

# Sangue, fezes, vísceras, vômitos e cadáveres: a escatologia como motivo condutor em *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa

170

**Luana Barossi<sup>1</sup>**

*Ávidos em se alimentarem farão papas de merda que provocarão diarreia e vômitos que encherão as casas de cimento, saindo depois pelos corredores e escadas sem degraus até aos jardins e ruas, provocando o dilúvio de diarreias e vômitos que afogarão crianças e velhos, homens e mulheres, que serão o alimento de ratos gigantes que terão a liberdade das avenidas e casas sem dono. (Último discurso de Ngungunhane<sup>2</sup>, p. 123)*

---

<sup>1</sup> UFSC.

<sup>2</sup> Último capítulo/parte do livro “Ualalapi”, de Ungulani Ba Ka Khosa.

O *incipit* do presente artigo, a epígrafe acima, é, na verdade, o *excipit* do livro *Ualalapi*, do autor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa, ou seja, um trecho do último discurso do *hosi* (imperador) da etnia nguni Ngungunhane para o seu séquito antes de ser levado pelas forças imperiais portuguesas para o exílio e, com isso, ver extinto o seu império: Gaza. A razão de se iniciar pelo fim é a concepção de circularidade entre inícios e fins pelos vaticínios que aparecem na obra sob a perspectiva nguni; o fato de cada parte da narrativa se iniciar com uma prolepse; além de a epígrafe carregar a síntese do que se procurará argumentar aqui, ou seja, os dois sentidos de escatologia como *leitmotive* da obra. Papas de merda, “dilúvio de diarreia e vômitos, que afogarão crianças e velhos, homens e mulheres, que serão o alimento de ratos gigantes” (KHOSA, 1990, p. 123): assim o grande imperador Ngungunhane articula seu vaticínio para o povo do sul de Moçambique, que com sua captura passaria a ser dominado pelo colonizador português. O imperador parte de navio, e envolto de águas será também a sua morte, na ilha terceira de Açores. Morte essa que é inclusive anunciada por uma prolepse no princípio da narrativa: “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 de cor do cabrito esfolado que muito se espantara por ver um preto” (KHOSA, 1990, p. 30).

A obra se inicia com ascensão de Mudungazi ao poder, quando, falecido seu pai, o imperador Muzila<sup>3</sup>, envia três guerreiros para assassinar o seu irmão para não ter problemas ao assumir o poder. Um desses guerreiros é Ualalapi, que nomeia o livro. No entanto, a história recua algumas gerações a partir do primeiro discurso de Mudungazi, que viria a se tornar Ngungunhane. Nesse discurso, ele narra a ascensão de seu pai Muzila ao poder, embora seu irmão Mawewe insistisse em tomar o trono, o que havia, à época, provocado uma série de consequências insólitas: “a terra cobriu-se de cadáveres inocentes e as águas tomaram a cor do sangue dos seus irmãos

---

<sup>3</sup> Sobre a história da formação e das sucessões no Império de Gaza, Cf. HERNANDEZ (2015).

mortos por não suportarem a sede que os atormentava” (KHOSA<sup>4</sup>, 1990, p. 29). Com o receio de ver a história se repetir e considerando que o imperador seria aquele que primeiro abrisse a sepultura do pai falecido, Mudungazi encomenda a morte de seu irmão Mafemane.

Contudo, Mafemane era uma pessoa de bom caráter e bom coração, o que faz com que os guerreiros enviados ficassem paralisados e tivessem dificuldade em atacá-lo. O único capaz de efetivar o assassinato é Ualalapi, embora tenha tido, antes do cumprimento da missão, muitos sinais de mau agouro: a visão dos pangolins, “animais de mau agouro” (p. 24) e o vaticínio da senhora que amamenta um bebê e avista mochos (corujas), que “teimaram em serendar sobre as casas, chiando e trazendo os espíritos há muito adormecidos que perturbaram nossas mentes e deram a morte de alguns” (p. 25). Os guerreiros Maguinguane e Mputa, que acompanham Ualalapi na tarefa de assassinar Mafemane, têm de solicitar que o guerreiro pare, pois após o feito, estava insistindo brutalmente no ato violento:

O rosto, o tronco, e outras partes do corpo de Ualalapi foram-se cobrindo de sangue quente, expelido do corpo do Mafemane, já morto. E à medida que o sangue ia correndo pelo corpo de Ualalapi, este mais fechava os olhos e enterrava com maior fúria a lança no tronco perfurado, desfeito irreconhecível. Maguinguane e Mputa aproximaram-se.

– Chega – disseram – há muito que morreu. (KHOSA, 1990, p. 37)

Esse acontecimento implica o mote da narrativa, uma vez que o sangue é um dos principais símbolos dos dois sentidos de escatologia que, como argumentamos aqui, compõem a obra como *leitmotive*. Ainda que Ualalapi não apareça diretamente nos demais capítulos/fragmentos da obra, ele a nomeia, de forma que essa nomeação pode ser vista como uma primeira indicação de que seu feito e posterior vaticínio darão uma espécie de gancho para a construção narrativa, a partir dos motivos condutores, que conceituamos a seguir.

---

<sup>4</sup> A edição utilizada para as referências deste artigo é a edição de 1990, da Editora Caminho.

António Lopes, em sua redação do verbete *leitmotiv* (2009), presente no *E-dicionário de termos literários* de Carlos Ceia, especifica sua origem musical, relacionada à ópera de Wagner, mas que teria, na literatura, um sentido de recorrência de motivos:

Termo alemão (pl. *Leitomotive*) da autoria de Hans von Wolzogen (1848-1938) e que em português poderá traduzir-se por “motivo condutor”. Utiliza-se para fazer referência a todos aqueles motivos recorrentes que, no seio de uma narrativa, se encontram intimamente associados a determinadas personagens, objectos, situações ou conceitos abstractos. (EDTL, 2009, s/p.)

Esse motivo condutor, no entanto, não é meramente uma presença recorrente, pois funciona também como uma espécie de costura à obra, como uma linha que perpassaria os tecidos das diferentes narrativas em pontos específicos para uni-las a partir de um ponto de conexão, um motivo, um fio. É esse fio que dá estrutura à obra, de forma que o motivo condutor torna-se também motivo estruturante.

173

Holman (1980), por sua vez, define o termo como um elemento intencionalmente recorrente, seja uma frase, uma palavra, uma situação ou uma ideia: “essa repetição tende a unificar a obra através do seu poder de lembrar o leitor das suas ocorrências anteriores” (p. 244 – tradução nossa). No caso específico de *Ualalapi*, essa unificação torna-se muito relevante, uma vez que é uma obra construída de maneira fragmentária. Pelo procedimento da montagem, há o amálgama das narrativas propriamente ditas com documentos históricos reais e fictícios referentes à colonização portuguesa em Moçambique; cartas; diálogos; passagens das escrituras bíblicas e uma narrativa baseada em um diário (do filho de Ngungunhane). Tendo isso em vista, percebemos como motivo condutor/estruturante na obra a recorrência de passagens que se referem aos dois sentidos de escatologia, que discutiremos a seguir.

Tomando por base as raízes etimológicas dos dois sentidos de escatologia, temos dois prefixos gregos diferentes que darão origem à palavra: *ἔσχατος* (*eskatos*) e *σκατός* (*skatos*). O primeiro tem como sentidos, de acordo com o Dicionário Grego-Português - DGP (2006, p.154-155), “o

que está na extremidade; extremo; último. [...] Culinante; extremo. [...] O ponto máximo, os confins”. O segundo tem sentido de “excremento, fezes” (DGP, 2006, p. 21). O sufixo “logia” originado de *λόγος* (logos), tem como algumas das suas possíveis traduções, “palavra; expressão; dito; discurso. [...] doutrina; argumento; raciocínio”. Embora a junção de cada um desses prefixos com o sufixo “logia” tenha culminado em palavras diferentes em algumas línguas – como o inglês: *eschatology* e *scatology* –, no português temos o mesmo verbete para os dois sentidos. Assim, tanto o “discurso sobre o fim”, quanto o “discurso sobre o excremento” se condensam em um único significante: escatologia. O resultado disso pode parecer curioso, mas ambos os sentidos muitas vezes aparecem em paralelo nas narrativas e é isso o que acontece em Ualalapi.

Apesar de não explicitar a sobreposição dos dois sentidos de escatologia, Ana Mafalda Leite (1992, p. 92), alega que na obra de Khosa há marcas de um discurso oriundo de “fenômenos da ordem do escatológico [que] enquadram-se, apesar do seu carácter insólito e fantástico, na lógica mítica que preside a mundividência da comunidade”. Além disso, Leite ressalta que essa fenomenologia escatológica “prende-se obsessivamente aos líquidos: vômitos, sangues, chuvas diluvianas, entrando em sintonia a natureza com o mal estar dos homens” (p.63). Curiosamente, o que a autora alega entrar em paralelo com o que é “natural”, elevado ao carácter de insólito ou mítico (como o dilúvio, uma das tópicas sobre o fim), seriam os “líquidos corporais”, mas que, se percebermos a recorrência das fezes na narrativa, por exemplo, percebemos que não são necessariamente líquidos. O que há em comum entre esses elementos, portanto, não seria o seu estado físico, mas a ligação que têm no significante em português. No primeiro sentido, de escatologia como narrativa sobre o fim – especificamente em Ualalapi teríamos o fim do império de Gaza acompanhado dos vaticínios insólitos da comunidade –, no segundo sentido, o fato de serem matérias que saem de dentro do corpo: um resto, algo que é descartado ou expelido, ou seja, ligado ao *σκατός* (skatos).

**Escatologias em paralelo: o fim e o que sai do corpo**

Na primeira parte do livro, quando Mudungazi seleciona os guerreiros que iriam assassinar seu irmão, a narrativa é organizada por montagem paralela, um procedimento que implica duas ou mais cenas acontecendo ao mesmo tempo. No entanto, como esse procedimento é mais complexo de ser efetivado em uma narrativa literária do que em uma cinematográfica, por exemplo, o recurso utilizado por Khosa é a articulação temporal a partir de analepses e prolepses. Quando fica sabendo que seu marido havia sido escolhido para a função de assassinar Mafemane, a mulher, que havia sonhado que Ualalapi morrera andando e que sua voz sustinha seu corpo, entra em sua cubata com o filho: “Entrou na cubata e não mais saiu até à morte do filho e dela, afogados pelas lágrimas que não paravam de sair dos olhos desorbitados durante *onze dias e onze noites*” (KHOSA, 1990, p. 35 – grifos nossos). Essa primeira prolepse será recuperada após Ualalapi executar a sua missão. Ou seja, a morte da esposa e do filho ocorre paralelamente ao seu destino, que é vaticinado pela cor do sol. A construção da montagem paralela se dá no parágrafo seguinte: “Ualalapi, longe dos tormentos da mulher, aproximou-se da aldeia de Mafemane. O sol tomara a cor vermelha” (KHOSA, 1990, p. 35). Após a cena do assassinato, inserida anteriormente neste artigo, as cenas paralelas (de Ualalapi e sua esposa) se unem, quando Ualalapi enlouquece por ter tido que assassinar brutalmente um homem bom:

175

Passou a lança para a mão esquerda e pôs-se a correr, atravessando as casas da aldeia, e gritando como nunca ninguém ouvira um não estridente, lancinante. Desapareceu na floresta coberta pela noite, quebrando com o corpo as folhas e os ramos que os olhos ensanguentados não viam. Minutos depois o choro de uma mulher e o de uma 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, do Ngungunhane, nome que Mudungazi adoptara ao ascender a imperador das terras de Gaza. (KHOSA, 1990, p. 37 – grifo nosso)

Ou seja, os onze dias e onze noites, repetidos na narrativa como um ritornelo musical, são o indício do discurso escatológico sobre o império de

Gaza, ou seja, o seu fim, que chegaria com a queda de Ngungunhane, em onze anos. Esse discurso sobre o fim, no entanto, não vem desprovido do outro sentido de escatologia, pois as lágrimas e o sangue, em imagens recorrentes, aparecem em paralelo.

Na montagem da obra, o próximo trecho é uma das passagens que aparecem como interlúdios à narrativa chamados “fragmentos do fim”, que correspondem aos documentos históricos, ou, no caso do trecho que aparece após a primeira parte de narrativa, de historicidade ficcional<sup>5</sup>. Nesse trecho, um narrador heterodiegético conta uma das possíveis atitudes violentas do Coronel Galhardo, um dos portugueses encarregados da ocupação militar ao sul de Moçambique, que, mesmo após a Conferência de Berlim (1884-1885), teve resistência constante por parte do império *Nguni*, comandado por Ngungunhane<sup>6</sup>. Esse trecho em questão é também perpassado pelos dois sentidos de escatologia: a morte (fim) e os excrementos:

Sentindo que pisava um objecto estranho e duro o cavalo levantou as patas dianteiras, relinchou, e voltou a poisá-las sobre o corpo, precisamente no ventre leve e macio do negro. [...] saltou-lhe um jacto de sangue pela boca e viu as tripas a saírem, perfuradas por balas [...] O coronel Galhardo olhou para o negro, viu as tripas a escorrerem pela terra, viu os líquidos intestinais a desaparecerem por entre o capim amassado, viu o sangue a escorrer pelo corpo, e não se comoveu. (KHOSA, 1990, p. 39)

O inaudito horror dessa cena de morte, ou de narrativa do fim de uma vida, não seria tão denso não fosse pela matéria escatológica, pelo que sai do corpo: sangue, tripas, líquidos intestinais. A construção imagética, no texto, desses órgãos e fluidos que perdem a borda, ou seja, que transbordam para fora, é concatenada com a falta de comoção – e concomitantemente de humanidade – do Coronel Galhardo. O afeto<sup>7</sup> da cena no potencial leitor é, então, intensificado com o horror do escatológico contraposto à indiferença do coronel português. O “fragmento do fim” é, ao mesmo tempo, o fim da

<sup>5</sup> Para aprofundamento nas relações entre historicidade e ficção na obra, Cf. SOUZA (2020).

<sup>6</sup> Para uma perspectiva mais detalhada e modalizada sobre as relações entre a coroa britânica, a coroa portuguesa e o império nguni, consultar HERNANDEZ (2015).

<sup>7</sup> Afeto, aqui, tem o sentido dado ao termo por Spinoza, em sua *Ética* (2009): o afeto como o resultado de um encontro. No caso em questão, o encontro do leitor com a cena explicitada.

vida do homem baleado pelo coronel e pisoteado pelo cavalo e um fragmento do fim do império.

O capítulo “A morte de Mputa”, que segue o fragmento do coronel Galhardo, anuncia, além da morte do guerreiro que nomeia o trecho, os acontecimentos com sua filha, Domia. A construção da temporalidade nos capítulos, contudo, repete o recurso da prolepse:

Ao acordar, nessa manhã nebulosa e aziaga, Domia sentiu as vísceras bulindo de forma aterradora o mortífera, mas não se preocupou tanto, pois sabia que tais dores sempre lhe vinham quando pensava nos pormenores do acto que architectava há anos, desde o dia em que seu pai, de nome Mputa, fora morto e retalhado. (KHOSA, 1990, p. 45)

A prolepse tem por efeito o conhecimento prévio, por parte do leitor, de boa parte do que acontecerá no capítulo em termos de enredo e sob qual perspectiva a narrativa do trecho assumirá: um narrador que acompanha o ponto de vista de Domia. Esse “começar pelo fim” é também um dos indicadores da escatologia como discurso do fim, mas que é acompanhada com o que vem de dentro do corpo: “vísceras bulindo”. O narrador acompanha Domia em sua dolorosa experiência de perda, mas também na sua dor pessoal, uma vez que, além de perder seu pai, sofrerá uma das piores violências que uma mulher poderia sofrer. O capítulo também é acompanhado por “comentários do vulgo” (p. 49) sobre as atitudes de Mputa. O que se passa é que a inkonsikazi (principal esposa do imperador) espalha que o guerreiro Mputa a havia assediado. Isso levará a sua condenação de morte, não sem antes provar sua inocência pelo ritual do mondzo: “O rei não fez outra coisa que submeter Mputa ao mondzo, nome que leva o ordálio<sup>8</sup> venenoso preparado nessas terras do império” (p. 50). Por sobreviver ao mondzo, é então tachado de feiticeiro, nova razão para sua morte: “É feiticeiro, disse o rei com uma força jamais ouvida. E

<sup>8</sup> De acordo com o dicionário Michaelis, ordália é o “processo judicial, usado na Idade Média, que consistia em testes de resistência (combate, fogueira, água fervente) a fim de se provar a inocência ou a culpa do acusado, cujo resultado era atribuído ao julgamento de Deus; juízo de Deus, prova”. No caso específico da narrativa, o mondzo é um veneno de origem botânica que deve ser tomado pelo guerreiro.

feiticeiros não têm lugar no meu reino” (p. 50). O fim de Mputa é um primeiro grande trauma para a menina Domia:

Domia, com os seus treze anos, viu o pai a ser espancado e retalhado pelos guardas reais e por alguns elementos da população, pois os restantes, cientes da inocência de Mputa, retiraram-se da zona, tentando esquecer o que jamais esqueceriam. (KHOSA, 1990, p. 51)

Após presenciar a morte do pai, a narrativa atinge o ponto em que se iniciara (a prolepse que anuncia Domia com intenções de vingança). Os vaticínios que articulam fatores de ordem natural com as predições de fim se repetem: “Domia saiu da cubata, endireitou a saia vergastada pelo vento que anunciava a chuva que desabaria na altura da sua morte, e pôs-se a caminhar em direcção à casa real” (KHOSA, 1990, p. 51).

Como prenúncio de um fim, Ngungunhane também reflete sobre um vaticínio, dessa vez relacionado com o sangue. Ele fumava mbhangui<sup>9</sup>, “pensando na desventura que tocara a sua casa, pois as suas trinta mulheres, espalhadas pela capital, há mais de quatro semanas que vertiam sangue pelas coxas, facto inédito na sua vida de casado e polígamo, quando viu Domia transpor o cercado da sua casa” (KHOSA, 1990, p.51). Domia alega que vinha limpar a casa do *hosi*, mas ele a ataca “com a fúria de um animal que há muito não via o sexo oposto” (p. 52). Ela acaba por lhe desferir um golpe de facão na coxa direita, e ele “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” (p. 52).

Com todos os traumas sofridos, Domia consegue deixar duas cicatrizes eternas no violento Ngungunhane: a “marca indelével na coxa direita do seu corpo” (p. 53) e o cuspe que ela lhe lança com o xingamento de cão, o que o fez tremer “ao sentir-se aviltado como soberano. Tremeu ao sentir que a palavra saía da boca de uma mulher. Tremeu ao se aperceber

---

<sup>9</sup> Um aspecto interessante na construção do livro e que poderia ter um estudo em separado é o carácter didático do narrador ao inserir termos que podem ser desconhecidos ao leitor. Há pequenos comentários dentro da narrativa com explicações de elementos culturais e lexicais, como nessa passagem: “fumava mbhangui, nome que leva a «cannabis espontânea», muito fumada pelos Tsongas”. (KHOSA, 1990, p. 51)

que a moça era filha de Mputa” (p. 53). A morte de Domia também amalgama os dois sentidos de escatologia: “Quando a chuva desabou Domia deu o último suspiro, deixando a carne ser desfeita pela chuva que não parou de cair durante semanas e semanas até que sobre a terra não sobrasse um osso” (p. 53). Dessa vez é o corpo inteiro que se desfaz.

O próximo capítulo narrativo, que traz outra personagem feminina extremamente complexa, é precedido pelo *fragmento do fim* (3). Nesse fragmento, coronel Galhardo empreita o que se chamaria de “Marcha sobre Manjacase”, quando a povoação de Ngungunhane é bombardeada. O trecho é comentado por um narrador crítico: “Assim começa o relatório à posteridade do coronel Galhardo. Um relatório pormenorizado, prolixo, mas falho em aspectos importantes que o coronel omitiu, ao não registrar” (KHOSA, 1990, p. 55). O comentário prossegue enumerando omissões de Galhardo em seu relatório, incluindo aspectos de racismo e extrema violência, como ter “esventrado cinco negros com intuito de se certificar da dimensão do coração dos pretos” (p. 56); ter olhado sem pestanejar o fogo se alastrar pela capital do império de Gaza e ver inclusive uma “criança em chamas que gatinhava, desesperada, por entre as chamas e os troncos queimados e o capim e o adobe que desabava, procurando a vida na estupidez da terra” (p. 56). Esse comentário crítico traz à tona a naturalização do horror do processo colonial por meio de comentários aos relatórios oficiais, além de impregnar o trecho com marcas do escatológico.

A tia de Ngungunhane, Damboia, é a mulher que dará centro ao capítulo subsequente, que é precedido por uma epígrafe do apocalipse bíblico (cap. 18), sobre a prostituta da Babilônia, que termina escatologicamente: “a morte, o pranto e a fome. Ela será consumida pelo fogo, porque o Senhor que a condenou é poderoso” (KHOSA, 1990, p. 59). Como os demais capítulos, esse se inicia com uma prolepse que anuncia que Damboia

Morreu de uma menstruação de nunca acabar ao ficar três meses com as coxas toldadas de sangue viscoso e cheiroso que saía em jorros contínuos, impedindo-a de se movimentar para além do átrio da sua casa que ficava a uns metros da residência do imperador destas terras de Gaza que, a seu mando, colocou guardas reais em redor da casa de Damboia, impedindo olhares intrusos e

queimando plantas aromáticas que não tiravam o odor nauseabundo do sangue que cobriu a aldeia durante aqueles meses fatídicos em que o nkuaiá<sup>10</sup> [...] não se realizou, apesar de ser num ano de tumultos e guerras. (KHOSA, 1990, p. 61)

O ritual não ocorre em razão da estranha doença de Damboia, que implica uma menorragia de três meses que provocará inclusive uma enchente de sangue. Há o comentário de que a tal doença não ocorria desde que outra mulher, Misiui, perdera “leite dos seios durante anos sem fim, enchendo potes e barris” (p. 62). O paralelismo entre o sangue e o leite é estabelecido também como uma relação de classe, uma vez que Misiui não era uma mulher da corte, e o fluxo que sai de seu corpo acaba tendo como fim servir como alimento de todos, ganhando um caráter de produto, enquanto o fluido do corpo de Damboia é mais uma representação do fim do império.

A doença de Damboia provocou rebuliço e muita fofoca pelo reino: “pécoras, bestas sem nome, eram elas que levavam no sacco histórias inventadas, dizendo que Damboia sofria da doença do peito que fazia vomitar sangue pela boca, mas que ela vomitava entre as coxas, em paga da vida crapulosa que levava” (KHOSA, 1990, p. 65). Isso fez com que Ngungunhane aumentasse a violência contra os súditos, chamados “indivíduos sem rosto”. Essa ocorrência na narrativa evidencia o caráter ambivalente do imperador Nguni, que é transformado, pelos militantes nacionalistas em Moçambique, em uma espécie de herói idealizado da resistência. Khosa deslinda na obra seu caráter ao mesmo tempo heroico (por resistir às empreitadas portuguesas ao sul de Moçambique) e violento (ao propagar uma perspectiva de superioridade de classe em seu império).

Damboia, ao ser questionada sobre o assassinato de homens que não quiseram dormir com ela – por isso o paralelismo estabelecido no começo com a prostituta da babilônia –, responde: “quem eram esses homens para recusar as minhas ordens?... Gente da rua, sem nome, gente que nunca sonhou transpor a porta da minha casa” (p. 68). Ou seja, como mulher da

---

<sup>10</sup> O trecho é interrompido por uma explicação, entre parênteses, do que é o nkuaiá, que inclui a vinda de súditos de todo o reino, que trazem oferendas e promovem rituais que implicavam no sacrifício de dois jovens.

corde, ela replica a concepção de superioridade de classe. Durante três meses, Damboia sangrava em silêncio e sem parar e “a terra se recusava a digerir” (p. 70). Ela fala apenas na última sexta feira do mês o que faz com que lhe atribuam a categorização de louca. Com um uivo lancinante, morre no terceiro mês. O elemento escatológico do sangue é seguido do movimento da natureza e do insólito: “na manhã seguinte começou a chover e à superfície das águas apareceram nados-mortos das mulheres que sempre sonharam ter filhos. E era terrível termos que calcar aqueles corpos que se desfaziam aos nossos pés” (p. 72). O horror da enchente que traz à tona bebês natimortos que se desfazem aos pés é outro indício do fim do império, dessa vez narrado na terceira pessoa do plural, o que indica um narrador participante.

O capítulo do cerco dos portugueses ao reino de Gaza e captura de Ngungunhane é tratado em paralelo com uma analepse, ou seja, o retorno ao tempo em que Ngungunhane e o exército Nguni tomam as terras ao sul de Moçambique. Esse paralelismo é acompanhado da intensificação dos *leitmotive*, uma vez que há uma aproximação do fim: no passado o povo chope, que seria dominado pelos nguni; e no presente diegético da queda do império sob domínio de Ngungunhane. É como se o que se anunciava como vaticínio de tempos em tempos acabasse por se exacerbar em um ritmo acelerado ao chegar perto da sua efetivação, que é inclusive ratificada pela construção textual entrecortada:

O céu e a terra tomavam a cor de cadáveres estripados. Os dias sucediam-se aos dias ao ritmo de sonâmbulos senis. As nuvens da chuva passavam à distância e o vento galerno efundia cânticos tristes dos insignes guerreiros, mortos em batalhas de machos, com lanças a cruzarem-se no ar e os escudos a chocarem-se estrondosamente no capim devastado pelos homens e pelos cânticos da vitória que retumbavam pela planície pejada de cadáveres e de serpentes que silvavam, enlouquecidas pela visão infernal que se alcançava na planície. [...] Noite. As hienas uivam. As serpentes silvam. As corujas piam. Os mosquitos zunem, entram nas cubatas, atiram-se à carne, sugam o sangue. (KHOSA, 1990, p. 79 - 81)

Durante a resistência aos ataques (dos dois cenários que são construídos em paralelo), como em qualquer cenário de guerra, os alimentos escasseiam e a população sofre pela fome, além dos espaços serem

delimitados por escombros escatológicos: “contornavam pelos mesmos sítios as fezes espalhadas e os vômitos das bebedeiras e os lagos de mijo que criavam peixes sem barbatanas e olhos (p. 80). Até o rei, que nas narrativas meramente heroicas é idealizado, aqui se reduz aos aspectos mais baixos da escatologia: “agarra-se à enxerga ataviada, transpira, peida, tosse, ejacula” (p. 82).

O penúltimo trecho do livro com caráter narrativo (antes do último discurso de Ngungunhane) diz respeito ao diário de Manua, que era filho do imperador, seguido de páginas escritas pelo personagem Kamal Samade. A prolepse desta vez inicia com os destroços da capital de Gaza: “por entre os escombros daquilo que fora a última capital do império de Gaza encontraram um diário com uma letra tremida, imprecisa, tímida” (KHOSA, 1990, p. 97). A descrição da letra de Manua se contrapõe à força violenta, impositiva e audaz de seu pai. Como demarcador do fim, o diário do rapaz se encontra no meio do cenário escatológico: “as folhas, amontoadas ao acaso, estavam metidas numa caveira que repousava entre ossadas humanas e animais” (p. 97). Antes da narrativa penetrar nas linhas de Manua, uma comparação é traçada no barco em que ele embarcara: “além das poucas milhas da costa [...] despojadas das suas escarpas que foram testemunhas de cenas várias, como a do viajante zarolho que por essas terras aportou com um volumoso manuscrito” (p. 97). Camões, o “viajante zarolho”, não é trazido à toa como mais um humano testemunhado pelas escarpas, mas é também marca do paralelismo que se estabelece com Manua, o representante da assimilação dos valores portugueses por parte de indígenas nguni. *Os Lusíadas*, a epopeia máxima da expansão ultramarina portuguesa entra em paralelo com as “folhas amontoadas ao acaso” de Manua. A primeira obra se torna a grande obra do cânone português dos quinhentos, enquanto as letras de Manua trazem um registro daqueles que sofreram com o processo histórico herdado pelas grandes navegações.

A matéria escatológica que marca a narrativa dessa vez é o vômito. Os nguni não se alimentavam de peixe<sup>11</sup>, e Manua come peixe e bebe um

---

<sup>11</sup> Em entrevista, Khosa explica que “eles [os povos de língua nguni] tinham essa tradição e havia até o mito de que muitas vezes se recusavam a atravessar rios e tinham de dar uma volta enorme. Há qualquer coisa neles, como um tabu, que os impede de se alimentarem de

litro de vinho no navio. Quando vai dormir, sonha com serpentes a enrolarem o corpo do pai. Sorri com a imagem. Mas quando acorda e se levanta, percebe que algo de estranho havia acontecido:

Sentiu algo viscoso e escorregadio a colar-se às plantas dos pés. Arroz em pasta cobria o soalho. Cabeças de peixe com olhos brilhantes e reluzentes repousavam à superfície da pasta de arroz. O vinho coloria, aqui e ali, o arroz que um líquido amarelo azedava. Bolhas enormes rebentavam de segundo a segundo. Era o seu vômito. (KHOSA, 1990, p. 98)

O caráter insólito do episódio não recai apenas nas cabeças de peixe inteiras que aparecem por entre o líquido viscoso, mas também no fato de o vômito de Manua ter um volume muito maior do que o próprio corpo seria capaz de produzir. Os demais passageiros “vomitavam, incapazes de suportarem aquele chão pegajoso” (p. 99), e até o mar ao redor do navio toma a cor do vômito. Manua põe-se a chorar e, por mais incrível que pudesse parecer, seus lençóis não estavam sujos de vômito, apenas de esperma. Atribui o acontecimento ao pai: “Escreveu. Falou do pai e chamou-o ignorante e feiticeiro. Falou do seu tempo de estudante, afirmando que uma vez borrou o quarto de merda durante a noite, deixando a cama limpa” (p.100). A primeira pessoa é incorporada à narrativa nesse momento:

Hoje [...] vomitei. O comandante do navio nada entende de feitiço. 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 a nossa vida e as intrigas que nos matam diariamente. (KHOSA, 1990, p. 100)

Tendo assimilado a cultura portuguesa e a religião cristã, Manua critica seus costumes de origem e preza pelo que ele chama de “costumes nobres dos brancos” (p. 100). No entanto, a mesma cultura que ele elogia, o repudia: “Vocês admitem pretos nestes barcos e o resultado é este, capitão. [...] Qual rei, qual merda, os pretos nunca tiveram reis” (KHOSA, 1990, p.

peixe. Daí serem grandes criadores de carne. Eles, apesar de estarem numa zona perto do mar, não iam lá. Eram mais criadores de gado e ficavam pelo interior”. (KHOSA, 2018, s/p)

100). Aqui o autor traz à tona essa perspectiva etnocêntrica rebatendo-a com uma reconstrução da narrativa de ascensão e queda do império de Gaza, enfatizando inclusive as linhas sucessórias do reino.

Na segunda parte do capítulo acerca de Manua há a afirmação de que entre 1892 e 1895 não há nada nos diários, pois as folhas haviam sido comidas pelos ratos. A morte de Manua acontece no ano de 1895. A continuação da história se dá pelas palavras do personagem Kamal Samade, que as escreve em árabe. Nessas páginas consta que o irmão de Manua, Buinsanto, alegou que

O seu irmão Manua bebia com muita sofreguidão devido ao feitiço dos bisavôs que se irritaram por aqueles modos estrangeiros no andar, no vestir e no falar. O pénis minguava de dia para dia. No dia do sua morte acordou sem nada entre as coxas e apanhou a maior bebedeira de sempre. (KHOSA, 1990, p. 105).

A morte aqui é relacionada à perda do falo, que “diminui” até desaparecer por completo. Essa perda é relacionada à própria perda da cultura, uma vez que Manua é acusado de ser como um Chope, subserviente aos portugueses. Os Chope eram o povo que havia sido dominado pelos Nguni, que acabam por colaborar com os portugueses no processo de ocupação militar em Moçambique. Com todos esses entrelugares da história, Khosa reconstrói diegeticamente a complexidade do processo colonial e questiona a narrativa focada apenas numa dualidade que reduz tudo a “colonizador” e “colonizado”.

No último discurso de Ngungunhane, que fecha a narrativa, contado por outras personagens em diálogo, o imperador reforça a ideia de sua supremacia ao ver os súditos, provavelmente de herança chope, rindo: “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” (KHOSA, 1990, p. 115).

Nesse capítulo, que é a construção simbólica do fim do império, amalgamam-se todos os aspectos da escatologia no augúrio de Ngungunhane e no diálogo que o interrompe, como uma costura final na narrativa. É o prenúncio do fim do império e de todos os males que o povo

passaria com a ocupação militar portuguesa, com as guerras de libertação e inclusive com a guerra civil que procederia à independência.

A concepção escatológica, seja de discurso de fim dos tempos, seja de discurso sobre o que vem de dentro do corpo é enunciada no trecho: “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” (KHOSA, 1990, p. 116). O sangue e a morte aparecem como um refrão na fala do imperador em queda, mas também no diálogo que se passa tempos depois, quando duas personagens conversam sobre a história:

Quando Ngungunhane falava à multidão que o viajava, uma mulher, sem aparências de gravidez, teve uma criança sem olhos e sexo. Dois homens tiveram um colapso cardíaco. [...] Deve ter aberto os olhos e a boca antes de desmaiar. Quando deram por ela já estava morta. E o que impressionou as pessoas foi o sangue escorrendo em direcção à fortaleza. O sangue era negro como a nossa pele. E à medida que avançava abria um pequeno sulco pela encosta acima. Os portugueses cobriram com saibro. (KHOSA, 1990, p. 117)

---

185

A criança que nasce sem anúncio, sem órgãos genitais e sem os olhos é outro paralelo à perda do falo de Manua e, conseqüentemente, da queda da cultura nguni. O sangue escuro que corre encosta acima, desafiando a lei da gravidade, é um dado que assinala aquilo que está fora do seu curso natural.

Ngungunhane antecipa a violência dos homens brancos que – assim como ele o fazia, a exemplo da menina Domia – estupra-riam as mulheres e fariam com que sobreviver se tornasse insuportável:

As mulheres, que tanto estimais, passarão a ser fornicadas como animais nas vossas casas ou nas traseiras das casas destes animais que hoje respeitais mais que os vossos irmãos nguni. [...] Muitos de entre vocês suicidar-se-ão em árvores anãs ou entregar-se-ão aos crocodilos que vos rejeitarão pela cobardia que transportam, e flutuarão pelas águas durante anos e anos som que um animal aquático se aproxime da carne putrefacta. (KHOSA, 1990, p. 118)

Os que sobreviessem tornar-se-iam “cadáveres vivos”: “A morte e o luto espalhar-se-ão por estas terras e o preto sobrepor-se-á à negrura da vossa pele farta de caminhar entre cadáveres vivos e apodrecidos que se espalharão pelas ruas” (KHOSA, 1990, p. 121). As fezes e o alimento passariam a ser confundidos: “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” (KHOSA, 1990, p. 123).

O discurso do *hosi* culmina no trecho que inicia esse artigo, uma alusão à fome e ao rebaixamento que os faria comer papas de merda, que por sua vez provocariam diarreia e vômitos e inundariam as ruas. O presságio final é o horror de se alimentar de bebês natimortos: “A confusão reinará por séculos e haverá suplícios ao fogo; rebentarão as barrigas grávidas de mulheres inocentes, obrigando os pais a comer os nados mortos sem uma lágrima nos olhos” (KHOSA, 1990, p.123).

Em virtude da repetição dos aspectos que compõem os dois sentidos de escatologia no decorrer da obra, bem como sua importância na composição diegética, percebemos como Khosa se utiliza do recurso do *leitmotiv* para a construção não apenas do enredo, mas também da forma e da estrutura do texto, uma vez que os capítulos se iniciam com prolepses, ou seja, o final é apresentado no começo; os fragmentos que se intercalam à narrativa contêm elementos escatológicos que os relacionam aos demais trechos da obra e inclusive são chamados de “fragmentos do fim”; as passagens bíblicas citadas dizem respeito ao fim (Jó no seio da tempestade; o apocalipse; as pestes, fomes e terremotos anunciados em Mateus, 24); todas as passagens carregam os fluidos, excrementos e restos do corpo: sangue, fezes, vísceras e vômitos; até os vivos acabam se tornando mortos: cadáveres vivos, como o próprio Ualalapi que se torna uma espécie de morto-vivo na floresta.

## REFERÊNCIAS

DICIONÁRIO GREGO-PORTUGUÊS (DGP): 6v, Daisi Malhadas, Maria Celeste Consolin Dezotti, Maria Helena de Moura Neves (coords). Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

HERNANDEZ, Hector Guerra. “Invasões estrangeiras e formação do estado ao sul de Moçambique”, *Revista África*, São Paulo, n. 35, 2015, p. 19-55.

HOLMAN, C. Hugh. *A handbook to literature*. Indianopolis: Bobbs-Merrill Education Pub, 1980.

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

\_\_\_\_\_. “A memória é sempre costurada. É preciso escangalhá-la para abrir caminhos”. Entrevista a Nuno Ramos de Almeida. *Jornal I*: Lisboa, 03/04/2018. Disponível em: <https://ionline.sapo.pt/606664>. Acesso em 01/05/2023.

LEITE, Ana Mafalda. “A dimensão anti-épica da moderna ficção moçambicana: Ualalapi de U. B. K. Khosa”, *Discursos*, n.9, 1995, p. 53–69.

LEITMOTIV (verbetes). In: *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, 2009. ISBN: 989-20-0088-9, <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/leitmotiv>>, consultado em 26/04/2023.

187

SOUZA, Ubiratã. “Disforia e Fratura: A produção do conhecimento entre história e literatura na ficção moçambicana”, *Revista História e Cultura*, Vol. 9, N° 1, 2020, p. 421-446.

SPINOZA. *Ética*. [trad.] Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

**Resumo:** O presente artigo tem por intuito investigar o *leitmotiv* da escatologia presente na obra *Ualalapi*, do autor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa. Nossa hipótese é de que os dois sentidos de escatologia percorrem a obra como motivos condutores, funcionando como uma costura entre os elementos fragmentados. O primeiro sentido, relacionado àquilo que vem de dentro do corpo, perpassa a narrativa em imagens vívidas e insólitas; enquanto o segundo, de discurso do fim dos tempos, delinea o próprio enredo: o fim do Império de Gaza.

**Palavras-chave:** Ualalapi, escatologia, leitmotiv, Ungulani Ba Ka Khosa

**Abstract:** This essay aims to analyze the scatology/eschatology *leitmotiv* present in the work *Ualalapi*, by Mozambican writer Ungulani Ba Ka Khosa. The hypothesis is that the scatology/eschatology (which is the same word in Portuguese - escatologia) traverses Khosa's work as a leitmotiv that welds its fragmented parts. The first meaning, related to what comes from the insides of the body, pervades the narrative in uncanny and vivid images; while the second, related to the discourse of end of times, outlines the plot itself: the end of Gaza's Empire.

**Keywords:** Ualalapi, scatology, eschatology, leitmotiv, Ungulani Ba Ka Khosa