

## GÊNEROS EM DIÁLOGO EM *UALALAPI*: ENTRE A SÁTIRA DA ÉPICA E A TRAGÉDIA NA NARRATIVA

### IN DIALOGUE IN *GENRES UALALAPI*: BETWEEN THE SATIRE OF THE EPIC AND THE TRAGEDY IN NARRATIVE

Salomão MASSINGUE

**Resumo:** O presente artigo decorre dos estudos em Teoria de Gênero. Ao colocar a possibilidade da sátira da épica ou inscrição da tragédia na narrativa, pretende-se discutir o diálogo dos gêneros literários em *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa, como estratégia narrativa que tem sido frequente na ficção moçambicana contemporânea. A escolha da obra e do tema justificam-se por dois motivos: i) por se tratar da obra de um escritor cuja escrita se tornou um dos nossos objetos de análise no campo dos estudos literários, em geral, e na literatura moçambicana, em particular, e, ii) por se tratar de uma narrativa que parece refletir melhor o diálogo dos gêneros na obra do autor. Trata-se de uma reflexão problematizadora, embasada em Teorias de Gênero, com enfoque nos estudos de HAUSER (1993), HEGEL (2001), REIS (2003), ROSENFELD (2006) e FROW (2007). A análise permite constatar que a obra em análise quebra a ideia de gênero como um esquema inflexível de preceitos ou formalismos ao ser tecido a partir da estrutura de uma narrativa de tipo descendente, sendo uma épica disfarçada cujo foco está na concepção ambígua do protagonista e, posteriormente, na queda do anti-herói, por um lado. Por outro, desencadeia a tragédia, num universo diegético permeado pela desproporção dos fenômenos insólitos e sórdidos que envolvem, sobretudo, a figura do anti-herói e toda população, acabando por modificar a paisagem e o tecido social do império.

**Palavras-chave:** Gêneros literários; Dialogismo; Ficção contemporânea.

**Abstract:** This article derives from studies in Gender Theory. By placing the possibility of satire of the epic or inscription of tragedy in the narrative, we intend to discuss the dialogue of literary genres in *Ualalapi*, by Ungulani Ba Ka Khosa, as a narrative strategy that has been frequent in contemporary Mozambican fiction. The choice of work and theme is justified for two reasons: i) because it is the work of a writer whose writing has become one of our objects of analysis in the field of literary studies, in general, and in Mozambican literature, in particular, and, ii) because it is a work that seems to better reflect the dialogue of genres in the work. This is a problematizing reflection, based on Gender Theories, focusing on the studies of HAUSER (1993), HEGEL (2001), REIS (2003), ROSENFELD (2006) and FROW (2007). The analysis shows that the work under analysis breaks the idea of gender as an inflexible scheme of precepts or formalisms by being woven from the structure of a descending type narrative, being a disguised epic, whose focus is on the protagonist's ambiguous conception and, later, in the fall of the anti-hero, on the one hand. On the other hand, it unleashes tragedy, in a diegetic universe permeated by the disproportion of unusual and sordid phenomena that involve, above all, the figure of the anti-hero and the entire population, ending up modifying the landscape and the social fabric of the empire.

**Keywords:** Literary genres; Dialogism; Contemporary fiction.

## Uma obra, várias classificações

A problemática ou dificuldade de classificação genérica da obra parece ter sido encontrada pelo primeiro leitor da mesma, o autor. Sucede que se na primeira edição (1987) a obra teve na capa a indicação “contos”, a classificação não se repetiu na segunda edição (1991), em que aparece a indicação de ser romance. A publicação que saiu sob a chancela da Alcance, por exemplo, nem faz referência a algum gênero em específico. Estes fatos podem denunciar essa dificuldade na classificação. Ora, se nos primeiros estudos da obra, a dificuldade de classificação fora vista como um empecilho para uma franja reduzida de pesquisadores, da qual nos inserimos, tal estorvo se transformou numa oportunidade desafiadora de discutir Teorias de Gênero a partir de Ualalapi. A presente pesquisa enquadra-se, pois, nesse exercício acadêmico.

Das várias perspectivas que empreenderam a análise da obra, a primeira, comumente defendida pela maioria dos críticos que estudaram a narrativa, é de autores alicerçados no pressuposto de que a leitura e interpretação deste tipo de obras dependem duma base do conhecimento histórico, além de que os nomes das personagens e os acontecimentos ali narrados são historicamente localizáveis, por isso consideram-na como um romance histórico. Nesta perspectiva destacam-se os estudos de Mathe (2012), Martinez (2010) Leite (1998), cujas abordagens privilegiam mais a estrutura semântico-discursiva da obra em voga.

Pela sua disposição temática e estrutural, por estar presente uma dimensão autoconsciente, esta obra não só motiva a irrupção de uma gama de categorizações a seu respeito, como nos leva a suspeitar tais classificações e conceitos. Pois, produz o que Hutcheon chama de rupturas ou infrações. Logo, estas obras de arte literária resistem aos encaixes conceituais, muitos deles fechados. Assim, ao nos levarem a suspeitar até o próprio conceito de “art”, tais práticas artísticas parecem

assinalar e organizar uma estrutura de resistência contra a conceitualidade filosófica que pretensamente as dominava e abrangia de forma direta ou por meio de categorias provenientes dessa reserva filosófica, as categorias da estética, da retórica ou da crítica tradicional. (HUTCHEON, 1991. p. 30)

Em contraposição com a perspectiva anteriormente mencionada, existe aquela que, de longe, se afasta das muitas que se têm difundido, ao leme da qual estão os estudos de Leite (1998), para quem a obra seria uma narrativa policial, uma vez que nela estão presentes vários elementos do gênero: crimes, mistérios que assombram o império, muitos dos quais sem explicação. Ainda assim, parece-nos faltar um elemento chave, a figura do detetive ou do

policial investigador, figura que em *Ualalapi* não encontraria enquadramento, na medida em que os crimes são cometidos ou pelo imperador, ou por súditos sob suas ordens. Além do mais, a noção de crime naquele contexto é bastante discutível, pois, pelas características da monarquia de Gaza, o rei concentrava o poder, os julgamentos eram feitos de forma arbitrária, dependendo, muitas vezes da disposição, vontade e afeto que Ngungunhane tinha com a pessoa, conforme demonstraremos no próximo tópico, tornando-se complicado discutir o Direito nessas condições.

Outrossim, é que mesmo que o leitor inicie ou proceda a leitura com desconfiança e incredulidade, como sugere Borges (1999), ao longo da leitura não encontrará universos diegéticos que causem suspense ou alguma ação que configure crime sem explicação, e que desencadeie uma investigação na tentativa de explicar a autoria, motivações e contexto de ocorrência.

A terceira, na qual se insere a posição de Dosoudilová (2008) é a que defende que estamos diante de contos-romance, em que os contos estão aparentemente independentes, antecedidos por fragmentos do fim, mas interligados, formando uma narrativa coerente. Sucede que quando separados, cada um tem sentido autônomo porque dispõem de elementos básicos que constituem um conto. Esta linha de pensamento associa-se à ideia de “romance desmontável”, de Rubem Braga<sup>12</sup>, modalidade que não é necessariamente nova. Já cultivada por renomados como Hemingway<sup>13</sup> é também chamada de obra de criação ficcional, que se situa no limiar entre o conto e o romance, em que cada capítulo é um conto, mas o conjunto forma um romance. O mérito desta última visão está em refletir sobre o caráter indistinto da obra, mostrando como essas duas modalidades narrativas podem se interpenetrar, chegando ao que se designa de romance-contos ou contos-romance.

No quadro da poética cognitiva, as variadas interpretações ou classificações feitas a *Ualalapi* não seriam senão resultado da ambivalência e inconsistência do uso dos gêneros. Nesse contexto, e dentro de um complexo e múltiplo esquema de informações, cada interpretação (junte-se, pois, a nossa) projeta um quadro específico de propriedades do discurso. Mas, se, por um lado, estas classificações dissensuais podem ser entendidas como consequência de uma causa de natureza metódica e epistêmica, da ambivalência e inconsistência do uso dos gêneros, por outro, elas mesmas denunciam, paradoxalmente, uma das causas que levou ao

<sup>12</sup> Comentando sobre o romance “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, o cronista citado por Júnior (2013) cunha a expressão “romance desmontável”, para definir o livro de Graciliano, pois para ele “cada capítulo dispõe de uma certa autonomia, e é capaz de viver por si mesmo” Braga (*apud* JÚNIOR, 2013, p. 21).

<sup>13</sup> Veja-se, por exemplo, *In our time* (1925).

declínio do gênero na Teoria Literária, que se prende, tal como assevera Frow (2007), com a continuação do gênero como taxonomia prescritiva e como uma restrição na energia textual.

Analisando os ensaios sobre diversos textos da literatura moçambicana escrita, fica óbvia e indeclinável a ideia do gênero como um esquema fixo e limitado de leis e convenções, como lembra a lei de gênero de Derrida (2005). Não à toa, com efeito, que se não vislumbre, nesses estudos, a possibilidade de um texto convocar para si uma pletera de propriedades de outros textos, na medida em que os mesmos estão embasados num quadro intransponível de normas e interdições a que Frow (2007) classifica como um retrógrado apelo ao puritanismo.

### **Ualalapi: a sátira da épica como possibilidade**

Na obra em análise é possível reconhecer, *a priori*, as duas visões, aparentemente opostas sobre o estatuto da personagem protagonista, Ngungunhane. A primeira, implícita, porque não consubstanciada pelas unidades narrativas, é a que opõe a muitos críticos, Mathe (2012) designa-a de regeneradora. Isto é, a que nos dá a imagem de uma figura que lutou e resistiu ante os portugueses e, nessa luta heroica buscou proteger, com bravura, a soberania do seu território e do povo sob seu reinado. A segunda, explícita, é oposta à primeira, portanto, é degeneradora, uma vez que projeta uma imagem negativa de Ngungunhane, tomado como anti-herói. Nessa visão, o imperador constrói-se como tirano, sanguinário, fascista, entre outros epítetos negativos que o caracterizam de forma disfórica. É, pois, nesta última perspectiva mais substantiva em que se pode processar a sátira da épica.

Ligada à primeira perspectiva está a decisão do então governo da República Popular Moçambique (1985) de solicitar os restos mortais de Ngungunhane de Portugal para Moçambique, e de o atribuir um incondicional estatuto de herói nacional, no quadro dos processos políticos de formação da memória cultural e nacional. Ou seja, a ideia de preencher lacunas do tecido histórico esgarçado pelas guerras e marcado pela diversidade étnica, cultural e linguística, ditou a necessidade de buscar referências míticas que preenchessem o imaginário coletivo.

A esse respeito, Ribeiro (2005) postula que o Estado de Moçambique não é produto da evolução histórica natural, e sim por colonizadores europeus, e carece da unidade étnica e linguística. A grande falta que se sente, principalmente depois da independência, é a ausência da memória coletiva comum a toda a população moçambicana, porque esta é “simultaneamente a depositária do conjunto de atributos e símbolos de uma sociedade e um dos instrumentos de

legitimação da ordem social dominante” (RIBEIRO, 2005, p. 265). Por isso era preciso criar uns símbolos e mitos nacionais.

Para o efeito, a figura de Ngungunhane serviu bem, por isso, e com a ajuda da campanha da Frelimo, Ngungunhane tornou-se “um símbolo maior da luta contra o colonialismo, sendo, aos poucos, eliminados os aspectos mais negativos e brutais deste personagem, ao mesmo tempo que se fazia a sobrevalorização das características mais positivas” (RIBEIRO, 2005, p. 35).

Ao formular uma trajetória histórica precisa, essa narrativa buscava desempenhar a sua função política e simbólica, que se circunscreve na construção da memória coletiva, tal como referimos. Entretanto, em *Ualalapi* busca-se desmistificar, precisamente, essa versão corrente da História oficial. A narrativa começa de forma atemorizadora, evidenciando fatos que colocam o poder como mote de todas as práticas que, a miúdo, serão cometidas e partirá daí o questionamento da figura do rei. Ngungunhane manda executar o legítimo herdeiro do trono, seu meio-irmão, Mafemane, para assumir o poder após a morte do então rei, Muzila, o pai dos dois: “O poder pertence-me. Ninguém, mas ninguém poderá tirar-mo até à minha morte. Não vou partilhar o poder” (BA KA KHOSA, 2008, p.30).

Por conseguinte, os infortúnios que o império de Gaza conhece no período da governação do seu último imperador, e que culminam com a sua queda definitiva, são como que uma punição pela forma ilícita como aquele sobe ao trono. Hegel (2001, p.93), referindo-se à totalidade substancial da épica, observa que partes narradas devem sempre se ligar ao todo. Desfazer-se da sua existência autônoma e ser servil ao todo. As principais figuras da épica devem desdobrar-se como totalidade nos mais diversos estados e situações. Por outro, devem ser em si uma totalidade de traços, por isso mostrem desenvolvidos nelas mesmas o modo de pensar nacional e da espécie do agir.

Apesar de Ngungunhane exaltar de forma consistente a etnia Nguni, não o faz com interesses e fins da coletividade, e sim para subjugar as pequenas nações nativas, tal é o caso dos vaChopi, a quem os chamava de cães, vassalos, imundos, uma adjetivação depreciativa, como nesta passagem em que, furioso, manda chamar Mputa, acusado de proferir palavras tão injuriosas a Inkonsikazi, primeira mulher do rei.

[...] ouviste, vassalo, eu dei a luz e o sorriso, eu dei a carne e o vinho, eu dei a alegria a estes vermes, e não será um cão, um homem que dei a honra de cozinhar para mim que ousará levantar a voz, por isso vai, corre, quero-os já [...] pois não virá a lua antes de sorrisos perante a trágica morte que esse imundo animal, filho de cães, terá. (BA KA KHOSA, 2008, p. 46)

Este suposto herói, cujas ações deveriam visar o bem do reino, em se tratando do que Kothe (1987) chama de patriarca, contrariamente, desfaz a totalidade da visão de mundo nacional mais em suas esferas e direções particulares. Em *O herói*, KOTHE (1987) empreende uma teorização do herói, apontando e explicando todos os elementos que lhe são intrínsecos, socorrendo-se, em parte, dos préstimos da teoria de romance de LUKÁCS (1965). Desta feita, a natureza de cada herói vai se moldar em função do papel nas mudanças e sistemas de classes dominantes e dominadas nos contextos sociais, bem como das transformações e demandas sociais de uma determinada época, independentemente da situação da sua proveniência, pois ele se identifica com a vida real, transmitindo o que as pessoas sentem e almejam, ele se torna popular e grandioso, pois cria laços com seus fãs e admiradores.

Ngungunhane nem de longe, nem de perto, é agregador. Pelo contrário, seu poder e fama são formados com base na difusão do medo e terror. O tom épico adjacente à fala de Maguiguana, comandante do exército do reino, é revelador de um sentimento de quem não representa uma nação inteira, “passaremos sobre os cadáveres desses animais e convidaremos o nosso rei, esse imortal rei Nguni, para que contemple a planície pejada de cadáveres” (BA KA KHOSA, 2008, p. 83).

A progressão das ações, vista nesta ordem, impele-nos a estabelecer uma colação desta narrativa com um modelo característico do tipo descendente, que insinua uma épica disfarçada e cujo caráter didático está na exemplificação da punição de um anti-herói pela transgressão das regras, enquanto no caso oposto teríamos as do tipo *ascendente* no prêmio pela exemplaridade heroica (MATUSSE, 1998, p. 138).

Apesar da complexidade da estrutura, na quase totalidade das unidades narrativas de *Ualalapi* há, tal como aponta Matusse (1998) uma sucessão de transformações baseadas no modelo das narrativas de tipo descendente, em que o protagonista comete uma transgressão às normas vigentes na sua comunidade, para daí obter benefícios, acabando, no entanto, por ser punido. Um dos elementos muito presentes neste modelo é a presença de fenômenos sobrenaturais em que as situações mais frequentes envolvem a estranheza e a desproporção dos fenômenos naturais, de que são exemplo as passagens seguintes:

Houve um homem que ousou lançar impropérios jamais ouvidos ao rei, e passou o resto da vida carregando os testículos sem fim [...] À medida que caminhavam contornavam pelos mesmos sítios as fezes espalhadas e os vômitos das bebedeiras e os lagos de mijo que criavam peixes sem barbatanas e olhos [...] ao amanhecer começou a cair uma chuva amarela, forte, de gotas

grossas e pegajosas como a baba do caracol. (BA KA KHOSA, 2008, pp 64-80)

Tal como *Ualalapi*, existem outras narrativas que se desenrolam neste viés de ruptura com a visão linear que lhes é subjacente, exemplo de *O Alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, e *O Vagabundo da pátria*, de Marcelo Panguana. Essas narrativas revelam uma preocupação de mostrar outras dimensões do comportamento humano e, conseqüentemente, uma outra escala de valores (MATUSSE, 1998).

Portanto, é legítimo questionar o estatuto de herói em Ngungunhane. Todavia, aferindo as suas ações à luz da teoria do livre-arbítrio de Santo Agostinho, adaptado por Brombert (2004) em sua teoria de anti-herói, pode-se compreender que Ngungunhane teve de fazer as suas escolhas na multiplicidade de possibilidades. Ou seja, não sendo figura mítico-lendária acima dos simples mortais e síntese de um sentimento comum e nacional, ele é um ser imperfeito e por isso suscetível às incorreções que lhe foram características.

Na perspectiva de Brombert (2004, p. 15), personagens como Ngungunhane “não são totalmente fracassos, nem estão desprovidos de coragem; simplesmente chamam a atenção por suas características ajudarem a subverter ou esvaziar o contestar de imagem do ideal”. Ele não é um ser bestial ou desumano, e sim alguém que carrega em suas estruturas de formação humana, características herdadas pelos sistemas sociais e culturais, aos quais foi submetido em determinadas épocas: “este império ergueu o meu avô depois de batalhas incontáveis em que sempre triunfou. Nele espalhou ordem e os costumes novos que trouxemos” (BA KA KHOSA, 2008, p.68).

### **Ualalapi: uma inscrição da tragédia na narrativa?**

Ao longo dos tempos, a presença de traços de um gênero no outro foi se tornando uma realidade, sobretudo nas narrativas pós-modernas. A primeira teoria que sustenta a hipótese aqui lançada é a de Rosenfeld (2006), em seu livro *O teatro épico*, no qual o autor defende que não existe pureza de gêneros em sentido absoluto.

Numa pormenorizada abordagem dos traços estilísticos dos gêneros literários, o autor remonta para os prolegômenos da discussão, convocando Sócrates, por meio dos postulados de Platão no 3º livro da *República* (2017), passando por Aristóteles que, mesmo incidindo sua abordagem nas várias maneiras literárias de imitar a natureza, sua definição, no 3º capítulo *Da Arte Poética* (2016) coincide com a do seu mestre, Platão. Ainda que o seu estudo constitua um

exercício crítico da teoria dos três gêneros, Rosenfeld (2006) é categórico na inarredabilidade das arquiformas literárias, por mais que tenham sido combatidas.

Com efeito, a ideia de inexistência de gêneros está ancorada na teoria do significado substantivo e adjetivo dessas categorias textuais, decorrente do duplo uso dos termos lírico, épico e dramático. A esta visão está, igualmente, arreigada a hipótese da inscrição da tragédia na narrativa. Para Rosenfeld (2006), a primeira acepção mais de perto associada à estrutura dos gêneros poderia ser chamada de substantiva. Desta feita, corresponderá ao gênero lírico o substantivo “A Lírica”, o épico coincide com o substantivo “A Épica” e dramático com o substantivo “A Dramática”.

Nesse sentido, não há grandes problemas, na maioria dos casos, em atribuir às obras literárias individuais a um destes gêneros. Para a distinção das diferentes espécies e/ou inserção nos diferentes gêneros, o autor usa a estância de enunciação, a densidade/extensão do texto, bem como os traços estilísticos que seriam as propriedades idiossincráticas de determinados gêneros.

Ora, um outro sentido dos termos lírico, épico, dramático, de cunho adjetivo, refere-se a traços estilísticos de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo). Rosenfeld (2006, p. 18) esclarece o sentido substantivo e adjetivo dessas categorias textuais da seguinte forma:

Poderíamos falar, no caso de um drama (substantivo) e lírico (adjetivo). Uma epigrama, embora pertença à Lírica, raramente é “lírico” (traço estilístico), tendo geralmente certo cunho “dramático” ou épico” (traço estilístico). Há numerosas narrativas, como tais classificadas na Épica, que apresentam forte carácter lírico e outras de forte carácter dramático.

Com base no postulado acima, *Ualalapi* seria uma narrativa<sup>14</sup> trágica? Sendo narrativa (substantivo) e tragédia (adjetivo)? O que mais adiante tentaremos mostrar é que esta obra além de conter traços estilísticos da narrativa, gênero em questão, contém, igualmente, traços estilísticos da tragédia, esta que, na terminologia de Rosenfeld (2006) seria espécie da Dramática.

Numa perspectiva correlata a que descrevemos anteriormente, Reis (2003, p. 244) enquadra este tipo de textos nos modos derivados que, conforme postula, “sem estarem necessariamente representados em uma (e apenas uma) opção de gênero, tais modos constituem

<sup>14</sup> Usamos a terminologia da moderna Teoria da Literatura reconhecida e desenvolvida por FRYE (1971), FOWLER (1982), HAMBURGER (1986), respectivamente, em *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* e em *Logique des genres littéraires*, entre os autores amplamente explorados por Reis (2003).

abstrações de propriedades fundamentais que reconhecemos em diversos gêneros. [...] estes modos derivados não formam um conjunto fechado [...]”.

Com efeito, o trágico releva em *Ualalapi* como um modo derivado, por meio dos traços do suposto herói, Ngungunhane, que revelam os sentidos modais da tragédia e do pecaminoso, o que acaba por sugerir vetores semânticos da obra em causa. A argumentação que Ngungunhane usa para justificar sua ascensão ao trono parece remeter-nos, *a priori*, ao destino transcendente que caracteriza o herói da tragédia grega, uma vez que a força propulsora de todas as suas ações depende da ação dos deuses. Note-se a seguinte passagem: “o poder pertence-me. Ninguém, mas ninguém poderá tirar-me até à minha morte. Os espíritos pousaram em mim e acompanharam-me, guiando nas minhas acções lúcidas e precisas” (BA KA KHOSA, 2008, p. 30).

Todavia, ao longo da narrativa não há registro de sequer uma autoridade tradicional, ou entidade que testemunhe e testifique ao povo o testamento de Muzila. Essa lacuna não é obra do acaso. Sucede que a ação decorre de uma decisão unilateral e astuciosa de Ngungunhane e, na verdade, sem a complacência dos deuses. Este comportamento é típico dos heróis da tragédia Moderna. Este tipo de indivíduos:

Não agem em vista do substancial, e sim é a subjetividade do seu coração e ânimo ou particularidade de seu caráter que buscam satisfação. O conteúdo de seus fins é em si e para si de espécie tão subjetiva que os direitos e deveres dos mesmos podem concordar imediatamente com os próprios desejos do coração. (HEGEL, 2001, p. 264)

A astúcia e a ambição juntam-se ao forte caráter que, combinados com a grandiloquência, manipulam a sensibilidade dos seus vassalos, apelando à emoção dos vaNguni de quem o imperador se mostra legítimo representante, quando seus discursos apelativos não passam de êxtase de um entusiasmo subjetivo. O caráter, traço distintivo da tragédia Moderna, torna-se o propulsor de ações infames e hediondas, como é o caso do bárbaro assassinato do seu meio-irmão, o legítimo sucessor de Muzila no trono. Tais ações decorrem, precisamente, porque não encontram um conflito com o que Hegel chama de potência ética igualmente legitimada e oposta a isso, o que na tragédia clássica consubstanciaria no poder dos deuses. É que, enquanto os heróis da tragédia antiga clássica encontram diante de si circunstâncias sob as quais disciplinam suas ações, *único pathos* ético, o mesmo não decorre com o herói da tragédia moderna.

Nas distinções que estabelece entre a tragédia antiga e a moderna, Hegel (2001) destaca, na primeira, as potências éticas particulares, com poder de indução da consciência do herói, apresentadas por meio da fantasia como indivíduos deuses, o que é esvaziado na segunda modalidade, em que impera, tal como descrevemos, o entusiasmo da subjetividade. Mas é este último elemento que leva à oscilação das suas decisões e reflexões, o que concorre para que a ação trágica resvale na colisão.

O exemplo da segunda modalidade descrita anteriormente é o episódio da falsa acusação feita pela Inkosikazi a Mputa. Mputa fora acusado pela rainha de a ter assediado. Era parte das leis do império submeter os réus ao *mondzo*, o veneno mortífero que era usado para provar a inocência dos réus, diante do rei e da assembleia. Sucede, porém, que tendo sido submetido ao *mondzo*, Mputa sobreviveu, provando sua inocência. Ainda assim, o rei preferiu ver o feitiço a justiça divina. Mesmo com os apelos dos anciãos em não o matar, e sim, cegá-lo, o soberano não deu atenção a apelos de terceiros, sentenciando o irmão à morte, contrastando com tradições do império:

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! E virou-se para os guardas que empurraram Mputa para o meio [...] espancado e retalhado pelos guardas reais e por alguns elementos da população, pois os restantes, cientes da inocência de Mputa, retiraram-se, tentando esquecer o que jamais esqueceriam. (BA KA KHOSA, 2008, p. 45)

Na última oração do excerto acima, o narrador deixa explícito um dos traços característicos da tragédia moderna e que se difere da épica. A contestação dos atos do herói pelo seu próprio povo. Mostra-se-nos, nessa oração, a existência de uma parcela da população que era discordante das ações arbitrárias do soberano. Essas vozes ganham expressão na figura simbólica de Domia, filha de Mputa, que assistiu ainda muito pequena a morte do pai e decide vingar-se, quando adolescente, mas sem sucesso.

O relato desse episódio é marcado por dois atos repugnantes e dois elementos bastante simbólicos. O primeiro em que uma modesta e jovem serva, destemida, seduz o rei e, efetivamente, o rei cai nos seus artificiosos encantos. Um ato que poderia ser classificado como sacrilégio dada a diferença etária, mas prova, também aqui, a compulsão sexual e pedófila do soberano. O segundo em que a adolescente, não tendo conseguido os seus intentos, segue o destino trágico do pai, isto é, a morte encomendada. Curioso é o fato de tratar-se de uma mulher, adolescente, numa sociedade dominada pelo patriarcalismo e machismo, em que a

mulher não tinha expressão: “[...] retirou a faca da mão da moça e possuiu-a brutalmente, ela em baixo e ele em cima, ela esperneando e tentando batê-lo, e ele ofegando e tentando esmagá-la com o seu peso de homem e de rei” (BA KA KHOSA, 2008, p. 52).

No longo relato da cena, ultrajada e ferida no íntimo, e com os planos frustrados, Domia cuspe na cara do rei e chama-o de cão, o que nunca havia acontecido, enfatiza o narrador, desde que o rei nascera. Há uma concomitância de atos simbólicos que relevam esse carácter contestatário dos súditos. Se na mitologia grega, por exemplo, da saliva foram gerados personagens heroicas e deuses. Dentre várias interpretações, a saliva de Domia cuspidada ao rei, para além de ultraje à sua figura, constituiu premonição do princípio de decadência e destruição do império. A despeito da cuspidada, De Barros (2016) avança algumas interpretações simbólicas possíveis, dependendo do contexto. Para o caso em análise, o ato parece destituir o rei de sua condição humana. Simboliza mais do que a morte (pois normalmente os mortos são respeitados) – é signo do desprezo a ponto de anular a existência alheia. Analisando o ato de cuspir no quadro da metáfora conceitual, Abrão e Romanini (2017) definem-no como um ataque, em que quem cuspe é o agressor e o alvo é a vítima. Nessa ordem, “serviria como um mecanismo que fundamenta o pensamento e as ações, como forma de mostrar hostilidade em uma luta ou discussão” (ABRÃO; ROMANINI, 2017, p. 244).

Se na perspectiva de De Barros (2016) podemos considerar Domia como símbolo de resistência à opressão política e de gênero, na visão de Abrão e Romanini (2017), o ato protagonizado pela personagem, para além de legitimar o sentimento que ela tinha pelo rei acaba servindo, paradoxalmente, de mecanismo de expurga do ódio dentro de si.

O comportamento e a natureza das ações praticadas por Ngungunhane serão determinantes para o seu destino. Em se tratando de uma tragédia moderna, o destino é, evidentemente, imanente. Ou seja, “está implícito no carácter do herói e não depende dos deuses ou dos poderes acima dos deuses. O herói vai ao desastre por causa de seu carácter desregrado, suas paixões desenfreadas, os excessos de sua natureza; de fato, seu carácter é que é sua ruína” (HAUSER, 1993, p. 104).

Numa distinção entre o conceito antigo e moderno da tragédia, o autor húngaro vai, à semelhança de Hegel (2001), elencar traços específicos que demarcam as duas modalidades, dentre os quais o destino, o carácter e a consciência do herói. Para o estudioso, ao contrário da tragédia antiga, na moderna, a força propulsora da ação não é um poder externo, mas interno. Se na tragédia grega os deuses agiram e o destino surpreendeu o herói e o abateu, tal como em *Édipo*, em que temos deuses e os poderes do destino que agem, e não o desventurado rei, no caso de *Ualalapi* vemos o suposto herói abandonado por deuses e, no seu *Último Discurso*,

emprestando as palavras de Hauser (1993, p. 104) “todos os véus e obscuridades de suas almas são levantados; a névoa dissipa-se, e a verdadeira natureza deles recorta-se do caos”.

Esses atos coincidem com o que Hegel (2001) designou de "desenlace trágico", em direção ao qual se impulsionam caracteres modernos, bem como a espécie de reconciliação trágica para qual é possível chegar segundo este ponto de vista. Partindo dos exemplos de Macbeth, das filhas mais velhas e seus maridos, o presidente, Ricardo III, em *Intriga e Amor*, o autor considera que “eles não merecem, por meio de seu horror, nada melhor do que lhes acontece. Esta espécie de desenlace se expõe comumente de tal maneira que os indivíduos desmoronam diante de uma potência existente” (HEGEL, 2001, p. 268).

Nesse sentido, não é só o rei Ngungunhane que sucumbe na firmeza da violência imperial. Damboia, tia do rei, uma das mais poderosas e fiel aliada do rei, é daquelas personagens a partir das quais se constroem universos diegéticos que representam um mundo numa marcha inexorável para a destruição. Assim como a personagem em voga, os homens parecem estar marcados por um destino trágico, pelo estigma da loucura e da morte e sentem-no, daí o insólito da perseguição desse destino, de um percurso deliberado ao encontro da tragédia (MATUSSE, 1998).

Damboia não resiste à morte trágica após mandar executar muitos homens inocentes do reino que terão recusado a ordem de dormir com ela. Não se tratava de homens da sua tribo Nguni, e sim de vaTonga que, nas falas desta personagem e do rei, não tinham dignidade humana, o que justificou a sua coisificação em objetos sexuais. A narração da doença de Damboia e seu destino final é a mais dramática da obra. O recurso da alegoria e hipérbole tornam a narração mais comovente e arrepiante. Na maior parte das cenas que envolvem Damboia predomina um tipo de hipérbole pura que, conforme Lausberg (1993) consiste na continuação dos sinónimos partidariamente amplificantes, continuação que ultrapassa os limites da credibilidade. A excentricidade dos fenómenos decorrentes do drama vivido pela personagem só pode ser melhor compreendido pela síntese proporcionada pela metáfora estrutural, na medida em que esta encerra a multiplicidade de estímulos perceptivos em uma ideia, dando ao indivíduo acesso à informação na forma de uma conotação (LAKOFF; JOHNSON, 2002).

A isso junta-se a técnica de convocar frequentemente os elementos da natureza que dão um tom mais sinistro e enfatizam a atmosfera de destruição, pois se excedem de tal maneira que se confundem com uma narrativa fantástica, como no exemplo da menstruação sem fim, das chuvas diluvianas, entre outros exemplos que, na lógica de Hegel (2001) não surpreendem, trata-se do desenlace que já se poderia esperar: “tirando o dia, a hora, e pequenos pormenores,

todos foram unânimes ao afirmar que Damboia, morreu de uma menstruação de nunca acabar” (BA KA KHOSA, 2008, p. 61).

As pragas foram assaz, de tal maneira que atingiram todo o império, obrigando o rei a adiar o *Nkuaia*, uma importante cerimônia que se realizava para a purificação do reino, só não se realizava no ano em que morresse o rei, mas Damboia não era soberana. Portanto, esta era uma das várias decisões arbitrárias que o soberano tomou, desrespeitando os espíritos e as tradições do império, que não ficou incólume às consequências que despertam um sentimento catártico ao leitor que se vê envolvido por meio de imagens que a narração impele a criar:

O sangue dela escorreu ao rio, tingiu-o de vermelho e matou os peixes. Os crocodilos passavam a viver nas margens. Alguns velhos suicidaram-se. Outros, velhos e novos, morreram de sede, pois a água estava contaminada. Ngungunhane andava de um lado para outro, afirmando que no império tudo andava bem e que havia grandes progressos, os que diziam o contrário eram pendurados nas árvores [...] à superfície das águas apareceram nados-mortos das mulheres que sempre sonharam ter filhos. (BA KA KHOSA, 2008, pp. 71-72)

O rei, a Damboia, o Manua, são amostra de personagens cujas experiências traduzem uma tragicidade mais saliente, num universo completamente tecido a trágico. As razões da tragicidade que permeia esta narrativa podem ser encontradas no longo capítulo que MATUSSE (1998) dedica à moderna ficção moçambicana, a partir da análise do seu carácter insólito e apocalíptico. Na perspectiva do autor, o insólito deriva da visão trágica e apocalíptica de Ungulani Ba Ka Khosa. Citando Francisco Noa, que também se refere a este aspecto ligando-o a um manejo peculiar da ironia, constata que a aproximação entre os motivos trágicos e os sórdidos é feita no âmbito da escatologia que deve ser vista nos dois sentidos:

O de um discurso da irreversibilidade do destino e do fim da humanidade, a que corresponde o insólito na sua dimensão trágica, e o de um discurso que referencia o excrementício, o expelitivo e o nauseabundo, enfim, o insólito na dimensão do sórdido. (MATUSSE, 1998, p. 180)

Se, por um lado, o último discurso de Ngungunhane anuncia a irreversibilidade do destino e do fim, por outro, anuncia, igualmente, uma espécie de reconciliação trágica no reino, em que não há vencidos, nem vencedores. O rei é deposto e degradado a Portugal, onde iria cumprir a sua pena. No império extermina-se um mal e celebra-se uma paz efêmera, porque um outro mal (o colonialismo português) substituirá, conforme o agouro de Ngungunhane no seu premonitório último discurso:

[...] podeis rir, homens, podeis aviltar-me, mas ficai sabendo que a noite voltará a cair nesta terra amaldiçoada [...] estes homens da cor de cabrito que hoje aplaudis entrarão nas vossas aldeias com o barulho das suas armas e o chicote do comprimento da jibóia. Abrirão estrada, rebentarão os pés e as mãos, beberão sangue dos vossos irmãos combalidos e verão mulheres parindo pedras e troncos em plena estrada sem que possam mexer um dedo porque o chicote que estes fabricarão de minuto rebentará com as vossas costas cheias de esarpas fossilizadas. (BA KA KHOSA, 2008, pp. 116-120)

Logo no início do excerto, o narrador destaca a população e as vaias dirigidas ao rei, num discurso que dá à narrativa uma dimensão premonitória. Fica essa reconciliação que Hegel (2001, p.270) chama de “dolorosa, uma felicidade desafortunada no infortúnio”. E, num fim típico de um herói da tragédia moderna, segue Ngungunhane, solitário, agora desacompanhado de escolta e das suas mais de 30 mulheres, muito menos dos aduladores. Conforme observa Hauser (1993 p. 105), ao contrário da tragédia antiga, quando a desgraça surpreendia o herói, ele era capaz de sentir laços entre ele e seus semelhantes e concidadãos, que compartilhavam de sua crença nos mesmos deuses, o mesmo destino e na necessidade de seu sacrifício e morte. Mas o herói da tragédia moderna vai sozinho para sua perdição e para a sua desgraça, qual destino do rei Ngungunhane.

## **Conclusão**

O exercício analítico permitiu-nos concluir que a sátira da épica se constrói por meio do questionamento e da desmistificação da versão da História oficial que atribui à figura de Ngungunhane o estatuto de herói. Através da narrativa, Ungulani faz uma viagem ao espaço e tempo dos acontecimentos e projeta, a partir daí, universos diegéticos que ampliam o horizonte de conhecimentos sobre acontecimentos não encontrados na História oficial. É por meio desses acontecimentos, que ele designa de histórias tecidas a partir do imaginário da tradição oral, que o leitor constrói seus sentidos, procede seus julgamentos e ressignifica seus conhecimentos sobre a História.

Finalmente, pode-se depreender que é uma sátira cuja tessitura se processa pelo recurso a tragicidade. O trágico, como estratégia narrativa, releva com eventos fantásticos, que se refletem por meio da representação de experiências bastante insólitas e sórdidas vividas pela figura de Ngungunhane e por outras personagens ligadas à corte. A ordenação e sucessão das ações faz-se num ritmo lento, mas com um destino final: a decadência, a destruição, a morte.

Portanto, é a partir da mescla dos elementos do trágico e da narrativa que se processa o dialogismo dos gêneros literários em *Ualalapi*.

### Referências bibliográficas

ABRÃO, J. De; ROMANINI, A. V. Cuspe: a metáfora que vem de dentro e o processo de significação nas redes sociais. In: *Rumores*, v. 11., nº 21, 2017, pp. 232-250.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. ed. 1., São Paulo: Martin Claret, 2016.

KHOSA, U. BA KA. *Ualalapi*. Maputo: Alcance, 2008.

BONICCI, T. *Introdução aos estudos das literaturas pós-coloniais*. IN: Mimesis. Bauru: Edusc, 1998. p. 07-23.

BORGES, Jorge Luis. O conto policial. in: Borges, oral. *Obras completas*. Vol. IV. 1975-1988. São Paulo: Globo, 1999, p. 225.

BROMBERT, V. *Em louvor de anti-heróis*. São Paulo: Ateliê, 2004.

DERRIDA, J. *Gêneros, genealogias e o gênio*. Trad. De Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

DE BARROS, D. O cuspe e a política – como a saliva rega a semente da intolerância. *Estadão*, São Paulo, 26 de Ab. de 2016. Acessado em: 24 de julho de 2019, às 11hrs 48. Disponível em: <<https://emails.estadao.com.br/blogs/daniel-martins-de-barros/o-cuspe-e-a-politica-como-a-saliva-rega-a-semente-da-intolerancia/>>.

DOSOUDILOVÁ, K. M. *Metaficção historiográfica e o romance “Ualalapi” de Ungulani Ba Ka Khosa*. UNIVERSIDADE DE MASARYK, 2008.

FROW, J. Reprodutíveis, rubricas e tudo o que você precisa? Teoria dos Genêros Hoje. In: *Modern Language Association of America*, 2007. Original em inglês.

HAUSER, A. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo, 1993.

HEMINGWAY, E. *In Our Time*. 1.ed., Nova York: Boni & Liveright, 1925.

HEGEL, G.W.F., *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle, São Paulo: Edusp, 2001.

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

JÚNIOR, L. *Versões de Mariana, O Romance e o Livro de Contos: uma Aproximação*. POA, 2013.

- KOTHE, F. R. *O herói*. 2 ed., São Paulo: Série Princípios, 1987.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas: Mercado das Letras, 2002.
- LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. In: *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. p.159
- LEITE, A. M. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. São Paulo, Editora 34, 1965.
- MARTINEZ, E. Direito e moral em Ualalapi. In: *Revista África e Africanidades*. nº 8, 2010.
- MATHE, A. Samora em diálogo com Ngungunhane: a metáfora dessacralizadora da figura herói em Ualalapi. In: *Revista Forma breve*, Lisboa, p. 319-328, 2012.
- MATUSSE, G. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária, 1998.
- PLATÃO. *A república*. ed. 3., Belém: Edufpa, 2017.
- REIS, C. *Conhecimento da Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- RIBEIRO, F. B. A invenção dos heróis: Nação, História e discursos de identidade moçambicana. In: *Revista Etnográfica*, 2005, Vol. IX, n. 2, pp. 257-275.
- ROSENFELD, A. *O texto épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

## CREDECIAIS

### SALOMÃO MASSINGUE

Graduado em Letras (Licenciatura em Língua Portuguesa), pela Universidade Pedagógica de Moçambique (UP). Mestre em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Faculdade de Ciências da Linguagem, Comunicação e Artes (UP) e Doutorando em Letras (Literatura) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (PPGL-FURG).

**Endereço eletrônico:** [salomaomassingue@gmail.com](mailto:salomaomassingue@gmail.com)

**Currículo Lattes:** <http://lattes.cnpq.br/5702030013904381>

**Recebido em:** 11/06/2021

**Aceito para publicação em:** 22/07/2021