiro Ualalapi ficou lucido nesse instante fulcral da história, dominado por arrependimentos e, portanto, seguiu por um desfecho sombrio de choro e luto pela selva como havia previsto sua esposa.

1.2.3 O herói de si e o anti-herói do outro

“[...] eu sou, e serei por todo o sempre Ngungunhane, assim o quiseram os meus pais e avós e toda a prole de heróis nguni” (KHOSA, 1990).

“Domia outra coisa não fez que cuspir na cara do rei e chamá-lo cão, coisa que ninguém, desde que o rei nascera, tivera coragem de dizê-lo de frente, porque de trás sabia que tudo falavam, mas de frente, nunca!” (KHOSA, 1990).

Se no introito dessa exegese tivéssemos afirmado que os contos/capítulos que compõem o livro *Ualalapi* estão categoricamente independentes entre si, e não o inverso disso, a nossa hipótese, decerto, seria desbancada agora pela estória subsequente. A estória anterior, apesar de ter feito algumas menções relevantes atinentes à figura de Ngungunhane, o seu foco era o guerreiro *Ualalapi* e engaja-se em mostrar o desenrolar da trama até o desfecho causal do guerreiro, como consequência que culminaria com ascensão relâmpago de Ngungunhane ao trono de Gaza.

O conto/capítulo inicial é uma janela aberta de possibilidades para as realidades prováveis do futuro incerto do homem, embora, surpreendentemente, nesse universo mítico e devaneante de Khosa tudo parecesse ter sido traçado e fadado pela força invisível dos espíritos. Assim, a segunda estória, coloca Ngungunhane (já como imperador) no segundo eixo hierárquico quanto ao protagonismo na trama. Novos personagens vão ocupando o papel principal: *Nputa* (que já foi mencionado duas vezes na estória anterior) e a sua filha, *Domia*.

O segundo conto/capítulo, cujo título é a “Morte de *Nputa*”, é uma analepse: uma interrupção cronológica de sequência da narrativa pela interpolação dos eventos do passado. O narrador já tinha feito uma espécie de prolepse concernente à morte de *Nputa*, no capítulo anterior, mas com o desígnio de evitar que lhe esgueirassem os detalhes do enredo, é crucial recuperar esse passado anterior, que se encaixa neste outro passado imediato narrado. Por conseguinte, para a percepção dos eventos imediatos, o narrador foi forçado a fazer essa interrupção cronológica – embora não repentina, levando em conta a estrutura semiautônoma dos capítulos – para fazer esta analepse de então.

O narrador principia relatando como teria sido a morte de *Nputa*, um cozinheiro do imperador. O evento este que ocorrera numa linha de tempo anterior à do tempo da história relatada, cuja nova protagonista é a filha do próprio cozinheiro em questão, que foi acusado pela rainha ante o imperador de ter-lhe feito afronta com injúrias pesadas, atos que, aos olhos

de Ngungunhane, são considerados opróbrios à figura da mulher do grande rei, cujo império salvou muitas vidas e ademais: “fui eu e todos os que me precederam que dissipamos a noite infundável que cobria essas terras” (*idem*, p. 45).

Configura-se então Ngungunhane, em cada aparição em cena, com uma série de discursos de teor heroico sobre si mesmo e com uma grande alusão de reverência aos dois imperadores, os quais o precederam ao trono: “[...] assim o quiseram os meus pais e avós e toda a prole de heróis nguni que levantaram estas terras do letargo dos séculos inomináveis” (p.46).

Se provoca uma sensação estranha ouvir aquele que acreditava na construção de um império sobre os cacos dos inocentes suscitar discursos que lhe facultam se autodenominar “herói”, perplexidade alguma causará em ninguém que o ouvisse apossando-se da tríplice expressão que o aproxima da divindade bíblica, cujas ações são perenemente incontestáveis aos olhos de meros mortais: “eu sou, e serei por todo o sempre Ngungunhane, assim o quiseram os meus pais e avós e toda a prole de heróis nguni” (p.46).

É provável que o Soberano de gaza não se teria colocado nessa posição paradoxal se tivesse quem lhe contestasse ou procurasse apumar seus passos e aconselhar-lhe a seguir um viés mais apaziguador para a execução dos seus atos. Como é possível constatar, desde a sua aparição na trama, ficou evidente que ele sempre esteve ao lado de figuras astutas que o incitam a agir de forma violenta, a começar pela tia Dombia, a qual o aconselhara a assassinar Mafemane, conforme abordamos no tópico anterior. E nesta cena da morte de Nputa, ao sentenciar o destino do infeliz cozinheiro: “os maiores de reino mexeram os olhos e a cabeça em sinal de consentimento unânime” (p. 46-47). Ao que tudo indica, mesmo sem concordar com as ações arbitrárias do imperador, pouco ou nada faziam com o intuito de dissuadi-lo, ao invés disso, enchem-no com bajulações lunáticas que o induzem, cada vez mais, a crer que ele não era nada senão um grandioso herói que nguni veneram, tal como o narrador nos ilustrou nas palavras do tio Molungo, o chefe máximo dos conselheiros:

[...] e daí que tenha começado a elogiar o rei, enchendo os testículos, o bojo e o traseiro descomunal do hosi, de glórias possíveis e imaginárias, de factos reais e irreais que ele, rei de tantos feitos, herói sem par na história, foi protagonista primeiro e único que a História registrará enquanto os homens estiverem sobre a terra (*idem*, p. 47).

Desse modo, o imaginário heroico fabricado por si a respeito de si mesmo, e várias vezes alimentado por aqueles que o circundam na corte, começou a encontrar os possíveis trilhos e um solo fecundo para germinar e fazer desabrochar frutos imaginativos a serem colhidos mais tarde pelos seus admiradores Fremilistas da gesta heroica, encarnados na pessoa de próprio Samora.

Aliás, ao se falar de Samora como uma espécie de personificação da figura de Ngungunhane (como ironicamente é abordado por Khosa), o episódio da morte de Nputa aborda uma questão problemática a respeito das rusgas descontraídas que foram levadas a cabo durante o período da espiritualidade nacionalista, embasada na construção de heróis e difusão do imaginário do Homem Novo: abolição violenta das tradições locais e o repúdio total aos atos da feitiçaria. Na cena que marca o julgamento e o desfecho de Nputa, o personagem é submetido ao “teste da inocência”, por meio do qual ele beberia um líquido venenoso cujo efeito mortífero estaria sob a proteção dos espíritos, entidades que detêm o poder para revelar o veredito sobre o acusado, ou seja, se o acusado for inocente, mesmo tendo ingerido o líquido peçonhento, ele permaneceria incólume. Entretanto, se for culpado, a bebida será fatal. E no caso particular de Nputa, ao beber o veneno, os espíritos provaram que ele era inocente, contudo, o rei para evitar reprovação e o vexame perante o povo por ter incriminado um homem inocente, o acusa de prática da feitiçaria: “É feiticeiro, disse o rei com uma força jamais ouvida. E os feiticeiros não têm lugar no meu reino. Não o cegarei como queriam que o fizesse, pois os feiticeiros agem na bruma da noite. Matá-lo-ei hoje e agora!” (*idem*, p. 50-51).

Desse modo, Khosa atíça o olhar crítico do leitor para aquilo que acontecia em Moçambique, no período pós-colonial, em que práticas de tais teor (repudiadas anteriormente por aquele que é considerado símbolo da união da identidade nacional), estavam sendo recuperadas de forma mais ferrenha contra os que buscavam resguardar costumes dos seus ancestrais.

O narrador é perspicaz em enfatizar os trajetos cerimoniais da morte injusta de Nputa, acusado por aquele, cuja cabeça pesa o poder imperial, mas também não perdeu de vista a necessidade de mencionar a índole daquele imperador e, conseqüentemente, a presença, a percepção e a leniência do povo que o ladeava, porque como bem sublinhou: “[...] o povo stonga que esquecera que estava perante o invasor que poisara naquelas terras com sangue dos inocentes guerreiros nunca imaginados” (p. 49).

Não é de se espantar que quando Khosa, na voz do seu sábio narrador, nos relata as características que aproximam o imperador de um homem de perfil extraordinário ou até mesmo usando termo “herói” para designá-lo de maneira irônica. Contudo, ao fundo dos tecidos, seu intento é procurar dismantelar essa versão politizada preconcebida pela FRELIMO no âmbito da construção da memória cultural moçambicana.

No entanto, ninguém poderia assumir esse projeto de desconstruir e revelar aspectos negativos dessa figura, sobre a qual foram trançadas as tessituras sociais do povo, senão um cidadão comum, aquele que vive longe da corte do imperador ou distante dos privilégios da

elite Fremilista, mas que observa os fatos como se estivessem ante seus olhos, que investiga e conhece a verdade oculta por detrás daquela pompa simbólica de um herói perfeito, exaltado em 1983. A filha de Nputa é essa cidadã que, como Khosa, ousa adquirir um prisma oposto e está disposta a correr o risco da sua vida, porém nunca ser conformista com a versão fabricada por questão ideológica, muito menos ser conivente em esconder o Lado Oculto desse herói politicamente construído.

Independentemente do que uns acreditam ser o imperador: exaltado como um grande herói invencível, o escolhido pelos espíritos dos ancestrais e temido por todos, aos olhos de Domia, filha de Nputa, Ngungunhane não passava de um mero “cão”, que assassinava inocentes pelo próprio ego. Tudo isso ficou patente, quando ela, depois de longos anos consumida pela mágoa, finalmente, decidiu ir até ao palácio do rei para vingar-se da morte do seu pai. No desfecho da estória, lê-se que após uma tentativa infrutífera de Domia em tentar esfaquear o imperador, este “Retirou a faca da mão da moça e possuiu-a brutalmente” (p. 52).

Após o estupro violento da menina é que, finalmente, chega-se ao clímax do capítulo/conto, quando é revelado que o homem a quem muitos veneravam não passava de nada sob o olhar de uma mulher: “Domia outra coisa não fez que cuspir na cara do rei e chamá-lo cão, coisa que ninguém, desde que o rei nascera, tivera coragem de dizê-lo de frente, porque de trás sabia que tudo falavam, mas de frente, nunca!” (*idem*, p.52).

A ação da menina apresenta uma virada radical na estória em si e na História a respeito daquilo que ninguém ousava professar na presença do rei ou em público, embora ficasse patente que todos estavam cientes que ele não era o herói que alegava ser, levando em consideração o nível da sua crueldade. Surge então a figura da mulher, como portadora da voz coletiva e da verdade. Ao que tudo indica, o próprio imperador não expectava que fosse ser desmascarado por um cidadão comum, sobretudo uma mulher, por isso “Tremeu. Tremeu ao ver os olhos reluzentes de Domia que incandesciam na casa sem janelas, como as de um gato enfurecido [...] Tremeu ao sentir que a palavra saía da boca de uma mulher” (*idem*, p.52-53). Mas não só tremeu por causa daquele cuspe humilhante, tremeu por motivo maior, que o narrador vai fazer ecoar com a tonalidade do mesmo verbo “tremeu”: “Tremeu ao sentir-se aviltado como soberano” (*idem*, p. 52). Esse mesmo soberano que foi endeusado, ao ser aviltado por uma mulher, isso é o que o deixou aflito e frustrado, porque percebeu que ele não representava nada de superioridade para aquela menina, quem conhece de perto suas ações, por isso que depois que ela cuspiu no seu rosto e ciente que teria o destino infeliz igual ao do pai, não se sentiu apavorada, parecia que se sentiu realizável, portanto não parava de fluir “o sorriso de escárnio que despontava dos lábios” (*idem*, p. 53).

No final da estória, por meio de uma provocante afirmação, quase irrefutável, o narrador fez uma citação como se esta constasse em algum registro histórico ao dizer que: “Poucos foram os que souberam que Ngungunhane tinha uma marca indelével na coxa direita do seu corpo” (p.53). A marca mencionada na coxa do rei, literalmente refere-se à cicatriz da facada que lhe foi dada pela vítima do estupro. Essa cicatriz, ao mesmo tempo, derivada de uma prática de violência, simboliza figurativamente “o interior” e “o íntimo do rei”; representa a “parte oculta de si” da qual ninguém soube, ou mesmo sabendo, ninguém quis revelar. Conhecer essa cicatriz íntima significa conhecer esse outro lado da mesma figura, o lado negativo e anti-heroico da mesma figura histórica. É essa parte que interessa a Khosa como meio para compreender o lado extremo do sujeito dentro da sociedade da sua época em que, às custas de uma visão ideológica e partidária, muitas pessoas se tornaram alvos de perseguição ou até mesmo vítimas da morte.

1.3 As Areias Do Imperador: Um Cruzamento De Pontes

1.3.1 A cosmovisão apologética

“A literatura comparada surgiu como uma reação contra o nacionalismo limitado de muitos estudos do século XIX, como um protesto contra o isolacionismo”. (WELLEK,1963).

“[...] Literatura Comparada se funda na ideia de que o texto literário está conexo com outros textos, sejam eles anteriores, contemporâneos ou posteriores àquele sujeito que escreve” (ALMEIDA, 2012).

É provável que haja algures crítico literário que procure suscitar indagações de natureza típica: o que motivaria um ficcionista a reescrever uma história que já tenha sido recriada e narrada por outro autor? Ou mesmo inquirir quais novidades o autor recente poderá abordar na trama, com o intuito de surpreender e cativar a intenção do leitor, mormente em se tratar de uma história que o público leitor já conheceu, não apenas através do viés da História em si, mas também por meio dos artifícios da ficção? A obra recente será capaz de causar prazer e deixar o leitor entusiasmado ou apenas será um emaranho tedioso cheia de repetições dos eventos já narrados pelo autor predecessor? Indagações desta natureza sempre devem ser consideradas bem-vindas, óbvio, se realmente desejamos criar espaço, no campo dos estudos literários, para encetar o “diálogo”, já que a literatura é uma intersecção da interação.

Desse modo, abrir espaço para o diálogo implica não apenas ouvir opiniões convergentes, mas também opostas a respeito do fenômeno da literariedade, ou seja,

características peculiares inerentes a uma obra. Peculiaridades estas que fazem com que um romance seja diferente de um conto, ou de uma novela; ou ainda que uma trilogia seja ela mesma, com aspectos que a diferenciam do outro romance composto por seis estórias.

Todas essas inquietações são fulcrais para fazer-nos compreender que uma obra literária é uma só e única quanto ao seu estilo, dado que cada escritor tem seu horizonte imaginário exclusivo e serve-se de técnicas e artifícios particulares no processo da criação ficcional. Cada artista possui sua forma distinta de conectar-se com o imaginário e de estabelecer uma ponte que mantém o elo entre o mundo real e o da imaginação. Entretanto, a peculiaridade de cada ficcionista, que se espelha diretamente em suas obras, não lhe confere a independência absoluta relativamente ao outro, uma vez que o Eu só se descobre através da sua relação com o seu exterior, que é o mundo do outro. De igual modo, a produção literária de cada ficcionista sempre estará conexas e em constante diálogo (direto ou indiretamente) com as obras de outro ficcionista, visto que os dois têm e terão sempre algo em comum: a sociedade e suas matizes.

Ualalapi e *As Areias do Imperador* são, portanto, um exemplo nítido dessa inquietação e, ao mesmo, se queremos admitir, são uma resposta sobre esse debate do qual estamos a falar, de que nem sempre recriar uma história, que já foi escrita por outrem, significa repeti-la das raízes ao caule. Pelo contrário, significa ver aquele mesmo universo compartilhado sob outro prisma e conceder-lhe outras tonalidades. Quando falamos em universo compartilhado, evidentemente, não estamos a referir ao universo da ficção, mas sim o universo social. Porque, embora os dois tenham recriado a mesma história do Império de Gaza, o universo ficcional criado por cada um é totalmente diferente, de tal maneira que o leitor que já conhecera *Ualalapi* de fio ao pio e com todas as suas minúcias, desde 1987, ano da primeira edição, porém ao deslizar o olhar por algumas páginas de *As Areias do imperador* e engolfar-se no cerne da intriga irá deparar-se com um universo imaginário, completamente, distinto daquele que lera em Khosa, como se não tivesse conhecido a história mítica do Império de Gaza e seus heróis controversos.

1.3.2 Mulheres de Cinzas: um novo observador do passado

“A nossa terra, porém, era disputada por dois pretendentes proprietários: os VaNguni e os portugueses. Era por isso que se odiavam tanto e estavam em guerra: por serem tão parecidos nas suas intenções” (COUTO, 2015).

Recriada e narrada sob o novo eixo ficcional e embasada em uma estratégia estética próxima ao paladar do leitor do século XXI, porém sem antes lhe despir os enfeites ornamentais daquele tempo remoto da exploração colonial, cujo estridor dos gritos de espectros ainda ecoam na atualidade, *As Areias do Imperador* é uma trilogia, e como nome já sugere, composta por três romances. O primeiro volume, intitulado *Mulheres de Cinzas*, publicado em 2015, é composto por vinte e nove capítulos, alguns introduzidos por provérbios; e outros, por poemas, que buscam apresentar de maneira vaga o assunto principal a ser abordado em cada capítulo.

No que concerne ao aspecto espacial, toda a trama do enredo desenrolou-se no território que atualmente é moçambicano, principalmente na região sul. Além disso, é notável que em se tratar de um gênero que resvala na esteira do romance histórico, embora não tendo nada a ver com o estilo romântico propriamente dito do século XIX, Mia Couto empenhou-se em fazer com que fatos reconhecidos pela historiografia caminhassem pari passu com aqueles inventados ficcionalmente, contudo não podemos deixar de constatar que os últimos tendem a sobrepor-se aos primeiros. Assim, em relação à *Ualalapi* de Khosa, *As Areias do imperador* é uma trilogia cujas estruturas formais (embora distintas das do modelo clássico) são mais contíguas às características do gênero romance histórico, isso é compreendido não apenas através da estratégia da recriação de fatos históricos, como também a revitalização dos lugares importantes nos quais eles ocorreram e personalidades que os causaram. Assim, todos os aspectos rústicos e nome dos lugares marcantes desse período colonial, com a sua atmosfera, foram reconstruídos, inclusive as paisagens dos rios e das florestas permeados por mistérios.

Seguindo o mesmo raciocínio, é possível notar que a narrativa da história do primeiro livro está situada entre o final de 1883 e princípio de 1885, período que coincide com o fim da chamada Conferência de Berlim (1884-1885), quando iniciaram as disputas entre as principais potências europeias pelo domínio dos territórios africanos até então ambicionados.

Diferentemente de *Ualalapi*, cujo foco do enredo é a figura de Ngungunhane e a sua relação com o seu povo, deixando a presença do colonizador como simbólica na narrativa até o momento da captura do imperador, *Mulheres de Cinzas* apresenta uma dimensão muito mais ampla que envolve não apenas personalidades já destacadas em *Ualalapi*, mas sobretudo afastando-se do império mítico de Ngungunhane para dar mais relevo às camadas populacionais, principalmente outros grupos étnicos que não fazem parte do império e que são afetados pela presença do explorador português do século XIX.

Os fios do enredo começam a ser construídos a partir da relação do conflito existente entre o Império de Gaza⁶, Ngungunhane, e a Coroa de Portugal, como podemos perceber nas palavras da narradora moçambicana, Imani:

A nossa terra, porém, era disputada por dois pretensos proprietários: os VaNguni e os portugueses. Era por isso que se odiavam tanto e estavam em guerra: por serem tão parecidos nas suas intenções. O exército dos VaNguni era bem mais numeroso e poderoso. E mais fortes eram os seus espíritos, que mandavam nos dois lados da fronteira que rasgou a nossa terra ao meio. De um lado, o Império de Gaza, dominado pelo chefe dos VaNguni, o imperador Ngungunyane. Do outro lado, as Terras da Coroa, onde governava um monarca que nenhum africano haveria nunca de conhecer: Dom Carlos I, o rei de Portugal. (COUTO, 2015, p. 17).

Por causa dessa rivalidade, baseada em dados historiográficos, António Ennes (1848-1901), que exerceu as funções do Comissário Régio durante o conflito, chegou à ilha de Moçambique no princípio de 1895, e afirmou que o propósito do governo português era:

Assegurar nosso domínio de tal arte que não mais fosse ameaçado e discutido, e, por isso livrá-lo das contingências a que o trazia exposto o poderio do regulo de Gaza, vassalo meramente nominal, ambicioso insaciável, intrigante matreiro, que não nos amava nem nos temia, e seria sempre um temeroso auxiliar oferecido a quem empreendesse retalhar o patrimônio português na África oriental. (*Apud*, SANTOS, 2007, p. 17).

Então, dentro desse cenário, a monarquia portuguesa, com medo de perder suas parcelas de terras perante sucessivas ameaças do Ultimato Britânico (1890), em 1895 envia sua ofensiva militar ao Sul de Moçambique, com o desígnio de afirmar o seu domínio absoluto no território até então sob o governo do monarca de Gaza.

Os ingleses da África do Sul já nos acusam de estarmos a comprometer o prestígio da raça branca. E chegaram a propor a contratação de mercenários boers para pôr cobro à rebelião dos landins e à desobediência do Gungunhane [...]. Se aceitámos vergonhosamente o Ultimato dos britânicos, mais valeria perdermos uma parcela do território e com isso salvarmos a nossa dignidade onde mantivéssemos presença efetiva. (COUTO, 2015, p. 130-131).

⁶ De acordo com a historiadora, Gabriela Aparecida dos Santos, no livro intitulado *Reino de Gaza: o desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821-1897)* (2007), a história do império de Gaza começou muito antes do reinado de Ngungunhane, tal qual as contendas com os portugueses. Segundo a autora, a formação do Reino de Gaza data de 1821, quando Manicusse, o primeiro inkosi (rei) do império nguni, se estabeleceu na região sul de atual Moçambique e ali decide fixar-se e expandir seu território com a submissão dos povos bantus da região, através de pagamento de tributos, guerras, casamentos e acordos de lealdade. Os tributos eram também impostos inclusive aos portugueses que ali viviam, sob pena de Guerra, dado que a presença, portuguesa, naquela altura, era até então muito frágil, restrita aos poucos pontos do litoral da província de Moçambique. Quando Manicusse, o primeiro imperador, faleceu, seu filho Mawewe assumiu o poder. Porém, em 1862, Muzila conseguiu depor o irmão e tornou-se o inkosi do reino até 1884. No entanto, para conseguir subjugar o irmão, foi obrigado a assinar o tratado de vassalagem com os portugueses, que almejavam ter o controle total do território. Depois da sua morte, Ngungunhane, seu filho, assumiu seu lugar como imperador de Gaza.

Como é possível constatar, a narrativa construída por Couto, em sua premiada trilogia, segue a mesma lógica da História; e lendo-a, dá uma certa percepção de que o enredo elaborado fosse uma readaptação dos eventos reais e com todos os seus elementos de roteiro pormenorizado. Aliás, não devemos esquecer que o próprio autor se deu ao trabalho de fazer um vasto documentário jornalístico a respeito do assunto, como pretendemos destacar em seguida.

Nesse contexto de guerra, um jovem português, o sargento Germano de Melo, é enviado para ocupar um posto militar na aldeia de Nkokolani, localizada no território da etnia Vaxopi. Os Vaxopi ou Chopes, por sua vez, são um povo de território ocupado e massacrado por longos anos pelo domínio dos Vanguni (tribos do imperador) e que, por essa razão, estabeleceram uma aliança de cooperação militar com as autoridades portuguesas, como meio de subterfúgio. No posto de Nkokolani, o sargento Germano conhece um homem cujos três filhos: Dubula (que se aliou a Ngungunhane), Mwanatu (que se juntou à Coroa portuguesa) e Imani, a filha mais nova do casal e a narradora principal da trilogia e quem desempenhou um papel de grande relevo durante o enredo. Em vários momentos da intriga, a Imani figura-se na trama como arauta não apenas da sua etnia chopes, como também porta-voz de outros grupos étnicos cuja história foi marginalizada e silenciada pela História oficial, tal como ela mesma afirmou:

Não sei por que me demoro tanto nestas explicações. Porque não nasci para ser pessoa. Sou uma raça, sou uma tribo, sou um sexo, sou tudo o que me impede de ser eu mesma. Sou negra, sou dos VaChopi, uma pequena tribo no litoral de Moçambique. A minha gente teve a ousadia de se opor à invasão dos VaNguni, esses guerreiros que vieram do Sul e se instalaram como se fossem donos do universo. (COUTO, 2015, p. 17).

Durante o enredo, sobretudo nesse primeiro volume, Imani aparece na intriga como uma personagem sem corpo e sem identidade específica, por causa dos dois mundos que a cruzaram, por isso, no trecho acima afirma que “sou tudo o que me impede de ser eu mesma”. Essa complexidade da sua personalidade é o que deu origem ao título desse primeiro livro, já que em vários momentos até o terceiro livro a narradora não cessa de anunciar a sua angústia interna quanto à sua identidade.

Chamo-me Imani. Este nome que me deram não é um nome. Na minha língua materna “Imani” quer dizer “quem é?”. Bate-se a uma porta e, do outro lado, alguém indaga: — Imani? Pois foi essa indagação que me deram como identidade. Como se eu fosse uma sombra sem corpo, a eterna espera de uma resposta (COUTO, 2015, p.11).

Não é a ti que se dirigem os insultos, dizia ela. É à tua gente, à tua raça. Finge que és água, faz de conta que és um rio. A água, minha filha, é como a cinza: ninguém a pode magoar. Essa era a lição de Chikazi Makwakwa, a minha tão pouco falecida mãe. (COUTO, 2016, p174).

A guerra entre o imperador de gaza e o exército português, envolvendo a população local da narradora, causou uma série de eventos dramáticos na família de Imani; em poucos meses o irmão mais velho, Dubula, é morto na batalha entre tribos e soldados do imperador, em consequência disso, a mãe enforca-se na árvore sagrada do seu quintal. Todos esses eventos vão influenciar muito a vida de Imani durante toda trama, tal como vamos abordar no próximo capítulo.

No entanto, analisando a trilogia e procurando perceber seu pacto com aquela realidade imediata vinculada ao passado ainda vigente, a relação entre o real e o ficcional torna-se categórica. Desde o primeiro fio do emaranho, o autor não perdeu de vista a relevância de situar seu leitor e alertá-lo que a história a ser narrada contém território que não está tão longínquo do campo da História em si, isso é evidente, em vista de o próprio autor, antes de primar a intriga, ter feito uma nota introdutória, na qual apresentou uma breve sinopse, que, embaixo, decidimos transcrever a rigor:

Este é o primeiro livro de uma trilogia sobre os derradeiros dias do chamado Estado de Gaza, o segundo maior império em África dirigido por um africano. Ngungunyane (ou Gungunhane como ficou conhecido pelos portugueses) foi o último dos imperadores que governou toda a metade sul do território de Moçambique. Derrotado em 1895 pelas forças portuguesas comandadas por Mouzinho de Albuquerque, o imperador Ngungunyane foi deportado para os Açores, onde veio a morrer em 1906. Os seus restos mortais terão sido trasladados para Moçambique em 1985.

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).

Na sinopse, o autor apresenta uma visão holística não apenas do primeiro livro, *Mulheres de Cinzas*, mas de toda trilogia, embora, como é possível perceber, outros volumes ainda seriam escritos e publicados nos anos subsequentes. Nessa nota, o autor já enceta sua tese concertante à obra em si enquanto uma construção que, não obstante é ficcional, está comprometida em compreender o mundo real. Esse processo inclui efetuar atividade investigativa a partir da prática da releitura de “dados historiográficos”, em que o campo da disputa com a questão da verdade extrapola a noção da verossimilhança, chegando a uma certa vertente na qual o ficcionista é forçado a servir-se de recursos “dados fatuais” para atestar a veracidade das “fontes históricas”, inclusive que já foram elementos usados para nutrir o discurso ideologicamente político no âmbito da construção da memória cultural moçambicana.

Parecia que Couto estava convencido de que para retornar a um passado longínquo de modo crítico e procurar confrontar o que já havia sido instrumentalizado e sistematizado politicamente por aquém do poder, era necessário valer-se de dados fatuais para tentar desvelar o que tinha sido construído. Por conseguinte, o real e o ficcional haviam que caminhar de mãos dadas, com o desígnio de tornar possível esse projeto.

Esta narrativa é uma recreação ficcional inspirada em factos e personagens reais. Serviu de fonte de informação uma extensa documentação produzida em Moçambique e em Portugal e, mais importantes ainda, diversas entrevistas efetuadas em Maputo e Inhambane. De todos os entrevistados, é justo destacar o nome de Afonso Silva Dambila, a quem devo expressar a minha profunda gratidão (*idem*, p. 9).

A realização de pesquisas e a consulta de dados históricos, quer em Moçambique, quer em Portugal, ilustra o quão o autor estava inquieto com a noção da dita verdade já construída a respeito da figura do imperador. O papel assumido aqui por Couto extrapola os limites de um ficcionista, chegando ao campo de um historiador de plantão, que tenta confrontar-se com fontes históricas para atestar a veracidade de fatos já dados como verídicos.

De igual modo, é importante constatar que a ambivalência que circunda a figura do imperador Ngungunhane partiu da suposição de que os dois países haviam construído imaginários distintos a respeito da mesma personalidade, dado que a visão positiva do imperador, que o enaltece, foi construída em sua maioria pelo colonizador e não pelo povo moçambicano, que sofria sob o seu governo considerado tirânico. O descuido do governo de Samora surge exatamente nessa esteira por ter aproveitado apenas dos aspectos positivos do imperador para a construção da memória cultural, sem ponderar traumas de violência sofrida por outros grupos tribais.

Couto, ao efetuar pesquisas nesses dois países, mostrou a necessidade de aproximar esses dois prismas opostos e tentar compreender como é que o imperador é considerado nesses dois mundos distintos. Lembrando que o próprio imperador passou o resto dos seus dias de degedo em Portugal e, por isso, durante toda a narrativa, vamos ver o autor tentando estabelecer uma ponte, ou melhor dizer, criando um campo de confronto de debates entre a percepção de um colonizador e a do povo moçambicano a respeito da memória da mesma figura.

Além disso, o trabalho investigativo de Couto, que inclui ir aos lugares históricos, em que os eventos se desenrolaram, para efetuar entrevistas com os velhos que ainda guardam memórias de como teria sido o Império de Gaza, por um lado, coloca a questão da memória num grau de alto patamar. Assim, os velhos configuram-se e assumem uma postura de grande relevo como portadores de saberes a serem transmitidos às novas gerações, como bem salientou

Marianne Hirsch (2016)⁷ sobre a questão da transmissão da memória de uma geração para outra. Por outro lado, ilustra a busca incansável do autor pela veracidade dos fatos e uma tentativa de confrontar o que é dito publicamente e o não dito, que ficou oculto sob os panos.

A postura de Mia Couto, revela-nos, decerto, que as fronteiras entre a literatura e a história são muito mais contíguas, mais do que talvez alguns gostaríamos de admitir. Por consequência, é esse trabalho investigativo e de aproximação entre esses dois saberes que fizeram com que Mia, através da ficção, conseguisse retornar ao tempo remoto, mas ainda vivo, para abordar a questão da sociedade moçambicana no presente, em que a memória do passado se tornou peça fundamental para a materialização do projeto nacional.

1.3.3 Sombras da água: uma memória fragmentada

“Gungunhana é o homem mais cosmopolita que conheço: fala diversas línguas, negocia com várias nações, veste-se com panos da Ásia, adorna-se com bijutaria do Médio Oriente, rodeia-se de conselheiros negros e brancos, tem mulheres africanas e amantes europeias, de dia bebe aguardentes locais e à noite embriaga-se com vinho do Porto. A sua memória viverá nos sonhos dos que não têm escrita. E viverá nos livros dos que perderam os sonhos” (COUTO, 2016).

O segundo volume da trilogia foi publicado em 2016, com o título de *Sombras da Água*⁸. O título é uma alusão ao percurso marítimo traçado pela família chope da narradora ao vilarejo localizado às margens do Rio Inharrime. Ao mesmo tempo, o título aparece como uma espécie de premonição a respeito do iminente degredo do imperador, que seria destilado pela sua queda em Chaimite (capital do império, historicamente importante hoje) e a sua viagem pelas grandes águas do atlântico à terra lusitana, narrada no terceiro livro.

Este segundo livro é composto por quarenta e cinco capítulos, mas antes por uma nota introdutória. Então nos deparamos com Couto assumindo seu papel de jornalista e perfil

⁷ Para Marianne Hirsch, no capítulo do livro intitulado “Geração da pós-memória”, uma memória poderia ser transmitida de pessoas que passaram por um trauma ou experiência para a geração seguida, que, por sua vez, pode apropriar-se dessa memória e mantê-la viva como se fosse sua, o que a autora chama de pós-memória. No caso de pesquisas realizadas por Mia Couto no sul de Moçambique enquadra-se exatamente com essa abordagem, dado que aquela geração veio exatamente no período após o colonialismo e do Império de Gaza.

⁸ Observa-se que o título aqui citado encontra-se na edição brasileira publicada pela Companhia das Letras. Nas edições moçambicana (Fundação Fernando Couto) e portuguesa (Leya-Caminho) o volume é publicado com o título original: “A Espada e a Azagaia”. O título original é uma referência mais explícita concernente ao palco do confronto entre a tropa da Coroa Portuguesa (simbolizando a espada) e o exército do imperador (que representa a azagaia).

professoral para resumir sinteticamente os principais eventos do livro I, antes de traçar os fios do emaranho.

No entanto, antes dos elementos acima mencionados, depois da capa, da contracapa e do sumário, deparamo-nos com algo intrigante que chama a nossa atenção: um mote à deriva, porque igual a Khosa em *Ualalapi*, Mia Couto adota também o uso desses motejos que, ora são alusões diretas a outros autores, ora criações inventivas do próprio autor, ou ainda citações de alguns ditados populares, ao fim e ao cabo, ambos descendem de uma sociedade em que os contos orais são extremamente repercutidos e fazem parte do quotidiano e da formação ética e moral do indivíduo.

A epígrafe de Couto, em *Sombras da água*, é um excerto de outro escritor moçambicano, Raul Bernardo Manuel Honwana, no qual está cravada a seguinte expressão: “Vai-te embora, seu abutre, que dizimavas as nossas galinhas”. O trecho de Manuel Honwana é um dado histórico, uma referência aos gritos e vaias lançados ao imperador em 1895 pelos grupos étnicos que juntaram forças com o exército português até a sua captura. E Couto, com o prisma de estabelecer o elo entre o real e o imaginário e, conseqüentemente, mostrar como o primeiro pode ser cruzado criticamente pelo segundo elemento, vimo-lo forjando, propositadamente, um outro dado que, na verdade, é um elemento verossímil na mesma citação de Manuel Honwana, mas deixando essa forja fora de aspas. Com isso, percebemos que o dado novo ou verossímil adicionado ao então existente tornou a estrutura do mote semanticamente mais inteira e completa, como se as duas frases tivessem sido escritas por um só autor: “Vai-te embora, seu abutre, que dizimavas as nossas galinhas”, “dizia o povo enquanto Gungunhana era aprisionado pelas tropas portuguesas” (COUTO, 2016, p. 6).

A busca pela verdade, mas sem antes perder de vista seu pacto com a ficção, que faz com que a dita verdade histórica se torne passível do questionamento, na página oito, deparamo-nos com a imagem alusiva do mapa político do sul do território moçambicano, no qual é possível ver a legenda que diz: “Principais combates travados pelas forças portuguesas no Sul de Moçambique (1895-1897)”. A partir do mapa, é possível ter uma visão panorâmica não só do espaço, mas também do tempo em que se desenrolaram os principais eventos históricos mais decisivos, que o autor, por sua vez, em busca da afinidade com os fatos, ou talvez para deflagrar essa verdade histórica, fez uma recriação não apenas dos mesmos eventos, como também seus respectivos espaços e personagens históricas.

Desse modo, os principais acontecimentos históricos foram recriados ficcionalmente pelo autor, como, por exemplo, a batalha sangrenta de Coolela (onde morreram muitos moçambicanos), a de Chicomo e a captura do imperador em Chaimite, capital do império.

Igualmente, as principais cidades, cujos nomes permanecem desde a época colonial até a atualidade, como é o caso de Manjacaze⁹, Chai-Chai, Inhambane, Magul e Maputo.

Quanto à evolução cronológica do enredo, o romancista não deixou de pincelar aspectos que indicam o elemento temporal que, várias vezes, é referido por meio de vozes de narradores, ficando assim evidente a nós que a narrativa deste segundo livro está situada no período que se estende de 1885, que marca o final da conferência de Berlim a 1895, quando Ngungunhane foi capturado pelo exército português.

O enredo do segundo livro começa com a sequência dos acontecimentos do livro I, *Mulheres de Cinzas*, mas estendendo os fios que se alargam cada vez mais para outro horizonte do conflito e do confronto em torno da memória do imperador. Por isso, antes do primeiro capítulo, e, depois da parte introdutória, o autor apresenta ao leitor um poema intitulado “O imperador”. O poema aparece como um mote central do debate:

Levaram-no para além do mar,
onde os corpos se igualam aos corais.
Assim se esqueceu
dos ossos que lhe pesavam.

Não pisou na praia
quando partiu.

Uma onda o devolverá, disseram.
Estremeceram uns, desamparados.
Outros suspiraram, aliviados.

Puseram-lhe sal no nome
para que cuspssemos na sua memória.
Mas a saliva
ficou presa na garganta.

Naquele exilado
afastávamo-nos
de quem éramos.

Aquele morto
éramos nós.

E sem ele
nasceríamos
menos sós. (COUTO, 2016, p. 11-12).

⁹ De acordo com o pesquisador, Fernando Bessa Ribeiro (2005), Manjacaze é considerada terra dos heróis, sendo cidade que teria sido último capital do imperador Ngungunhane. Atualmente, em termos políticos-partidários é considerada um feudo da FRELIMO, uma vez que foi cidade onde nasceram os principais líderes do movimento que, mais tarde, se tornaria num partido, como é o caso de Eduardo Mondlane. Ainda, como estratégia para construção da memória cultural, no centro da cidade, foi construída a Praça Ngungunhane, onde está situada uma árvore considerada sagrada, pois que, segundo o imaginário coletivo construído, aquela teria sido canhoeiro, onde o imperador se reunia para conversar com seu povo ou com seus altos soldados para debater e dar ordens sobre assuntos importantes do reino. Além disso, em torno desse imaginário cultural, na mesma cidade foi construída a Praça dos Heróis, contendo a pira da união nacional, um monumento vocativo da luta pela independência, onde se realizam algumas das manifestações do Estado mais solenes junto ao jardim dos Heróis de Moçambique.

O título do poema não apresenta nenhuma surpresa, mas o conteúdo nele embutido é que parece suspeito, porque não só podemos constatar que o romancista quis nos revelar os dias sombrios que esperavam o imperador e que nós vamos acompanhar *pari passu* durante a composição da trama até o último capítulo, como também tenciona colocar à prova a grande problemática que Khosa já havia posto em discussão desde último quartel do século XX: a figura do Ngungunhane e o seu papel na construção da memória cultural moçambicana. Embora em *As Areias do imperador* o debate tenha sido desenvolvido de maneira diferente da perspectiva desconstrutiva do autor de *Ualalapi*.

No poema supracitado, aparece a questão da representatividade das vozes, ou seja, como os dois lados do mesmo povo havia tido uma visão oposta sobre a mesma figura. Porque se de um lado a captura e o degredo do imperador foi algo que fez “uns suspiraram, aliviados” e “Puseram-lhe sal no nome/para que cuspíssemos na sua memória”, por terem-no considerado um tirano. Por outro lado, vamos ver a percepção de outros grupos que, sob seu prisma, o exílio do imperador significava o “o espanto e o desamparo”. Neste caso, a figura do imperador aparece como a de um sujeito que infunde a proteção, heroísmo e símbolo da harmonia nacional, portanto, “sem ele/ nasceríamos/menos nós”.

A memória do imperador é vista por Couto de maneira fissurada e estilhaçada. Por conseguinte, a estratégia da construção das vozes na trama, por um lado, dá a entender que são para tentar construir esses estilhaços; por outro, o autor nos dá a impressão que sua ideia é transmitir essa noção de fissuras, em que tornaria possível ouvir as outras vozes que sofreram o processo do silenciamento no âmbito da construção da memória cultural que, não obstante seja de caráter nacional, como Couto quer demonstrar, não deixa de ter uma dosagem de cunho partidário. Assim, na obra é constatável o confronto entre dois tipos de discursos, nos quais um entra em contradição com o outro, já que a própria História não escapou dessa ambivalência, como podemos ver no trecho abaixo, que confirma a visão de Georges Liengme, o médico suíço que viveu na corte do imperador durante muito tempo:

Após ter chegado ao seu apogeu, o reino dos Vanguni está na eminência de desabar completamente. Não podia acontecer de outro modo. Esta é a história de todas as dinastias fundadas sobre o crime e o terror. E apesar de tudo, eu gosto de Ngungunyane; apesar da sua crueldade, não deixo de me sentir apegado a ele. (COUTO, 2016, p. 118).

Como já tínhamos mencionado, a visão positiva ressaltada atinente à figura de Ngungunhane veio de uma construção histórica, que foi adotada pelo governo Frelimista.

Todavia, existem também indícios deixados pela História que comprovam o outro lado sombrio da mesma figura, o exemplo disso pode ser observado nas anotações do médico suíço citadas tanto por Khosa quanto por Couto, em que o médico tenta deixar limpidamente registradas as atrocidades do imperador. Couto, por sua vez, na sua trilogia procura confrontar essas perspectivas dualistas sobre o problema:

Por exemplo, ninguém senão nós chamamos Vátuas aos Vanguni. Ninguém mais usa o termo “Estado de Gaza”. Como lhe chamam os próprios cafres? E como designam eles àquele que chamamos de rei? O nome que dão ao Gungunhana é Nkossi. Com a mesma palavra designam Deus. E têm razão em assim o chamar. Porque ele procede com autoridade divina: castiga e recompensa como um grande Pai [...]. (COUTO, 2016, p.176).

Nesse trecho, podemos constatar a visão de um soldado português que, não obstante esteja naquele território para derrotar o imperador, jamais deixa de reconhecer-lhe como um “grande Pai”. Pai este que transmite a ideia da proteção para o seu povo e, portanto, agindo como uma “autoridade divina”, por isso o atributo de Nkossi (rei ou soberano) a ele designado teria o mesmo significado a de um “Deus”. E não seria por acaso que o próprio imperador demonstra essa convicção na fase crítica do seu governo sob às ameaças de uma iminente invasão portuguesa à capital do seu império: “Por mais que os portugueses andem à busca de quartéis e fortificações, nada encontrarão nunca. O meu quartel é a minha terra, o meu exército é o meu povo” (COUTO, 2016, p. 191).

Por outro, vamos perceber que há, na mesma obra, a construção de um discurso que procura se opor ao anterior. Nesse novo eixo do pensamento, o imperador aparece como uma figura indesejada, cujo império foi erguido baseado em manipulações e violências: “[...] não era o imperador que estava doente. Era o império que chegara ao fim. As tropas dele desertavam em massa. Fugiam os soldados da fome, emigravam para as minas, regressavam aos lugares onde tinham sido raptados” (COUTO, 2016, p. 183).

Esse outro discurso traz uma viravolta de perspectiva, procurando, de certa forma, pôr em xeque a visão mais exaltada pelo imaginário coletivo institucionalizado pela FRELIMO, visto que o imperador é apresentado como um sujeito autoritário que só conseguiu conquistar a lealdade do povo alegadamente seu através do uso da força violenta e estratégia de chantagem. Todos esses elementos irão fazer com que o ódio a ele aumentasse desproporcionalmente e sua presença fosse mais renegada do que a dos portugueses, que ali aportaram com o pretexto do fardo de uma missão civilizatória, que, a olhos vistos, não passava de um desejo de exploração dissimulado de um falso projeto de liberdade:

Os Changanas e Mabuingelas que por aqui dominam odeiam-nos a nós, portugueses, mas odeiam ainda mais as gentes do Gungunhana. E há os Chopes e os Ndaus, que resistem ferozmente à dominação do imperador negro. E, contudo, grande parte dos soldados a soldo desse imperador provém dessas etnias suas inimigas. (COUTO, 2016, p. 188).

Nas palavras do narrador português, Germano de Melo, ficou evidente que o que o imperador chama de “meu exército é o meu povo” não passava de uma série de coleção de inimigos, porque se a maior parte do seu contingente militar é formada por grupos étnicos chantageados e dominados à força bruta, isso implica que ele colecionou mais inimigos como soldados do que amigos. Tal estrutura resultaria na deserção em massa que aconteceu nos últimos meses do seu governo em 1895, quando muitos dos seus soldados, ao vislumbrarem o facho que indica que aquele império estava prestes a sucumbir à ruína de uma vez para sempre.

No mesmo período, o ódio a ele tinha aumentado tão vertiginosamente que a presença portuguesa foi vista pela maior parte de grupos étnicos como solução:

Primeiro, surgiu um batalhão com novecentos praças acabados de desembarcar da Europa. Seguiram-se vários outros batalhões de infantaria e artilharia. Traziam consigo dez bocas de fogo e duas metralhadoras. As munições de infantaria elevavam-se a dois milhões de cartuchos. Parada militar daquela envergadura jamais se viu em toda a nossa África [...]. Chegada do Esquadrão de Cavalaria comandado pelo famoso Mouzinho de Albuquerque [...]. Mas a aparição dos nossos cavaleiros deixou entre o gentio um rasto de indescritível exaltação. Com pueril entusiasmo os cafres corriam ao lado dos cavalos e mesmo os que já eram adultos ganharam olhos e risos de crianças. (COUTO, 2016, p. 221-222).

O entusiasmo e o brilho de júbilo espelhados nos olhos de diferentes grupos étnicos, quando chegou a cavalaria do capitão Mouzinho de Albuquerque, explica o quão a presença do imperador era repudiada a ponto desse capitão português figurar-se como uma espécie de herói para esses grupos étnicos naquela altura. E então, como uma formação de demonstração da sua gratidão, ao mesmo tempo para transmitir a ideia de que ambos têm um inimigo em comum, essas etnias juntaram as forças ao exército português para pôr um fim ao governo considerado cruel: “E Liengme transmitiu os detalhes: Panga e Homoíne entregaram dois mil cipaios. Os régulos de Massinga e Zavala contribuíram igualmente para o assalto final à corte de Ngungunyane” (2016, p. 192).

A partir desse cenário, Mia Couto apresenta-nos a memória do imperador Ngungunhane de uma forma estilizada, uma vez que cada grupo étnico tem a sua maneira específica de rememorar o governo do monarca de Gaza. Sendo, por um lado, apresentado como um tirano cruel que teria massacrado outros povos; porém, por outro, representado como um herói que

não teria medido suas forças para resistir a ocupação portuguesa naquelas terras até o dia em que foi capturado. Tendo, portanto, deixado o exemplo de resistência e heroísmo para as gerações posterior do século XX, que nele encontraram um modelo a ser seguido e valores a serem reconhecidos e, por consequência, tornando a sua figura digna de uma homenagem coletiva e cultural que ergue seu nome ao mais alto patamar de panteões dos heróis nacionais, figurando-se, assim, como símbolo da unidade nacional.

1.3.4 O Bebedor de Horizontes: memórias em movimento

“[...] os habitantes de Gaza contemplaram, incrédulos, o imperador Ngungunyane sendo arrastado em prantos [...] Não era apenas um imperador vencido que os portugueses exibiam” (COUTO, 2017).

O Bebedor de Horizontes é o terceiro livro que fecha essa longa saga da trilogia *As Areias do Imperador*. A obra foi publicada em 2017 com esse título alusivo ao mar e ao além-mar, como uma simbologia referente àquele que navega pelos mares sob a fustigação das ondas para o longínquo horizonte; daí então que a figura do imperador capturado e condenado ao degredo se encaixa.

O livro é composto por trinta capítulos e uma nota introdutória, que antecede o primeiro capítulo, na qual o autor faz o resumo dos principais eventos dos livros I e II. De qualquer modo, essa estratégia adotada é eficaz e propícia para contextualizar o leitor e prepará-lo para a longa sequência da narrativa, já que as margens de um livro para outro apresentam uma fundura e o distanciamento iguais aos horizontes longínquos entre o Oceano Índico e o Atlântico atravessados pelo imperador, ao estilo de uma viagem aventureira e épica.

Seguindo esse olhar aguçado que parte do Índico e atravessa o Atlântico faz com que o aspecto espacial do desenrolar das ações do enredo fosse uma espécie de ondulação entre o mar e a terra. Enquanto o imperador traça uma longa viagem épica pelo Atlântico em direção a Portugal, terra do exílio, vamos ter outro foco da trama, que é o território moçambicano, que se tornou palco das contendas entre o exército português e o general das tropas do Ngungunhane, Maguiguane, que procurava, de alguma forma, manter a todo custo o legado da resistência deixado pelo seu imperador. Esses conflitos perduram entre 1895 a 1897, anos marcados pela captura do imperador pelo capitão Mouzinho de Albuquerque e as fortes incursões militares portuguesas até a ocupação efetiva de todo território de Moçambique.

Outro elemento importante a destacar-se é o epílogo do livro, no qual é possível ver uma contextualização holística de toda trilogia a partir de várias referências históricas. Por exemplo, na página trezentos e onze, há um mapa político, no qual estão assinalados os principais lugares do Sul do território moçambicano, onde ocorreram os eventos mais icônicos da história e da História em si que remontam ao período do século XIX e que foram recriados ficcionalmente por Mia Couto. Na página seguinte, há um retrato da figura do imperador Ngungunhane e o seu parceiro do exílio, régulo Zixaxa; em seguida, veio a ilustração da figura do comandante Álvaro Andrea; o retrato das sete rainhas do imperador, o de governador geral de Moçambique, Mouzinho de Albuquerque (1894- 1895), a ilustração dos prisioneiros negros com as mãos decepadas, o que rememora a violência do colonizador e, por fim, podemos encontrar retratos de outras figuras importantes que marcaram a história da colonização portuguesa daquela época, assim como dos lugares e dos navios, como é o caso da Corveta Capello, o navio que transportou o imperador e outros prisioneiros do estuário do rio Limpopo a Lourenço Marques, atual cidade de Maputo.

O enredo do último volume da trilogia começa com a longa viagem marítima do imperador, que estava a ser deportado para Portugal. Embora sendo um imperador, cujo império se encontra em ruína, os portugueses fizeram todo esforço para não desonrar a memória do que já fora antes, e esse ato do reconhecimento como soberano ficou patente em termo de certo tipo de tratamento especial que lhe foi concedido desde o instante da sua destituição:

Há dois dias sucedera o impensável; em Chaimite, o capitão Mouzinho capturou o imperador Ngungunyane e trouxe-o amarrado até ao cais de Zimakaze. Junto com o real prisioneiro seguiam as sete esposas que ele elegera para o acompanhar. Essa escolha foi o seu último ato de soberania. Na comitiva seguia também eu, Imani Nsambe, que os portugueses escolheram como tradutora. Finalmente, em Zimakaze, o chefe dos mfumos, chamado Nwamatibjane Zixaxa, juntou-se aos presos. Com este rebelde vieram três das suas esposas (COUTO, 2017, p.14).

A permissão que foi dada ao imperador para escolher quem irá acompanhá-lo em exílio e prestar-lhe serviços básicos, durante sua jornada, lhe atribui o estatuto de um chefe de grande valor e, portanto, digno de tais privilégios. No entanto, ao mesmo tempo que essa visão discursiva é elaborada, Couto vai tentar construir uma espécie de contra-discurso que procura desbaratar o que a narradora Imani chama de “ato de soberania”. Como é possível notar nas palavras grifadas em itálico e postas entre aspas, do excerto abaixo, nas quais o régulo Zixaxa alerta o imperador a respeito daquela ilusão:

«Não te iludas, Ngungunyane. Os portugueses não te levam porque sejas grande. Levam-te por causa dos ingleses. Não penses que te estão a matar. Pelo contrário, salvam-te de seres morto pela tua gente, no teu próprio reino. Os vatsonga não te respeitam, os vatxopi odeiam-te, os vandau não te reconhecem autoridade. Os mabuiendjela, esses que antes te veneravam, cuspiram nas tuas pernas quando foste preso. Já não és nada, não tens amigos, não tens irmãos, estás só com as tuas mulheres. És apenas mais uma delas, és uma rainha viúva. Para os portugueses deixaste de servir como inimigo. No final desta viagem já nem como troféu de guerra terás utilidade.» (COUTO, 2017, p.160, itálico do autor).

As palavras do régulo Zixaxa não surgiram por acaso, se analisarmos o que ocorreu quando da captura do imperador, uma vez que seus tios e outras figuras importantes da sua corte foram executados no mesmo instante (o imperador poderia ter o mesmo fim trágico), porém reservaram-no como troféu a ser exibido ao mundo face ao Ultimato Britânico. Ao resolverem fazer isso, os portugueses conseguiram demonstrar que detinham o poderio militar suficiente para ter e garantir uma ocupação efetiva das suas colônias, tal como ficou estabelecido nas resoluções da Conferência de Berlim.

Não era apenas um imperador vencido que os portugueses exibiam. Era África inteira que ali desfilava, descalça, rendida e humilhada. Portugal precisava daquela encenação para desencorajar novas revoltas entre os africanos. Mas necessitava ainda mais de impressionar as potências europeias que competiam na repartição do continente (COUTO, 2017, p. 15).

A partir das palavras de Zixaxa, ficou evidente, de alguma forma, que mesmo que os portugueses não tivessem executado o imperador, outras tribos poderiam tê-lo feito, já que o ódio contra ele havia aumentado cada vez mais, inclusive ele foi obrigado a confessar que teve o mesmo temor: “[...]. Por favor, meu general: não me mande de volta! [...] De volta para onde, para Moçambique?, indaga, confuso. Não me mataram vocês, matar-me-iam os meus irmãos [...]” (*idem*, 292).

Enquanto o imperador é transportado como prisioneiro e é vaiado pela multidão, “[...] vai-te embora, tirano gordo, que nos roubaste o gado e as galinhas! E agora para onde te levam [...]?” (2017, p. 72), houve a saliência de outras duas figuras na trama, através das quais é possível ver a percepção de diferentes grupos étnicos atinente àquele cenário. A primeira figura é a do captor do próprio Ngungunhane, o capitão Mouzinho, que, naquele instante, é ovacionado euforicamente pelas diferentes etnias:

Orgulhoso, mas apreensivo, o capitão Mouzinho de Albuquerque contemplava a turba que se acumulava pelos caminhos. E acontecia sempre o mesmo: aquela massa de gente desatava aos gritos, numa festa.
— *Bayeté!* — bradavam em uníssono.

O capitão pediu-me que traduzisse aquele clamor. E sorriu, vaidoso, quando lhe segredava: a multidão aclamava-o a ele, o capitão dos brancos. E louvavam-no com um fervor que, segundo o próprio Mouzinho, não seria igualado nem pelos seus mais fiéis compatriotas. Nunca imaginou o capitão que mais africanos que portugueses o saudassem como libertador. (2017, p. 15).

Desde a sua chegada ao território moçambicano com a sua cavalaria, Mouzinho já era vislumbrado pelos diversos grupos étnicos como um possível salvador. E ao capturar o imperador Ngungunhane, Mouzinho passou a figurar como principal herói não só para a Coroa Portuguesa naquela altura, que desde então conseguiu dominar o país inteiro, como também para esses grupos étnicos, que o consideraram um “libertador”, por ter-lhes livrado de um homem, cujo governo era considerado tirânico. Por conseguinte, Mouzinho estava ciente da simpatia e do reconhecimento que conquistou dos olhos de diversos povos e por isso confessou: “Quem sabe os pretos me façam aqui uma estátua, mais depressa que os meus compatriotas lá em Lisboa” (2016, p. 15).

A outra figura destacada é a de régulo Zixaxa, cujo protagonismo ficou registrado na História pela sua resistência contra a dominação portuguesa no século XIX, por isso foi capturado e levado ao exílio juntamente com o imperador. Para trazer uma arena de debates, Mia Couto ressuscita a figura memorável do mesmo régulo para ilustrar a percepção múltipla sobre os dois que resistiram contra a presença portuguesa até o dia em que foram capturados. Todavia, diferentemente do imperador que foi alvo de chacotas e vaias, Zixaxa teve o reconhecimento da população que preserva lucidamente a memória dos seus feitos heroicos em prol do bem coletivo e da liberdade, por consequência, é considerado digno de homenagem, como é possível constatar nessas palavras grifadas em itálico entre aspas:

*«É este o jovem, é o nosso jovem que eles querem matar.
É ele o glorioso, é o nosso motivo de glória.
Lutou contra os brancos, fugiu para Cossine.
Agora foi preso. E levam-no para longe...» p. 94
— É de Ngungunyane que falam? — indaga o comandante.
— Não, Excelência. Os homens cantam em louvor de Zixaxa. (idem, p. 95)*

Nessa triplicidade de memórias, a de Ngungunhane parece ficar à margem da situação e, por isso, relegada pelo povo, que parecia não guardar uma recordação digna dos seus feitos pelo bem coletivo, apesar dos longos anos que esteve no trono. Assim, o imperador Ngungunhane figura-se em outro horizonte da imaginação que não se encaixa na categoria de outras duas figuras que já mencionamos.

No entanto, apesar do ódio que lhe tinham – como diria Raul Bernardo Honwana (2010): “Nunca se conseguiu perceber bem o verdadeiro sentimento dos Nguni em relação ao

Gungunhana. Sem dúvida que o reconheciam como chefe militar e político, mas tinham-lhe mais medo do que amor” (*apud*, COUTO, 2016, p. 373) – sua prisão surge como marco de uma nova era naquele território e naquela sociedade. Embora a memória que seu povo tinha naquela altura não fosse igual à recordação que teve de outras figuras exaltadas na ocasião, a sua presença deixou um carimbo indelével na memória de diferentes grupos étnicos, por isso, quando foi capturado: “[...]o mesmo espanto se repetiu: os habitantes de Gaza contemplaram, incrédulos, o imperador Ngungunyane sendo arrastado em prantos” (2017, p. 14).

Diversos grupos étnicos foram ao cais e assistiram à cena em que o imperador, que consideravam um tirano, era trasladado daquelas terras para o outro lado do Atlântico. Contemplaram “incrédulos” a partida dos navios até se esvaírem na bruma do mar, viraram as costas e foram para suas casas, porém nunca mais esqueceram daquele dia. E seria então a partir daquele dia que começaram a construir um imaginário que encontraria seu embrião pronto a germinar, com raízes profundas que seriam nutridas com os breves dias de terror que chegariam com a ocupação efetiva do país inteiro pelo exército português e massacres sem precedentes como nunca havia acontecido, desde que Ngungunhane ascendeu ao trono de Gaza.

A partir desse instante, é perceptível na narrativa que as memórias construídas começam a transitar de uma fase para outra. Enquanto algumas esmorecem, a do imperador vai reflorescendo. Durante a viagem marítima, a bordo havia também outros presos de diferentes tribos que foram massacrados pelo imperador, os quais, durante a jornada, encontraram um jeito de se vingar pelos seus entes queridos. Contudo, Imani (da etnia chopos, que mais sofreu nas mãos do imperador) pediu ao capitão do navio para aumentar a vigilância e proteção ao imperador: “O meu propósito é firme: venho denunciar os ardilosos planos de Machava. Não refiro nomes nem me esprairo sobre detalhes, mas sou categórica quando revelo a existência de conspirações para assassinar Ngungunyane.” (COUTO, 2017, p. 194).

Além disso, quando chegaram a Portugal e surgiram agentes da imprensa que nos títulos de jornais tachavam o imperador de epítetos pejorativos, a narradora, como tradutora, reagiu: “Abstenho-me de traduzir os títulos. Tratam Ngungunyane como a «fera cruel», o «régulo sanguinário», «o brutal tirano, aliado dos ingleses»”. (COUTO, 2017, p. 230). Lembrando que ela, desde o princípio, repudiava o imperador e chegou a preferir que fosse morto pelos portugueses a ser aprisionado; porém o fato de ter se negado a traduzir os apelidos pejorativos que atribuíam ao imperador indicava uma reviravolta na sua atitude, como se procurasse preservar a memória do imperador para que outros não soubessem o significado da outra versão da história que foi oculta. Desse modo, parecia que pavimentava o caminho para a construção

do imaginário coletivo que seria usado no século subsequente para construção do símbolo da resistência.

A memória do imperador Ngungunhane transita, portanto, de uma fase em que é repudiada para uma em que é vista como símbolo, capaz de unir até aqueles que se situavam no polo oposta da história. Tudo isso vai se materializando e ganhando forma com a sua partida ao exílio. E no final da jornada, a construção da sua memória parece, finalmente, atingir o auge e encontrar a sua verdadeira face, quando todos os reconhecem: “O rei de Gaza apresenta-se e todos se ajoelham. Conspiram matar aquele tirano. E, no entanto, não hesitam em lhe prestar homenagem” (COUTO, 2017, p.130).

CAPÍTULO 2. APROXIMAÇÕES E DESVIOS DAS NARRATIVAS

“Todo texto é absorção e transformação de outro texto” (Kristeva, 1969).

2.1 Ualalapi *versus* As Areias do Imperador: ficção à luz das fontes históricas

Preocupados com a causa social do seu país, mormente com o passado recente e ainda vivo que coloca em xeque costumes e tradições de diferentes grupos étnicos, no âmbito do projeto de construção do Homem Novo, Khosa e Couto encontraram-se numa empreitada que colocou os dois escritores frente a frente numa arena de debate sobre a história do Império de Gaza e a figura do imperador Ngungunhane. Afinal, cada um ficcionaliza a realidade moçambicana a partir do seu prisma, como bem observa Khosa, em entrevista concedida à pesquisadora Rosália Estelita Gregório Diogo:

Eu acho que é interessante, entre nós, pensar como são esses universos de construção. O Mia Couto construiu o seu próprio universo. A Paulina aparece com uma força que eu acho extraordinária, como também a garra com a qual ela vive nesse universo feminino [...] Cada um de nós, escritores, transporta esse universo para a literatura de maneiras diferentes, carregadas de riqueza (p. DIOGO, 2010, 192).

Não obstante o particular universo ficcional construído por cada um, com o desígnio de apreender as riquezas culturais repletas naquela sociedade, como sublinha Khosa, a polêmica da construção da memória coletiva iniciada pelo governo Frelimista, forçou os dois escritores a viajarem a um passado que não é dissipado e morto, mas sim um passado vivo que ainda reverbera e assola a realidade moçambicana. Além disso, a mesma polêmica motivou os dois romancistas a compartilharem, pela primeira vez, o mesmo universo¹⁰, quando, de certa forma, ambos tentaram recriar a saga épica do imperador mais temido do mundo colonial português, procurando, pelo viés da ficção, conceder uma nova vida à essa história a partir duma cosmovisão crítica que tenciona por um lado reavivar a mesma chama heroica do imperador; por outro, desbaratar o que dele foi institucionalizado pela ideologia política.

No entanto, apesar desse universo compartilhado pelos dois escritores, é constatável que cada um se muniu de artifícios próprios e se serviu de estratégias específicas que lhe pudessem

¹⁰ Aqui, referimos ao universo histórico do império de Gaza que ambos os escritores recriam. Apesar desse diálogo entre os dois, sobretudo das fontes e da História em si, não é de esquecer que ao narrarem, cada um fê-lo a partir do seu próprio horizonte da imaginação.

facultar a arte da construção da mesma saga a partir de seu particular horizonte da “imaginação” que, por sua vez, parece ser determinado pelos tecidos da temporalidade. O telescópio¹¹ usado pelos dois escritores, embora seja o mesmo para ter o vislumbre desse passado, o aspecto temporal que separa o enredo de Khosa ao de Couto é amplo. Lembrando que *Ualalapi* foi publicado pela primeira vez em 1987, 81 anos depois da morte de Ngungunhane, doze anos depois da independência do país e em pleno conflito da Guerra Civil, como consequência daquele governo de Samora Machel.

Por consequência, *Ualalapi* foi escrito durante os anos atribulados da recém-nação construída e foi publicado no calor do momento, com toda aquela gama nacionalista que ainda reverberava naquela atmosfera de decepção e revolta do escritor mediante o rumo desnordeado a que essa nova nação estava sendo guiada. E não seria por acaso que a obra, quando foi publicada, alcançaria celeremente a simpatia do público leitor que ergueu o aclamado autor ao mais alto grau de reconhecimento entre os escritores mais célebres da sua época.

A trilogia, *As areias do imperador*, por sua vez, foi publicada numa época distante daquele período do governo de Samora e do conflito da guerra civil. Trata-se de uma obra do nosso século, por isso, a sua composição atmosférica tende a ser mais leve e pacata do que aquela que podemos encontrar em *Ualalapi*. Embora seja uma obra escrita num período distante daquela época eufórica do sol da independência não a torna uma obra subordinada ao tempo, nem esse fato a desvincula do passado narrado por Khosa em *Ualalapi*.

Nesse sentido, o primeiro ponto coletivo é o fato de os dois terem escolhido o passado do Império de Gaza para compreender o presente da sociedade moçambicana. Contudo, o presente que os dois procuram entender tornou-se, ao mesmo tempo, outro elemento que os afasta, dado que o presente de Khosa em *Ualalapi* é aquele imediato após o sol da independência. Aquele presente que ainda é assombrado pelo fantasma do passado colonial e pelo governo autoritário de Samora. Por conseguinte, durante a narrativa, conseguimos constatar discursos e ações de Ngungunhane como uma espécie de personificação de Samora.

[...]. O rei tinha razão em afastá-los. Ele teria que viver para todo sempre, nem que isso custasse a vida de todos os súditos (KHOSA, 1990, p. 64).

Ngungunhane andava de um lado para o outro afirmando que no império tudo andava bem e que havia grandes progressos, pois as colheitas nunca vistas encheram celeiros de nunca acabar, e as crianças que nunca nasceram vieram ao mundo mais gordas e sãs, e os velhos duravam mais anos, e os guerreiros mais batalhas ganhavam. Os que

¹¹ O termo telescópio é aqui utilizado (o instrumento de observação astronômica, usado para vislumbrar os astros a grandes distancias) para referir à literatura como ferramenta para observar um passado longínquo e fissurado. Já que a literatura é um instrumento mais propício para rever o passado estilhaço sobre o qual não temos uma visão clara ou memória nítida.

diziam o contrário eram pendurados nas árvores. [...] passamos aqueles meses ouvindo essas palavras em todos cantos. Diariamente morriam pessoas, mas afirmava-se que morriam por velhice adiantada (KHOSA, 1990, p. 71).

Todo o discurso de Ngungunhane, embora seja algo construído para ser dum passado remoto a esse presente de Khosa, carrega uma representação simbólica e até mesmo satírica do discurso retórico de Samora, durante seus longos anos da governação, em que se acreditava num progresso do país, sem levar em consideração aqueles que estavam a ser subjugados e seus opositores reprimidos.

Por outro lado, o presente de Mia Couto, na escrita de *As Areias do imperador*, é o nosso. Trata-se, pois, de um presente distante da independência e longe do conflito da guerra civil. Apesar disso, vamos perceber que todos esses elementos ainda pairam sobre a sociedade moçambicana e, conseqüentemente, assolam as obras que seriam publicadas anos depois desse conflito, como é o caso de Mia Couto, que não esqueceu as atrocidades do imperador, já que evidenciar tais comportamentos, implica fazer questionamento crítico sobre projeto levado a cabo pela FRELIMO no pós-independência: “O nosso receio maior era que se tratasse das timbissi, as mal-afamadas brigadas que o imperador usava para as carnificinas. Timbissi é a palavra zulu para nomear as hienas” (COUTO, 2015, p. 44).

Outro ponto de aproximação que podemos destacar é o fato de os dois escritores terem recorrido à História para narrar a saga do Império de Gaza. Embora a ficção seja o ponto de partida para recriar e narrar esse passado fissurado, os dois escritores procuram confrontar as fontes históricas, dando a entender que até a História não possui uma única versão. Portanto, ela pode ser construída e instituída de acordo com quem a escreve ou conta. É o que fez a própria FRELIMO com a figura do imperador, quando se apercebeu a necessidade urgente de construir uma narrativa cultural capaz de alavancar uma unidade nacional.

Conforme abordamos no segundo capítulo, antes de Khosa primar a intriga, o autor deixou claro que se debruçou em consulta de dados históricos para fazer um ponto de aproximação entre a literatura e a história. Esse fato ficou evidente através do uso de diferentes citações de diversas personalidades que fizeram registros durante o Império de Gaza. Mais tarde, vamos ter revelações do próprio autor a respeito do seu domínio sobre a matéria ficcionalizada: “Ajudou-me o fato de eu ter sido, por longos anos, um professor de história do último nível do secundário, trabalhando com área o Império de Gaza e com toda a zona sul da Zambézia, em Moçambique” [...] (DIOGO, 2010, p.189). Assim, o trabalho professoral desempenhado pelo autor facultou-lhe ingredientes necessários a respeito da história do império de Ngungunhane, como é constatável durante a costura da intriga.

E o biólogo Mia Couto, por outro lado, embora não tenha desempenhado papel de professor da história do Império de Gaza, dedicou um enorme esforço investigativo em consultas de dados históricos e entrevistas de campo para poder construir um enredo, no qual a estrada da literatura cruza-se com a da história, conforme já tínhamos destacado.

Um ponto curioso a destacar-se sobre esse quesito: num determinado momento das obras de ambos os escritores, acabamos por perceber que os dois romancistas tiveram acesso aos mesmos documentos históricos. Os dois escritores usaram diferentes citações do médico suíço, Dr. Liengme, quem fez vários registros sobre o imperador Ngungunhane. No entanto, Mia Couto não só usa citações desse médico, como também vai além e o recria como personagem no terceiro volume da trilogia com as mesmas funções que desempenhara no período colonial.

Além disso, em notas iniciais de *Ualalapi*, Khosa usou o excerto de “cartas de África”, registros estes feitos pelo militar e governador geral de Moçambique durante esse período, Aires de Ornelas e Vasconcelos. No trecho em questão, o militar português fez elogios e mostra seu fascínio pelo o império majestoso de Ngungunhane:

Nada no mundo pode dar uma pálida ideia da magnificência do hino, a 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 Manjacase. 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 «cortados ouvidos me ribomba» o eco do terrível canto de guerra vátua, que raras vezes o esculca chope ouviu transido de terror, perdido por entre as brenhas destes matos [...] (*apud KHOSA*, 1990, p.17).

Esse mesmo trecho, do antigo governador de Moçambique no período colonial, foi usado por Mia Couto no primeiro volume da sua trilogia, no capítulo quatorze. Todavia, ao fazê-lo, Mia Couto não só incorporou essa citação no interior da obra como se fizesse parte do texto, com também recria ficcionalmente o militar português, e não como fez Khosa, inclusive conferindo-lhe o mesmo discurso que exala fascínio pela figura do imperador: “E ali se confirmou a artilosa inteligência do nosso adversário. Maldizem os meus colegas a selvajaria de Gungunhana. Pois eu tenho que reconhecer nele a sagacidade de um extraordinário negociador [...]” (COUTO, 2016, p. 63). Dessa forma, ficou patente que, quer em dados históricos, quer na criação ficcional de Mia Couto, o tenente Ayres de Orneles não apresenta aspectos negativos de Ngungunhane. Antes de tudo, traz um discurso semelhante àquele

construído pela FRELIMO, que atribui ao imperador qualidades de um homem inteligente, dotado de grandeza e superioridade heroica.

No penúltimo capítulo do terceiro volume da trilogia, Mia Couto recorreu a um registro histórico do relatório de Joaquim Mouzinho D’Albuquerque, apresentado ao conselheiro Correia e Lança, governador interino da província de Moçambique, em 1896. No referido extrato, o comandante português relata como teria sido a captura do imperador. Esta citação aparece no cabeçalho do capítulo como uma espécie de mote, pois, em seguida, o narrador vai relatar com maestria todos os detalhes da prisão do imperador; transcrevemos abaixo o excerto histórico em questão:

[...] Chamei Gungunhana muito d’alto do meio d’um silêncio absoluto, preparando-me para lançar fogo à palhota, caso elle se demorasse, quando ví sahir de lá o régulo Vátua que os tenentes Miranda e Couto reconheceram logo por o terem visto mais de uma vez em Manjacaze. Não se pode fazer ideia da arrogância com que respondeu às primeiras perguntas que lhe fiz. Mandeí-lhe prender as mãos atraz das costas por um dos dois soldados pretos e disse-lhe que se sentasse. Perguntou-me onde, e como eu lhe apontasse para o chão, respondeu-me muito altivo que estava sujo. Obriguei-o então à força a sentar-se no chão (cousa que elle nunca fazia), dizendo-lhe que elle já não era régulo dos Mangunis, mas um matonga como qualquer outro. Perguntei ao regulo por Quêto, Manhune, Molungo e Maguiguana. Mostrou-me Quêto e o Manhune que estavam ao pé d’elle e disse que os outros dois não estavam. Exprobei ao Manhune (que era a alma damnada do Gungunhana) o ter sido sempre inimigo dos portugueses, ao que elle só respondeu que sabia que devia morrer. Mandeí-o então amarrar a uma estaca da palissada e foi fuzilado por três brancos. Não é possível morrer com mais sangue-frio, altivez e verdadeira heroicidade; apenas disse sorrindo que era melhor desamarrar-o para poder cahir quando lhe dessem os tiros. Depois foi Quêto. [...] Elle fora o único irmão de Muzzilla que quizera a guerra contra nós e o único que fora ao combate de “Coollela”. [...] Mandeí-o amarrar também e fuzilar. (*apud* COUTO, 2016, p. 365-366).

Curiosamente – mas não surpreenderia o leitor que já conheceria a obra pioneira a narrar a saga de Ngungunhane – esse mesmo fragmento do relatório do militar português já tinha sido usado por Khosa em *Ualalapi*, vinte e nove anos atrás, antes de *Sombras de água* ganhar a vida. No quarto “fragmentos do fim”, da página setenta e três e setenta e quatro, Khosa transcreveu a rigor todo esse relato histórico feito pelo militar português sobre a prisão do imperador. No entanto, ao fazê-lo, Khosa não nos descreve como aconteceu a captura do imperador, tal como o fez Mia Couto.

Desse modo, Khosa sonega-nos detalhes desse evento icónico, só conseguimos ter conhecimento dele a partir da visão histórica. Porém, como escolheu o estilo fragmentário para a estrutura da sua obra, não sentimos falta desse episódio deixado à orla da narrativa, posto que após o relato histórico, o enredo vai seguir o seu ritmo normal e acelerado ao exílio do imperador.

2.2 Focos narrativos entrecruzados

“Nunca hás-de encontrar água raspando uma pedra. Deixa-me falar. Eu conheço a verdade. Vivi na corte” (KHOSA, 1990).

“Não sei por que me demoro tanto nestas explicações. Porque não nasci para ser pessoa. Sou uma raça, sou uma tribo, sou um sexo, sou tudo o que me impede de ser eu mesma” (COUTO, 2015).

No ensaio intitulado *O Foco Narrativo* (2002), a crítica e pesquisadora literária, Ligia Chiappini Moraes Leite, esboçou um conjunto de teses a respeito de aspectos fundamentais que constituem o cerne de um enredo, dentre os pontos da sua discussão, a questão do foco narrativo figurou-se como fio condutor do debate. Na esteira de postulados do crítico literário norte-americano, Norman Friedman, a autora fez uma abordagem pormenorizada sobre diferentes tipos de narradores, norteando a polêmica através de seguintes indagações: quais artifícios um narrador usa para desenvolver o enredo e expressar pensamentos, sentimentos de personagens? O narrador deixa o leitor próximo ou longe da história? Por meio dessas questões, a autora fez um estudo esquematizado do assunto, porém, interessa-nos aqui destacar a terceira categoria de narrador indicada pela autora: o “Eu como testemunha”. Narrador desse perfil narra em primeira pessoa eventos nos quais teve participação, praticou alguma ação ou assistiu. Neste caso, pode ser protagonista ou uma personagem secundária.

No caso do ‘eu’ como testemunha, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos. Quanto à distância em que o leitor é colocado, pode ser próxima ou remota, ou ambas, porque esse narrador tanto sintetiza a narrativa, quanto a apresenta em cenas. Neste caso, sempre como ele as vê. (LEITE, 2002, p. 36-37).

Analisando as duas narrativas da nossa pesquisa, é possível compreender que, não obstante pontos de vista dos narradores parecerem diversos em alguns casos, eles têm algo em comum que os aproxima, à proporção que começamos a aprofundar a leitura.

Ao estarmos nas primeiras páginas de *Ualalapi*, ficamos com a impressão de que aquele narrador é onisciente, já que ele aparece com o relato épico dos fatos em terceira pessoa do singular. A sua onisciência figura-se no nosso olhar tanto convincente quanto irrefutável, sobretudo quando sentimos que ele não tem presença na trama, funcionando anonimamente, mas com um domínio pleno sobre os fatos; com total acesso a ações, a sentimentos e a emoções

de personagens. Tal posição o facultava conduzir o enredo com toda manobra, flexibilidade e com toda autoridade de um focalizador onisciente, tal como sublinha Ligia Leite, ao abordar o carácter peculiar desse tipo de narrador em terceira pessoa.

No entanto, à medida em que acompanhamos a intriga para a fase final, começamos a ter um vislumbre de que aquele narrador, apesar do seu predomínio sobre eventos da narrativa, é na verdade um “eu como testemunha”, tratando-se, pois, do velho do nome Malule. É este velho, que na sua mocidade teria vivido na corte do imperador, tal oportunidade lhe possibilitou assistir a todos os eventos insólitos que aconteceram durante aqueles anos do monarca de Gaza, tal como ele mesmo conformou:

-Nunca hás-de encontrar água raspando uma pedra. Deixa-me falar. Eu conheço a verdade. Vivi na corte [...] (p. 65).

- É tudo mentira o que ouviste por aí. Da boca dessa gente, só saem chifres de caracol. Inventam histórias, fazem correr palavras, dormem com elas, defecam-nas em todo o lado. É tudo mentira. Eu vivi na corte [...] (KHOSA, 1990, p. 66).

Junto à lareira, sob o raiar do luar, o velho Malule narra a história do imperador Ngungunhane para um jovem, cujo nome não nos foi revelado. Todavia nesse ponto surge outro elemento intrigante: o jovem anónimo é quem modera o enredo e conduz a narrativa que está sendo feita pelo velho através de perguntas e respostas. Ao que tudo indica, esse jovem letrado procurou o velho para entrevistá-lo sobre o tempo remoto que os ventos trouxeram ao presente. No final do enredo, o velho se transformou também num outro personagem dentro da história imediata (da qual o jovem e o velho fazem parte), deixando de ser o narrador, já que a narrativa foi finalizada pelo referido jovem.

Durante o relato, o jovem faz interrupções e interroga o velho que, por sua vez, dotado de um notório saber histórico, responde e fornece esclarecimentos verídicos como acontecera a história, e não como foi inventada mais tarde para alimentar uma ideologia política. A contestação do velho veio exatamente nessa linha do raciocínio ao afirmar: “É tudo mentira o que ouviste por aí. Da boca dessa gente, só saem chifres de caracol. Inventam histórias” (ano, p. 66).

Se em *Ualalapi* há um narrador principal que nos relata todos os eventos, nos três volumes de *As areias do imperador*, vamos nos deparar com uma situação completamente distinta. Na trilogia de Couto, embora a narrativa seja feita em 1ª pessoa do singular, através de um narrador testemunha, tal como é em *Ualalapi*. Porém, o enredo não segue um só ritmo, pois é feito de uma maneira alternada e encadeada uma após outra. Todavia, no plano do conteúdo,

o enredo possui uma linha uníssona, pois à proporção que uma narrativa é cessada ou retomada serve como complemento da outra, embora cada narrativa poderia ser lida de forma independente. Neste quadro de construção da intriga, há dois narradores centrais: a moçambicana, Imani, que nos possibilita ver Ngungunhane a partir do ponto de vista da população local e o narrador português, Germano, quem, por meio das suas missivas, apresenta Ngungunhane através da cosmovisão portuguesa.

No entanto, pela composição da intriga, Imani é a narradora principal, dado que ela não só narrou maior parte dos eventos, como também seus capítulos são mais longos, quando comparados aos de Germano. Os principais elementos da trama, isto é, da relação conflituosa entre os soldados VaNguni, a monarquia portuguesa e as tribos locais, até a captura do imperador, só são compreendidos claramente a partir da voz de Imani. O narrador português, por outro lado, apresenta uma narrativa cheia de subjetividade e solilóquio, ou seja, uma narrativa voltada para expressar seus sentimentos e angústias do seu espírito; muitas vezes foge do foco da narração para manifestar sua tristeza, por ter sido exilado em Moçambique para cumprir pena pela sua insurreição.

Doravante, considera-se indispensável compreender como o foco do enredo da trilogia foi construído sem repetir fatos que já tinham sido narrados na obra de Khosa vinte e oito anos atrás, já que os dois escritores ficcionalizaram a história do imperador de Gaza.

É provável que o autor de *As areias do imperador* tenha tido contato com *Ualalapi*, muito antes de primar a escrita das primeiras páginas da sua trilogia, já que *Ualalapi* é uma das obras mais icônicas da literatura moçambicana, publicada no pós-independência, por marcar a fase mais decisiva da virada artística e uma ruptura drástica entre o que é fazer uma literatura orientada pelo viés partidário e uma literatura autônoma, voltada para a sociedade e seus problemas imediatos.

Partiu-se dessa afirmação em consequência de em nenhum momento Couto ter feito alguma alusão direta ou indireta à obra clássica de Khosa. Embora o autor não tenha feito qualquer menção ao seu predecessor, de certa forma, ficou evidente que conhece a primeira grande narrativa ficcional que remonta ao império mítico de Ngungunhane. Quem conhece os dois romancistas decerto perceberá que o diálogo entre *Ualalapi* e *As areias do imperador* é constante, não apenas porque os dois escritores tiveram acesso aos mesmos dados históricos, como já mencionado anteriormente, mas também na trilogia, podemos constatar todo cuidado de Couto em evitar de repetir eventos que já foram recriados e narrados em *Ualalapi*. Todo esse cuidado do autor fez com que ele construísse uma narrativa que, ao mesmo tempo, podemos considerar nova, porém que não deixa de manter uma ponte de diálogo com *Ualalapi*. Toda

essa construção de intrigas emaranhadas corroborou para colocar à prova a afirmação da comparatista literária, Tania Franco Carvalhal (2006), ao reconhecer que as obras literárias são como uma rede de conexões.

Diferentemente da narrativa de *Ualalapi*, que prima com a morte do imperador Muzila e ascensão relâmpago de Ngungunhane ao trono, *As areias do imperador* começa num período posterior, quando Ngungunhane já se tornou imperador. Assim, o narrador da trilogia não narra como Ngungunhane ascendeu ao trono, nem nos relata detalhadamente como aconteceu a morte de Mafemane, o verdadeiro herdeiro do trono de Gaza, tal como foi narrado de forma pormenorizada em *Ualalapi*.

- Esperava-os, disse Mafemane, aproximando-se de Manhune. Sei que Muzila morreu. Sei também que o meu irmão foi escolhido como sucessor, apesar de eu ser o filho primeiro da inkonsikazi de Muzila, Fussi. O trono pertence a Mudungazi. Sei também que viestes com ordens para me matarem. Estou preparado para morrer. Mas peço-vos que me deixeis despedir das minhas mulheres e dos meus filhos. Vinde ao cair do dia. (KHOSA, 1990, p. 34).

[...] Ualalapi que se aproximava, de cabeça baixa. A dor no peito era de tal ordem que caiu de costas, apontando os olhos para o céu onde três estrelas despontavam. Sem a coragem de o olhar, Ualalapi aproximou-se de Mafemane, ajoelhou, tirou a lança do peito e voltou a enterrá-la vezes sem conta. O rosto, o tronco, e outras partes do corpo de Ualalapi foram-se cobrindo de sangue quente, expelido do corpo de Mafemane, já morto. E à medida que o sangue ia correndo pelo corpo de Ualalapi, este mais fechava os olhos e enterrava com maior fúria a lança no tronco perfurado, desfeito, [...]. (*idem*, p. 37).

Apesar de Couto não ter dedicado um capítulo inteiro para abordar esse assunto, tal como o fez Khosa, o autor não deixou passar despercebido esse detalhe, por isso vai fazer uma alusão rápida a ele no livro II, *Sombras dá água*: “Chama-se Mafemane. É o meu irmão. Fui eu que o matei. É isso que dizem. Dizem? [...] Não o matei, quem o matou foram os mais velhos e os indunas. Eu apenas acatei a ordem [...]”. (COUTO, 2016, p. 270-271).

Dessa forma, podemos perceber que há uma linha tênue entre o Ngungunhane de Khosa e o de Couto, no que tange ao caso do assassinato do herdeiro do trono de Gaza. Em *Ualalapi* foi Ngungunhane quem orquestrou a morte do irmão, porém em *As areias do imperador* ele vai procurar esquivar-se dessa culpa e tentar atribuí-la aos anciões, sob a alegação de apenas ter acatado a ordem que lhe foi dada.

Da mesma forma que Couto não narra ascensão de Ngungunhane ao trono, Khosa também não relata detalhadamente como foi o exílio do imperador, tal como o fez Couto no terceiro livro, dedicado exclusivamente a esse evento épico. Apesar disso, Khosa também não deixou de mencionar esse fato, embora deixado à orla da intriga.

Mudungazi dirigiu-se à palhota grande, bamboleando as carnes fartas que pouco mudariam até à morte que teria em águas desconhecidas, envolto em roupas que sempre rejeitara e no meio de gente da cor do cabrito esfolado que muito se espantara por ver um preto. (KHOSA, 1990, p. 30).

Molungo, tio do soberano, homem que acompanharia o rei no infortúnio dos anos intermináveis de exílio, pediu a palavra [...] (*idem*, p. 47).

Além disso, enquanto *Ualalapi* tem como foco central da trama o império de Ngungunhane e o povo em seu entorno, *As areias do imperador* vai afastar-se desse cenário palaciano e focar o enredo em outras tribos, consideradas rebeldes, como é constatável em *Mulheres de Cinzas*, no qual essas tribos foram colocadas no centro da atenção e também foram postas num árduo dilema entre imperador de Gaza e a Coroa Portuguesa. Apenas a partir da segunda parte do livro II é que vamos ter a primeira aparição direta do imperador em cena, ocupando, assim, o seu protagonismo peremptório até o fim do livro III.

Aliás, falando das tribos consideradas rebeldes, as quais consideram “Ngungunhane um invasor”, esse é o ponto em que as duas obras têm mais aproximação. Em ambas vamos encontrar a recriação das mesmas figuras históricas, como, por exemplo: Binguane (rei dos chopos, tribos inimigas do imperador), Xipenanyane (quem herdou Binguane, após a morte e conduziu a batalha contra o imperador) e Maguiguane (comandante do exército do imperador na batalha contra chopos). Ao mesmo tempo, podemos perceber que os autores tentam destacar o ódio e o desprezo que o imperador infundia contra outras tribos, principalmente os chopos ou VaChopi e a aversão destas por ele, como podemos observar nos excertos abaixo:

Sou negra, sou dos VaChopi, uma pequena tribo no litoral de Moçambique. A minha gente teve a ousadia de se opor à invasão dos VaNguni, esses guerreiros que vieram do Sul e se instalaram como se fossem donos do universo. (COUTO, 2015, p. 17).

Ngungunyane tinha jurado exterminar os da nossa raça como se fôssemos bichos que Deus se arrependera de ter criado. (COUTO, 2016, p. 19).

-Vamos lutar e morrer se for necessário, mas o nosso desprezo pelo nguni manter-se-á por séculos, porque esta terra é e será nossa. E se lutamos hoje é para que os nossos filhos não vejam as orelhas dilaceradas pelos nguni. O nosso não é para que as nossas mulheres não sejam escravas e os nossos filhos não engrossem as fileiras desse exército bárbaro. A razão pende para o nosso lado, guerreiros.

[...]

Preparem-se para a vitória, guerreiros, preparem-se para matar esses invasores nguni. A razão está do nosso lado e os espíritos protegem-nos. (KHOSA, 1990, p. 86).

[...] 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. Um animal habituado à selva nunca conviverá com homens e muito menos seguirá as regras mais elementares da existência humana. Esta verdade não a inventei, mas disse-a o nosso rei Ngungunhane há muitos e muitos anos [...]. Houve alturas que chegamos a construir currais para esses animais machope, mas eles preferiram a selva, aos dias sem rumo (KHOSA, 1990, p. 87).

Nos trechos de Couto, temos a voz da narradora principal da trilogia, Imani, quem também pertence ao grupo étnico chope; nos outros dois trechos seguidos de *Ualalapi*, temos no primeiro a voz do rei dos chopes e na sequência, o discurso do comandante do exército do imperador. Através das palavras desse comandante ficou evidente o ódio e o desdém do imperador por outras tribos, cujos costumes e culturas são considerados bárbaros e selvagens.

É tanto curioso quanto irônico que, com essa linha do raciocínio, o discurso do imperador acaba por encontrar a sua similitude no discurso nutrido pelo colonizador português, que naquele mesmo período aportou naquelas terras ambicionadas e considerando culturas de outros povos inferiores e bárbaros e, portanto, devem ser sujeitados à purificação e à civilização. Consideramos imprescindível sublinhar todos esses elementos, que de fato precisam da nossa atenção, posto que é a partir dessa construção figurativa que os dois ficcionistas procuram fazer um contraponto ao projeto da construção da memória coletiva nacional, no qual Ngungunhane figura-se como peça central do imaginário cultural.

Além disso, é necessário levar em consideração que as tribos massacradas pelo imperador continuam ainda vivas até depois da independência, inclusive é de uma dessas tribos que descende a célebre romancista, Paulina Chiziane, do grupo étnico chope. Talvez em homenagem aos seus ancestrais vitimados e também num gesto de repúdio ao projeto da FRELIMO, Paulina Chiziane publica em 2008 uma trilogia de contos intitulada *As andorinhas*, dentre os quais, o primeiro, “Quem manda aqui?”, foi destinado exclusivamente para abordar o ódio e a atrocidade do imperador contra tribos chopes.

Retornando à linha do raciocínio inicial: os excertos supracitados referem-se a um período histórico específico. Estudos já efetuados até então levam a crer que houve um grande evento histórico, o qual marcou uma batalha sangrenta entre o exército do imperador e as tropas dos chopes. A truculência deve ter sido de tamanha ordem que a memória daquele dia jamais foi olvidada por quem habita aquelas terras, tanto é que Khosa, Couto e Chiziane tentaram recriar essa batalha, que em *Ualalapi* será denominada de o “cerco ou fragmentos de um cerco”, uma alusão ao sufoco que as tribos chopes de Kocolene sofreram naqueles dias com suas mulheres e crianças.

Enquanto Khosa nos relata que a dita batalha “durou uma manhã e uma tarde. Ao cair da noite a matança termina”, e que havia tantos mortos ao ponto de “os homens que voltaram a passar pela planície de Chirime tiveram que passar sobre cadáveres apodrecidos [...] Sobre os cadáveres jaziam aves mortas pelo excesso do repasto” (KHOSA, 1990, p. 88-89), Mia Couto vai complementar que:

Os cadáveres pareciam ter sido semeados por um deus embriagado: erráticamente desbaratados, mas aqui e acolá subitamente amontoados. Alguém os teria transportado? Ou eles, num derradeiro sentimento gregário, se haviam arrastado para um mesmo lugar, com medo de que a morte os surpreendesse em indefesa solidão? (COUTO, 2015, p. 257).

Ainda em *Ualalapi*, vamos ter outro adendo que parece estar prevendo as futuras indagações retóricas da narradora de *As areias do imperador*, quando o narrador acrescenta que:

A matança foi de tal ordem que gerações vindouras sentiram o cheiro de sangue quente misturado ao capim. As populações da zona emigraram para sempre, incapazes de suportarem o cheiro dos mortos que se colara ao adobe das cubatas. As famílias que resistiram ao êxodo durante meses viram-se na contingência de abandonar a zona pelo simples facto de o milho ter o sabor do sangue humano e a água dos poços conter restos de ossadas humanas. (KHOSA, 1990, p. 88).

Por conseguinte, em ambas as obras, os dois romancistas construíram seus focos narrativos a partir de uma cosmovisão distinta, já que a forma como cada um encara seu universo fictício depende exclusivamente da sua competência e capacidade de interpretar o real através do ponto de vista do seu narrador que, por sua vez, está subordinado a ele.

Não obstante esse modo peculiar de cada autor conectar o real ao imaginário, os dois escritores fizeram com que o enredo de cada um estivesse interligado com o do outro. Nesse sentido, para compreender a origem do império de Ngungunhane, é mister ler *Ualalapi*, mas também para conhecer e entender outros elementos que envolvem tribos inimigas e o exílio épico do imperador a Portugal, é preciso conhecer *As areias do imperador*. Todos esses elementos fazem com que cada obra funcionasse como parte da outra, embora cada uma construísse seu próprio universo que o criador lhe atribuiu.

2.3 Entre o estilismo e a memória

“[...] quem agita a lagoa levanta o lodo” (KHOSA, 1990).

“[...] ficar quieto e calado seria o melhor modo de responder” (COUTO, 2015).

É quase peremptório fazer um estudo comparativo mais aprofundado dessas duas obras sem deixar de colocar ao centro o estilo da linguagem empregado e a estética adotada por cada

autor na construção do seu texto. Compreender a estratégia estética de cada obra implica também perceber a preocupação de ambos os romancistas no que tange à preservação de línguas de diversos grupos étnicos do seu país, como uma forma de proteção e revalorização de costumes e raízes culturais autóctones.

Se a matéria-prima da literatura é a língua, isso significa que é através dela que o artista deve moldar e transformar a linguagem ao seu gosto, com o intuito de deixar o texto mais expressivo e poético, com características singulares capazes de diferenciar um romance de um artigo de opiniões, ou uma crônica de um jornal. Outrossim, é a mesma matéria-prima que o artista vai despedaçar, esmigalhar e fazer surgir dela uma linguagem peculiarmente magnífica e cativante, capaz de atrair atenção do leitor desde o título até às palavras derradeiras da obra. Ao mesmo tempo, é essa linguagem reinventada, conforme às leis regidas pelo escritor, que vai definir o caráter genológico daquela obra e o seu enquadramento histórico, político e sociocultural, a partir de traços distintivos que vão demarcar cada página, deixando carimbo cultural do indivíduo que constitui aquele meio social da produção artística e o seu respectivo público.

Nesse sentido, ler as obras de Khosa e Couto significa desvendar um mistério de riqueza linguística que impregna seus textos, posto que cada autor procura fazer do uso da linguagem uma ferramenta fundamental para reafirmação cultural. Além disso, os dois buscam fazer um contraponto à prática negligenciada pela elite da FRELIMO, depois da independência, no que concerne a transportar valores culturais e línguas locais para dentro da esfera da política nacional, tal como aconteceu com a língua portuguesa.

Não obstante os dois romancistas usam a mesma língua portuguesa, cada um possui a sua própria estética e estilo peculiar de moldar a mesma língua e transformá-la para o enquadramento cultural do contexto moçambicano. Khosa pertence a um certo grupo de escritores africanos, os quais escolhem o uso do português normativo, ou seja, que adotam em suas obras as alterações conforme as normas europeias, que não fazem parte do uso corrente da população local. A esse tipo de escritores denomina-se de «grupo de escritores em português não desviante» (GONÇALVES, 1996; BENITO, 2005). Todavia, neste plano construtivo, o texto elaborado em português «não desviante», há diferenças significativas no tecido discursivo: escritores como Khosa, por exemplo, utilizam a língua segundo as regras da norma culta, porém escolhem temas e personagens de inspiração moçambicana. Além disso, introduzem no texto termos de diferentes línguas *bantus* moçambicanas, que não têm equivalência em português, mas que são explicados num glossário.

No caso de Khosa, este escritor utiliza o português culto, contudo emprega estratégias estilísticas que introduzem no texto essa outra realidade linguística e cultural, constituída pelas línguas *bantus*, incorporando-as no próprio texto e não num glossário, a partir de explicação do significado dessas palavras na mesma linguagem literária que caracteriza o resto de seu enredo, tal como podemos ver nessa passagem com o uso do termo “*swikiro*”. “[...] no momento em que acabavam de enterrar um rei de Manica que, vaticinado pelo seu *swikiro* – nome que os médiuns chonas levavam – não tivera outro tempo de governação que o número de dias iguais aos dedos que as suas mãos carregavam” (1990, p. 26). Ou no termo “*chitopo*” “[...] mandou o *chitopo*, nomeação que leva o arauto do reino, convocar a grande assembleia que devia reunir-se nessa mesma manhã sem faltas e desculpas [...]” (*idem*, p. 45-46).

Além disso, em Khosa as expressões idiomáticas, provérbios e ditados populares sempre estão presentes. O autor procura trazer esses elementos culturais para o enriquecimento das suas obras como uma forma de conceder valor de reconhecimento a tradição, como o próprio autor afirmou em entrevista: “E eu começo, também, a construir a minha contribuição, sempre com a preocupação de transportar os provérbios para a literatura, estudar provérbio, integrando-os no diálogo corrente, tentando encontrar respostas para eles numa construção sem grandes pretensões” (DIEGO, 2010, 189).

Mia Couto, por outro lado, como sublinha Perpétua Gonçalves (1996), faz parte de um grupo de escritores africanos que preferem o uso de «formas desviantes», ou seja, dominam as regras do português padrão, contudo preferem incluir nas suas obras as mudanças lexicais ou sintáticas que aparecem no discurso corrente. Neles, o uso de «formas desviantes» constitui uma opção do seu estilo literário. Alguns dos integrantes deste grupo, como Luís Bernardo Honwana e escritores do período colonial, procuram conservar as construções como os falantes as utilizam, pois que, para esses grupos de escritores, escrever converteu-se num ato político, através do qual procuram mostrar que esta maneira de falar português é tanto mais válida na oralidade quanto pode ser utilizada na literatura (BENITO, 2005).

Dessa forma, Mia Couto usa «formas desviantes», mas desvela-se pelas regras da gramática de português de Moçambique. E é a partir dessa lógica que o autor elabora o discurso literário, libertando-se, pois, do jugo das regras da gramática do português padrão o que faz com que seu processo criativo se inspire no contexto linguístico moçambicano, como bem afirma o autor:

Benefício de uma situação privilegiada porque tenho um pé na norma e outro na errância a que está sujeita a língua portuguesa. Ou, se quiseres, estou vivendo numa outra cultura uma língua que me é materna. A maior parte das construções não as

reproduzo mecanicamente. Tento encontrar a lógica que leva a essa possibilidade de reconstrução.¹²

Para Mia Couto construir uma literatura que comporte traços culturais da sociedade moçambicana é fundamental conceder-lhe outras tonalidades linguísticas e, portanto, “Foi aí que me apercebi de que, para transmitir aquela coloração e magia, tinha de rasgar a língua portuguesa padrão.” Posto que, segundo a sua cosmovisão, “as alterações não mutilam a língua, antes lhe conferem outro sabor, outro colorido. Moldam o português para que ele possa expressar valores africanos”¹³.

Partindo dessa ótica, durante a construção dos fios da intriga de *As areias do imperador*, o autor vai adotar uma linguagem acessível e embeber seu texto com diversas expressões, as quais marcam a realidade cultural da sua sociedade.

Eu e a mãe éramos as únicas mulheres que não vestiam os *sivanyula*, os tecidos de cascas de árvore. As nossas vestes, compradas na cantina do português, cobriam o nosso corpo, mas expunham-nos à inveja das mulheres e à cobiça dos homens (COUTO, 2015, p. 20).

Os soldados VaNguni recuaram, apavorados. Aquela não era uma simples mulher. Era uma *noyi*, uma feiticeira. E não havia descendência mais sinistra que ela pudesse ter gerado. Um peixe era, para os ocupantes, um animal tabu. (*idem*, p. 23).

Na noite anterior meu pai convidou o cunhado Musisi para fumarem *mbangue* juntos. “Fumar juntos” era o nome que se dava a qualquer etiqueta o fim de um desacordo (*idem*, p. 252).

Como podemos constatar nos excertos acima, embora Mia Couto adote uma linguagem corrente em sua obra, a estratégia do uso de expressões das línguas locais (como no caso de termos *sivanyula*, *noyi* e *mbangue*) é quase similar à de Khosa em *Ualalapi*, embora um pouco mais fluida.

Dessa forma, apesar de os dois escritores usarem o estilismo distinto, há um aspecto no qual mais coincidem: no uso de unidades fraseológicas em suas obras. Quer em *Ualalapi*, quer em *As areias do imperador*, podemos deparar com esses recursos linguísticos adotados por cada ficcionista.

A fraseologia consta como parte do estudo da linguística, a qual tem como foco o estudo de frases ou discurso repetido e o seu respectivo contexto da enunciação. Nesse quadro, podem ser provérbios, expressões idiomáticas e ditados populares, que os falantes conhecem e compartilham seus valores de significação. Do ponto de vista sintático, os provérbios

¹² Jornal de Letras, 17 de agosto de 1994.

¹³ Entrevista concedida a Lêda Rivas, publicada num jornal de Pernambuco por altura da estreia, no Brasil, do romance Terra Sonâmbula.

constituem enunciados, orações de sentido completo, como também as locuções. Esses recursos linguísticos possuem conteúdo moral e valor pragmático específico, são usados para advertir, aconselhar, educar etc.

Em vários momentos de construções dos enredos, tanto Khosa quanto Couto elaboram seus discursos em direção ao imaginário popular, já que as unidades fraseológicas servem como veículo de identidade dum povo, definida a partir da língua materna dos falantes e seus componentes culturais. Considerando que os dois escritores defendem um “retorno às raízes ancestrais”, nessa matéria encontram-se lado a lado de mãos dadas.

Com uma linguagem totalmente poética – porque a própria obra não passa de um longo poema épico desdobrado em prosa – carregada do estilo inspirado no Romantismo, Khosa mergulha-se no mundo idílico da sua imaginação e de lá extrai uma realidade, cujas tonalidades conectam-se intimamente com a Natureza de diversos povos *bantus* do seu país. Seus provérbios são um reflexo da natureza em seu redor. Ana Belén García Benito (2005) reconhece que em Khosa a natureza deixa de ser simplesmente o que é e acaba por tomar forma através de expressões fictícias, invadindo tudo e dominando tudo. Nesse processo criativo, elefantes, crocodilos, búfalos, leões, tartarugas e outros animais acabam por fazerem parte de ponto de referência desses provérbios, que são traços distintivos do saber riquíssimo de culturas africanas.

- Certo? De que é que morreu o seu marido?
- De susto. Mas, que importância tem a formiga perante o elefante?
- Quantas vezes a formiga não matou o elefante, mãe?
- E, quantas vezes o crocodilo saiu da água, homem? (KHOSA, 1990, p. 46).

[...] a gazela não dança de alegria em dois lugares[...] (p. 64)
A tartaruga caminha com a sua casa (*idem* p. 107).

Quem que não conhece a realidade moçambicana, decerto não saberá que o contexto do uso que levou os falantes a equiparar uma formiga a um elefante referia-se ao peso simbólico entre a morte de um simples cidadão e a morte de um grandioso imperador, a quem povo nguni devia o temor. Além disso, um estranho não terá noção de que a expressão “a gazela não dança de alegria em dois lugares” significa que não podemos ser felizes e tristes ao mesmo tempo; apenas podemos experimentar a sensação de felicidade num determinado momento e no outro podemos estar perante uma situação de adversidade. E é por esse motivo que, quando o imperador dirigiu esses provérbios ao seu povo, ele estava referindo àquele contexto conflitante do império, alertando a todos de que era preciso estar preparado para tudo que pode suceder a partir daquele instante em que o império estava prestes a ruinar-se.

Quando o imperador se dirigiu ao povo com esses provérbios, ficou evidente que todos sabiam o seu significado, visto que compartilham seus valores culturais de significação. Ao mesmo tempo, podemos perceber que esse processo remete à questão da memória, pois que significados de tais expressões vieram dos seus antepassados, que transmitiram o mesmo conhecimento para seus filhos. Apenas pode saber seus significados e possíveis contextos de enunciação quem lá vive, que fala a mesma língua e quem compartilha da mesma memória, atravessada pela experiência de vida a qual aquela comunidade experimenta dia após dia.

Da mesma forma que Mia Couto, em sua obra, não desvencilha a casa e as florestas do imaginário cultural, Khosa também se vale do mesmo artifício em seus provérbios através do que ele chama de “interrogação direta desses ditados”, por meio de várias referências da natureza como, por exemplo, montanhas, água, floresta, lama etc.

—Tens o hábito de subires as árvores pelos ramos, Mundungazi. (p. 31)
 —Ele esqueceu que quem agita a lagoa, levanta o lodo (p. 49)
 Pela porta da casa entra um de cada vez (p.31)
 [...] dirigiu-se à multidão, dizendo que Mputa é uma palhota sem capim (1990, p. 49).

Ualalapi está repleto de provérbios que procuram transmitir a ideia de um retorno às raízes ancestrais, dado que o autor, várias vezes, tem apelado para que as línguas de outros grupos étnicos possam ganhar o que ele chama de “ato de cidadania a essas línguas”. Porque conceder cidadania a essas línguas, implica também reconhecer seus valores culturais na esfera política nacional. Sem esquecer de sublinhar que esses provérbios são usados de acordo com a realidade linguística peculiar de cada grupo étnico, o que também explica seus valores identitários específicos e do povo que os produz e reproduz, tal como o próprio autor ficcionalizou enigmaticamente: “Os grandes do reino entreolharam-se, receosos, pois não sabiam, como diz o vulgo, quem teria agarrado o búfalo pelos chifres e à medida que o rei cavava a imbonga até chegar ao mel [...]” (1990, p. 46).

Diferentemente de *Ualalapi*, que está repleto de provérbios enigmáticos, cujo teor exige grande conhecimento, mesmo para os nativos, para sua exegese e compreensão, *As areias do imperador*, por sua vez, contém o mesmo uso de expressões populares, todavia, enquadra-se no outro horizonte da imaginação. Os ditados de Mia Couto, em sua maioria, são concisos, precisos e fáceis de depreensão, pois seus conteúdos não são camuflados através do sentido figurativo, tal como é em Khosa. Apesar disso, transmitem o modo peculiar que seus falantes enxergam e interpretam o mundo em seu redor, já que essa é a intenção do autor.

O meu pai, Katini Nsambe, franziu o sobrolho e argumentou: ficar quieto e calado seria o melhor modo de responder (COUTO, 2015, p. 23).

Diz a mãe: a vida faz-se como uma corda. É preciso trançá-la até não distinguirmos os fios dos dedos (COUTO, 2015, p. 13).

A generosidade de uma família mede-se pelo modo como acolhe os hóspedes (COUTO, 2015, p. 240).

[...] Eu gosto do escuro. No escuro não se notam os defeitos do mundo (COUTO, 2015, p. 23).

[...] Uma filha não contesta as certezas dos mais velhos. (COUTO, 2015, p. 24).

Além de os ditados de Couto serem mais precisos, didáticos, visando, principalmente, um processo de transmissão de conhecimento ético e moral, podemos perceber também que seus anunciadores, ou seja, quem os profere em cada situação de diálogo, são adultos. Os velhos (como portadores de saberes) assumem um papel fulcral na transmissão desses ditos para os mais novos.

Durante a construção do enredo, sempre que a narradora Imani quis proferir algum ditado, que refere ao modo peculiar de ver e interpretar o mundo ao seu redor, ela evoca o passado no presente, no qual a presença dos velhos é fundamental. Ou seja, ela recorre a saberes dos adultos, a um conjunto de conhecimentos que a sua “memória preservou”. Através da memória cultural e representativa da sua coletividade ela consegue recordar lições que os velhos lhe ensinaram, e não será por acaso que ela sempre faz questão de mencionar nominalmente quem lhe transmitira cada ditado que apreendeu durante o percurso da sua vida.

Cerrei os olhos, lembrei o conselho da nossa falecida mãe. Não é a ti que se dirigem os insultos, dizia ela. É à tua gente, à tua raça. Finge que és água, faz de conta que és um rio. A água, minha filha, é como a cinza: ninguém a pode magoar. Essa era a lição de Chikazi Makwakwa, a minha tão pouco falecida mãe. (COUTO, 2016, p. 174).

Esse é o serviço do ódio: não nos reconhecermos a nós mesmos naqueles que desprezamos. Dito do avô Sangatela. (COUTO, 2016, p. 187).

Não se amaldiçoa o lugar onde se acaba de chegar. Assim me educaram. Mouzinho não segue este princípio. Desde que chegámos não fez outra coisa senão maldizer o posto de Languene. (COUTO, 2017, p. 26).

No ditado “Não se amaldiçoa o lugar onde se acaba de chegar”, temos um elemento intrigante que merece nossa atenção: a presença de um invasor, o capitão Mouzinho, que aportou naquelas terras com a dita missão civilizatória, figura-se nesse trecho como metonímia da cosmovisão do colonizador. Na figura de Mouzinho conseguimos perceber a visão destorcida do colonizador, que ao chegar à África começou a profanar e blasfemar costumes

das comunidades locais, por não reconhecer, nem respeitar o modo particular que essas comunidades concebem o mundo, por isso, “Mouzinho não segue este Princípio”.

Outro elemento imprescindível a observar-se, em *As areias do imperador*, quanto ao que concerne à transmissão de lições de moral, é o uso alegórico de fábulas. Como podemos perceber no excerto abaixo, o pai tenta explicar à sua filha o motivo que o impulsionou a preferir aderir-se ao dito projeto civilizatório do colonizador, a ter que apoiar a causa defendida pelo monarca do Império de Gaza:

— Dizem que me entreguei aos portugueses, dizem que vendi a alma aos brancos. Pois eu pergunto: você conhece o passarinho que vive nas costas do hipopótamo? Todos dizem que o tal pássaro vive à custa do paquiderme. Mas, quando a ave desaparece, o hipopótamo morre em poucos dias (COUTO, 2015, p. 91).

Nesse sentido, tanto Couto quanto Khosa encontraram na língua elementos fundamentais para transportar traços culturais de diferentes etnias para suas obras. Ao adotarem essa estratégia estilística, os dois escritores estão atribuindo grande valor a línguas maternas dessas etnias, que no período pós-independência foram colocadas à margem do projeto político nacional, já que língua é uma manifestação cultural que adquirimos de maneira simultaneamente com a cultura. Por consequência, adquirir uma língua, implica também apreender o modo de enxergar o mundo da sociedade que a usa. Os provérbios e as expressões idiomáticas, de acordo com Guilhermina Jorge (2001), desempenham um papel preponderante na construção de uma identidade cultural de um povo.

Escrevem, pelas imagens que sugerem, o mundo real, os lugares, as experiências quotidianas, os sentires... Mantêm intacto o colorido de um povo, constituem uma voz rica de sabedoria que soube imprimir na linguagem a sua identidade. Este tipo de estruturas ilustra uma parte desse saber, desse colorido, pois todas elas encontram o seu fundamento nas relações experienciais e nelas se elaboraram. Numa grande parte dos casos, a sua força advém da existência na sua construção de metáforas conceptuais que operam sobre o visível, sobre o experiencial e da capacidade continua de recriação. Conhecê-las implica conhecer o povo, a cultura que lhes deu vida, estabelecer entre elas e os homens relações, conhecer mais profundamente a língua e as múltiplas formas de expressividade. A Fraseologia integra o melhor sistema de símbolos para representar uma identidade cultural (JORGE, 2001, p. 216).

Dado o papel indispensável desses recursos linguísticos, que constituem um objeto importante de uma língua natural, com um forte enriquecimento do idioleto do sujeito, pode-se afirmar que os dois escritores buscam criar um ambiente de convivências de experiências compartilhadas, uma vez que o uso de tais elementos permite uma interpretação de experiência humana, com a sociedade.

As expressões idiomáticas percorreram um longo caminho histórico e andam de boca em boca, mantendo, assim, um elo com os antepassados, próximos ou longínquos. Seria então essa concepção de Khosa e Couto, ao procurarem estabelecer uma ponte entre as origens do passado, e todos seus costumes riquíssimos, com esse presente caótico, sendo, portanto, a única forma necessária para a construção de uma memória coletiva capaz de representar identidade peculiar de cada indivíduo que constitui a nação moçambicana.

2.4 Tradição *versus* modernidade

“As pessoas falam da tradição, mas pouco ou nada dela sabem. E o tempo vai aniquilando esses valores a que as elites se recusam a dar cidadania plena” (KHOSA, 2015).

“A identidade de um povo é feita por um somatório de identidades individuais, colectivas, religiosas, de grupos, de raças, etc. (...) A ideia é que a identidade é uma moldura, mas essa moldura tem de dar espaço a diversidades. Portanto, quando falamos de uma identidade temos que falar sempre no plural, porque se estou à procura de uma identidade pura vou cair sempre no erro.” (COUTO, 2007).

Nesta seção, tencionamos desvencilhar-nos ligeiramente da figura emblemática de Ngungunhane, que é cerne de ambas as obras e foco da nossa discussão. Vamos direcionar mais a nossa atenção para outros personagens, cujos papéis, embora figurem-se como secundários nas intrigas, são essenciais para compreendermos como os dois romancistas debateram uma das questões mais problemáticas relativamente à valorização da tradição em oposição à modernidade. Ou ainda, em certos casos, como os dois procuraram encontrar um espaço de apaziguamento e diálogo, no qual tanto a tradição quanto a modernidade emergem em dois horizontes como peças fundamentais para a construção de identidade do sujeito na contemporaneidade.

A nossa reflexão parte da análise do quinto capítulo de *Ualalapi*, cujo título é “O diário de Manua” e, podemos dizer que sua narrativa, de certa forma, desagua no primeiro volume da trilogia de Mia Couto, *Mulheres de Cinzas*. Ao mesmo tempo, contemplaremos alguns pontos relevantes dos outros dois livros subsequentes da trilogia. Nessas duas narrativas, embora a imagem de Ngungunhane paire sobre o cenário, vamos ter novos personagens que assumem um protagonismo maior na trama. Cada personagem é construído e atribuído um papel específico que lhe compete, segundo a imaginação do inventor. E não seria por acaso que em *A personagem de ficção* (2009), afirma Antonio Candido que a criação de personagens dependente exclusivamente das intenções do artista que lhe atribui características de acordo com

seus propósitos, daí que a personagem, muitas vezes, é e pode ser vista, como a “representação do universo psicológico do seu criador”.

No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica. (CANDIDO, 2009, p 56-57).

Pelo prisma do crítico brasileiro, o personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos e, conseqüentemente, a construção do personagem é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte romanesca moderna. Porém, para percebermos a construção de um personagem e seu significado no enredo é necessário considerarmos o seu contexto na trama.

Partindo da premissa de que o personagem é um habitante da realidade ficcional e que a matéria de que é feito e o espaço que habita são distintos da matéria e do espaço dos seres humanos, mas também reconhecendo, ao mesmo tempo, que essas duas realidades mantêm uma forte relação, cabe inicialmente indagarmos: de que maneira o criador da realidade ficcional passa da chamada realidade para esse outro universo capaz de sensibilizar o leitor? Que estratégia requer esse processo capaz de reproduzir e inventar seres que se confundem, em nível de recepção, com a complexidade e a força dos seres humanos? (BRAIT, 1985). Posto que, o personagem, embora sendo uma criação ficcional subordinada às leis do texto e ao seu criador, sempre consegue manter uma relação íntima com o real.

Nesse sentido, se olharmos para os personagens de Khosa, sobretudo na quinta estória, e para os que compõem o primeiro livro da trilogia de Couto, podemos perceber diversos artifícios adotados por cada autor numa tentativa de desconstruir o ideário político alimentado pela FLREIMO, o qual, em vários aspectos, não coadunava naquele período do pós-independência com a visão do respeito pela heterogeneidade cultural de cada grupo étnico que forma a nação moçambicana.

Nessa análise, vamos destacar três personagens centrais: Manua, de Khosa, e Imani e a sua família, de Couto. “O diário de Manua”, cujo foco em quem escreveu o diário, narra a história do filho do próprio imperador Ngungunhane. Embora não haja nenhum registro que comprove que o imperador tenha tido um filho com o referido nome, tal como podemos observar no terceiro volume da trilogia, quando Couto recria ficcionalmente Godide, o filho de Ngungunhane mencionado nas referências historiográficas. Porém, olhando para o filho de Ngungunhane criado por Khosa, podemos perceber que ele é apresentado pelo narrador como

um assimilado, que tirou um curso de artes e ofícios e deixou escrito um diário. Assim, em ambas as obras, os filhos do imperador são apresentados em condições de pessoas assimiladas, que dominam a escrita e falam português corretamente.

No entanto, ao contrário da postura de Godide, que, apesar de ser um assimilado, agradava o pai, inclusive foi quem o acompanhou no degredo, Manua é apresentado pelo narrador como um assimilado que não foi reconhecido pelo seu povo, muito menos pelos brancos, grupo ao qual acreditava pertencer. Por essa razão, transgredia os valores e tradições da sua cultura e, por esse motivo, é condenado ao destino fatal pelo próprio pai.

Manhune transmitira ao filho e ao neto de que Manua fora envenenado pelo pai, pois era uma vergonha para os nguni ver um filho seu assimilar costumes de outros povos estrangeiros. E o pior, dizia Manhune, Manua parecia um chope, pois era subserviente aos portugueses. Matem-no na próxima oportunidade, disse Ngungunhane num dos encontros que teve com os maiores do reino. (KHOSA, 1990, p. 105-106).

A estória prima relatando um período que remonta à queda do Império de Gaza. O narrador recorre aos fragmentos do diário deixados por Manua, para narrar como teria acontecido o trágico destino do príncipe:

Por entre os escombros daquilo que fora a última capital do império de Gaza encontraram um diário com uma letra tremida, imprecisa, tímida. As folhas, amontoadas ao acaso, estavam metidas numa caveira que repousava entre ossadas humanas e animais. Não há referência do seu autor, mas sabe-se que pertenceu a Manua, filho de Ngungunhane, que em finais de Julho de 1892 embarcou no paquete Pungué de Moçambique a Lourenço Marques. (1990, p. 97).

De 1892 a 1895, ano da sua morte, o diário nada diz, pois as folhas foram comidas pelos ratos. As letras que restaram estão soltas. Juntando as cinco letras tem-se a palavra morte, Ou temor. Ou tremo. (KHOSA, 1990, p. 105-106).

Em análise primeiríssima de *Ualalapi*, Ana Mafalda Leite (1995) chamou atenção para os artifícios do romancista, tendo constatado que, nesse conto, Khosa abordou a questão da revalorização da tradição oral em oposição à escrita. Seguindo a mesma linha de raciocínio da pesquisadora, percebemos que Khosa apresenta a escrita como um elemento simbólico que marca o princípio de uma nova forma de interpretar aquela realidade, na qual até então imperava a oralidade, ou como diria a crítica literária: “[...] a escrita é aqui o símbolo maior da recusa da tradição cultural. E do início do colonialismo, enquanto rasura e transformação de valores dessa mesma cultural” (LEITE, 1995, p. 60).

Dessa forma, a escrita é apresentada de forma figurativamente por Khosa não apenas como um fenômeno modificador daquela realidade, mas também como ponto de partida para a

transgressão da tradição. Porque de alguma forma, podemos perceber que ela não é apresentada como produto da evolução histórica natural, mas sim como uma “necessidade imposta pelo exterior” (*idem*, p. 61).

Ao observarmos com atenção a voz do narrador, verificamos que ele forjou as datas de 1892 a 1895 não só para nos situar contextualmente da época em questão, mas também para fazer-nos cogitar a respeito da posição ocupada pelo negro africano. Para um negro dominar a escrita naquele período tinha de ser um indivíduo que tivesse contato muito forte com a cultura branca, e assimilá-la para ter tal privilégio. Quando olhamos para Manua, podemos compreender que, ao ter contato com brancos em Lourenço Marques, ele não só apreendeu a escrita importada pelo outro, como também apreendeu seu modo de viver e assimilou a sua cultura. Seria então este o princípio para o seu desvio moral e identitário, pois passou a ver seu povo como ignorante por não ter acesso à mesma oportunidade que ele tivera.

Manua abriu a maleta, tirou papéis, uma caneta e tinta. Escreveu. Falou do seu pai e chamou-o ignorante e feiticeiro. [...] Se compreendesse alguma coisa talvez entendesse o facto de eu ter sido dos poucos na minha tribo, que teve acesso ao mundo dos brancos, à sua língua, aos seus costumes e à sua ciência. Mas ele não pode entender o mundo negro, os nossos costumes bárbaros, a inveja que norteia e as intrigas que nos matam diariamente, (KHOSA, 1990, p. 99-100).

Ao partir da escrita para chamar os costumes do seu povo de “bárbaros” e seu próprio pai de “ignorante”, decerto o príncipe Manua estava lidando com o fenômeno da recusa de si mesmo e da essência que o define como africano em prol da cultura do outro. Neste contexto, o príncipe coloca a cultura desse outro, o branco, num patamar superior em detrimento dos seus valores culturais que, a seu ver, são símbolo de atraso e, por essa razão, precisam ser abolidos. Aqui mais uma vez, Khosa traça um paralelo entre costumes de outras tribos e o projeto modernizador imposto pela FRELIMO.

Manua vai além com seu sonho delirante e revela suas reais intenções: fez uma promessa a Deus, o do branco, sobre qual seria seu papel decisivo para modernizar sua sociedade, caso um dia ascendesse ao trono do pai: Quando eu for imperador eliminarei estas práticas adversas ao Senhor, pai dos céus e da Terra. Serei dos primeiros, nestas terras africanas a aceitar e assumir os costumes nobres dos brancos, homens que estimo desde o primeiro dia que tive acesso ao seu civismo são, (*idem*, p. 100).

Com esse pensamento distorcido sobre a sua realidade cultural, o raciocínio de Manua acaba por encontrar uma certa similaridade no discurso então construído pela FRELIMO, que acreditava na ideia de superar costumes tradicionais, como uma estratégia para construir uma

sociedade mais moderna, na qual a ciência deveria substituir essas práticas vistas como atrasadas. Ao trazer esse assunto à tona em sua obra, sobretudo a questão da valorização da oralidade, Khosa está alertando a sua sociedade sobre uma necessidade urgente de um retorno às raízes, ou como diria Ana Mafalda Leite (1995):

A tematização da valorização da oralidade é uma forma de manifestar uma recuperação simbólica desse estado civilizacional anterior à introdução da escrita, em Moçambique, reivindicando uma reposição de valores próprios, portanto um meio de afirmação de uma cultura que é subjugada pela hegemonia da escrita (LEITE, 1995, p. 61).

Enquanto Khosa problematiza a escrita como ponto de partida para a violação de costumes ancestrais, como uma contraposição à oralidade e, conseqüentemente, como traço do colonialismo, Couto vai problematizá-la através de uma outra cosmovisão. A princípio, Couto apresentou a escrita como traço de um indivíduo assimilado, tal como fez Khosa, isso é patente na voz da Imani, quando nos revela sua trajetória: “Passei toda a infância junto dele, na igreja de Matimani. Com o padre aprendi a falar e a escrever o idioma dos portugueses. E digamos que com ele aprendi a deixar de ser uma menina negra, da etnia dos Vaxopi” (2016, 33-34).

Ao afirmar que deixou de “ser menina negra da etnia chopos”, Imani não está a dizer que saiu da sombra da sua família em busca de um novo lar, mas sim referia ao fato de não se sentir mais como tal culturalmente; ou seja, o seu modo de viver não é mais conforme costumes dessa tribo, a própria mãe percebeu essa ausência da filha.

— Estou aqui, mãe.

— Você já saiu, filha. Você fala conosco em português, dorme com a cabeça para o poente. E ainda ontem falou da data do seu aniversário. Onde aprendera eu a medir o tempo? Os anos e os meses, disse ela, têm nomes e não números. Damos-lhes nomes como se fossem seres viventes, desses que nascem e morrem. Aos meses chamamos-lhes o tempo dos frutos, o tempo em que se fecham os caminhos, o tempo das aves e das espigas. E outros, muitos nomes. (COUTO, 2015, p. 48).

No entanto, quando observamos o entorno da figura da Imani, acabamos por perceber que ela não é a única que foi atravessada por essa situação conflituosa de identidade, mas sim a sua família também aparece na intriga como metonímia da nação moçambicana no que tange à dupla percepção entre a ideia do abandono da tradição e a noção de recuperá-la. Imani tem dois irmãos, Dubula e Mwanatu, que, não obstante serem do mesmo sangue, vivem em dois mundos distintos, tal como nos relata a própria narradora:

Desde cedo Dubula se mostrou inteligente e expedito. Deram-lhe um nome zulu e essa escolha já dizia do seu estranho fascínio pelos invasores VaNguni. Dubula quer dizer

“disparo de arma” [...]. Dubula foi fruto de um susto, de uma fâisca. Ele era como a chuva, filho de um trovão. (COUTO, 2015, p. 49).

Dubula é o primogênito do casal, aos seis anos cumpriu todos os ritos cerimoniais da sua tribo. Passava a sua vida na floresta, e a mãe apoiava-o em todas as escolhas que fazia. Embora sendo da tribo chope, cresceu sendo preparado para ser um soldado VaNguni (inimigos da sua tribo). Assim, embora essa família fosse considerada assimilada, Dubula preservou ritos dos seus ancestrais; portanto, ele é descrito simbolicamente como guardião da tradição.

Por outro lado, temos Mwanatu, o mais novo, descrito pela narradora como um:

[...] lerdo e incapaz. Desde criança que vivia fascinado pelos portugueses. Essa simpatia fora encorajada pelo nosso pai, que, ainda com tenra idade, o enviou para a catequese. E ficou junto comigo, internado na Missão [...]. Mwanatu foi trabalhar como ajudante do sargento Germano [...]. Residia no quartel, noite e dia, sem nunca mais nos visitar. (COUTO, 2015, p. 50).

Ao contrário do irmão mais velho, Mwanatu foi educado por padres, com quem apreendeu a escrever e a ler, tal como a própria Imani. Esse seria o primeiro passo para que suas crenças e os costumes tradicionais da sua tribo fossem apagados da sua história e memória. Tudo que fala ou faz era igual à cultura lusitana. Sempre era apoiado pelo pai que, depois de catequisado, enviou-o ao quartel português, confiante na promessa de que unir forças aos portugueses era a única maneira de salvar a sua família das mãos de Ngungunhane.

Se cogitarmos a respeito da clivagem entre o marido e a esposa, e seus respectivos filhos, podemos compreender que essa família assume uma postura simbólica na trama como uma espécie de sinédoque, ou seja, representando o povo moçambicano na sua generalidade, como bem afirma a narradora: “As diferenças entre os meus dois irmãos traduziam os dois lados da fronteira que separava toda a nossa família” (COUTO, 2015, p.50). Além disso, essa fronteira que separa a família de Imani pode estar a metaforizar a própria ambiguidade da figura de Ngungunhane¹⁴ e da maneira como é depreendida no seio do povo moçambicano, já que esses dois filhos do mesmo sangue possuem duas visões opostas sobre o soberano de Gaza.

¹⁴ No capítulo do livro intitulado: *A representação da figura ambígua de Ngungunyane na trilogia As areias do imperador*, de Mia Couto, fiz uma análise da primeira mão da toda trilogia. Nele efetuei uma análise mais aprofunda da obra, com mais ênfase para construção de personagens e ponto de vista dos narradores, procurando destacar essa estratégia adotada pelo autor para evidenciar a ambivalência que circunda a figura heroica do imperador Ngungunhane.

N’RUNCA, António. *A representação da figura ambígua de Ngungunyane na trilogia ‘as areias do imperador’, de Mia Couto: As literaturas em português em debate: produções, estudos e pesquisas*. Belém: Home Edit., 2023. Disponível: <https://www.homeeditora.com/ebook-2023/2e0474f3-257d-472a-a7db-f4ba942b9561>. Acessado: 20/02/2024.

No entanto, para fechar esse ponto, é mister retornarmos para onde havíamos encetado a discussão: para Manua e Imani. Queremos lucidar como cada um lidou com a sua crise de identidade, após o retorno da chamada civilização branca para sua terra natal. Depois de ser educado pelos brancos em Lourenço Marques e tendo retornado para o palácio do seu pai, Manua já não era mais o mesmo príncipe que o povo nguni conheceria.

Na primeira noite, contrariando o hábito secular dos nguni, Manua comeu peixe. Achou-o saboroso e vituperou a sua prole. Bebeu um litro de vinho, arrotou e saiu da mesa. Passeou pela ponte, cumprimentou o capitão do navio e postou-se na amurada do navio, fumando um cigarro enquanto olhava para as estrelas e a Lua que atirava fiapos de luz à esteira prateada que o navio sulcava, (KHOSA, 1990, p. 98).

Não é por acaso que o narrador asseverou que Manua “vituperou a sua prole”, tendo contrariado “o hábito secular dos nguni” ao comer peixe. Assim como o fez Khosa, Couto também mencionou na sua trilogia que o povo nguni tinha aversão à carne de peixe, por esse motivo, vivia afastado do litoral. Ao que tudo indica, tratava-se de um costume tabu daquelas tribos. Considera-se relevante ressaltar esses aspectos para que possamos compreender a questão da especificidade cultural que pode coexistir dentro duma mesma nação, que não pode ser simplificada à ideia de “matar a tribo para fazer nascer a Nação” (VIEIRA, 2011, p. 285), tal como acreditava Samora. O cientista social, Stuart Hall, estava ciente do perigo dessa visão reducionista, por isso nos alertou que

[...] nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e a doença. [...] Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas. (HALL, 2003, p.30).

Novamente, quando olhamos para o ato da transgressão cometido por Manua, ao comer “peixe” e esboçar-se com um “cigarro” sobre o casco do navio, podemos constatar que ele estava desrespeitando costumes e tradições, já que tais práticas são consideradas abomináveis aos olhos do seu povo. E todo esse fato fez com que espíritos dos seus bisavós, “que se irritaram por aqueles modos estrangeiros no andar, no vestir e no falar”, o amaldiçoassem (Khosa, 1990, p. 105), pois, como ficou descrito, o príncipe

Falava constantemente sozinho a língua dos brancos. Andava como um doido pelas ruas da capital, insultando a todos. Nos primeiros dias ainda toleramos o miúdo, pois chegámos a pensar que era assim que os brancos faziam quando estudavam. Mas depressa vimos que não, pois Manua começou a mudar a ordem dos dias, dormindo à

tarde, fazendo a noite manhã e a manhã tarde. Era triste. O curandeiro de Ngungunhane dissera a todos que o miúdo comera peixe, coisa que ninguém acreditou, apesar de Manua falar constantemente em peixe, (*idem*, p. 106).

Se olharmos com atenção, podemos constatar que o narrador está fazendo uma espécie de descrição de um conjunto de atos que não são praticados por aquelas tribos, tais como: “insultar os velhos, comer peixe, dormir à tarde, fumar”, porém, que Manua não deixou de transgredir, desde o dia no qual retornou para o palácio do seu pai como príncipe civilizado. O imperador fez tudo o que era necessário para fazer o príncipe retornar a costumes dos seus ancestrais, mas a tentativa foi debalde; tendo percebido esse quadro irreversível, não lhe restou outra opção, senão ordenar um desfecho ao filho, pois “era vergonha para os nguni ver filho seu assimilar cultura de outros povos estrangeiros” (KHOSA,1990, p.105), enquanto desrespeita suas raízes.

Ora, se voltarmos para a figura de Imani, podemos compreender que é nela que Couto diverge de Khosa no que tange à relação entre a tradição e a modernidade. Com Imani, Couto ficcionalizou um dos assuntos mais debatidos pela comunidade acadêmica quanto ao que concerne à construção da identidade do sujeito na contemporaneidade como um processo híbrido. A hibridação é um dos conceitos que tem sido utilizado para abordar como se relacionam as diversas formas culturais na contemporaneidade (BISPO, 2011). Híbrido é uma palavra de origem grega (*hybris*) e originalmente referia-se à miscigenação que violava as leis naturais, uma transgressão, todavia, na atualidade, reveste-se de um sentido positivo, de justaposição e tradução cultural.

A pós-modernidade, ao trazer à tona o conceito de híbrido, enfatiza acima de tudo o respeito à alteridade e a valorização do diverso. Híbrido, ao destacar a necessidade de pensar a identidade como processo de construção e desconstrução, estaria subvertendo os paradigmas homogêneos da modernidade, inserindo-se na movência da pós-modernidade e associando-se ao múltiplo e ao heterogêneo. Às grandes sínteses ‘coerentes’, homogêneas e unívocas de interpretação da constituição cultural americana, sucederia um tempo de ambigüidades, heterogeneidades e deslocamentos de doxas petrificadas (BERND, 1998, p. 17).

Neste sentido, quando olhamos para a figura de Imani, podemos constatar que, embora a personagem tenha assimilado a cultura do outro, tal como Manua, esse fato não fez com que ela esquecesse, muito menos abdicasse das suas raízes. Por consequência, Imani figura-se no enredo como símbolo representativo dessas duas culturas, tal como podemos observar na fábula que o pai lhe relatou didaticamente:

E contou-me uma história antiga, que escutara dos seus avós. Naquele tempo, os morcegos cruzavam os céus com a vaidade de se acreditarem criaturas sem semelhança neste mundo. Certa vez, um morcego tombou ferido numa encruzilhada de caminhos. Passaram por ali os pássaros e disseram: olha, um dos nossos! Vamos ajudá-lo! E levaram-no para o reino dos pássaros. O rei das aves, porém, ao ver o morcego moribundo, comentou: ele tem pelos e dentes, não é dos nossos, levem-no daqui para fora. E o pobre morcego foi depositado no lugar onde havia tombado. Passaram os ratos e disseram: olha, é um dos nossos, vamos salvá-lo! E conduziram-no à presença do rei dos ratos, que proclamou: tem asas, não é dos nossos. Levem-no de volta! E conduziram o agonizante morcego para o fatídico entroncamento. E ali morreu, só e desamparado, aquele que quis pertencer a mais do que um mundo. — Duvido. Porque esta história não é sobre morcegos. É sobre você, Imani. Você e os mundos que se misturam dentro de si. (COUTO, 2015, p. 52).

Como é possível constatar, Couto também atribui um grande destaque à questão da revalorização da oralidade, mas também não quis deixar a escrita e o que representa na atualidade à orla do debate. Durante o enredo, vamo-nos deparar com vários cenários em que o mais velho aparece narrando oralmente histórias ao mais novo, como faz desde *Terra sonâmbula* (1992) e tal como o faz Khosa. Porém, ao contrário de *Ualalapi*, que foi narrado oralmente junto à fogueira pelo avô Malule, a narrativa de *As areias do imperador* foi escrita por Imani, quando era jovem e mais tarde forneceu seus manuscritos ao seu neto luso-moçambicano, para que este os publicasse. Assim, na fábula supracitada, Couto traça outra forma de imaginar a contemporaneidade, ao criar Imani como esse morcego, que é composto por duplas identidades, o autor procura transmitir a lição de como é complexo o processo da identidade na contemporaneidade em que muitas culturas se encontram amalgamadas, tal como essa personagem atravessada por esses “dois mundos”.

Ao fazer um cruzamento entre a escrita e a oralidade, Couto está tentado enfatizar, de certa forma, a relevância da oralidade para a formação ética e moral do indivíduo, mas também não deixou de lucidar a insuficiência dessa oralidade mediante as demandas que o mundo moderno apresenta. É exatamente a partir dessa insuficiência que a escrita surge como resposta. Desse modo, acreditamos que a escrita não pode extinguir a oralidade, muito menos substituí-la, mas sim completá-la. Durante a intriga, o autor procura traçar essa linha de diálogo, sobretudo podemos constatar isso quando o avô chama Imani várias vezes para escrever coisas que a oralidade não pode dar conta:

Tsangatelo pediu-me então que fosse buscar um caderno dos que guardava em casa. Queria ditar-me um sonho que o perseguia. Pretendia que anotasse exatamente as suas palavras. Para que, depois, rasgasse o papel e, assim, ele se visse livre desse pesadelo. Fiz-lhe a vontade. (COUTO, 2015, p. 67).

Escreva, minha neta, escreva sobre os sonhados. Você, minha neta, perguntará: os sonhados? E eu respondo: sim, os sonhados. “Porque eu sonho-os. Digo que os sonho e não que sonho com eles. Os soldados mortos aparecem-me todas as noites, mais

despertos do que eu. Chegam-me de todas as batalhas, de todos os tempos e lugares. E depois sacodem-me com os seus braços longos para me dizerem que vieram por causa da nova guerra. (*idem*, p.67).

No mundo, não existe sociedade que não tenha se originado da oralidade. Afinal, a escrita só surgiu depois com a evolução humana, e é por isso que, atualmente, a questão da oralidade, várias vezes, é associada a sociedades não evoluídas, não letradas e, conseqüentemente, que vivem à margem da chamada civilização. Porque todos esses requisitos são legado deixado pelo colonialismo para definir quem é civilizado e quem não o é. E Imani, como uma personagem no seio desse mundo colonial discriminatório, soube oscilar-se sabiamente entre uma cultura e a outra. Este fato fez com que ela passasse a apresentar outra imagem perante o prisma do invasor europeu: “O português em que me expresso, sem ruga nem rasura, faz com que Mouzinho deixe de ver a minha raça” (COUTO, 2017, p. 11).

Embora Imani tenha sido educada por padres, tenha assimilado a cultura do outro e escolhido namorar um homem branco e engravidado dele, num período em que tais práticas eram raríssimas, nunca abandonou as suas raízes: “Está certo de que me falta esse sentimento de pertença. Apesar da minha aparência, continuo a ser uma indígena, leal à família, fiel à raça” (COUTO, 2017, 17). A “fidelidade e lealdade” a que ela se refere serão testadas cada vez mais à proporção que a narrativa caminha para a última fase, quando a personagem é desterrada juntamente com o imperador para servir de “intérprete”, fazendo uma conexão e diálogo entre o mundo branco e o seu. E lá em terras estranhas, território estrangeiro, longe das suas origens, Imani ainda persevera costumes do seu povo através da memória coletivo de experiência que tivera com a sua tribo, até o próprio imperador ficou feliz, ao constar o zelo da moça para com a tradição:

Há muito que me esqueci da minha raça, há muito que me distanciei dos costumes do meu povo. Continuo, porém, a sentar-me como uma mulher negra: apoio-me sobre as pernas encolhidas lado a lado, um joelho em cima do outro. O imperador tem os olhos fixos em mim, avalia como sou fiel a antigos temores, vigia-me as mãos que se conservam respeitosamente cruzadas. (COUTO, 2017, p.86).

Não obstante a condição traumática do exílio, Imani permanece fiel à tradição, conserva em sua memória costumes que apreendera, enquanto ainda estivera à sombra da sua família. Novamente, faz-se necessário recorrer à questão da memória como peça central para a construção da identidade, posto que a memória permite ao indivíduo uma permanência com traços da sua origem, os quais serão lembranças frequentes das experiências já vividas. É a memória coletiva que traduz o sentimento de pertencimento do indivíduo à sua nação original.

Podemos portando dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p.05).

O caminho marítimo ao degredo em Portugal, percebemos que a identidade híbrida da Imani fez com que ela se transformasse em algo maior, o que nos ajuda a responder algumas dúvidas quanto à questão da construção da identidade na modernidade, quando, enfim, ela afirma:

Não há dia em que os chefes militares portugueses não troquem acusações. E todos, europeus e africanos, procuram-me para se lamentar. Não sei por que confiam em mim. Mais do que tradutora sou uma ponte. Talvez eu seja a aranha que vivia no pátio de Dabondi. Nas minhas patas carrego palavras e com elas faço uma teia que une diferentes raças. (COUTO, 2017, p. 11).

Ao afirmar que ela é “ponte” que mantém conexão entre os europeus e os africanos, Imani está assumindo posição de uma mediadora entre as culturas, procurando construir um espaço de diálogo sobre como ambas as realidades culturais possam conviver, sem que uma transgrida ou interfira na existência de outra. Ao mesmo tempo, trata-se de estabelecer uma ligação entre a tradição e a modernidade; fazer costura, como a de uma “teia de aranha”, capaz de unir essa pluralidade cultural.

As obras de ambos os autores nos possibilitam, portanto, compreender a cosmovisão de cada um. Pois, enquanto Khosa, com *Ualalapi*, aborda forte crítica ao projeto ideológico da FRELIMO no século XX – que tinha foco em eliminar as diversidades étnicas e suas respectivas práticas culturais– e apelando para um retorno para às raízes ancestrais, *As areias do imperador* surge na nossa era, não muito longe daquele período, com uma proposta que vem na mesma linha do raciocínio de um retorno; mas também com um novo prisma que procura olhar para a questão do hibridismo cultural da qual nossas sociedades não podem escapar.

2.5 Da profecia à concretude

“Ngungunhane dizia a todos podeis rir, homens, podeis aviltar-me, mas ficai sabendo que a noite voltará a cair nesta terra amaldiçoada que só teve momentos felizes com a chegada dos nguni que vos tiraram dos abismos infundáveis da cegueira e da devassidão [...]” (KHOSA, 1990).

“[...] aqueles que viviam sufocados pelo tirano de Gaza já dele sentem saudade” (COUTO, 2017).

Para arrematar a nossa discussão, é necessário retornarmos ao ponto de partida que, ao mesmo tempo, marca o desfecho de ambas as obras. De volta à figura de Ngungunhane e ao destino sombrio de degredo que a má sorte lhe regalou; mas também entre essa atribulada desventura procurar entender: como tal azar lhe o fez ressurgir das cinzas ao ponto de tornar-se uma peça central, a qual viria a ser usada no processo da construção da memória cultural moçambicana?

Primamos com a obra pioneira, *Ualalapi*, cujos indícios aparecem tal como prenúncio dos deuses a respeito daquilo que há de vir inevitavelmente sobre aquele território. Além disso, será imprescindível observarmos *As areias do imperador* como uma narrativa complementar, na qual tais prenúncios vieram a encontrar a sua materialização.

Estamos no derradeiro capítulo de *Ualalapi*, conto cujo conteúdo é tão problemático quanto enigmático relativamente aos outros cinco contos anteriores. Problemático, visto que, não obstante a sua “figura histriônica” – parafraseando aqui a professora Ana Mafalda Leite (1995) – é a primeira vez que o imperador Ngungunhane é nos apresentado com “alguma dignidade”, como portador de um notório saber oculto, como uma autoridade sobrenatural, dotada de um poder divino, capaz de prever o infortúnio por vir sobre aquelas terras que, invasores europeus, há longas décadas, ambicionaram dominar e subjugar culturas de povos vários que por ali habitavam. Todos esses elementos fizeram com que o imperador deste último capítulo fosse tão diferente e enigmático do que personagem que conhecemos em outros contos.

O conto é intitulado “O último discurso de Ngungunhane”, óbvio que, comumente, o imperador é reconhecido como um líder dotado de um espírito de argúcia e persuasão, qualidades tais registradas pela História não passaram despercebidas pela pena de Khosa e Couto, como já mencionamos no primeiro e segundo capítulo deste trabalho.

Antes de debruçarmos sobre esse ponto, é relevante, primeiramente, olhar para os últimos “fragmentos do fim” de *Ualalapi*, pois, neles o imperador aparece em defesa da integridade do seu caráter sobre uma suposta acusação que lhe foi impelida por diversas tribos, no dia do seu exílio, tal como foi mencionado por Couto no terceiro volume da trilogia:

[...]. Consta-se que, quando finalmente Gungunhana foi levado pelas tropas de Mouzinho de Albuquerque, aquela multidão gritou o seguinte: ‘Hamba kolwanyana kadiuqueda inkuku zetu’, expressão zulu que significa “Vai-te embora, seu abutre que dizimas as nossas galinhas”. (*apud* COUTO, 2016, p. 373).

O referido excerto trata-se de um dado histórico, registrado em *Memórias de África e Oriente*, por Raul Bernardo Honwana (2010). O mesmo trecho foi usado como mote do capítulo

quarenta e cinco do segundo volume da trilogia e, ao mesmo tempo, foi incorporado no interior da narrativa, como bem podemos constatar abaixo:

Escutei a multidão explodir em delírios, os guerreiros batendo com escudos no chão.
Um grupo de mulheres passou por nós gritando:
— Gungunhana sentou no chão! Os portugueses já o têm amarrado.
E passaram grupos de pessoas cantando em coro:
— Abutre, abutre, vai-te embora, abutre. Nunca mais assaltarás as nossas galinhas,
(COUTO, 2016, p. 368).

Em *Ualalapi*, todavia, Khosa forjou um dado discursivo, no qual o imperador responde diretamente a essas acusações, quando, enfim, afirma: “Jamais me vistes em vossas casas ... É verdade que me vou, mas sereis escravizados com as vossas mulheres” (KHOSA, 1990, p. 109). A expressão “Jamais me vistes em vossas casas”, em vários contextos sociais, transmite a ideia de “nunca estive em casa de ninguém, portanto, não devo favores a ninguém”; ou neste caso, é como se o imperador dissesse “não roubei galinhas das quais me acusam, porque sou um homem íntegro e honesto”.

Após o trecho do “fragmento do fim”, vamos encontrar o mote desse último conto, que foi escolhido intencionalmente para corresponder com o discurso profético do imperador. O mote em questão é do livro de São Mateus, cap. 24: “Erguer-se-á povo contra povo e reino contra reino, e haverá fomes, pestes e terremotos em vários sítios. Tudo isto será apenas o princípio das dores”. Trata-se, pois, de um versículo bíblico, refere-se a um momento específico no qual Jesus anuncia aos seus discípulos como será o fim dos tempos, antes do arrebatamento e do Juízo Final.

A escolha desse versículo do Novo Testamento tem uma imensa congruência com o discurso apocalíptico que o imperador, subsequentemente, fez junto ao cais, cercado pela turba, que ao escutar suas palavras aterradoras, desatou-se a prantear. A icônica trama prima de seguinte modo, como bem ficou descrito pela voz do narrador, constatando que quando o imperador estava sendo exilado

Virou-se repentinamente para a multidão que o vaiava, a uns metros do paquete que o levaria ao exílio, e gritou como nunca, silenciando as aves e o vento galerno, petrificando os homens e as mulheres com palavras que saíam em catadupa e que percorreram, em outras bocas, gerações e gerações em noites de vigília insônias, dada a força premonitiva que carregavam nessa manhã sem outro registo que o mar sem ondas, o paquete atracado, o Sol com a mesma cor, as nuvens de todos os tempos, a multidão concentrada, Ngungunhane falando, e o corpo bojudo oscilando para a direita e para a esquerda, enquanto os olhos reluziam e as mãos tremiam ao ritmo das palavras que cresciam, de minuto a minuto, como agora em que Ngungunhane dizia a todos podeis rir, homens, podeis aviltar-me, mas ficai sabendo que a noite voltará a cair nesta terra amaldiçoada que só teve momentos felizes com a chegada dos nguni

que vos tiraram dos abismos infindáveis da cegueira e da devassidão, (KHOSA, 1990, p. 115).

No introito da análise, ressaltamos que *Ualalapi* é uma narrativa mítica sobre uma figura historicamente mítica; por consequência, seu universo é idílico e de devaneios, e é por isso que o uso do elemento sobrenatural é constante na intriga, tendo mais efeito do que aquilo que podemos considerar como Realismo, que predomina em *As areias do imperador*. É essa força dominadora do sobrenatural sobre o natural que fez com que a obra fosse mais impactante, quando em vários momentos surgem eventos insólitos nas tramas, causados por personagens ou por poder divino dos espíritos.

No trecho do discurso supracitado, podemos perceber que é o imperador transformado em uma entidade oculta, carregada de palavras poderosas capazes de “silenciar as aves e o vento galerno, petrificando os homens e as mulheres” (*idem*, p. 115). Não se trata apenas da escolha do uso de hipérboles como uma estratégia de construção discursiva e seu possível efeito contagiante sobre o ouvinte ou leitor, mas também uma forma de enfatizar a força premonitória desse discurso, que apresenta uma projeção sobre o que iria suceder, em uma espécie de ciclo vicioso, desde aquele momento em que o prenúncio foi proferido, até na atualidade da sociedade moçambicana.

Ao apresentar o imperador carregado de um discurso apocalíptico, o narrador nos leva a crer que Ngungunhane é portador de uma verdade oculta sobre o porvir, que o homem não pode prever e muito menos fazer algo para alterar seu curso transcendente que sobrepõe a simples capacidade humana. No mesmo discurso, o narrador tenta induzir-nos a cogitar a respeito da convicção das palavras do imperador no que concerne ao seu papel preponderante, como soberano, em livrar da ocupação aquelas terras ambicionadas pelos invasores europeus:

Ngungunhane dizia a todos podeis rir, homens, podeis aviltar-me, mas ficai sabendo que a noite voltará a cair nesta terra amaldiçoada que só teve momentos felizes com a chegada dos nguni que vos tiraram dos abismos infindáveis da cegueira e da devassidão [...] eu sei, dos bens que os nguni fizeram. Mas ficai sabendo, seus cães, que o vento trará das profundezas dos séculos o odor dos vossos crimes e viverão a vossa curta vida tentando afastar as imagens infaustas dos males dos vossos pais, avós, pais dos vossos avós e outra gente da vossa estirpe [...]. (KHOSA, 1990, p. 115-116).

A historiadora Gabriela Aparecida dos Santos (2007), no seu ensaio a respeito desse período colonial, abordou o papel decisivo dos nguni, no sul de Moçambique, na manutenção do bloqueio que impedia os portugueses de dominar todo território, desde o reinado de Manicusse, o avô de Ngungunhane. Esse cenário só teria uma reviravolta a partir de 1895, ano em que este último monarca foi destituído e preso pelos invasores portugueses, que contavam

também com ajuda de outras tribos, as quais viram o imperador como uma ameaça. Dado à essa situação, o colonizador passou a ser visto por essas tribos como um libertador e herói, sobretudo ficcionalizado na figura do capitão Mouzinho, que destacamos no capítulo anterior. E então, como uma espécie da amarga vingança, o imperador profere essa profecia apocalíptica para alertar ao povo que “a noite voltará a cair sobre aquelas terras”, pois que aqueles portugueses, que pareciam heróis, não são quem realmente alegam ser:

Estes homens da cor de cabrito esfolado que hoje aplaudis entrarão nas vossas aldeias com o barulho das suas armas e o chicote do comprimento de jiboia. Chamarão pessoa por pessoa, registrando-vos em papéis que (o enlouqueceram Manua e que vos aprisionarão. Os nomes que vêm dos vossos antepassados esquecidos morrerão por todo o sempre, porque dar-vos-ão os nomes que bem lhes aprouver, chamando-vos merda e vocês agradecendo. (*idem*, p. 118).

Historicamente, o imperador é conhecido por usar termos jocosos para referir aos invasores europeus, como no caso de “homens da cor de cabrito esfolado”; essa expressão também foi usada em *As areias do imperador*. Ora, no trecho acima, constata-se que o imperador está referindo que a partir de aquele dia em que foi preso, os portugueses, que estavam a ser louvados pela população, voltarão contra esta e irão dominar o território, irão impor leis que violam todos os costumes locais, ou seja, todos serão forçados à prática da assimilação e seus nomes serão substituídos por outros importados e que não apresentarão sentido algum com os valores culturais daquela sociedade. Como se sabe, a substituição de nomes e sobrenomes dados pelas comunidades autóctones por um nome europeu é um dos traços de pessoas assimiladas daquele período infame da exploração colonial, uma vez que o nome não apenas acarreta o sentido conotativo e identitário de quem o carrega, como também o seu significado remete ao contexto social desse sujeito, além da sua substituição também estar atrelada a uma ideia de posse. Com a chegada da chamada civilização.

No terceiro volume da trilogia de Mía Couto, começamos a vislumbrar a concretude da profecia anunciada pelo imperador Ngungunhane. A intriga deste terceiro livro inicia-se no ponto em que *Ualalapi* havia parado, e seu enredo vai daquele período até à década de 1975, quando a narradora Imani acorda no seu leito, já idosa, e escuta o clangor dos canhões e o alvoroço eufórico do grito da Independência de Moçambique, como nação livre da dominação portuguesa.

Há que olhar com atenção para o mote deste livro III. O motejo em questão procura corroborar com o prenúncio feito pelo imperador, em *Ualalapi*, ao tentar alertar o povo sobre verdadeiras intenções dos europeus. O mote do livro é proferido pelo militar português, Álvaro

Andrea, que nos diz o seguinte: “Em tempos de terror escolhemos monstros para nos proteger” (COUTO, 2017. p. 8). A frase foi feita num contexto conflituoso, numa situação do dilema prolongado no qual diversas tribos viviam, sem uma visão nítida em relação às intenções dos nguni e ambições dos invasores portugueses. Chegou a um determinado labirinto em que a maioria das tribos se aliou à causa lusitana contra o monarca de Gaza até sua derrota final, sem, no entanto, estar convicto dessa escolha. Aliás, não seria por acaso que, durante a guerra, algumas tribos abriam arena de discussão:

- Mais vale Ngungunyane do que um qualquer português.
- E se, no final desta guerra entre invasores, ganharem os VaNguni? Que diferença faz para nós?
- Se ganharem os VaNguni, eu sempre poderei ser alguém. Que pessoas seremos se ganharem os portugueses? (COUTO, 2015, p. 250-251).

Ao indagarem um a outro sobre seu improvável futuro perante aquele dilema, decerto as tribos estão à procura do seu espaço de reconhecimento social, no qual poderão viver livremente sem qualquer opressão. Ao fim e ao cabo, acabamos por constatar que essas tribos fizeram a escolha de modo atabalhado e equivocado, tal escolha tornou o principal fator que contribuiu para ceder todo território moçambicano às mãos do invasor europeu. Como já mencionamos na introdução, anos depois, a FRELIMO não deixou de destacar como o colonizador teria aproveitado dessa clivagem entre tribos para tornar factível seu projeto dominador e impor canga ao pescoço do povo moçambicano.

Outra vez, quando voltamos à exegese do discurso do imperador, podemos perceber uma série de descrições de um conjunto de desastres aterradores que iriam acontecer sucessivamente até a independência.

[...] e haverá homens com vestes de mulher que percorrerão campos e aldeias, obrigando-vos a confessar males cometidos e não cometidos, convencendo-vos de que os espíritos nada fazem, pois tudo o que existe na terra e nos céus está sob o comando do ser que ninguém conhece, mas que acompanha os vossos passos e as vossas palavras e os vossos actos. A noite terá caído definitivamente nestas terras que mudarão de face' com o vosso suor, (KHOSA, 1990, p. 119).

No trecho acima, o imperador destaca um dos elementos centrais usados pelos colonizadores para inferiorizar e subjugar costumes e religiões de povos africanos de modo holístico: o papel da igreja católica e seus ditos padres. Como se sabe, o colonizador usou, naquele período, a religião como arma fundamental para a dominação dos povos locais, posto que havia uma visão distorcida entre os invasores a respeito do continente africano. Havia alegações infundadas de que na África viviam povos bárbaros e selvagens que precisavam ser

convertidos e civilizados. E não seria por acaso que o príncipe Manua, ao retornar-se ao palácio do pai, prometeu a Deus que assim que ele sucedesse a Ngungunhane seria o primeiro rei africano a receber “esses nobres costumes de brancos, homem que sempre estimo” (KHOSA, 1990, p.100). No discurso junto ao cais, vamos perceber o imperador fazendo alusão ao filho Manua como metonímia desse processo de assimilação que procura valorizar costumes estranhos em detrimentos dos valores locais.

Nessa lógica, é imprescindível ainda recordar que enquanto Ngungunhane governava, essas práticas de dominação e intolerância religiosa não eram obrigatórias naquele território. Este cenário apenas mudaria a partir do dia em que foi capturado; e não é por acaso que o narrador português, Germano de Melo, confessou: “Prenderam o Gungunhana, levam-no para um exílio sem fim. Seria preciso um navio do tamanho de um continente para salvar África da cobiça dos europeus [...]” (COUTO, 2017, p. 104). Nesse excerto do terceiro volume, o narrador aborda a situação árdua com a qual as tribos começarão a se deparar, após o exílio daquele que protegia aquele território. Como ficou escrito, a ocupação efetiva do território foi iniciada no mesmo dia em que o imperador foi capturado.

A partir desse ponto, a imagem do imperador, anteriormente preterida, começou a ganhar valor e a construir-se. Ou seja, face ao domínio severo e à violência cometida quotidianamente pelo colonizador, as tribos começaram a perceber que a vida que tinham antes era melhor do que a de agora. Nas palavras do narrador Germano, ficou evidente esse imaginário da memória que o povo tivera de Ngungunhane: “O régulo de Gaza sempre foi um empecilho para Portugal, não tanto pelo que fazia, mas por aquilo que não deixava fazer” (*idem*, p. 104). Assim, quando voltamos para Ualalapi, podemos ver que talvez as tribos não tenham esquecido, quando o imperador os alertava desse caos que chegaria de modo relâmpago com a sua partida ao degredo, que eles mesmos contribuíram para provocar.

Começarão a abandonar as vossas aldeias ante a vergonha e a impotência de verem as vossas filhas violadas em plena rua, os vossos pais mortos como reses, os vossos irmãos chicoteados por peidarem de medo frente ao branco que vos aviltará por todo o sempre, queimando as vossas casas, usurpando a terra que vem dos vossos antepassados, cobrando as moedas pelas palhotas que erguestes com suor, (KHOSA, 1990, p. 120).

Nesse trecho, além da questão da violência física, abusos sexuais e outras práticas afins que são características de ações atroztes do colonialismo, é importante notar outro elemento destacado pelo imperador que teve seu cumprimento no terceiro volume da trilogia: o “Imposto de Palhota”, que era pago em gêneros ou espécie. Trata-se, pois, na prática numa forma

encapotada de “trabalho forçado”. As comunidades locais eram obrigadas a pagar com dinheiro, quem não tinha condições era forçado a prestar serviços às companhias até atingir o montante de imposto que lhe foi exigido a pagar. Enquanto Ngungunhane governava não havia tal exigência, o cenário mudou com a sua partida ao degredo, como bem sublinha o narrador português:

O régulo de Gaza sempre foi um empecilho para Portugal, não tanto pelo que fazia mas por aquilo que não deixava fazer. Dias depois da sua captura, já os nossos soldados corriam as aldeias a cobrar o chamado «imposto de palhota». Cada família terá agora que pagar uma meia libra de ouro. Parece pouca coisa, mas é uma fortuna para quem, sendo camponês, vive longe de qualquer moeda. Choram as mulheres, lamentam-se os mais velhos, (COUTO, 2017, p. 104).

O choro das mulheres e o lamento dos velhos tornaram-se a verdadeira face da nova realidade naquele território, após o degredo do imperador. Desse modo, podemos observar que o que foi profetizado em *Ualalapi* sobre reais intenções da dominação portuguesa e a cobrança desses impostos tornou-se concreto no terceiro volume da trilogia.

Na mesma ocasião em que o imperador profetizou que urgia a necessidade em conseguir auferir alguma moeda para pagar tais impostos de palhota forçaria muitos a migrarem para minas com intuito de “trabalhar em machambas enormes, onde dia e noite andarão como sonâmbulos, comendo jibóias e macacos, escalavrando a terra com os dedos descarnados e tirando a merda da criança do vosso patrão” (KHOSA, 1990, p. 120). Quando olhamos novamente para o livro III da trilogia, acabamos por constatar a concretude desse prenúncio:

Choram as mulheres, lamentam-se os mais velhos: para auferir um salário, os homens terão que migrar para as minas do Transvaal. Na ausência de funcionários públicos, enviam de Lourenço Marques soldados e sipaios. Conhecemos bem os seus modos: ameaçam, exigem bebidas, mandam matar patos e galinhas. E levam as vacas que sobreviveram à peste bovina. (COUTO, 2017, p. 104-105).

Se em *Ualalapi* era apenas uma profecia a questão da migração forçada pelo desespero da população para as minas da África do Sul, em *O bebedor de horizontes* isso converte-se num pesadelo real do qual ninguém pode escapar. Outro elemento profetizado pelo imperador, que se tornou concreto no terceiro volume da trilogia, é a transgressão de costumes locais:

Fora das grades os vossos netos esquecer-se-ão da língua dos seus antepassados, insultarão os pais e envergonhar-se-ão das mães descalças e ocultarão as casas aos amigos. A nossa história e os nossos hábitos serão vituperados nas escolas sob o olhar atento dos homens com vestes de mulher [...] (KHOSA, 1990, p. 121).

Quando olhamos para *O bebedor de horizontes*, podemos constatar a materialização desse prenúncio, quando o próprio colonizador relata a situação angustiante que a população começou a confrontar:

Eu mesmo vi uma dessas brigadas chegar a uma povoação e o soldado português sentar-se em cima de um almofariz, que curiosamente aqui chamam de «pilão». Não faça isso, pediu um velho homem. Usar o almofariz como assento constitui um grave sacrilégio, uma ofensa contra os bons costumes locais. Foi isso que humildemente o camponês explicou ao cobrador de impostos. Sem se mover, o soldado olhou demoradamente para o queixoso e disse: Vou corrigir o mal que inadvertidamente pratiquei. E lançou fogo à casa e a todos os haveres da pobre família. O fogo espalhou-se, descontrolado, por toda a aldeia, (COUTO, 2017, p. 105).

Este último trecho refere-se ao período da ocupação efetiva de todo território moçambicano, tal como manda uma das resoluções da Conferência de Berlim sobre quem poderia ter direito a uma colônia, pois, segundo a referida deliberação, instituía-se que só poderia ter colônias quem tivesse condições para as ocupar efetivamente. Até então, Ngungunhane era um enorme percalço para a monarquia portuguesa, que ambicionava fazer um contorno ao sul para, enfim, colocar uma barreira aos britânicos, por isso a sua captura viabilizou o sonho dos lusitanos.

Na voz do narrador português, é constatável que ele procura enfatizar a nova relação entre o invasor e o camponês, que tenta preservar costumes locais dos seus antepassados dos quais ainda recorda e não quis que sejam desrespeitados pelo colonizador, que não tem ciência de que “Usar o almofariz como assento constitui um grave sacrilégio, uma ofensa contra os bons costumes locais”. No entanto, a resposta do invasor perante a inquietação do velho foi com o fogo. Aqui o fogo assume uma posição de um elemento figurativo e, portanto, exterminador desses vestígios da memória do passado ancestral, que o colonizador quis apagar sumariamente da memória daquela sociedade, assim como o fogo literal ateado espalhou-se, descontrolado, por toda a aldeia, devorando tudo que ali existe e coexiste.

Enquanto o escutaram a proferir as tremendas palavras que fizeram povos Tsongas arrebitarem-se em pranto, tal como descreve o narrador, o imperador fez questão de anunciar sua derradeira profecia, que, curiosamente, cumpriu-se durante os anos em que *Ualalapi* foi escrita e publicada:

Chegada a vitória tereis um preto no trono destas terras. Exultareis de alegria ao verem subir panos na noite chuvosa da vossa vitória. Mas não tereis chegado ainda ao tempo da vossa felicidade, seus cães, porque a maldição que abraçou estas terras, perdurará séculos e séculos. E na ilusão da vossa vitória invadirão casas que erguestes e mudarão a ordem das coisas, passando a cagar onde deviam comer e a comer onde deviam cagar. A desordem será de tal ordem que as casas mudarão de cor, passando a ter a

cor da morte que se instalará nas vossas terras que terão a extensão de meses e meses de percurso, (KHOSA, 1990, p. 123).

Nessa última profecia, o imperador fazia referência a Samora Machel como o “rei preto no trono”, este cujo longos anos do mandato iguais aos daquele. Fazia alusão de forma pejorativa a Samora, sem, todavia, saber que este o idolatraria e usaria seu nome como modelo anos depois e faria reerguer das cinzas sua imagem desfigurada.

Dessa maneira, Samora é mencionado na trama não como pessoa do mundo real, mas como personagem fictício, e é assim que nós o tratamos. Contudo, não o podemos desvincular radicalmente do mesmo mundo real, já que ele é citado como aquele que irá marcar o início de uma nova era eufórica da efêmera liberdade, sem a presença do invasor europeu. Além disso, é esse mesmo Samora citado que será a causa central que irá marcar o princípio de uma nova era da calamidade e anarquia, as quais farão com que as pessoas passassem “a cagar onde deviam comer e a comer onde deviam cagar” (*idem* p. 123). Essa dura expressão hiperbólica é uma alusão ao caos generalizado que será provocado pelo regime do Partido Único, que foi instalado com forte viés de cunho marxista-leninista depois da independência.

Na mesma profecia, o imperador associou esse rei preto à catástrofe da guerra e da morte. Decerto que fazia alusão à guerra civil (que já citamos muitas vezes), e a importação duma ideologia que não coaduna com os valores culturais. A construção de uma sociedade de tal natureza, assim, seria associada à tamanha desordem que fará com quem “as casas mudarão de cor, passando a ter a cor da morte que se instalará nas vossas terras” (*idem* p.123).

Desse modo, a incongruência do regime imposto pela FRELIMO e o desejo pela materialização do projeto do Homem Novo, que coloca à margem as diversidades culturais, seriam como um dos fatores impulsionadores da guerra civil, a qual fez com a nova sociedade recém-construída voltasse “ao princípio dos princípios”; pois, como afirma o imperador, “Eis o que é e o que será a vossa desgraça de séculos homens” (KHOSA, 1990, p. 124).

Se mergulharmos no enredo e focarmos atenção para a força cativante das palavras do imperador, conseguiremos constatar o seu poder e o efeito persuasivo sobre diversas tribos que o escutavam. A partir desse instante, começamos a esquecer do imperador habitual que conhecemos em outros capítulos e todas suas ações perversas. É como se o narrador nos apresentasse outra personalidade distinta, é como se nos dominasse, procurando apenas fixar o nosso espírito nessa nova figura que nos fala. O domínio do narrador é tamanho que nos força a querer desenvolver um sentimento de empatia em prol do soberano de Gaza, tal como o fez com os povos Tsongas, que tais vaticínios ouviram junto ao cais:

A multidão olhava-o petrificada. As nuvens tinham desaparecido. As ondas começaram a surgir nas águas e o pacote começou a roncar. O Sol estava a meio do céu. As mulheres começaram a chorar. Os homens incrédulos ainda, olhavam Ngungunhane [...]. (KHOSA, 1990, p. 124).

Da mesma forma que foi narrado em *O bebedor de horizontes*, quando foi preso pelos portugueses e degredado, “os habitantes de Gaza contemplaram, incrédulos, o imperador Ngungunyane sendo arrastado”, (COUTO, 2017, p. 14), no excerto acima de *Ualalapi*, podemos constatar que aconteceu o mesmo espanto e consternação entre a população. Porém, em *Ualalapi*, vamos observar outro fator mais intrigante: após o imperador terminar seu discurso e virar espáduas para recolher-se navio adentro, escutou-se um sonoro “canto a elevar-se pelos ares e aves a invadir os céus”. Nesse instante, o imperador, começou a cantar e a dançar; e sucedeu que a sua “voz em barítono, tirou lágrimas aos velhos e novos que olhavam o navio a abrir às águas afastando-se da costa” (KHOSA, 1990, p. 125).

No entanto, este evento de pranto da população foi precedido por outro evento sobrenatural, sobre o qual o narrador relata que após o imperador arrematar seu discurso e mesmo tendo se recolhido a bordo, “Durante uma hora, aproximadamente, ficaram à espera que o navio arrancasse. Os motores não trabalhavam. As águas em volta estavam revoltas. O navio não arrancava”, (KHOSA, 1990, p. 124). Esse evento divino, que impedia o exílio do imperador apenas será interrompido, quando, enfim, este se mostrou conformado com o destino que lhe foi dado e começou a cantar e a dançar. Canto este que irá culminar como choro que envolveu a todos que ali estiveram presentes.

Há que olhar com atenção para esse choro dos velhos, dos novos e das mulheres. Trata-se, pois, um ponto de partida para o arrependimento daquela população e o início da construção do imaginário coletivo da memória do dia que nunca mais foi olvidado sobre aquele imperador. Ao mesmo tempo, quando voltamos para o nosso narrador principal de *Ualalapi*, o velho Malule, quem vivenciara esses fatos icônicos, podemos constatar o mesmo fenômeno no final da narrativa, quando o jovem que conduz o fio da história nos revela que “Com a cabeça apoiada entre as mãos o velho soluçava [...] o velho, com a cabeça entre as mãos, não via o fogo e a noite. Chorava” (KHOSA, 1990, p. 125).

O que se pode observar é que mesmo anos depois, ao recordar-se daquele dia, o velho não conseguiu narrar a história sem chorar, tal como a maioria dos que assistiam ao discurso do imperador junto ao cais. O choro do velho não é apenas pelo discurso do imperador, mas também pelo comprimento daquela profecia que ele mesmo viu materializar-se nos anos subsequentes e o sofrimento que todos atravessaram com a ocupação portuguesa.

Em *O bebedor de horizontes*, o narrador português revela-nos como teriam sido aqueles atribulados anos, pois cumpriu-se quase tudo que tinha sido profetizado pelo imperador em *Ualalapi*, sobre amarguras que a noite escura traria novamente sobre aquelas terras. Porque, como foi anunciado, o sofrimento provocado pelos militares portugueses ao povo foi demasiadamente de tal ordem que “[...] aqueles que viviam sufocados pelo tirano de Gaza já dele sentem saudade” (COUTO, 2017, p. 105).

O termo “saudade” aqui usado pelo narrador refere-se a um tempo remoto, que não é agora. Trata-se, por conseguinte, da memória dos dias que não voltarão, mas sim “recordados”. Por consequência, é uma alusão à memória que se construiu e que se vai construindo a respeito desse império e o seu soberano. E não será por acaso que quando a personagem viúva de *Ualalapi* asseverou que “Não morreu um homem, morreu o império” (KHOSA, 1990, p. 25); na trilogia de Couto, vamos ter outro prisma que contradiz a percepção da personagem de Khosa, quando pai de Imani afirma que “[...] um império faz morada na nossa cabeça e permanece vivo mesmo depois de desaparecer” (COUTO, 2015, p. 250).

Nesse sentido, embora Ngungunhane tenha sido derrotado em 1895, deportado para a ilha dos Açores e morrido em 1906, a sua derrota permaneceu na memória coletiva do povo de Gaza. Ou seja, a sua memória permanece viva, e é por esse motivo que sua imagem foi vista como estratégica e usada pelo Estado moçambicano como um símbolo maior da resistência ou “[...] como eterna prova do heroísmo e do valor da sua raça” (COUTO, 2015, 184), tal como o narrador português também havia previsto na ocasião das contendas pelo domínio do território.

Não obstante muitos moçambicanos não tenham tido contato direto de experiência com o imperador de Gaza e muitos não sejam descendentes de tribos zulus, do próprio imperador; porém, essa nova geração da luta da libertação e do pós-independência compartilham a mesma memória coletiva, que é: a experiência da exploração colonial. É essa experiência, segundo o primeiro líder da FRELIMO, Eduardo Mondlane, que contribuiu para a formação da ideia de uma Unidade Nacional, que motivaria a todos a unirem forças para combater um inimigo comum.

Dentro desse bojo, todos acabam por encontrar em Ngungunhane um exemplo de resistência contra ocupação portuguesa (mesmo não o tendo conhecido). Dessa forma, no nível imaginário e institucional, o imperador ocupa uma posição simbólica de representação de uma memória coletiva, tal como podemos observar na abordagem de Jan Assmann e Aleida Assmann (2016), na qual os autores destacam esse tipo de memória como uma memória cultural, política e, ao mesmo tempo, institucional, pois que a sua função não tem nada a ver com a experiência direta dos membros da coletividade com aquele determinado evento do

passado, mas sim trata-se por questão de ordem social, simbologia política e recordações comemorativas. Assim, no caso de Moçambique, as perspectivas dos dois autores alemães, a respeito da memória cultural, acaba por encontrar uma límpida concretude, pois, podemos evidenciar que foi o que fez a FRELIMO em 1983, ao negociar com o governo português a devolução dos restos mortais do Imperador e tomou a iniciativa para transformar Ngungunhane em primeiro herói nacional:

Ao comemorar o 10º aniversário da independência nacional, Moçambique recebe os restos mortais de Ngungunhana, um dos grandes heróis da resistência à ocupação colonial. Deportado há 90 anos, o regresso de seus restos mortais representa para cada moçambicano um motivo de orgulho e patriotismo. A homenagem que queremos prestar-lhe e que só a independência nacional tornou possível fundamenta-se no exemplo que nos deixou sua heroicidade e valentia, ao fazer frente a um inimigo, que não sendo mais numeroso, possuía armas de fogo poderosas e desconhecidas dos guerreiros dessa época. Mas a sua luta não foi travada em vão. Algumas décadas mais tarde, a FRELIMO, sabendo o quando é importante unir todo um povo num mesmo ideal, consegue vencer, fazendo frente à superioridade da máquina de guerra que é igualmente montada contra nós.

Nesta pátria hoje libertada, ao prestarmos homenagem ao Ngungunhane, queremos lembrar também os muitos milhares de moçambicanos que, de norte a sul do país, nos deixam como herança o exemplo de suas vidas e seu amor pela liberdade da terra e dos homens. É essa pátria que queremos construir, onde não exista a exploração e a opressão, e os nossos filhos possam crescer em paz e na prosperidade, que tem consigo a alegria e a felicidade. (FRELIMO, 1983).

No trecho supracitado, podemos ver o discurso de Samora, o então primeiro presidente moçambicano, após a independência, em 1975, reconhecendo simbolicamente a resistência de Ngungunhane, sua captura e seu exílio como um exemplo que veio a motivar as gerações subsequentes a unir forças desde norte ao sul do país para lutar contra o sistema colonial que estava enraizado no território durante séculos de exploração e dominação.

Como bem sublinha Luiz Fernando Bessa Ribeiro (2005) “A elite moçambicana soube transformar uma derrota numa alavanca para a construção da identidade nacional” (p. 265). Por conseguinte, no imaginário coletivo construído pela FRELIMO após independência, a imagem de Ngungunhane passou a figurar-se como símbolo representativo da heroicidade e da valentia do seu povo.

Conclusão

O estudo comparativo conduzido, desde o princípio deste trabalho, revela-nos que *Ualalapi*, de Khosa, e a trilogia *As areias do imperador*, de Mia Couto, não segue de maneira o modelo clássico do romance histórico do XIX, descrito por Lukács (2011) e Weinhardt (1994), que pressupõe a ficcionalização dos eventos e figuras históricas dentro da estética realista. As obras desses dois romancistas seguem atualização do gênero literário em questão no contexto de Moçambique conforme as concepções de Hutcheon (1991) dentro do que a crítica considera a metaficção historiográfica. A referida abordagem traça um paralelo com o que os autores como: Jameson (2007), Anderson (2007) e Leite (1995) discutem, pois que, como romance contemporâneo no contexto africano, *Ualalapi* e a trilogia, *As areias do imperador*, incorporam na estrutura do texto aquilo que é conhecido como “realismo animista”, uma aproximação entre o mundo natural e o espiritual, possibilitando ao leitor ter uma compressão não só dos aspectos históricos e reais, como também dos aspectos míticos que estão associados ao imaginário sociocultural do povo moçambicana.

Outro aspecto a destacar-se para fechar essa discussão, é o fato de ambas as obras, apesar de perspectivas controversas de afastamento, as duas têm muitos elementos em comum que as conectam, tal como abordamos durante análise. Enquanto *Ualalapi* é nos aparentada como uma espécie de profecia sobre o futuro incerto da nação moçambicana, a trilogia, *As areias do imperador*, aparece com uma visão mais realista e concreta sobre os fatos anteriormente anunciados na obra de Khosa. Todavia, ao fim e ao cabo ambas as obras retratam o problema daquela mesma sociedade, na qual a figura de Ngungunhane é representada como cerne para a construção de uma memória coletiva cultural que o povo moçambicano carecia naquele período atribulado da guerra Civil no pós-independência. Portanto, o imperador não era o herói que o povo moçambicano almejava, porém era a figura que a elite política da FRELIMO necessitava para alavancar a unidade nacional face à clivagem que assolava o país.

Bibliografia

- ACHÚGAR, Hugo. *A escritura da história ou a propósito das fundações da nação. Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, p. 35-60, 2003.
- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *Transmissão e relação: pensando um sistema para os muitos métodos da Literatura Comparada*. Minas Gerais: Ângulo 130 - Literatura Comparada v.I, jul./set., 2012. p. 013 – 022.
- ALMADA, Dalva Pontes de; ALMADA, Raquel Pontes de; CAETANO, Marcelo Moraes. *Considerações sobre as literaturas africanas de expressão portuguesa*. Rio de Janeiro: SOLETRAS, Ano IX, Nº 17. São Gonçalo: UERJ, jan./jun.2009.
- ANDERSON, Perry. “*Trajetos de uma forma literária*”. *Novos Estudos*, No. 77. CEBRAP, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, Rio de Janeiro, março de 2007.
- AÍNSA, Fernando. *La nueva novela histórica latinoamericana*. Mexico: Plural, 240, p. 82 – 85, 1991.
- ASHCROFT, B., GRIFFITHS, G., TIFFIN, H. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1991.
- ACHÚGAR, Hugo. *A escritura da história ou a propósito das fundações da nação. Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, p. 35-60, 2003.
- ASSMANN, Jan. *O que é a memória Cultural: Estudos de memória: Teoria e Análise Cultural*. São Paulo: Ed. Húmus, 2016.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços de Recordação: Estudos de memória: Teoria e Análise Cultural*. São Paulo: Ed. Húmus, 2016.
- BAMISILE, Sunday Adetunji. *A influência do conceito do universalismo e pós-colonialismo na literatura africana contemporânea*. Lisboa, (2010).
- BASTO, M-B. *Relendo a Literatura Moçambicana dos Anos 80*. In: Ribeiro, M. C. e Meneses, M. P. (Orgs.). *Moçambique: das Palavras escritas* [pp.77-110]. Porto: Edições Afrontamento, 2008.
- BARZOTTO, Leoné Astride. *A construção da identidade cultural por meio do texto literário pós-colonial: Brasil e Guiana*. In: PINHEIRO, A. S.; NETO, p. B. (Orgs.). *Estudos culturais e contemporaneidade: literatura, história e memória*. Dourados: UFGD, 2012, p. 81-108.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: — et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- BENITO, Ana Belén García. *Ungulani Ba Ka Khosa / Mia Couto e a actualização da memória através da linguagem*. Espanha: Anuario de Estudios Filológicos, ISSN 0210-8178, vol. XXVIII, 2005, 71-89.
- BERND, Zilá (Org.). *Escrituras híbridas: estudos em Literatura Comparada interamericana*. Porto Alegre: UFGRS, 1998. BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: UFRG, 2003.
- BISPO, Suely. *Solano trindade: negritude e identidade na literatura brasileira*. Espírito Santo: REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, s. 2, ano 7, n. 9, 2011.

- BORTOLOTTI, João Antônio Batista. *Ualalapi ou a ficcionalização do conflito armado FRELIMO x RENAMO –Ngungunhane como representação de Samora Machel*. Rio Grande do Sul; v. 10, n. 2, p. 125-146, 2019.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- CABAÇO, José Luís. *A questão da diferença na literatura moçambicana*. In: *Via atlântica*. n.º. 7. São Paulo: USP. FFLCH, 2004.
- CAETANO, Marcelo José. *Itinerários Africanos: Do colonial ao pós-colonial nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. v. 4 Anos.IV, n.º. 2, 2007.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. - 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CARVALHAL, Tânia & COUTINHO, Eduardo. (orgs) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar*. Rio Grande do Sul: Rev. Bras. de Lit. Comparada, 112 1 - 03/91.
- CHAVES, Rita. *Ualalapi: a narrativa e os ciclos*. In: KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Gungunhana: Ualalapi e As mulheres do Imperador*. São Paulo: Kapulana. 2018.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial: 2005.
- CHIZIANE, Paulina. *As Andorinhas: Quem manda aqui?* Maputo, 2008.
- CHABAL, Patrick, *Angola: the weight of history*. Hardcover: 2007 ———. *The postcolonial literature of lusophone Africa*. Paperpeck, setembro, 2002.
- CHAGAS, Silvania Núbia. *Nas cinzas da memória: a poeira da tradição*. Pernambuco: Revista Fronteira Z –n.º 20–julho de 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2018i20p81-97>. Acessado a 09/01/2022.
- COLOSOVSKI, Laiz. *A figura de Ngungunhane entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional Questões sobre o romance Ualalapi, de Ungulani Ba Ka Khosa*. São Paulo: Revista Crioula n.º 18 - 2º semestre/2016.
- COUTO, Mia. *Mulheres de Cinzas*. (As Areias do Imperador I). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- COUTO, Mia. *Sombras da Água*. (As Areias do Imperador II). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- COUTO, Mia. *O bebedor de horizontes*. (As Areias do Imperador III). São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- CHIZIANE, P. (1996). *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Caminho. Couto, M. (1992). *Terra Sonâmbula*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.
- CONTO, Mia. *Moçambique – 30 anos de Independência: no passado, o futuro era melhor?*. São Paulo: USP, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i8.50020>. Acessado em: 11/06/2023.

- COUTO, M. *A varanda do frangipani*. Lisboa: Caminho, 1996.
- Couto, M. (1992). *Terra Sonâmbula*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.
- Couto, M. *Raiz de Orvalho e Outros Poemas*. Lisboa: Caminho, 1983.
- D'Ambrossio, Oscar. «Denúncia social e magia: num estilo bem próximo do realismo fantástico latino-americano, o escritor Mia Couto descreve os dramas de Moçambique». São Paulo: Jornal da Tarde, 11 de Março, 1995, pág. 6.
- DIOGO, Rosália Estelita Gregório. *Ungulani Ba Ka Khosa: a literatura tem que transportar os valores das culturas e das línguas locais*. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 14, n. 27, p. 187-193, 2º sem. 2010.
- EULÁLIO, Marcela de Melo Cordeiro; DURAND, Alain-Philippe. *Literaturas africanas de expressão portuguesa e a oralidade*. São Paulo: Revista Letras Raras ISSN: 2317-2347 – Vol. 7, Ano 4, Nº 2 – 2015.
- FRELIMO. *Gungunhana herói da resistência colonial*. Maputo, 1983.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.
- HAMILTON, Russell. *Literatura Africana, Literatura Necessária*. 2v. Lisboa: Edições 70, 1981.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio: Apicuri, 2016.
- HIRSCH, Marianne. *A Geração da pós-memória: Estudos de memória: Teoria e Análise Cultural*. São Paulo: Ed. Húmus, 2016.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cmz.-Rio de Janeiro: Imago, Ed., 1991.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. 2ª Ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopez Louro. 11 Ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Frederic. “O romance histórico ainda é possível?” *Novos Estudos*, No. 77. CEBRAP, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, Rio de Janeiro, março de 2007.
- KRISTEVA, Júlia. *Intertextualidades*. Coimbra, Livraria Almedina, 1979.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Lisboa: Editora Caminhos, 1990.
- LAIN, Christie. *Samora: uma biografia*: Moçambique: Ndjira, 1996.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.
- LEITE, Ana Mafalda. *A dimensão anti-épica da moderna ficção moçambicana: Ualalapi de U. B. K. Khosa*. Lisboa, 1995.

- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e Escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. – Rio de Janeiro: edUERJ, 2012.
- LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- Gonçalves, Perpétua. *Português de Moçambique. Uma Variedade em Formação*. Maputo: Universidade Eduardo Modlane, Faculdade de Letras, Livraria Universitária, 1996
- ESTEVES, A.T. *O novo romance Histórico brasileiro*. In: ANTUNES, L.Z. (org) Estudos de Literatura e Lingüística. São Paulo: Arte & Ciência, 1998, p.123- 158.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Memórias perdidas, identidades sem cidadania*. Coimbra: Revista Crítica de Ciências Sociais, 106, maio 2015: 127-132.
- LEITE, A. Mafalda. *Oralidades e Escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 2013.
- MAZULA, Brazão. *Educação, Cultura e Ideologia em Moçambique: 1975-1985*, Porto: Afrontamento, 1995.
- MAGODE, José (Ed.). *Moçambique – Etnicidades, Nacionalismos e o Estado: Transição Inacabada*. Maputo: Ed. José Magode, 1996.
- MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Luanda: Editorial Kilombelombe, 2001.
- MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana: a História e as Escritas*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1988.
- MENDES, Orlando. *Sobre Literatura Moçambicana*. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1980).
- MINDOSO, André Victorino. *Os Assimilados de Moçambique: Da situação colonial à experiência socialista*. Curitiba, 2007. Disponível em: <https://www.acervodigital.ufpr.br/handle/1884/46471>. Acessado a 09/01/2022.
- MOURA, Adriano Carlos. *Nacionalismo e hibridismos identitários no romance histórico Mulheres de Cinzas, de Mia Couto*. Rio de Janeiro: Litterata | Ilhéus | vol. 8/2 | jul.-dez. 2018. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6769722>. Acessado a 09/01/2022.
- MUIUANE, A. P. *Datas e Documentos da História da FRELIMO*. 3. ed. revista, melhorada e ampliada. Maputo: Imprensa Nacional de Moçambique, 2009.
- PEREIRA, José Paulo. *Mia Couto – As Areias do Imperador: escrever Portugal, a partir do degredo....* Porto Alegre, v. 15, n. 23, p. 17-35, jan-jun. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2594-8962.104056>. Acessado a 09/01/2022.
- N’RUNCA, António. *A representação da figura ambígua de Ngungunyane na trilogia ‘as areias do imperador’, de Mia Couto: As literaturas em português em debate: produções, estudos e pesquisas*. Belém: Home Edit., 2023. Disponível: <https://www.homeeditora.com/ebook-2023/2e0474f3-257d-472a-a7db-f4ba942b9561>. Acessado: 20/02/2024.
- PAREDES, Marçal de Menezes. *A construção da identidade nacional moçambicana no pós-independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa*. Porto Alegre, v. 21, n. 40, p. 131-161, dez. 2014.

PANGUANA, Marcelo. *Os ossos de Ngungunhana: estórias*. Maputo: Imprensa Universitária, Universidade Eduardo Mondlane, 2004.

PEREIRA, José Paulo. *Mia Couto – As Areias do Imperador: escrever Portugal, a partir do degredo....* Algarve: Conexão Letras, Porto Alegre, v. 15, n. 23, p. 17-35, jan-jun. 2020.

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social* In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10.1992.

RIBEIRO, Fernando Bessa. *A invenção dos heróis: Nação, história e discursos da identidade de Moçambique*. Trás-os-Montes e Alto Douro: Etnográfica, 2005.

RODRIGUES, Eni Alves. *Considerações sobre o realismo animista a partir da leitura de conto ‘A Morte do velho Kipacaça’ de Boaventura Cardoso*. Minas Gerais, 2018.

Ricœur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2007.

RODRIGUES, Eni Alves. *Considerações sobre o realismo animista a partir da leitura de conto ‘A Morte do velho Kipacaça’ de Boaventura Cardoso*. Minas Gerais, 2018.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*, 3 vol. Campinas: Papyrus, 1995-7.

SANTOS, Gabriel Aparecida Dos. *Reino de Gaza: o desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821-1897)*. São Paulo, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo, Ática, 1985.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. *As literaturas africanas de língua portuguesa: um percurso de cantos e desencantos*. Rio de Janeiro, 1996.

SEIDEL, Verônica Franciele. *Construção da identidade moçambicana em terra sonâmbula, de Mia Couto*. Revista Philologus, Ano 19, N° 57 #– Supl.: Anais da VIII JNLFLP. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez.2013.

ZAMPARONI, V. *Ente ‘Narros e Mulngos’: colonialismo e paisagem social em Lourenço Marques 1890-1940. Doutorado em História Social*. São Paulo: USP, 1998.

VIEIRA, S. *Participei, por isso testemunho*. Maputo: Ndira, 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ROCHA, D. *Mia Couto: África deve contar a sua história e fugir da visão europeísta*. Público, Lisboa, 1 set. 2013. Disponível em: <http://m.publico.pt/Detail/1604587>. Acesso em: 11/ 06/ 2023. Não paginado.

RIBEIRO, Orquídea; MOREIRA, Fernando. *Identoralidade (S) Em Mia Couto*. Rev. Let., São Paulo, v.59, n.1, p.135-149, jan./jun. 2019.

SANTOS, Sullian Vasconcelos. *Gungunhana como o “herói nacional”: a literatura moçambicana, Ualalapi (1987) de Ungulani Ba Ka Khosa e sua problematização em torno da representação de Gungunhana*. Foz do Iguaçu, 2022.

WEINHARDT, Marilene. *Considerações sobre o romance histórico*. Paraná: Editora da UFPR, Letras, Curitiba, n.43, p. 11-23, 1994.