



UNIVERSIDADE EDUARDO MONDLANE
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

**O diálogo das escritas em *Ualalapi*
e *Os leões não dormem esta noite***

Dissertação apresentada em cumprimento parcial dos requisitos exigidos para obtenção do grau de Licenciatura em **Linguística** da Universidade Eduardo Mondlane

Benedito Ruben Cossa

Maputo, 2001

821(679)
C836d *CP*

F. LETRAS D.E.M.	
R. E.	28055
DATA	21 Novembro 01
AQUISIÇÃO	O Letra
COTA	LT-17



**O diálogo das escritas em *Ualalapi*
e *Os leões não dormem esta noite***

Dissertação apresentada em cumprimento parcial dos requisitos exigidos para obtenção do grau de Licenciatura em **Linguística** da Universidade Eduardo Mondlane por
Benedito Ruben Cossa

**DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE EDUARDO MONDLANE**

Supervisora: Prof^a. Dra. Rita Chaves

Maputo, 2001

O Titulo:			
O Presidente 	O Supervisor 	O Oponente 	Data 18/09/01

DECLARAÇÃO

Declaro que esta dissertação nunca foi apresentada para a obtenção de qualquer grau, e que ela constitui o resultado da minha investigação pessoal.

Benedito Ruben Cossa

RESUMO

A presente dissertação é um estudo que tem o objectivo de demonstrar que as obras *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa, e *Os leões não dormem esta noite*, de Guilherme de Melo, se constroem na base de um dialogismo.

A escolha destas duas obras baseou-se no facto de ambas abordam o mesmo tema, que é Gungunhana e o Império de Gaza.

Para o efeito, seguimos uma metodologia que consistiu na análise intertextual, que nos permitiu interpretar as diferentes formas de abordagem que os dois autores fazem do tema.

Demonstrámos ao longo da análise que este dialogismo ocorre em três níveis a saber: o da oralidade com a escrita, o do discurso da História com a ficção e o do discurso bíblico com a ficção.

Em *Ualalapi*, o dialogismo assenta principalmente sobre uma das figuras da intertextualidade, a amplificação, entendida como "a transformação dum texto original por desenvolvimento das suas virtualidade semânticas", através da qual a obra orienta-nos para diversificadas leituras.

Com efeito, através da amplificação, *Ualalapi* dialoga com diferentes tipos de discursos, quer recorrendo às fontes da História colonial, quer a citações bíblicas e, nalgumas vezes, às fontes da tradição oral, que servem de mote cujo sentido é sempre desenvolvido nos contos que precedem.

Os leões não dormem esta noite também constrói-se na base de dialogismo, quer através de um processo intertextual que consiste na inserção (engate) de textos de natureza diversa (cartas, familiares e oficiais, extractos de relatórios, de artigos de jornais, etc., que corroboram a opinião do narrador, bem como de aspectos que

remetem o leitor para universos culturais tanto africanos como ocidentais, que no contexto do seu texto geram novos significados.

Enquanto Ungulani recorre à narrativa curta, o conto, o que lhe permite aproximar-se mais do registo da oralidade, Guilherme de Melo serve-se da narrativa longa, o romance, com tendência para o discurso reportado, insinuando-se deste modo os modelos de registo que cada um dos autores privilegia na sua obra.

Por outro lado, enquanto *Ualalapi* desmitifica algumas versões correntes da História (a colonial e a revolucionária) sobre Gungunhana, apresentando-o como um monstro, *Os leões não dormem esta noite* recupera a imagem heróica do Imperador de Gaza, apresentando-o vestido de dignidade e humanismo. Estes posicionamentos diferentes sobre a mesma realidade têm a ver com os valores ideológicos que cada um dos autores pretende veicular através da sua obra. A obra de Ungulani aponta para um passado histórico que foi o Império de Gaza e projecta-se para o presente em que vive, dos primeiros anos da independência de Moçambique caracterizados, à semelhança do Império de Gaza, pelo despotismo e desmandos cometidos pelo regime de inspiração comunista então instituído. Guilherme de Melo também parte desse passado, e apresenta-nos um Gungunhana não preocupado com os acontecimentos do passado, assumindo-os como resultado da providência divina, mas sim com o estabelecimento de uma ponte de entendimento entre os povos moçambicano e português. E os pilares dessa ponte são os dois protagonistas de Chaimite em 1895: Mouzinho de Albuquerque e Gungunhana. Por isso, ao discurso áspero de *Ualalapi*, que acentua o carácter despótico do Imperador de Gaza e a atmosfera violenta da realidade a que se refere, contrapõe-se o discurso complacente de *Os leões não dormem esta noite*, que ameniza os erros do passado procurando criar uma convivência harmoniosa entre o ex-colonizado e o ex-colonizador.

ÍNDICE

1.	Introdução	1
2.	Pressupostos metodológicos	6
2.1.	Objectivo	6
2.2.	Hipótese e justificativa	6
2.3.	Metodologia	7
3.	Conceitos operatórios	8
3.1.	Dialogismo	9
3.2.	Intertextualidade	9
3.2.1.	Algumas estratégias do processo intertextual.....	12
3.3.	História e discurso	13
4.	A Escrita da História e a Escrita Literária	14
4.1.	A ficção como herança da Escrita da História e da Escrita Literária	16
5.	O diálogo das escritas em Ungulani Ba Ka Khosa e Guilherme de Melo	18
5.1.	Os modelos de escrita em Ungulani Ba Ka Khosa	18
5.1.1.	Ungulani Ba Ka Khosa e o modelo da tradição oral	18
5.1.2.	<i>Ualalapi</i> e a desmitificação da História	26
5.2.	Os modelos de escrita em Guilherme de Melo	33
5.2.1.	A propensão para o biográfico	33
5.2.2.	<i>Os Leões não dormem esta noite</i> e a reescrita da História	38
5.2.3.	<i>Os leões não dormem esta noite</i> e a literatura reportada	50
6.	Conclusão	51
7.	Bibliografia	55

1. Introdução

Neste trabalho pretendemos analisar duas obras, nomeadamente *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa, e *Os leões não dormem esta noite*, de Guilherme de Melo, a primeira de um escritor incontestavelmente moçambicano cuja escrita reflecte um particular enraizamento no meio sócio-cultural e político moçambicano, e a segunda de um escritor que definí-lo-emos como sendo um escritor português.

Ungulani Ba Ka Khosa nasceu em Moçambique, na província central de Sofala, filho de mãe sena e pai changana. A sua infância e juventude são passadas no meio cultural e social verdadeiramente moçambicano, entre o urbano e o semi-urbano, permitindo que o escritor estivesse sempre ligado à sua tradição cultural quer através da família como de amigos.

A par disso, a sua formação académica parece justificar o tema da sua primeira obra de estreia, *Ualalapi*. Após alguns anos de actividade de professorado na província de Niassa, Ungulani regressa a Maputo onde frequenta a Faculdade de Educação na área de História e Geografia para o ensino pré-universitário.

A sua obra inclui títulos como *Ualalapi* (1987), o seu livro de estreia e o primeiro de impacto, ao qual se segue *Orgia dos loucos* (1990) e *No reino dos abutres* (1999) com os quais se vem consolidando a sua consagração como escritor. Paralelamente à sua actividade de escritor, Ungulani tem tido uma constante contribuição na vida cultural e intelectual do país sobretudo através dos media.

Guilherme de Melo, embora tenha a nacionalidade portuguesa, a sua longa permanência em Moçambique, país onde nasceu e cresceu, confere-lhe um conhecimento profundo da realidade deste país, conhecimento este que se reflecte sobretudo na temática da sua obra até aqui produzida, a maior parte da qual sob forte influência moçambicana.

Com efeito, a maior parte da sua obra, desde *As raízes do ódio* (1965) até *Os leões não dormem esta noite* (1989)¹ passando por *A sombra dos dias* (1981) não é mais do que um testemunho histórico e/ou social da realidade moçambicana dos últimos anos do Moçambique colonial. *As Raízes de ódio* retrata a convivência branca e negra na capital colonial, então Lourenço Marques, incidindo sobre a emergência da consciência cultural e sócio-política e sobre os inevitáveis laços familiares, sociais e educacionais de um grupo inter-étnico, que o universo colonial ajudou a surgir. *A sombra dos dias*, surge na esteira do primeiro e debruça-se também sobre a vida da então Lourenço Marques, apresentando meio século de vida urbana através da ficção.

A par destas considerações, baseadas no aspecto temático da obra deste autor, há que considerar outros critérios, por exemplo, aquele que Fernando Cristóvão, ao discutir a problemática da literatura como sistema nacional, discorrendo sobre os critérios que determinam a inclusão ou não de um escritor num sistema literário de uma nação, toma como critério mais consistente e lógico - *a literatura como sistema comunicativo*. Fernando Cristóvão percorre vários critérios - linguístico, histórico-geográfico, temático-estilístico e jurídico-político -, mostrando a inoperância de qualquer um deles considerado individualmente. Este critério supera os enumerados acima pelo facto de considerar um conjunto de factores na definição da nacionalidade literária,

¹ Não nos referimos à obra *Como um rio sem pontes* (1992) por se tratar de um texto de fuga para a literatura portuguesa, embora se trate ainda nele a questão africana, através da tensão que se instala no seio de uma família atingida pela guerra de libertação nacional, do 25 de Abril e da independência de Moçambique, mas sob o ponto de vista de um filho que se encontra fora da sua terra natal, perdido na grande metrópole que, em relação a Lourenço Marques, Lisboa não deixa de ser. Igualmente não incluímos nesta listagem *Moçambique - Dez anos depois* por não se tratar propriamente de uma obra literária, mas sim de uma reportagem escrita em 1984 sobre a visita que o escritor-jornalista fez à sua terra natal, dez anos depois de tê-la abandonado.

nomeadamente o envolvimento das instituições que participam na produção, difusão e recepção das obras literárias².

Parece-nos haver consonância de ideias entre Fernando Cristóvão e Manuel Ferreira que, a propósito desta discussão, afirma que “em casos destes, isto é, de dupla nacionalidade ou hesitação taxinómica funciona como operador significativo e indicador sugestivo a natureza temática da obra que vai influenciar o receptor e a este comete-se a responsabilidade de determinar a sua nacionalidade”³.

Neste sentido, Fernando Cristóvão considera que “são nacionais todos os autores e obras que circulam num determinado sistema comunicativo cultural e literário nacional, usadas e entendidas como fazendo parte dele. [Mas] não basta que circulem nesse espaço, pois se não forem reclamados pelas diversas categorias de leitores como próprias não poderão ser aceites como tal. Para tanto contribuem, decisivamente, a opinião das diversas categorias de leitores e das instituições atrás enunciadas, fundamentando um juízo assente principalmente no facto da circulação e aceitação colectivas, por certo motivadas por uma multiplicidade de factores onde se evidenciam a língua, a temática, a autoria”⁴.

Não nos parece, portanto, que a obra de Guilherme de Melo esteja dentro do sistema comunicativo cultural e literário moçambicano, uma vez que a ausência da opinião colectiva da recepção reclamando a moçambicanidade deste escritor, se não de um e outro crítico estrangeiro. Por exemplo, Pires Laranjeira, consciente deste facto, numa recensão crítica ao romance deste autor intitulado *Como um rio sem pontes* começa o

² CRISTÓVÃO, Fernando, *Cruzeiro do Sul a Norte*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983, p. 23.

³ FERREIRA, Manuel, *O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano Editora, 1989, p. 219.

seu texto com a seguinte afirmação: “Os textos de escritores que, como Guilherme de Melo, pertencem a duas pátrias literárias levantam problemas muito específicos de análise...”, mesma posição consolidada mais adiante, no mesmo texto quando, a propósito de *As raízes do ódio*, mas não só, afirma que se trata de uma obra que não pode deixar de se considerar um texto importante no processo de instauração do sistema nacional da literatura moçambicana⁵. Apesar de, a propósito da múltipla nacionalidade literária, Fernando Cristóvão afirmar que nada impede que as obras e autores funcionem como próprios em dois ou mais sistemas comunicativos nacionais, acontecendo que nessas circunstâncias tais autores ocupam em cada literatura nacional posições diferentes, conforme as exigências dos critérios valoradores do sistema⁶, achamos importante anotar que a obra deste autor deixou de circular no sistema comunicativo cultural e literário moçambicano. Não parece haver para este escritor recepção corrente em África. Como outros na sua situação, Guilherme de Melo passou a ser um escritor português *regressado* à pátria, com uma obra na qual se reflecte uma determinada experiência e vivência africana. É aquilo que Manuel Ferreira considera “escritores portugueses de *motivação africana*, que de todo se furtaram ao estatuto de escritor colonialista. Esta particularidade ninguém lha retirará e nenhum historiador estará interessado em tirar-lha.”⁷

⁴ CRISTÓVÃO, Fernando, Op. Cit., p. 23.

⁵ LARANJEIRA, J.L. Pires de. “O Drama dos africanos brancos desenraizados: como um rio sem pontes”, In: *II Congresso Internacional de Literaturas Lusófonas – Revista da Lusofonia*. Pontevedra-Braga, 1994.

⁶ CRISTÓVÃO, Fernando, Op. Cit., p. 23

⁷ FERREIRA, Manuel, Op. Cit., p. 220.

Opinião contrária à de Laranjeira, desta feita baseada nos pressupostos político-ideológicos, está patente num trabalho recente de Agostinho Matias Goenha, que aponta como razões da exclusão de Guilherme de Melo da literatura moçambicana o seu posicionamento hostil para com a FRELIMO, que mais se evidenciou ao longo da sua actividade de jornalista no *Notícias* (em Maputo) e no *Notícias da Beira* (na Beira), e o abandono do país pouco antes da independência. Goenha afirma que:

“Guilherme de Melo segue uma trajectória que o afasta da dinâmica literária local, “nacional” e moçambicana, em que os considerados verdadeiros escritores moçambicanos estão tocados pelos problemas do povo, segundo critérios que, no quadro da então desencadeada luta de libertação nacional, fundamentaram o conceito de literatura moçambicana. O pressuposto dominante era o da ligação da literatura à realidade, fazendo-se a sua representação, explicando-se assim que todos os problemas do colonizado mereciam a atenção dessa literatura engajada. Neste aspecto, Guilherme de Melo, por causa da sua opção político-ideológica, não imprimiu à sua obra, esta dinâmica de uma literatura comprometida, de denúncia do sistema colonial, integrando elementos exigidos pela revolução. Em consequência disto e como forma de demonstração do seu descontentamento para com a nova realidade que se avizinha, Melo abandona Moçambique em vésperas da Independência Nacional do país. Pode-se justificar, assim, a não adesão, a não inclusão das suas obras na literatura moçambicana. Aliás, a integração nessa literatura equivalia a uma identificação total com a FRELIMO e com todos os valores com ela representados. O posicionamento hostil de guilherme de Melo para com o Movimento de Libertação e o abandono do país ditaram o seu afastamento do leque de autores moçambicanos”⁸.

⁸ GOENHA, Agostinho Matias, *As Manifestações Semânticas das Personagens em Portagem e em A Estranha Aventura*, 2000. Tese de mestrado em literatura portuguesa moderna e contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000.

2. Pressupostos metodológicos

A razão da escolha destas duas obras para um trabalho de literatura moçambicana prende-se com o tema, o Império de Gaza. Como escreve Pires Laranjeira, "*Os leões não dormem esta noite* (1989), cuja figura central é baseada em Gungunhana, emparceira, na literatura moçambicana, com *Ualalapi* (1987), de Ungulani Ba Ka Khosa. Ambos pretendem recuperar literariamente a figura do grande imperador africano"⁹. Deste modo, achamos que ambas se prestam para uma análise comparativa, razão pela qual empreenderemos este estudo com o objectivo de identificar as semelhanças e as diferenças entre elas.

2.1. Objectivo

O nosso objectivo é, numa primeira fase, descrever individualmente cada uma das obras para identificarmos as particularidades de uma e outra, tanto na estruturação da história como na do discurso e, posteriormente, debruçarmo-nos sobre o tema que, logo à partida, nos parece ser o mesmo em ambas, embora apresentado sob diferentes pontos de vista. São estes pontos de vista que serão alvo da nossa atenção.

2.2. Hipótese e justificativa

A hipótese que formulamos sobre as duas obras é a de que ambas são construídas a partir de um diálogo que se funda na intertextualidade, no sentido lato do termo.

⁹ LARANJEIRA, Pires, Op. Cit., p. 106.

2.3. Metodologia

Do ponto de vista metodológico, é importante que façamos referência a duas perspectivas de análise que nos orientarão. Na primeira fase, adoptaremos como predominante a perspectiva estrutural que, a nosso ver, explica melhor a organização tanto discursiva como textual das duas obras. Na fase seguinte a análise será dominada por uma perspectiva pós-estrutural, concretamente pela crítica intertextual contemporânea¹⁰, que nos permitirá interpretar alguns posicionamentos ideológicos dos dois autores, porque reconhecemos que o tema em estudo empurra-nos para uma perspectiva ideológica. Estamos em presença de duas obras que convergem para um mesmo tema, e por sinal, um tema histórico, mas o posicionamento que cada um dos seus autores toma só pode ser explicado tendo em conta os valores ideológicos que cada um deles pretende veicular. Aliás, os factos históricos são susceptíveis de ter várias interpretações, conforme os interesses de quem os relata.

¹⁰ ANGENOT, Marc, *Glossário da crítica contemporânea*. Lisboa: Editora Comunicação, 1994.

3. Conceitos operatórios

Deste modo, há a necessidade de procedermos à definição de alguns conceitos operatórios que servirão de base à nossa análise. Neste sentido, julgamos como sendo elementos de análise indispensáveis conceitos como *dialogismo*, *intertextualidade* e *amplificação*, cuja operacionalidade achamos ser fundamental para a realização do nosso trabalho, para além de podermos apoiar-nos em outros, nomeadamente a distinção entre *história e discurso*.

Os primeiros três conceitos enquadram-se naquilo que Marc Angenot, quando aborda a problemática da crítica literária no pós-estruturalismo, chama crítica intertextual contemporânea. Segundo este autor, se se tiver em linha de conta apenas a formação deste neologismo, integrar-se-ão neste conjunto de investigações todos os modelos de análise que fazem a questionação do modelo estrutural, caracterizado por "(1) construir os seus objectos como totalidades fechadas compostas de unidades cujo sentido resulta da função desempenhada e (2) encarar os seus objectos empíricos - enunciados, textos, práticas simbólicas -, como performances particulares de um código, ou seja, de um conjunto finito de regras e de repertório de unidades diferenciais"¹¹. Neste sentido, de facto a abordagem intertextual supera o modelo estruturalista na medida em que este envolve apenas uma interacção dinâmica entre as partes constituintes de um todo enquanto aquela pressupõe uma leitura dialógica tanto entre os diferentes elementos da própria obra como entre a obra e outras obras e ainda entre aquela e outros condicionalismos extra-literários que possam estar na sua origem.

¹¹ ANGENOT, Marc, Op. Cit., p. 132.

3.1. Dialogismo

Uma vez que o nosso trabalho se baseia fundamentalmente nas relações dialógicas que se estabelecem em cada obra e também aquelas que cada uma das obras estabelece com o contexto em que surge, vimos a necessidade de discutir os conceitos de *dialogismo* e *intertextualidade*. No plano da criação literária, o texto é um universo coerente sobre o qual se pode fazer uma análise estrutural. Mas estudos iminentes da obra literária, sobretudo baseados na dissecação de estruturas textuais à procura de relações entre as partes e do funcionamento interno do texto já provaram a sua insuficiência, sendo imperioso que passemos da análise estrutural para uma análise intertextual e cultural. O conceito de dialogismo torna-se bastante útil neste contexto, uma vez que traduz esta relação intra e extra-textual, permitindo que ao longo da análise nos possamos mover tanto dentro da obra como de dentro para fora e vice-versa, de modo a decifrar também as suas funções social e cultural. Portanto, o conceito de dialogismo permite-nos ultrapassar as fronteiras do texto e estar numa interação viva com o contexto histórico e social.

3.2. Intertextualidade

Na sequência das relações dialógicas acima referidas, vamos abordar o conceito de *dialogismo textual*, ou seja, a *intertextualidade*, e de outros que decorrem do uso daquele, nomeadamente o de *intertexto* e o de *amplificação*. Júlia Kristeva afirma que “todo o texto constrói-se como um mosaico de citações, todo o texto é uma absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjectividade instala-se a

de intertextualidade, e a língua poética flui, pelo menos, como dupla”¹². Aguiar e Silva define a intertextualidade “como a interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s)” e o intertexto “como o texto ou o corpus de textos com o qual um determinado texto mantém aquele tipo de interação”¹³.

Vários são os autores que dedicaram estudos a este conceito de intertextualidade, importando aqui referir os nomes de Jean Ricardou, e Lucien Dälembach, dada a importância das suas contribuições na distinção entre os diferentes tipos de intertextualidade, para além do já citado Aguiar e Silva.

Aguiar e Silva, baseando-se na natureza da intertextualidade, distingue a intertextualidade exoliterária da endoliterária e a intertextualidade hetero-autoral da homo-autoral. “No caso da *intertextualidade exoliterária*, escreve, o intertexto é constituído quer por textos não verbais - um texto pictórico, por exemplo, pode ter relações intertextuais com um texto literário - quer por textos verbais não literários: obras historiográficas, filosóficas, científicas, ensaios, artigos de jornais, livros didáticos, enciclopédias, etc. No caso da *intertextualidade endoliterária*, o intertexto é constituído por textos literários”¹⁴. A *intertextualidade hetero-autoral* é a que se estabelece entre textos de diferentes autores, enquanto a *homo-autoral* estabelece-se entre textos do mesmo autor. Aguiar e Silva chama a atenção para a diferença existente entre a intertextualidade homo-autoral e aquilo que Jean Ricardou considera intertextualidade interna, entendida como relação de um texto consigo mesmo, e que,

¹² KRISTEVA, Júlia, citada por Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, 6ª edição. Coimbra: Almedina, 1984, p. 625.

¹³ AGUIAR E SILVA, Op. Cit., p. 625.

¹⁴ Id., p. 630

por oposição, difere da intertextualidade externa, compreendida como relação de um texto com outro. Aliás, Ricardou distingue antes a *intertextualidade geral* (relações intertextuais entre textos de autores diferentes) e *intertextualidade restrita* (relações intertextuais entre textos do mesmo autor)¹⁵.

Percebe-se claramente que o conceito de intertextualidade em discussão aqui distingue-se de acordo com dois critérios: a natureza do intertexto e a relação que o intertexto tem com o autor. Deste modo, os dois autores aproximam-se em relação ao segundo critério, embora usando designações diferentes, uma vez que aquilo que Aguiar e Silva designa intertextualidade hetero-autoral e homo-autoral Ricardou chama intertextualidade interna e externa.

No entanto, uma outra proposta é a de Lucien Dälembach que, à par da intertextualidade restrita e geral proposta por Ricardou, fala da autotextualidade, para se referir às relações intertextuais entre obras do mesmo autor, pois a distinção de restrita e geral já em si pressupõe relações intertextuais entre autores diferentes.

Dado a distinção dos conceitos de intertextualidade exoliterária e endoliterária estender-se a vários domínios das estratégias comunicativas, desde os não verbais até os verbais, incluindo o texto literário, adoptá-los-emos para o nosso trabalho, procurando demonstrar neste sentido a convergência de alguns desses domínios nas obras em análise.

¹⁵ DÄLEMBACH, Lucien, "Intertexto e autotexto", In: *Intertextualidades* [Poétique nº 27: revista de teoria e análise literárias. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51.

3.2.1. Algumas estratégias do processo intertextual

Num estudo sobre a poesia de Heliodoro Baptista intitulado «Por cima de toda a folha, a escrita e a intertextualidade»¹⁶, Fátima Mendonça enumera alguns tipos de alterações sofridas pelos textos no decurso do processo intertextual, nomeadamente (1) transcrição linear, convocação de fragmentos textuais por analogia semântica, (2) convocação de elementos intertextuais para manter uma dada sequência discursiva, (3) inserção metonímica e (4) amplificação.

Por sua vez, Laurent Jenny¹⁷ apresenta-nos, por um lado, uma lista daquilo que considera como sendo operações do trabalho intertextual (*verbalização, linearização e engaste*) e, por outro, uma lista dos tipos de alterações sofridas pelos textos no decurso do processo intertextual. Não nos deteremos na primeira lista uma vez que envolve conceitos cuja operacionalidade é irrelevante para a nossa análise, se não anotar que um deles, o engaste, pode ter interesse pois as suas realizações assentam em três tipos de relações semânticas (isotopia metonímica, isotopia metafórica e montagem não isótopa). A segunda lista é bastante diversificada e L. Jenny elabora-a com base nas figuras de retórica transpostas para o âmbito da intertextualidade (*figuras da intertextualidade*) que incluem a *paranomásia*, a *elipse*, a *amplificação* e a *interversão*, esta última que abarca diferentes modalidades. No entanto, porque nem todas estas figuras se prestam para a análise que nos propusemos fazer, vamos referir-nos apenas à *amplificação*, entendida como a “transformação dum texto original por desenvolvimento das suas virtualidades

¹⁶ MENDONÇA, Fátima, «Por cima de toda a folha, a escrita e a intertextualidade», in *Literatura Moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Faculdade de Letras-Núcleo Editorial da UEM, 1988.

¹⁷ JENNY, Laurent, “A estratégia da forma”, in: *Intertextualidades* [Poétique n° 27: revista de teoria e análise literárias. Coimbra: Almedina, 1979, p. 35.

semânticas”¹⁸. É um processo muito frequente em *Ualalapi*, como o demonstraremos mais adiante.

Note-se que Fátima Mendonça não distingue aquilo que Laurent Jenny¹⁹ considera operações do trabalho intertextual e as figuras da intertextualidade. Para este autor, presumimos, os primeiros três fenómenos são modalidades do *engaste*, uma das operações do trabalho intertextual, a que chama isotopias e o último é uma *figura da intertextualidade*.

3.3. História e discurso

Outros conceitos que são certamente indispensáveis para a nossa análise, na medida em que estamos a lidar com o género narrativo, são os de *história* e *discurso*, que em narratologia correspondem, respectivamente, à realidade evocada pelo texto narrativo e ao modo como o narrador dá a conhecer essa realidade. Neste trabalho poderão ser usados os conceitos de história e História, tendo o primeiro o significado acima referido e o segundo como sendo a disciplina das ciências humanas que estuda as leis gerais que regem a evolução das sociedades humanas. Aqui, os conceitos de história e História distinguem-se pelo facto de o primeiro remeter a uma realidade fictícia enquanto o segundo aponta para “factos”. Como veremos adiante, a análise que faremos mover-se-á entre o discurso da História, elaborado de acordo com as especificidades que caracterizam esta ciência e o discurso da ficção que cria um universo factual diferente daquele.

¹⁸ JENNY, Laurent, Op. Cit., p. 39.

¹⁹ JENNY, Laurent, Idem., p. 51.

4. A escrita da História e a escrita literária

Tendo em conta a natureza do tema das duas obras em análise, há que fazer uma pequena reflexão sobre o discurso da História e o discurso da ficção, uma vez que estamos na presença de um tema histórico construído através de mecanismos ficcionais. Interessa, portanto, reflectir sobre as formas diferentes em que cada um dos dois autores constrói o universo ficcional a partir do discurso da História.

Neste sentido, concordamos com Francisco Noa que, partindo de uma premissa de Roland Barthes, afirma que a literatura mobiliza múltiplos e diversificados *saberes* (antropológico, histórico, geográfico, técnico-científico, sociológico, político, linguístico, e outros.)²⁰. Achamos, pois, que nas duas obras ora em estudo convergem quer os saberes histórico e antropológico, quer o mítico-religioso, conciliados com um poderoso exercício da ficcionalização. Guilherme de Melo concilia a ficção com o saber histórico ao escolher personagens e nomes de lugares históricos aos quais atribui actos mais do que aqueles cuja realização se lhes reconhece; concilia-o com o *saber antropológico* quando coloca o seu narrador a defender a lógica do ser e do estar da sua sociedade. Ungulani Ba Ka Khosa, por sua vez, concilia estes saberes com a ficção ao dar à narrativa contornos perversos e profundamente subversivos, desmitificando a figura de Ngungunhane construída por algumas versões correntes da História sobre o Império de Gaza e seu Imperador.

É que ambas, a ficção e a realidade, são representadas através da palavra, sendo difícil determinar as fronteiras entre uma e outra. O historiador serve-se da palavra para descrever os factos da História. O romancista serve-se também da palavra para contar as

²⁰ NOA, Francisco, «Saber da Literatura». In: *A Escrita Infinita*. Maputo: Núcleo Editorial da UEM, 1998.

histórias que constrói. O que acontece no caso vertente é que o discurso da história, a ficção, aproxima-se tanto do modelo da História veiculada sobre o Império de Giza, diferenciando o historiador do romancista apenas no facto de um contar o que aconteceu e o outro contar o que poderia ter acontecido. Diz-se que a história começou como crónica. Mas a diferença entre o velho cronista e o moderno historiador é que, para o cronista, os acontecimentos que ele registava eram também a *estrutura* da sua história, enquanto o historiador vê tais acontecimentos como fenómenos históricos. Para tal, o cronista, neste caso o romancista, move-se entre as fontes da escrita da História e os modelos da tradição literária. Mais adiante, iremos tentar demonstrar como é que se articulam estes dois modelos da escrita em cada obra.

Ungulani Ba Ka Khosa adverte logo no princípio da sua obra sobre o carácter imparcial e incontestável do discurso da História - "A história é uma ficção controlada" - numa clara alusão ao facto de o discurso da História ser susceptível de ser construído de formas variadas, de acordo com as tendências ideológicas que se pretende veicular através dele. Guilherme de Melo fá-lo no fim da sua obra: "Os factos, as datas, os nomes e os locais pertencem à História. À sua volta aconteceu a imaginação do autor. Nunca ninguém sabe, na verdade, onde acaba a realidade e começa a ficção. Ou vice-versa".

A diferença entre estes dois autores, portanto, está nos procedimentos: enquanto Ungulani Ba Ka Khosa contesta a História enquanto representante da verdade dos factos, Guilherme de Melo, no lugar de a contestar, prolonga-lhe o sentido através da incorporação de elementos que transcendem o universo da realidade histórica de então.

4.1. A ficção como herança da escrita da História e da escrita literária

Dissemos no ponto anterior deste trabalho que uma obra literária é uma confluência de múltiplos e diversificados saberes e referimo-nos à convergência dos saberes histórico, antropológico e bíblico conciliados com a ficção, nas obras de Ungulani Ba Ka Khosa e de Guilherme de Melo. Ora, interessa-nos, pois, demonstrar de que maneira esta conciliação se opera.

O primeiro aspecto que nos parece relevante é o facto de as duas obras construírem-se numa dinâmica dialógica, no sentido bakhtiniano do termo. Concordamos, pois, com a ideia de que o discurso - neste caso o narrativo - não é uma prática monológica, nem o sujeito que o protagoniza uma entidade isolada em relação àquilo e àqueles que o rodeiam. Bakhtine estabelece, por conseguinte, uma interacção do processo discursivo com outras entidades que participam no processo de comunicação discursiva²¹. Com efeito, tanto *Ualalapi* como *Os leões não dormem esta noite*, embora partam de uma realidade do passado, projectam-se numa realidade histórica actual que é o contexto em que elas surgem. Isto significa que longe de vermos as duas obras totalmente desligadas do contexto histórico e social em que elas surgem, propomo-nos a abordá-las tendo em conta estes factores que de certo modo nos parecem determinantes para a leitura que fazemos delas.

O segundo aspecto, mas relacionado com o primeiro, uma vez que se insere no âmbito das relações dialógicas, tem a ver com o facto de os textos de cada obra absorverem outros textos numa relação intertextual. Assim, há um trabalho de escrita que se opera

²¹ Cf. REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1991, p. 95.

para construir um diálogo textual que merece a nossa atenção neste estudo. É sobre este segundo aspecto que irá incidir a nossa análise.

Para tal, tomámos a natureza do intertexto (o texto, ou o corpus de textos, com o qual um determinado texto mantém relações intertextuais) como critério para distinguir o trabalho intertextual a que nos referimos acima. Por um lado, temos relações intertextuais em que o intertexto é constituído por textos verbais não literários e, por outro, relações intertextuais em que o intertexto é constituído por textos verbais literários. A partir deste critério é-nos possível identificar os modelos de escrita subjacentes em cada uma das obras.

5. O diálogo das escritas em *Ualalapi* e *Os leões não dormem esta noite*

5.1. Os modelos de escrita em *Ualalapi*

5.1.1. Ungulani Ba Ka Khosa e a tradição oral

Em *Ualalapi*, a escolha do conto afigura-se como a forma adequada a um universo cultural radicado na tradição oral em que o autor se insere. Aliás, a sua segunda obra de ficção, *Orgia dos Loucos* (1990), é também, à semelhança da primeira, em forma de contos. Como pretendem sugerir alguns críticos da literatura moçambicana, há uma propensão para o culto do conto como forma de autores da moderna ficção moçambicana harmonizarem a escrita e a oralidade, num jogo em que aquela absorve esta. Ana Mafalda Leite escreve, a propósito de *Terra Sonâmbula* de Mia Couto, que “apercebemo-nos que o autor articula a sua escrita por justaposição de unidades do tipo conto”²². Gilberto Matusse afirma, por sua vez, que na quase totalidade da ficção de Ungulani Ba Ka Khosa, por baixo de toda a complexidade de estrutura, própria de uma narrativa escrita, está insinuada uma sucessão de transformações baseada no modelo das narrativas [orais].²³

A questão da tradição oral, neste sentido toma uma dimensão idêntica à da escrita, na medida em que é uma forma de fixação da memória. As sociedades radicadas na escrita têm toda a sua civilização assente neste sistema, da mesma forma que as da oralidade têm-na assente na tradição oral. É através da oralidade que todos os preceitos morais e éticos são transmitidos de geração para geração, encontrando a sua maior expressão nos

²² LEITE, Ana Mafalda, “A dimensão anti-épica da moderna ficção moçambicana: *Ualalapi* de Ungulani Ba Ka Khosa”. In: *Discursos. Estudos de Cultura e Língua Portuguesa*, nº 9. Coimbra: Universidade Aberta, 1995, p. 59.

²³ MATUSSE, Gilberto, *A construção da Imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani ba ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária da UEM, 1998, p. 137.

contos tradicionais. Entra aqui, portanto, a componente didáctico-moralizante das narrativas da tradição oral reflectida na sua estruturação, através do carácter e da sequência das suas transformações. Com efeito, algumas classificações tipológicas destas narrativas têm como critério fundamental o sentido da transformação que altera a situação inicial e determina a situação final da história. Esta transformação pode ser de *melhoramento*, quando provoca a alteração de uma situação inicial de falta (ou de desequilíbrio) para uma situação final de falta coberta, ou, pelo contrário, pode ser de *degradação*, quando provoca a passagem de uma situação de equilíbrio para a situação de falta.”²⁴ Assim, este autor distingue dois tipos básicos de narrativas orais: as de tipo ascendente e as de tipo descendente, conforme apresentem uma transformação de melhoramento ou de degradação. É nestes dois tipos de narrativas que reside o carácter didáctico-moralizante: nas do tipo descendente, pelo facto de o herói que tem uma conduta compatível com as regras de convivência da comunidade ser remunerado e nas do tipo descendente pelo facto de estar a exemplificação da punição de um anti-herói pela transgressão das mesmas.

Ora, em *Ualalapi* explora-se esta técnica do tipo descendente da narrativa oral, caracterizando-se quase todos os contos por ter os protagonistas a cometerem transgressões às normas vigentes na sua comunidade para daí obterem benefícios, acabando, porém, por serem punidos por essa mesma transgressão. No conto «Ualalapi», o guerreiro Ualalapi após matar Mafemane, o herdeiro legítimo do trono para que no seu lugar fique Gungunhane, enlouquece, desaparecendo na floresta a correr e a gritar um *não* que durou 11 dias e 11 noites, tempo igual à governação de Gungunhane, em anos.

²⁴ MATUSSE, Gilberto, Op. Cit., p. 137.

Em «A Morte de Mputa», Mputa é executado a mando de Gungunhane por ter proferido palavras injuriosas contra a mulher do imperador. Domia, filha de Mputa, também é executada por ordens de Gungunhane por o ter tentado matar para vingar a morte do pai. Em «Damboia», a personagem principal morre três meses depois de lhe começar uma menstruação de nunca mais acabar, supondo-se que isto seja uma punição dos deuses por ter levado à execução vários homens que se recusaram ser seus companheiros de cama. Em «O Cerco ou Fragmentos de um Cerco» a punição surge quando após uma terrível matança dos chopes, um acto de que os Nguni se deveriam regozijar, reina “a solidão acima de tudo. O silêncio depois da matança. O mundo sem sentido que fica. O vazio que paira depois do crime”. Macanhangana, um dos guerreiros nguni, volta a beber durante as noites; Maguiguane tem de procurar um curandeiro para lhe tirar do corpo o cheiro dos mortos. Em «O Diário de Manua», Manua enlouquece e morre, como castigo por ter virado costas à tradição: já comia peixe e bebia vinho; já se vestia como branco; já sabia ler e escrever Português.

«O Último Discurso de Ngungunhane» é o vaticínio dos males que se abateriam sobre a terra e os homens, devido à traição que levara à prisão do rei. Mas, ao mesmo tempo, a sua prisão e consequente deportação para o exílio podem ser vistas como uma punição pelos males que cometera ao longo do tempo da sua governação. É a punição pela morte de Mafemane e de todos os Mputas e Domias, pela matança dos chopes. Deste modo, a partir deste último conto vislumbra-se uma continuidade entre os seis contos de *Ualalapi*. O desrespeito às normas vigentes que se verifica em cada um dos contos é punido individualmente, mas no último conto há a punição geral que inverte as posições dos fatores da História. Os nguni, de povo eleito pelos espíritos para espalhar a ordem por aquelas terras, passam a submissos e o seu rei é deportado devido aos desmandos

que cometeram. Sobre o povo que se alia aos portugueses e trai o rei nguni cairão todos os males possíveis e imaginários que Ngungunhane através do seu poder oculto denuncia.

Por conseguinte, se por um lado cada conto funciona como uma unidade narrativa independente, por outro há uma interdependência entre eles marcada pela evolução cronológica dos factos, desde a ascensão de Ngungunhane ao poder até à queda do império. Esta parece ser uma das razões por que alguns autores preferem, no lugar de chamar contos, o termo unidades narrativas²⁵, que comporta simultaneamente a ideia de independência e de interdependência entre os seis contos.

A estruturação da obra baseada no modelo do conto tradicional insere-se num conjunto de estratégias viradas para a valorização da tradição oral, a partir da qual o autor faz convergir uma série de aspectos que entram em confronto com os modelos da civilização europeia. Referimo-nos acima ao modelo da narrativa oral, mas podemos apontar outros aspectos²⁶, tais como: o modelo do provérbio, largamente explorado na literatura oral; a simulação, num discurso escrito, de uma atmosfera propícia para situações típicas da tradição oral; e a incorporação do imaginário tradicional, colocado sempre em contraste com a racionalidade científica que caracteriza a civilização ocidental.

²⁵ MATUSSE, Gilberto, Op. Cit., p. 138, afirma que o livro *Ualalapi* é constituído por unidades narrativas relativamente autónomas mas que no seu conjunto formam uma mesma história. E acrescenta, em nota de rodapé, que na edição de 1991 suprimiu-se a indicação «contos» incluída na de 1987 (da Associação dos Escritores Moçambicanos, Maputo), supostamente por sugestão da crítica, que foi unânime em considerá-la incorrecta.

²⁶ Referimo-nos aqui aos aspectos da tradição oral que, segundo Matusse, Op. Cit., entram em jogo na produção do efeito da moçambicanidade em *Ualalapi*. A obra em referência inclui outros que por não nos parecerem relevantes para o presente estudo não os mencionamos aqui.

Esta questão do contraste entre o tradicional africano e o moderno europeu é retratada de forma mais sugestiva em «O Diário de Manua» e «O Último Discurso de Ngungunhane». Veja-se, por exemplo, o caso de Manua que após frequentar a escola europeia vira costas à sua civilização, assimilando costumes do *outro* - no andar, no vestir e no falar -, facto que irrita os deuses ao ponto de o enfeitiçarem. Aliás, a destruição do diário de Manua representa a recusa dos deuses da assimilação da cultura do *outro* e, ao mesmo tempo, põe em causa a fiabilidade do papel na conservação de informação, uma vez que é susceptível de ser comido pelos ratos, contrariamente à tradição oral através da qual a informação se conserva ao longo das gerações. E a pena anuncia-se: “As letras que restaram estão soltas. Juntando as cinco letras tem-se a palavra morte. Ou temor. Ou tremo” [p. 70]. Em «O Último Discurso de Ngungunhane», conto já aqui referido, é também notória a sobrevalorização do tradicional africano em prejuízo do moderno europeu. O oral é tematizado neste conto, permitindo a integração de elementos com valor ideológico, ao se estruturar numa dinâmica em que há uma intensão para a exclusão dos valores não africanos. O papel e a escrita representam de forma metonímica todos os males que concorrem para a destruição da cultura africana, em oposição à voz e à palavra próprias de culturas radicadas na oralidade, dotadas de potencialidades inimagináveis. “Chamarão pessoa por pessoa, registando-vos em papéis que enlouqueceram Manua e que vos aprisionarão” ou “Exigirvos-ão papéis na retrete, como se não bastasse a palavra, a palavra que vem dos nossos antepassados, a palavra que impôs a ordem nestas terras sem ordem, a palavra que tirou crianças dos ventres das vossas mães e mulheres. O papel com rabiscos norteará a vossa vida e a vossa morte, filhos das trevas” [p. 79]. É o prenúncio da desordem geral que irá reinar como punição

pelos males cometidos, em substituição da ordem que reinou desde a criação do mundo até então e que perdurará ao longo dos séculos.

À par da tematização opera-se também a dramatização do oral, ao se simularem situações típicas da tradição oral. Em “O último discurso de Ngungunhane”, o narrador escuta o relato sobre o último discurso de Gungunhana de um velho que ouvira a história de seu avô. É noite e estão sentados à volta da fogueira e, de vez em quando, o velho sopra o fogo de onde saltam pequenas faúlhas que se perdem na noite. É um cenário apropriado para a transmissão e recepção dos contos tradicionais. A ideia da importância da transmissão oral é intensificada pelas palavras do velho quando afirma que “E ele, [o avô] ao contar-me as histórias de Gungunhana, repisava alguns aspectos que o meu pai se esquecia e que tu omitiste” [p. 18]. Repare-se que o narrador neste conto é jovem e trás papéis na mão, supondo-se que é nestes que registara as histórias sobre Gungunhana que agora conta. Do avô para o neto as histórias mantiveram-se quase que incólumes pois foram transmitidas oralmente, mas ao serem registadas no papel pelo jovem narrador há alguns aspectos que são omitidos consciente ou inconscientemente.

Finalmente, acrescentar que é no conto «O último discurso de Gungunhana», que se evidencia a confrontação tácita das diferentes versões da História sobre Gungunhana, a «versão colonial», que formula um juízo negativo sobre Gungunhana, e a «versão revolucionária», que o institui como herói. Repare-se que a «versão colonial» é a escrita pelos europeus acerca do homem que resistiu à ocupação colonial, sendo natural que a imagem que esta veicula sobre ele seja negativa, enquanto a revolucionária procura resgatar uma figura heróica esquecida, exaltando os seus feitos na resistência anti-colonial, para que sirva de modelo de luta contra a colonização.

Esta atitude de exaltação do herói não é um fenómeno isolado em literatura moçambicana. Encontrámo-la já em Rui de Noronha, por exemplo, no seu poema «Pós da História» (publicado em *O brado Africano*, 1934) no qual subverte a imagem veiculada pelos compêndios da História de Portugal sobre os heróis da resistência em Moçambique. Neste poema, Gungunhana não é o imperador sentado no chão por ordem de Mouzinho de Albuquerque, sob o olhar incrédulo do seu povo. Está em pé, com aspecto sereno, olhar heróico e augusto. Esta atitude de heroicidade é intensificada pela imagem de coragem dada por dois guerreiros, Quêto e Manhude. A este propósito, Fátima Mendonça escreve que “Ao longo do poema os sinais vão sendo substituídos: o fraco torna-se forte, o cobarde torna-se altivo, o indigno torna-se digno. A História pode estar certa, Gungunhana pode até ter-se sentado no chão, obedecendo a Mouzinho. Mas Rui de Noronha devolve ao seu tempo um imperador simbolicamente de pé”²⁷. São posicionamentos ideológicos que decorrem do ângulo a partir do qual se olha para a história e que confirmam a ideia contida na citação que antecede toda a narrativa de *Ualalapi* de que “A História é uma ficção controlada”. Retomaremos esta questão mais adiante, quando tratarmos da problemática da intertextualidade nesta obra.

É neste sentido que achamos que *Ualalapi* contesta estas duas versões da História, adoptando outra, a dos velhos, transmitida oralmente, que se situa entre a colonial e a revolucionária. Por um lado, Gungunhana não é o cobarde e traidor que a história colonial nos mostra. Por outro, não é o modelo de herói exemplar que a história revolucionária pretende apresentar-nos. É herói pois tem o mérito de ter resistido à ocupação colonial, mas *Ualalapi* apresenta-nos outras possibilidades de olhar para a

²⁷ MENDONÇA, Fátima, «Rui de Noronha, o esquecido?», In *Literatura Moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Faculdade de Letras-Núcleo Editorial da UEM, 1988, pp. 96-97.

forma como ele governou o seu império, caracterizada pelo despotismo, pela tirania e prepotência. Assim, alargam-se as hipóteses interpretativas do leitor desta obra, na medida em que multiplica e ilumina os ângulos em que se enquadram os fenómenos e as personagens que nela desfilam.

A versão dos velhos expressa a visão de um herói transformado em algo que se aproxima ao mito, uma vez que está dotado de certos poderes sobrenaturais que confirmam a sua mitificação. Este tipo de herói parece-nos ser semelhante àquele que Northrop Frye considera um herói superior em *condição* a outros homens e ao meio natural destes, sendo, portanto, a estória sobre ele um mito, no sentido comum de uma estória sobre um deus²⁸. Com efeito, a imagem de Gungunhana que se constrói em *Ualalapi* é a de um deus-homem, dotado de poderes que lhe foram conferidos pelos deuses, poderes esses que se situam, alguns, dentro da lógica racional, e outros que só têm explicação no domínio do sobrenatural.

A propósito das diferentes formas de olhar para a história em *Ualalapi*, Ana Mafalda

Leite escreveu o seguinte:

“A obra de Ungulani Ba Ka Khosa visa tematicamente a questionação do passado e do presente, fazendo uma releitura das fontes históricas do século passado. O autor critica os poderes políticos e tenta mostrar como a história pode ser mitificada para o uso desses mesmos poderes. Por outro lado, há uma recuperação positiva da noção de cultura e de identidade cultural, que é também manipulada ao nível genealógico pela absorção dos modelos da oralidade e de uma certa mundividência mágico-mítica”²⁹.

²⁸ FRYE, Northrop, *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Editora Cultrix Lda., 1957, p. 39.

²⁹ LEITE, Ana Mafalda, *Op. Cit.*, p. 53.

5.1.2. *Ualalapi* e a desmitificação da História

Ao debruçarmo-nos sobre o que consideramos discurso da História achamos que devemos ter em conta aquilo que se chamam as «fontes». O relato de factos históricos pressupõe a existência de fontes de onde o autor retira as bases do seu relato. Porém, aqui não se trata apenas de fontes no sentido em que este termo é usado em historiografia. Estendemos o sentido deste termo para a área da literatura, especificamente no que diz respeito à literatura comparada, onde a problemática da intertextualidade tem sido vista, por alguns autores, como podendo revitalizar o estudo das «fontes», neste caso entendidas como “referências textuais inscritas mais ou menos explicitamente num texto e que contribuíram para a sua produção”³⁰. Com efeito, parece-nos praticamente inconcebível empreender-se uma leitura intertextual sem tomar em consideração a questão das «fontes». Mas, por outro lado, é inevitável falar-se das «fontes» sem se ter em conta a questão da «influência». Gilberto Matusse³¹ afirma, embora de forma não categórica, existir influência do modelo da narrativa hispano-americana na nova ficção moçambicana e um dos exemplos que apresenta é a relação que se pode estabelecer entre a obra do moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa e a de vários escritores latino americanos, com destaque para Gabriel Garcia Márquez. Neste aspecto de influências, Matusse refere-se a três características, nomeadamente o domínio do fantástico, o das experiências insólitas e o do desregramento da linguagem. Porém não é nesta perspectiva que nos interessa abordar a obra de Ungulani. Interessa-nos

³⁰ Cf. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, s/d.

³¹ MATUSSE, Op. Cit., p. 160 não se refere a este aspecto como se tratando exactamente de influência, mas sim de *apropriação* do modelo da narrativa hispano-americana, com as devidas transformações, de modo a participar na construção da imagem da moçambicanidade.

debruçarmo-nos sobre uma das múltiplas faces de *Ualalapi*, a do dialogismo intertextual, que ocorre em três níveis: no da oralidade com a escrita, que abordámos no ponto anterior, no do discurso da História com a ficção e no do discurso bíblico com a ficção.

A começar a obra encontra-se uma nota do autor que expõe o tema a desenvolver, a figura de Gungunhana, seguida de quatro citações aspeadas, duas de Ayres de Ornelas e duas do Dr. Liengme, que descrevem o aspecto físico e o carácter de Gungunhana. “Começa, a partir destas referências, a construção e a desconstrução da personagem, uma vez que entram em contradição flagrante. Os textos de Ayres de Ornelas representam as fontes da História colonial portuguesa e deduz-se que os textos do Dr. Liengme dêem voz ao pensamento dos moçambicanos. Os contos que se seguem, adianta Leite, vão ser unidos pela tentativa de comentar estas citações, que representam pontos de vista opostos sobre uma mesma figura e testemunham versões históricas diametralmente diferentes”³². Como se pode depreender, surge aqui um diálogo entre diferentes pontos de vista sobre a personalidade de Gungunhana: o da História colonial, representado por uma autoridade colonial, Ayres d’Ornelas, o dos moçambicanos contemporâneos de Gungunhana, apresentado pelo Dr. Liengme³³ e o do autor, apresentado através dos contos.

³² LEITE, Ana Mafalda, Op. Cit., p. 56

³³ O Dr. Liengme, aqui resgatado para a literatura através de *Ualalapi*, é uma das testemunhas oculares da vida de Gungunhana e do seu reino. Maria da Conceição Velhena, *Gungunhana no seu reino*, Lisboa, Colibri, 1996, afirma que os escritos do Dr. Liengme são uma das melhores informações sobre a vida e personalidade de Gungunhana pois representam um testemunho de quem participou, apreciou e julgou de perto. Como médico e missionário, o Dr. Liengme encontrava-se na situação ideal para bem conhecer o ser humano no seu todo, corpo e espírito [p. 9].

Para além destas citações, os seis contos de *Ualalapi* são todos precedidos de pequenos textos em itálico, intitulados *fragmentos do fim*, enumerados de um a seis. Estas citações, algumas com atribuição de autoria (1, 4, 5 e 6), outras sem indicação do autor (2 e 3) depreendendo-se que são do autor da obra, referem-se às diferentes fases do Império de Gaza e estabelecem uma evolução cronológica desde a subida de Gungunhana ao trono até à sua queda.

Outro aspecto deste dialogismo intertextual realiza-se, como dissemos, através da inserção de excertos de textos bíblicos a anteceder alguns dos contos e revela uma forte influência da tradição judaico-cristã sobre o autor. Por exemplo, os contos «A morte de Mputa», «Damboia» e «O último discurso de Gungunhana» são antecidos de citações bíblicas, de Job, do Apocalipse e de Mateus, respectivamente, estabelecendo-se a partir daqui um diálogo triádico entre as citações de excertos de relatórios pertencentes à História, as citações bíblicas e os próprios contos.

No conto «Ualalapi», a referência ao hino nos *fragmentos do fim*, hino esse que é também referido na História sobre o Império de Gaza como sendo carregado de magnificência e de força guerreira, reforça a ideia de terror aludida na citação anónima que antecede o conto, na página 21.

“Tu és Ngungunhane!...
Aterrorizarás as mulheres e os homens!...”

Assim, a forma menos honrosa como Ngungunhane ascende ao poder é indiciada aqui através destas duas citações que antecederam o conto. De facto, a força guerreira e terrífica das tropas de Ngungunhane é sugerida pela citação nos *fragmentos do fim* (p.13) e pela citação anónima (p. 15) e estas duas citações encontram eco ao longo do conto, onde se revelam as práticas guerreiras dos homens de Gungunhana. Aliás, ainda

nos *fragmentos do fim*, o hino é referido como sendo o que tantas vezes colocou o esculca chope³⁴ transido de terror, ao ouvi-lo.

Em «A morte de Mputa», a obediência ao rei pelos seus súbditos impede que o guerreiro revele ao coronel Galhardo o paradeiro daquele - *fragmentos do fim*, p. 39 - o que lhe vale a morte. Na página 42, a citação bíblica é uma forma de sobrelevação de Gungunhana à dimensão de um deus, dotado de poderes semelhantes aos de um deus. Nesta, o *Senhor* é metáfora de Gungunhana e Job representa Mputa. A citação bíblica [Livro de Jó, 38/42] é uma espécie de dramatização do poder divino que Gungunhana tem. À semelhança do Deus-Criador, cuja palavra e actos são incontestáveis, Gungunhana é colocado como o criador que submete Mputa a um julgamento por ter proferido palavras injuriosas acerca da rainha: “Quem é aquele que obscurece a minha providência com discursos sem inteligência?” [*Ualalapi*, p. 43]. Mputa, à semelhança de Jó, representa a figura-tipo do justo que será sacrificado pela vontade do Senhor que tudo pode. E como que a certificar o poder absoluto de que está dotado, Gungunhana recorda os fundamentos da terra por si lançados - “eu dei a luz e o sorriso, eu dei a carne e o vinho, eu dei a alegria a estes vermes...” - e o poder que só a ele pertence - “eu sou, e serei por todo o sempre Gungunhana, 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]. É neste diálogo intertextual que subtilmente se evoca o carácter despótico de Gungunhana na forma como governou o seu reino, apresentando-se como um deus no seu reino, semelhante ao deus da bíblia.

³⁴ Refira-se que os chopes são tidos como sendo a tribo que mais represálias de Gungunhana sofreu, dada a sua forte resistência à ocupação do seu território pelos ngunis.

Outro conto construído com base em fundamentos da escritura sagrada é «Damboia», no qual a associação dos *fragmentos do fim* (p. 55), com a citação bíblica (p. 59) permite que se perceba a insinuação da queda do Império de Gaza. Os *fragmentos do fim* são um excerto de um relatório do Coronel Galhardo sobre a invasão e destruição de Manjacaze, seguida de comentários do autor sobre algumas omissões cometidas pelo Coronel para limpar a sua imagem. A citação bíblica remete-nos para o Apocalipse, revelação de Jesus Cristo, através de João, acerca do que iria acontecer em breve. O relatório do Coronel Galhardo indicia o fim do Império; a Revelação contida no apocalipse sugere uma degradação de certos valores morais, quando associada ao comportamento de Damboia e que concorrerá para o fim deste império.

“Dai tormentos e lágrimas na mesma medida em que fez ostentação do seu luxo e das suas delícias, porque disse no seu coração: «estou sentada no trono como rainha, não sou viúva e jamais conhecerei o luto». Por isso, num só dia virão sobre ela os flagelos: a morte, o pranto e a fome. Ela será consumida pelo fogo, porque o senhor que a condenou é poderoso.” *Ualalapi*, p. 59.

Como se pode depreender desta citação, a sentença aqui proferida, na bíblia aponta para a prostituta. Mas em *Ualalapi* esta citação está carregada de um duplo sentido simbólico: se por um lado refere-se à prostituta, por outro, há uma referência a Babilónia que se tornara a morada de todos os males. Damboia é a prostituta sobre a qual recairá o castigo prescrito por Deus. O império de Gaza é a Babilónia, onde se encontram todos os males de que padece o mundo e que tem de desaparecer. Então, a duplicidade simbólica desta citação reside no facto de encerrar o castigo da prostituta que se serviu do trono para cometer desmandos, mas também à queda do Império cujo rei encobriu aqueles desmandos. Esta ideia, da queda do Império é reforçada pela referência, nos *fragmentos do fim*, à destruição do Manjacaze. O que acontece de facto, é que as duas citações,

depois são amplificadas no conto que, se por um lado relata o castigo dos deuses a que está sujeita Dambóia por causa dos seus desmandos, por outro deixa antever a queda para que o Império caminha. O imperador incorre também num castigo, perder o poder, ao pactuar com os desmandos da irmã Damboia.

Um outro conto que nos parece bastante sugestivo nesta leitura intertextual é «O último discurso de Ngungunhane». Este conto projecta-se para o futuro através da previsão da desgraça que cairá sobre o povo. O tom áspero com que é proferido o discurso do Imperador revela o ódio com que parte depois de preso devido à traição pelos *seus*. A profecia está presente desde os *fragmentos do fim*, “Jamais me vistes em vossas casas... É verdade que me vou, mas sereis escravizados com as vossas mulheres” (p. 109), passando pela citação bíblica, “Erguer-se-á povo contra povo e reino contra reino, e haverá fomes, pestes e terramotos em vários sítios. Tudo isto será o princípio das dores” (p. 113) e inunda todo o texto do princípio até ao fim, com um discurso premonitório que vaticina todos os males que se abaterão contra a terra: o ódio que dominará, as pragas, as doenças hereditárias, a violência cultural, o desprezo pela cultura tradicional, a humilhação física, a violação das mulheres, a usurpação das terras, as prisões e torturas, a sujeição a novas práticas religiosas, a assimilação linguística e todas as atrocidades das guerras.

Aqui, a articulação dos elementos que constituem o texto é clara e reflecte esse ódio acima referido. O recurso à citação da bíblia atribui ao discurso do conto o tom profético com que este é proferido. De novo temos a transposição de elementos simbolicamente fortes do ponto de vista da tradição judaico-cristã para o mundo da realidade da ficção. Gungunhana é uma espécie de um Cristo que antevê a queda do Império de Gaza, tal como Jesus Cristo previu a ruína de Jerusalém (Mateus, 24).

A adopção deste tipo de discurso, semelhante ao que se chama *género apocalíptico* é uma das razões que fundamenta a ideia da influência da tradição judaico-cristã sobre Ungulani. Tal como acontece com o género apocalíptico referido na escritura sagrada, o discurso de Gungunhana apresenta aos olhos do leitor uma série de visões, ou revelações muito simbólicas, tendo um sentido oculto. No discurso apocalíptico “Não se trata de dar uma descrição antecipada de acontecimentos futuros, mas de apresentar uma mesma realidade sob vários símbolos diferentes. Estas visões se supõem outorgadas a um personagem que, desta maneira, recebe comunicação das intenções divinas sobre os destinos do mundo. Tudo isso é feito numa linguagem intencionalmente figurada e misteriosa, para provocar uma atenção mais viva no leitor”³⁵. Mas a profecia é também vista como característica por excelência de sociedades cuja tradição é oral, cumprindo-se através da palavra de mediadores ou profetas, curandeiros ou feiticeiros. Portanto, «O último discurso de Gungunhana» oscila entre estas duas tradições, a da oralidade e a judaico-cristã, mas também dialoga com o discurso da História, ao recuperar para o presente da ficção elementos históricos tanto pertencentes ao passado como ao presente³⁶.

Portanto, ao tratarmos da problemática da escrita em Ungulani Ba Ka Khosa concluímos que este autor procede a um relacionamento e integração de outras escritas no espaço do seu próprio texto, convocando textos de diversificadas naturezas - histórica, religiosa e mítica.

³⁵ *Bíblia Sagrada*, 31ª edição. Porto-Lisboa: Edição Clarentina, 1981.

³⁶ Queremos recordar que sendo obra de ficção, *Ualalapi* não deixa de ser um testemunho histórico da realidade moçambicana do momento em que foi produzida. Como o próprio autor afirmara numa entrevista, a escolha da figura de Ngungunhane e do seu período histórico permitiu que tocasse também na realidade que se viveu em Moçambique, em relação ao poder da Frelimo, de 1975 a 1985: os desmandos, as prisões, etc. [Matusse, Op. Cit. p. 138].

5.2. Os modelos de escrita em Guilherme de Melo

5.2.1. A propensão para o biográfico

Um dos traços característicos da escrita de Guilherme de Melo é a propensão para o biográfico, podendo considerar-se biografia romanceada, aquela que não se exime a excursos de natureza ficcional, transformando o *mundo real* da personagem num *mundo possível*, através da interligação de eventos e personagens factualmente verificáveis com eventos e personagens inteiramente ficcionais, naquilo que Carlos Reis designa *modalidade mista de existência*³⁷.

Com efeito, ao percorrermos a obra deste autor constatamos que o cunho biográfico surge como um denominador comum. Todas as suas obras reflectem o desenvolvimento da vida da personagem principal.

Como o próprio autor escreveu num breve intróito à segunda edição do seu primeiro romance, *As Raízes do Ódio*:

“Há em António Manuel traços autobiográficos do autor enquanto adolescente e estudante. Como há em João Tembe uma forte identificação com o poeta moçambicano José Craveirinha. Não é ficção a figura humanística do dr. Santana nem o movimento estudantil que o envolve” (*As Raízes do Ódio*, pág. 15).

Se em *As Raízes do Ódio* os traços biográficos são confessados pelo próprio autor, em *A Sombra dos Dias* o carácter (auto) biográfico é tacitamente evidenciado quando confrontamos a história com vários outros testemunhos exteriores à obra. Guy, a personagem principal do romance identifica-se claramente com o nosso escritor. Conforme descrito por Pires Laranjeira (branco, nascido em Moçambique, jornalista, escritor, retornado sem partida, homossexual), o percurso da personagem principal desta obra ajusta-se perfeitamente a esta descrição em todos os aspectos. Esta descrição

encontra eco em outros textos do próprio escritor, e aqui podemos até falar de intertextualidade homo-autoral, quando em *Moçambique – Dez anos depois* o escritor descreve, na página 15, o trajecto que o levaria ao aeroporto donde partiria definitivamente para Portugal, após os distúrbios havidos em 21 de Outubro de 1974.

“Fecho os olhos e, por um instante, revejo dentro de mim mesmo a marcha alucinante até ao aeroporto, por entre as casas da Malhangalene, vazias e de vidros estilhaçados, e os destroços dos carros incendiados de um e outro lado da avenida, até à praça de touros, enquanto grupos de negros se precipitavam enraivecidos e de punho erguido sobre o carro do jornal, a deterem-nos a cada quilómetro a ver se transportávamos armas.

Do banco de trás chegavam até mim as orações ciciadas em surdina pela minha mãe e pelas minhas duas irmãs. Ouvia-lhes o ruge-ruge dos lábios. Via-lhes, através do retrovisor, os olhos desorbitados pelo terror” (*Moçambique – Dez anos depois*, p.15).

Em *A Sombra dos Dias*, o mesmo episódio é narrado quase nos mesmos termos:

“À medida que se afastavam da cidade propriamente dita e o carro começou a avançar pela estrada de ligação ao aeroporto, a tragédia uma vez mais vivida três dias antes mostrava-lhes as suas marcas.

Bandos de negros surgiam de quando em quando a cortar-lhes a marcha. Punham-se no meio da estrada, de cacetes em punho e fazendo girar por sobre as cabeças correntes de bicicletas presas aos pulsos. Domingos detinha-se obedientemente e Guy descia o vidro para lhes falar. No banco de trás, Cármen e as filhas bichanavam preces, angustiadas.

- Tem pistola?

- Num tem os arma? Gente quer ver...” – (*A Sombra dos Dias*, pág. 497).

Estes dois excertos mostram que, para além do compromisso que o autor tem com a verdade dos factos, resultante da sua longa carreira de jornalista, a sua escrita assenta sobre factos históricos reais. *Moçambique – Dez anos depois* é uma reportagem que o escritor-jornalista produziu sobre a sua primeira visita efectuada dez anos depois de ter abandonado Moçambique. Portanto, não estamos aqui a falar de uma obra de ficção, mas sim do registo de factos que o jornalista presenciou. *A Sombra dos Dias* é um romance

³⁷ REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina, Op. Cit., p. 156.

que, conforme afirmámos anteriormente, descreve 50 anos de vida urbana Lourenço Marquina, com a personagem principal a encarnar o próprio autor. Aliás, a primeira obra do autor – *As Raízes do Ódio* – é também referida nesta última, mas sob o título “*As sementes do ódio*”, tecendo-se algumas considerações sobre a sua génese e a oportunidade da sua edição resultante do interesse que Urbano Tavares Rodrigues, então delegado-correspondente do jornal onde Guilherme de Melo trabalhava em Lisboa, manifestou no contacto entre os dois havido aquando da visita daquele a Lourenço Marques.

“A ideia de se atirar decididamente ao seu primeiro romance começava a tomar vulto em Guy. As conversas com José Craveirinha e a visão, agora mais real e autêntica, do submundo dos subúrbios estimulavam-lhe o projecto ambicioso de escrever uma trilogia perfeitamente encadeada que partiria de *As Sementes do Ódio*, passaria às *Flores da Violência* e culminaria com as *Flores do Amor* – único caminho possível, segundo Guy, para a coexistência dos homens para além das raças e dos credos”

Quando confidenciou a Craveirinha o seu projecto literário, este entusiasmou-se com a ideia. Durante noites a fio discutiram o tema e avaliaram situações. Mas Guy não lhe disse que o seu herói, João Tembe, seria, em grande parte, o próprio poeta” (*A Sombra dos Dias*, pág. 186-7).

Porém, o último testemunho do carácter biográfico deste autor que gostaríamos de apresentar relaciona-se com um artigo recentemente publicado num jornal de Maputo, onde o articulista Júlio Navarro, também antigo jornalista do mesmo, sob o título “Nos 75 anos do “Notícias” tentando não deturpar a História mesmo no pormenor”, escreveu o seguinte:

“A primeira observação que quero fazer é sobre a declaração ... de que o “Notícias” teria publicado um espaço em branco no tempo colonial-fascista, em desafio à censura vigente – isto por ordem do naquele momento, Chefe de Redacção, Guilherme de Melo. Não é realmente verdade e, para tal, basta consultar os arquivos.

O “Notícias”, num bom trabalho jornalístico – mas sempre ligado ao regime vigente na altura – conseguiu em primeira mão, notícias respeitantes a uma sessão do Parlamento Português daquela altura, ligados com Moçambique. Não tendo ainda recebido a notícia da Lusa – a agência do regime – a Censura

cortou. Por decisão do Jornal, foi resolvido que o espaço da notícia na 1ª página fosse deixado na sua forma e preenchido por anúncios ou outras peças, visto não ser permitido por lei, espaços em branco nos jornais. E o “Notícias” queria denunciar o corte mas não ir contra a lei, ser apreendido, multado ou até suspenso.

Assim, o Espaço do artigo cortado foi preenchido por elementos de um concurso que o jornal levava a efeito na altura. Por acaso – como foi a desculpa perante a PIDE posteriormente – ou não, estes elementos eram constituídos pela palavra “CORTE”, o que acentuava a denúncia” (Jornal “Notícias”, edição de 2/5/01).

De facto, Guilherme de Melo refere-se a este episódio no seu *A Sombra dos Dias*, mas a responsabilidade da sua realização fá-la recair sobre a sua personagem principal Guy, como Chefe da Redacção do jornal Notícias.

“No primeiro instante Guy sentiu-se horrorizado com a perspectiva de uma primeira página daquele tipo, como jamais em tempo algum o jornal apresentara. Mas logo, num relâmpago, se apercebeu de que aquela seria uma forma indirecta de dizer à população que algo de anormal se passava. E sem dúvida que a censura institucionalizada o merecia plenamente...

O jornal preparava-se justamente para lançar um grandioso concurso de características populares e iniciara-se já a necessária propaganda. Tratava-se de recortar borrões espalhados pelas páginas ao longo de três meses e que, colados depois convenientemente numa caderneta própria, formariam figuras diversas. “Pegue na tesoura e corte”, “Corta, corta, corta” eram os slogans que desde há alguns dias o jornal começava a publicar, para criar o necessário suspense à iniciativa. Alguém, da tipografia, lançou também mãos deles, meteu-os na primeira página que atabalhoadamente se fechava, no meio de todos os outros que se haviam arrebanhado dos mármoreos onde jaziam, compostos” (*A Sombra dos Dias*, pág. 269).

Portanto, encontramos nestas duas passagens a confrontação de dois factos: por um lado que a personagem de Guy a que a história se refere, não é se não o próprio autor da obra e então Chefe da Redacção do jornal Notícias e que o episódio narrado registou-se de facto. Trocam-se as pessoas e alguns dados sobre o evento mas a sua essência se mantém.

Após esta leitura, não restam dúvidas quanto ao carácter biográfico da obra de Guilherme de Melo na qual, são trazidos para o universo da ficção aspectos da sua vida particular ou profissional, ou do meio social em que como jornalista-escriptor está inserido. Há, por exemplo, em *A Sombra dos Dias*, nomes e lugares históricos identificáveis na vida real, desde figuras políticas como Eduardo Mondlane e Salazar, a figuras do mundo artístico-cultural como José Craveirinha, Luís Bernardo Honwana, Gita Honwana e outros, bem como referências espaço-temporais que conferem à obra um cunho de verosimilhança que fragiliza as fronteiras entre o real e o fictício.

Esta estratégia de incorporação de nomes de figuras, eventos e lugares históricos pode ser explicada à luz daquilo que Philippe Hamon³⁸ considera como sendo um dos processos da construção do discurso realista, ao afirmar que “a narrativa está “engatada” numa mega (extra) história que, em filigrana, a duplica, a esclarece, a predetermina, e cria no leitor linhas de caminhos de menor resistência, previsibilidades, um sistema de expectativa, remetendo implícita ou explicitamente (pela citação, pelo nome próprio, pela alusão, etc.) para um texto já escrito, que conhece. Este texto pode ser sagrado ou profano... Mas o texto realista vai, sem dúvida, privilegiar o texto profano (a História), que situará o mais próximo possível do seu leitor. As referências a *outro lugar* (exotismo) serão, portanto reduzidas, e o herói realista viaja, sem dúvida, perto do seu meio: a História vem ter com ele, em vez de ir ele para longe procurar a História (as histórias)” (Pág. 147-8).

De facto, neste sentido, *A Sombra dos Dias* é uma obra que se enquadra no realismo histórico, como o testemunha Pires Laranjeira ao afirmar que há nela “o uso pragmático

³⁸ HAMON, Philippe. «Um discurso determinado». In: *Literatura e Realidade (O que é o Realismo?)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, pp 129-194.

de nomes como o de José Craveirinha (que já servira de modelo a João Tembe do primeiro romance do autor) numa ficção cujo gabarito, mais uma vez, digamos assim, é o do realismo histórico”³⁹.



5.2.2. *Os leões não dormem esta noite e a reescrita da História*

Ao tratarmos desta obra de Guilherme de Melo não podemos colocar de fora o facto a que nos referimos anteriormente, algures neste trabalho, de que ela, embora seja um romance, inspira-se no modo épico, distanciando-se deste género do ponto de vista estrutural e discursivo, mas com uma forte relação do ponto de vista temático: a propensão para o histórico comunitário, ou seja, para uma acção heróica inserida numa comunidade. À semelhança do que acontece com a epopeia antiga, Guilherme de Melo apresenta-nos uma narrativa que veicula ideias e valores de uma comunidade, relatando o seu destino colectivo numa aventura em que se vislumbra inclusive a competição entre os deuses e os homens. Gungunhana é apresentado como um herói cujas acções se diluem no colectivo, embora se destaque individualmente, isto é, desempenha um papel singular mas de forma colectiva. Portanto, a temática da obra obriga a uma escrita com contornos épicos, mas a tradição literária em que o autor se insere, é dominada pela forte presença do romance, sucessor da epopeia e esmagadoramente dominante desde o século XVIII.

Esta tendência para o épico, associado ao traço biográfico a que nos referimos, que no fundo é característica de quase toda a obra de Guilherme de Melo, resulta naquilo que se considera um dos subgéneros do género narrativo – o romance histórico – com todas as

³⁹ LARANJEIRA, Pires, Op. Cit., p. 106.

suas características peculiares, desde a colocação da diegese em épocas históricas remotas até à adopção de uma estratégia narrativa capaz de reconstituir com minúcia os componentes sociais, axiológicos, jurídicos e culturais que caracterizam essas épocas. *Os leões não dormem esta noite* não foge a esta regra ao apresentar-nos uma história que começa nos longínquos anos imemoráveis da implantação do Império de Gaza, decorrendo até aos nossos dias.

Com efeito, todas ou quase todas as personagens de *Os leões não dormem esta noite* pertencem ao mundo real, verificável na História de Moçambique. Todo o universo diegético da obra incorpora factos e figuras da História de Moçambique, conduzindo a uma leitura de tipo imediatamente referencial. O que confere à obra peculiaridades artísticas (de romance) são alguns desvios que o narrador opera em alguns planos da diegese, ao fazer imiscuir na história elementos fictícios. Ou seja, contrariamente ao que é a expectativa quando se está diante de uma obra literária, que à partida é caracterizada pela ficcionalidade, na qual a característica dominante é a construção de um *mundo possível* através do texto, convocando-se esporadicamente figuras e eventos do *mundo real* para estabelecer uma conexão entre este e aquele, em *Os leões não dormem esta noite* a ficcionalidade opera-se através de desvios na utilização predominante daquelas entidades, concretizando-se assim aquilo a que designámos anteriormente *modalidade mista de existência*. Carlos Reis afirma que “A ficção incorpora em princípio as propriedades históricas dessas entidades, porque, contando com a cultura adquirida do leitor, utiliza essas entidades como factor de verosimilhança”⁴⁰. Através da incorporação destas, a leitura passa a obedecer a uma dinâmica intra e extra-textual, produzindo-se

⁴⁰ REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina, Op. Cit. 155

assim o dialogismo da obra consigo mesmo e com os diversos códigos que intervêm implícita ou explicitamente na estrutura da narrativa, mas, sobretudo, respondendo àquilo que é a expectativa do leitor.

Guilherme de Melo cultiva um género que se situa entre o romance épico, o que celebra algum feito heróico, e o romance histórico, aquele em que a ficção se liga com a História, e desenha o perfil do imperador de Gaza, o seu percurso ao longo do tempo da sua governação.

Os leões não dormem esta noite abre com uma dedicatória “à memória de Samora Machel”, certamente em reconhecimento do esforço do primeiro presidente de Moçambique independente na consolidação da amizade entre os povos português e moçambicano.

A história começa com o recuo para o longínquo século XVIII, fazendo referência às guerras fratricidas travadas no seio da grande família zulu que obrigaram alguns chefes a emigrarem do Natal para Moçambique onde Manicusse veio a fundar o Estado de Gaza, depois de dominar e submeter a pouco e pouco todos os povos que habitavam o território que vai do rio Limpopo até ao Zambeze.

Dividida em três partes, «Livro Primeiro: A Floresta», «Livro Segundo: A Árvore» e «Livro Terceiro: A Semente», a obra de Guilherme de Melo relata na primeira parte a fundação do Império de Gaza; a sucessão de Manicusse por Muzila no trono; a usurpação do poder que Muzila havia herdado por direito após a morte do seu pai, pelo seu irmão Maweve, e a guerra que aquele movera quatro anos depois para recuperar o trono; o nascimento de Gungunhana; as primeiras tentativas dos europeus de se instalarem nas terras do Império; e termina com a morte de Muzila. A segunda parte relata a ascensão de Gungunhana ao poder e a sua governação, desde os problemas que a

cada vez mais persistente tentativa de ocupação do Império pelos europeus ia criando, até à sua invasão definitiva, salientando as batalhas de Marracuene, de Coolela, a tomada e destruição de Manjacaze, por António Enes, e a prisão de Gungunhana por Mouzinho de Albuquerque acabado de ser nomeado Governador Militar de Gaza, em Chaimite, onde aquele se havia refugiado. A terceira parte refere-se à viagem para o exílio, ao ambiente eufórico que caracterizou a sua recepção em Lisboa, à passagem por Monsanto e à chegada à residência definitiva de Angra do Heroísmo; à morte de Mouzinho de Albuquerque; à angústia em que Gungunhana mergulha por causa da inactividade associada ao ambiente e clima europeus a que não estava habituado; à sua morte; e, finalmente, ao seu “regresso” a Moçambique, onde o seu povo o espera em festa.

As três partes constituintes desta obra estão estruturadas de uma forma bastante sugestiva, se tivermos em linha de conta que *A Floresta*, *A Árvore* e *A Semente*, para além de se disporem de forma gradativa, são um prenúncio, do ponto de vista do significado, de um movimento cíclico de geração da vida.

Nesta trilogia, a *Floresta* compõe-se de árvores e estas servem-se da semente para gerar nova vida. A *Floresta* é uma metáfora do Império de Gaza:

“É um vento de destruição e morte. Um vento que começa a levantar-se sobre a floresta, pronto a abatê-la” [p.105].

A *Árvore* é a metáfora do rei, filho de Muzila, que, não obstante a violência ciclónica do vento que vai tentar derrubar a floresta, deve permanecer de pé. Podem vacilar, capitular, as outras árvores ante a violência do ciclone, mas aquela deve manter-se de pé:

“Tu és a árvore que terá de permanecer de pé. Sólida e firme, robusta, de raízes mergulhadas na terra [...] És a última árvore que resta e o vento não pode abatê-la” [p. 105].

A Semente representa o futuro, a causa de que há-de porvir, mais tarde, o ideal de libertação. É a memória que do rei, do herói deste povo, fica, para que no futuro possam emergir de novo os ideais de liberdade. É a esperança que persiste de que apesar de derrotado Gungunhana, algo fica para que no futuro haja liberdade. A semente é a única forma de perpetuar a vida, neste sentido, a única forma de tornar possível que a terra antes usurpada dos legítimos proprietários, venha no futuro a ser recuperada.

“Comigo ficará a memória do teu nome, para que eu a cultive e espalhe entre as crianças, enquanto os deuses me não mandarem chamar. É comigo, nestas mãos trémulas e já enrugadas, que a semente haverá de ficar. Terei de ser eu a primeira a espalhá-la. Passarão anos, talvez, mas sei que ela haverá de germinar” [p. 184].

É sugestiva a forma como se insinua a questão da transmissão da memória do herói aos mais novos. Impiubecassamo, ora velha (mãos trémulas e já enrugadas) é que propõe encarregar-se desta missão, cumprindo-se uma das funções da tradição oral: os ensinamentos passam dos mais velhos para os mais novos, de geração para geração. Aliás, o papel dos mais velhos, as avós, na transmissão do saber e da cultura é referido antes, na página 60, e até dramatizado, quando o narrador se refere ao cenário em que as avós sentam-se em círculo e ele chega-se a elas, com as restantes crianças, para lhes escutar as histórias, seguindo-se a reprodução de um conto tradicional, com personagens típicas como o elefante e o jacaré.

Mas também, com esta divisão triádica, *Os leões não dormem esta noite* resvala para a escritura sagrada. As três partes do livro representam: Livro Primeiro – A Floresta: o domínio do Pai; Livro Segundo – A Árvore: o domínio do filho; e Livro Terceiro – A Semente: o domínio do espírito.

Do ponto de vista semântico-estrutural desta narrativa, a semente acaba germinando cem anos depois, com a luta que culminou com a independência de Moçambique. Com efeito, confirma-o mais adiante o narrador:

“... foi essa semente que, pouco a pouco, germinou. Ganhou volume, força e peso. Agigantou-se, por sob os pés dos meus irmãos oprimidos (...) Foi essa a semente que, um dia, rebentou a terra negra onde se escondia dos olhos dos que a acreditavam para sempre seca e perdida - explodiu numa seara imensa que, de norte a sul, haveria de cobrir o país inteiro. Era o erguer do meu povo, ao reencontro com a sua própria identidade” (*Os leões não dormem esta noite*, p. 214).

Como afirmámos anteriormente, os factos, as datas, os nomes e os locais pertencem à História, tendo acontecido, à volta destes, a imaginação do autor. Isto quer dizer que a realidade histórica dialoga com o universo da ficção, pois é a partir dos dados históricos que se constrói a ficção.

Um dos sinais da ficcionalidade nesta obra é a instituição de um narrador autodiegético póstumo, que conta a sua própria história. Não é um narrador comum, é um narrador que para além daquilo que foi a sua experiência em vida, relata factos anteriores ao seu nascimento e posteriores à sua morte, indo mais longe ao relatar o seu nascimento: “E, num sacão derradeiro, irrompo para o mundo [...]. *Nasci*” [p. 56]); os antecedentes deste nascimento: “É aí que tudo começa, no momento exacto em que a seiva expelida, num jacto, de dentro do corpo de meu pai, Muzila, cai nas entranhas de minha mãe, Impiubecassamo - e a junção do ovo e da semente ocorre por decisão dos deuses. Nesse momento preciso, *aconteci*” [p. 55]); e a sua morte: “Então, de um golpe, a cabeça tomba-me para o peito e caio. E atravesso, de um só passo, a Grande Porta” [p. 212]. Aqui instala-se o absurdo através da instauração de um narrador que produz o seu

discurso a partir das entranhas, prosseguindo-o para lá da sua morte, a partir da sepultura, passando pela sensação da partida para o além que se aproxima.

Mas para além de se ter Gungunhana como protagonista nesta narrativa, temos também Mouzinho de Albuquerque, outra figura da História de Moçambique, convertido aqui em destinatário intratextual do discurso daquele. Há também referências a outras personagens contemporâneas de Gungunhana, como Diocleciano Fernandes das Neves, Aires d'Ornelas, José de Almeida e António Enes, Dr. Liengme, para além do elenco de personagens africanas como Mawewe, Muzila, Maguigane, Godide e outros, personagens que associadas com a minúcia com que se desenvolve a intriga e a localização espaço-temporal reforçam o efeito de verdade da obra.

Torna-se, deste modo, claro que esta narrativa de Guilherme de Melo, mais do que uma obra de ficção sobre o próprio narrador-personagem, é a História de Moçambique dos últimos cem anos, vista de um outro ângulo. Há nesta narrativa uma espécie de revelação autobiográfica, que pode ser justificada pelo facto de a categoria de narrador autodiegético se fundir com a de personagem, se bem que seria difícil contar a história desta personagem dissociada da História de Moçambique.

Adoptando este tipo de narrador, o autor consegue dois efeitos: conferir à narração, em alguns casos com o testemunho de outras vozes suas contemporâneas, um maior grau de verosimilhança e, naturalmente, tomar certos posicionamentos em relação aos factos que relata. O facto de o tempo que separa o passado da história do presente da narração ser muito alargado, torna possível que na narrativa se obtenham outros efeitos do ponto de vista ideológico, moral, ético e afectivo. Só para exemplificar, relacionemos dois momentos da narrativa: a prisão e a humilhação por que passa a personagem

Gungunhana é um evento diegético que suscita ódio e repulsa para com o invasor⁴¹. Cem anos depois, no seu regresso, a sua atitude está virada para o restabelecimento de uma convivência em harmonia entre o povo moçambicano, de que o narrador é representante, e o povo português, na narrativa representado por Mouzinho de Albuquerque. Há o sentimento de que o passado foi determinado por forças superiores para aproximar os dois povos. O amor substitui o ódio, a fraternidade o antagonismo, a guerra a paz. "... tu foste a chave de que os deuses se serviram para que tudo se cumprisse. Para que o ciclo se fechasse: do ódio ao amor. Do antagonismo à fraternidade. Da guerra à paz" [p. 215]. Ou então, "Embainha a tua espada. Apeia-te, de uma vez por todas, do teu velho *Mike*. E vem, de mãos nuas, de mãos limpas, ao meu encontro" [p. 217]⁴².

Guilherme de Melo surge com o narrador de *Os leões não dormem esta noite* a resgatar uma figura da História de Moçambique, colocando-a a afirmar a sua dignidade cem anos depois de ter sido preso e deportado de forma humilhante. Coloca um narrador-personagem africano a apresentar o seu apelo à compreensão das diferenças culturais, sociais e políticas das sociedades africanas, a justificar as suas atitudes face às tendências civilizadoras dos europeus em África e, sobretudo, a tomar uma atitude humanamente nobre ao oferecer a sua amizade e fraternidade ao homem europeu que o submetera. O conteúdo ideológico que subjaz na obra de Guilherme de Melo aponta para

⁴¹ Confrontamos a atitude desta personagem em *Os leões não dormem esta noite* com a revelada no último conto de *Ualalapi* ("O último discurso de Gungunhana"), onde o seu discurso é revelador do ódio que nutre pelos europeus invasores.

⁴² No excerto do resumo crítico desta obra, inserido na contra capa, Fernando Dacosta interpreta esta atitude do narrador como sendo mais do que um apelo de Gungunhana a Mouzinho para o entendimento, um apelo para que, findo o tempo colonial, Portugal se volte à África em liberdade e em afecto. África num sentido em que se abrangem todas as suas ex-colónias e não apenas Moçambique.

o reforço do entendimento e da complementaridade dos povos e culturas moçambicano e português, africano e europeu. Através do narrador que institui, apresenta-nos um meio africano equilibrado, onde o homem vive de acordo com as regras que os seus hábitos e costumes lhe impõem, onde o receio da ira dos deuses impõe a ordem, onde a vontade dos deuses alimenta o homem, a terra e os animais, onde por vontade dos deuses se premeia o bom e castiga-se o mau. É um narrador que, não abrindo mão aos seus costumes e à sua tradição, não desdenha os de outrém. Facilmente percebe-se este posicionamento se relacionarmos o que dissemos antes às seguintes palavras do narrador quando, justificando o suplicio de Thévia, diz:

“A razão por que não quiseste entender que os nossos hábitos, os nossos costumes, as nossas punições, as nossas crenças, fazem afinal parte da *nossa* cultura, da nossa civilização. Seríamos nós, com os nossos adornos, as nossas peles de animais, as nossas azagaias, as nossas casas de caniço e colmo, os bárbaros, aos vossos olhos - ou vocês, com as vossas botas pesadas, as vossas fardas apertadas e estreitas, os vossos estranhos chapéus de grandes abas, as vossas espingardas a golfarem fogo, as vossas asas, os bárbaros, aos nossos?” [p. 98].

Assim, destrói-se o estereótipo produzido ao longo do tempo da colonização de que a forma de ser e de estar do africano é desprovida de lógica, cheia de barbáries, e edifica-se a imagem do homem africano vestido de dignidade. Ngungunhane, o narrador de *Os leões não dormem esta noite*, não é o que «aterroriza as mulheres e os homens», não é o quase canibal das histórias que as mães europeias ouviam dos filhos regressados das campanhas em África, nem o vergonhosamente derrotado que os compêndios da História de Portugal mostraram a gerações sucessivas. É o herói de ontem na luta de resistência à colonização portuguesa no séc. XIX, como o é de hoje na abertura da ponte de entendimento entre a ex-colónia e a ex-metrópole, já no limiar do séc. XXI. Esta ideia

de entendimento é reforçada pela escolha de Mouzinho de Albuquerque, a chave de que os deuses se serviram para que esse entendimento fosse possível, como narratário.

A reescrita da História opera-se também através de uma leitura dialogante resultante de um processo intertextual, cujo intertexto são textos de diversificadas naturezas, desde extratos de cartas, familiares e oficiais, até relatórios. Assinalámos a seguir algumas marcas da intertextualidade identificáveis, a primeira das quais surge logo no princípio da obra através de duas citações, uma de um trecho da “Carta ao Príncipe D. Luís Filipe”, de Mouzinho de Albuquerque, e a outra de Pier Paolo Pasolini nas conversas com Jean Dufлот, abrindo logo um ponto de diálogo entre a obra e as fontes da História.

A citação de Mouzinho de Albuquerque expressa o orgulho a que o seu autor e Portugal em geral sentem com o feito heróico que é a prisão e deportação do Imperador de Gaza, cujo conteúdo, entretanto, é contrariado pela citação seguinte, que contesta a inumanidade dos bárbaros (porque aos olhos dos africanos os europeus foram bárbaros), ao afirmar que estes não são dignos de chorar. As duas citações, embora aparentemente não signifiquem absolutamente nada no princípio da leitura, ao longo da história vão se abrindo caminhos que conduzem à sua interpretação. No acto de Mouzinho, está patente a heroicidade, mas é nesse mesmo acto que reside a causa da sua morte – o remorso de Chaimite que lhe envenenara o sono – como insinua o narrador na página 209.

Mas os focos da intertextualidade sucedem-se em quase todo o texto, quer através da convocação para este de textos de outras origens, quer pela inserção de passagens que permitem ao leitor estabelecer uma relação directa com factos ou eventos cujo conhecimento é resultado da sua experiência e cultura. Por exemplo, o texto de Guilherme de Melo revela-se um receptáculo não só de elementos que reflectem a cultura africana, e aqui podemos tomar como exemplo a referência ao ritual de

apresentação da criança à lua, transcrita para a literatura por Rui de Noronha no seu poema Quenguelequezê:

“Quenguelequezê! – ia de boca em boca / Traçando os rostos de expressões estranhas, / atravessando o bosque, aldeia e montanhas / ...” (“Quenguelequezê”⁴³).

“Quenguelequezê! Quenguelequezê! – grita num brado que se alonga nas trevas, que sacode a aldeia num estremeção violento” (*Os leões não dormem esta noite*, p. 58).

mas também da referência a eventos que transportam o leitor para a civilização ocidental através da transposição de episódios que pelo seu simbolismo remetem-nos para esta, como aquele em que a vitória dos homens de Muzila sobre os de Mawewe é mandada anunciar a Diocleciano das Neves através de um emissário que vai de Mandlakazi a Lourenço Marques, numa maratona que dura uma semana sem descanso e com todas as dificuldades que o trajecto oferece. Aqui, é recuperada a lenda do soldado grego que corra de Maratona, lugar onde se deu a Batalha de Maratona, a Atenas, a fim de anunciar a vitória dos gregos sobre os persas. Guilherme de Melo destorce-lhe alguns elementos ao substituir as personagens e os lugares, mas mantém-lhe a essência, para se referir à guerra entre os dois irmãos, com o objectivo de conferir a esta importância igual através da sua aproximação àquela.

“O emissário que lhe enviou, com o convite e o presente da praxe, levou uma semana até chegar a Lourenço Marques. Dia e noite correu, sem quase descansar para dormir. Inventou novos trilhos pelo mato adentro. Atravessou em meros troncos onde as pirogas lhe faltaram” (*Os leões não dormem esta noite*, p. 41).

“A ansiedade pelo resultado do combate entre persas e gregos travado em Maratona era enorme em Atenas e, sabedor disso, um soldado grego, apenas se assegurou da certeza do triunfo, largou de corrida para anunciá-lo. Depois do esforço da luta, a fadiga da longa carreira foi-lhe fatal e caiu morto às portas da cidade, tendo somente forças para agitar uma palma, sinal de vitória” (*Grande*

⁴³ NORONHA, Rui de, In: *África* N° 1. Lourenço Marques, 1936.



Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Vol. XVI, Editora Enciclopédia, Limitada, Lisboa-Rio de Janeiro, p. 240).

Com efeito, estamos diante de dois processos intertextuais. No primeiro caso há a convocação de um fragmento textual por analogia semântica e, no segundo caso, um processo intertextual que consiste na incorporação no texto de elementos (personagens e acção) relacionados com um episódio já conhecido, permitindo o redimensionamento deste à escala daquele.

Por outro lado, há que considerar outras estratégias intertextuais na leitura desta obra como é o caso do diálogo que ela estabelece com o discurso da História contemporânea. Com efeito, há em *Os leões não dormem esta noite* excertos de textos de diversa natureza produzidos por figuras que intervêm na História de Moçambique da época, aqui apresentadas como personagens, que o narrador vai inserindo no seu discurso, como testemunho da factualidade da narração que nos apresenta. Estes excertos, para além de concorrerem para a produção do efeito do real, servem de ponte de passagem entre o real que se pretende transfigurar e o universo da ficção que nos é apresentado.

A título de exemplo, a citação da página 145 surge como um testemunho do cerco que se começa a apertar à volta do Império de Gaza, numa clara ameaça em face da desobediência em que o rei persiste nos últimos tempos do seu reinado. Ao indício que prenuncia a aproximação da queda, na página 143, como que uma chamada de atenção dos Deuses para o perigo que se aproxima, segue-se imediatamente a carta de António Enes a confirmar a existência do perigo. Através destes dois elementos o narrativa associa elementos míticos, do mundo divino, à História, feita pelos homens, recuperando deste modo uma das características da epopeia, em que a história se desenvolve na base das tensões que se registam entre a força dos deuses e a acção dos homens.

O elemento mítico, divino, confere à narrativa um traço de ficcionalidade que muitas vezes se dissipa no conjunto da narração construída basicamente a partir de acontecimentos factuais, produzindo-se, deste modo, o efeito do real.

5.2.3. *Os leões não dormem esta noite e a literatura reportada*

Um outro aspecto que consideramos relevante nesta análise, é a estratégia discursiva que o narrador adopta, de intercalar factos do passado com os do presente. O presente é trazido para a história através da intercalação com os acontecimentos históricos do Império de Gaza, de acções que ocorrem no presente da narrativa, relativos ao momento do regresso do narrador. É aqui onde se nota o carácter reportado da escrita de Guilherme de Melo, que através da alternância de sequências narrativas transforma a leitura numa viagem ora do presente para o passado ora do passado para o presente. O presente é relatado como um acontecimento em curso, a partir do verificável no momento, com as impressões de um observador atento a todos os detalhes, incluindo as emoções próprias que o regresso à casa produzem. O carácter da literatura reportada sugere-se através desta observação *in locu* de um acontecimento a decorrer, com um discurso muitas vezes marcado por expressões deícticas e referências espaço-temporais que situam o leitor, simulando estar-se diante de uma reportagem televisada.

6. Conclusão

O que se pode concluir da análise destas escritas é que a obra de Ungulani não reflecte apenas uma forma de olhar para o mundo, nela convergem diferentes formas de escrita e cada uma representa uma maneira diferente de olhar para o mundo. A convocação quer da escrita da história, quer da escritura sagrada e, em muitos casos, do registo da oralidade reflecte as diferentes fontes de que o autor se serviu e as diferentes influências a que está sujeito como pessoa que vive num mundo não fechado. O que é interessante é a forma como bem consegue conciliar estas diferentes visões para fazer emergir uma outra, a da ficção. A estratégia que adopta assente sobre o dialogismo textual configura as diferentes leituras, desde as obras de escritores espano-americanos, que embora não tendo sido tratados aqui foram referidos, até à forte influência da escritura sagrada. A amplificação, figura da intertextualidade, é a tónica dominante da escrita em *Ualalapi* através da qual as citações vão se entrelaçando com o texto dos contos formando uma única unidade.

Quanto a Guilherme de Melo, o dialogismo opera-se também através da absorção de textos de naturezas diversas, desde a convocação para o espaço do seu texto de elementos que remetem o leitor para esferas culturais diversificadas, quer da civilização africana, quer ocidental que através do processo intertextual geram outros significados no novo contexto da sua narrativa, bem como através da inserção de estratos de cartas, familiares ou oficiais, excertos de relatórios, artigos de jornais e outros textos produzidos ao longo do processo histórico do Império de Gaza pelos contemporâneos de Gungunhana, que harmonizados com o discurso do narrador, servem de testemunho na criação da ilusão referencial, quer para corroborar com a sua visão sobre os factos que

relata, quer como ponto de intersecção entre o discurso da História e o discurso da ficção.

É notória, também, em Guilherme de Melo a influência que a sua longa carreira de jornalista exerce sobre a sua escrita, desaguando naquilo que considerámos literatura reportada, marcada pelo fluxo contínuo de elementos que configuram uma linguagem denotativa. De facto, tirando *As Raízes do Ódio*, seu primeiro romance escrito poucos anos após abraçar o jornalismo, as outras obras, dada a sua natureza testemunhal, são fortemente marcadas por este modelo da escrita.

Portanto, estes autores procedem a um relacionamento e integração de outras escritas no espaço dos seus próprios textos, convocando textos de diversificadas naturezas - histórica, religiosa e mítica.

Através destas escritas dialogantes as duas obras constróem diferentes visões sobre a figura de Gungunhane, uma desmitificando a imagem que a historiografia construiu sobre ele, ao apresentá-lo como um monstro, enquanto a outra recupera a sua imagem de herói, ao apresentar-nos um Gungunhane vestido de dignidade e humanismo.

Aqui é importante anotar que os dois escritores tomam posicionamentos diferentes sobre a mesma realidade histórica, o que tem a ver com os valores ideológicos que cada um pretende veicular através da sua obra, ou seja, com as necessidades que factores históricos lhes impõem. Ungulani, aparentemente reporta na sua obra o Império de Gaza, mas de facto, o momento histórico visado é o presente em que vive, relativo aos primeiros anos da independência de Moçambique caracterizados, à semelhança do Império de Gaza, pelo despotismo e desmandos cometidos pelo regime de inspiração comunista então instituído. Com efeito, a obra parte de um passado histórico e projecta-se para o presente,

estabelecendo um paralelo entre este presente e aquele passado. Portanto, *Ualalapi*, para além do diálogo intertextual, dialoga também com o presente histórico.

Guilherme de Melo também parte de uma realidade histórica do passado e desagua no presente, ao reportar a euforia que o regresso do herói produz no povo, mas a sua preocupação é o estabelecimento de uma ponte de entendimento entre Moçambique e Portugal. Para este, os acontecimentos que culminaram com o exílio do rei Gungunhane são uma espécie de providência divina que permitiu a aproximação dos dois povos, escapando portanto ao controle humano. Por isso, o Gungunhane de *Os leões não dormem esta noite* não é o que "aterroriza as mulheres e os homens", não é o quase-canibal das histórias que as mães europeias ouviam dos filhos regressados das campanhas em África, nem o cobarde vergonhosamente derrotado pelo bravo Mouzinho de Albuquerque que os compêndios da História de Portugal mostrou a gerações sucessivas. É o herói, tanto da resistência anti-colonial no Séc. XIX, como o é na construção da ponte de entendimento entre a ex-colónia e a metrópole.

Portanto, confrontando as duas obras concluímos que a mesma personagem apresenta-se com duas faces diferentes: para o Gungunhane de *Ualalapi*, a traição que conduziu à prisão e conseqüente deportação marcou o fim de um povo e de uma cultura. O ódio para com o povo, na hora da partida, está patente em "O último discurso de Gungunhane" quando afirma que:

"E hoje, corja de assassinos e cobardes, ousais achincalhar-me com toda a força dos pulmões rotos que tendes. É a paga, 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."
(*Ualalapi*, p. 115-116)

Para o Gungunhane de *Os leões não dormem esta noite*, a sua prisão e deportação representam apenas o fecho de um ciclo da história, permitindo que se abra outro, o do entendimento. A multidão que o vaiou na sua partida para o exílio é a mesma que noventa anos depois se juntou para festejar com júbilo o seu regresso.

"Agora o ciclo fechou-se. Esta é a minha festa do meu reencontro com o meu povo. Tu não vieste para nos separar - como um dia fizeste... Não: vieste, também, porque, sem o saberes em vida, tu foste a chave de que os deuses se serviram para que tudo se cumprisse. Para que o ciclo se fechasse: do ódio ao amor. Do antagonismo à fraternidade. Da guerra à paz." (*Os leões não dormem esta noite*, p. 215)

E mais adiante, a terminar a obra:

"O Ciclo cumpriu-se, Mouzinho. Está, para sempre, fechado. E já outro se começou a abrir. Será que não consegues entendê-lo?

Olho o teu rosto branco e grave.

O teu rosto severo.

O bigode grande e sombrio.

O teu porte austero.

E, de repente, num espanto, maravilhado - vejo o milagre acontecer. Enfim, sorriste." (*Os leões não dormem esta noite*, p. 217)

Portanto, analisando as duas obras nesta perspectiva, podemos estabelecer um ponto de cruzamento entre elas, passando do discurso austero de *Ualalapi*, carregado de ódio e impiedosamente vaticinador de desgraças, para o discurso complacente de *Os leões não dormem esta noite*.

7. Bibliografia

7.1. Activa

KHOSA, Ungulani Ba Ka - *Ualalapi*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

MELO, Guilherme - *Os leões não dormem esta noite*. Lisboa: Editorial Notícias, 1988.

7.2. Passiva

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel - *Teoria da Literatura*, 6ª Edição. Coimbra: Almedina, 1984.

ANGENOT, Marc - *Glossário da Crítica Contemporânea*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1994.

Bíblia Sagrada, 31ª edição. Porto/Lisboa: Edição Clarentina, 1981.

CRISTÓVÃO, Fernando - "A literatura como sistema nacional". In: *Cruzeiro do Sul a Norte*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983.

DALEMBACH, Lucien - "Intertexto e autotexto". In: *Intertextualidades*, [Poétique nº 27: Revista de Teoria e Análise Literária]. Coimbra: Almedina, 1979.

FERREIRA, Manuel - *O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano Editora, 1989.

FRYE, Northrop - *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1957.

GOENHA, Agostinho Matias, *As Manifestações Semânticas das Personagens em Portagem e em A Estranha Aventura*, 2000. Tese de mestrado em literatura portuguesa moderna e contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000.

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira - Lisboa-Rio de Janeiro: Editora Enciclopédia, Limitada, s/d, Vol. XVI.

HAMON, Philippe - "Um discurso determinado". In: *Literatura e Realidade (O que é o Relismo?)*. Lisboa: Publicaes Dom Quisote, 1984.

JENNY, Laurent - "A estratégia da forma". In: *Intertextualidades*, [Poétique nº 27: Revista de Teoria e análise literária]. Coimbra: Almedina, 1979.

KHOSA, Ungulani Ba Ka - *Orgia dos Loucos*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1990.

LARANJEIRA, J. L. Pires - "O drama dos africanos brancos desenraizados: como um rio sem pontes". In: *II Congresso Internacional de Literaturas Lusófonas, Revista da Lusofonia*. Pontevedra, 1994.

LEITE, Ana Mafalda - "A dimensão anti-épica da moderna ficção moçambicana: *Ualalapi* de Ungulani Ba Ka Khosa". In: *Discurso. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, n. 9. Coimbra: Universidade Aberta, 1995.

MACHADO, Álvaro Manuel - PAGEAUX, Daniel-Henri, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, s/d.

MATUSSE, Gilberto - *A construção da imagem da moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária da UEM, 1998.

MELO, Guilherme - *A Sombra dos Dias*. Amadora: Livraria Bertrand, 1981.

MELO, Guilherme - *As Raízes do Ódio*, 2ª Edição. Lisboa: Editorial Notícias, 1990.

MELO, Guilherme - *Moçambique - Dez anos depois*. Lisboa: Editorial Notícias, 1985.

MENDONÇA, Fátima - *Literatura Moçambicana - a história e as escritas*. Maputo: Faculdade de Letras/Núcleo Editorial da UEM, 1988.

NAVARRO, Júlio - "Nos 75 anos do Notícias tentando não deturpar a História mesmo no pormenor". In: *Jornal Notícias*, Maputo, 02/05/01.

NOA, Francisco - *A Escrita Infinita*. Maputo: Livraria Universitária da UEM, 1998. —

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. - *Dicionário de Narratologia*, 3ª Edição. —
Coimbra: Almedina, 1991.

VELHENA, Maria da Conceição - *Gungunhana no seu reino*. Lisboa: Colibri, 1996.

Benedito Ruben Cossa
Maputo, Agosto de 2001