UMA GAIOLA DE OURO: A PROBLEMÁTICA DA REGENERAÇÃO NA LITERATURA AFRICANA DE LÍNGUA PORTUGUESA

*Niyi AFOLABI**

RESUMO: A partir do estudo de obras representativas de Luís Bernardo Honwana, Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khosa de Moçambique e Manuel Rui de Angola, examina-se aqui o conceito da regeneração como uma arma de dois gumes. De um lado, a situação colonial imposta por Portugal é degenerativa, provocando nos colonizados dos países africanos de língua portuguesa, revolta e resposta regenerativa sob a forma de luta armada a qual que levou à independência entre 1974 e 1975. Para Portugal, porém, a regeneração reside no mito lusotropicalista que justifica o colonialismo como “humanista.” Ao mesmo tempo, a situação pós-independência de guerra civil e de corrupção pós-colonial contradiz as expectativas utópicas pré-independência. Entende-se que a situação colonial como pós-independência pode ser ou regenerativa ou degenerativa dependendo da perspectiva e do contexto.

Palavras-chave: Regeneração; Degeneração; Colonialismo; Luta Armada; Tradição; Transgressão; Inovação; Guerra Civil; Corrupção; Lusotropicalismo; Marginalização.

“Enquanto o cajueiro for cajueiro, dará caju” – José Craveirinha

Perguntamos por que a África é definida por alguns estudiosos como um “apêndice” de Portugal? Por que é que um espaço geográfico, social, político e cultural continua sendo definido em relação a Portugal? Portugal será conside-

(*) Ph. D. Department of Spanish and Portuguese/African and Diaspora Studies Program/Tulane University (USA).

rado um “apêndice” da Europa? Quantas vezes Portugal é definido em relação ao resto da Europa? Esta anomalia política e canônica se transfere estrategicamente para a área das literaturas africanas de língua portuguesa. Será que esses cinco países africanos (Angola, Moçambique, Guiné Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe) são tão pequenos que só merecem uma nota de rodapé nos estudos Luso-Brasileiros? Ou será que são problemáticos demais para fazer parte da totalidade da experiência ou da condição humana? Será que precisamos ir a África para apreciar os valores que o continente pode compartilhar com o resto do mundo? Basta ver o caso brasileiro. A influência africana é encontrada em vários setores da vida e da arte do país. Daí a nossa preocupação com o conceito de regeneração. O que é regenerar para nós? Por quê regenerar? Regenerar do que? Regenerar para quê? Quando falamos em regeneração, estamos falando igualmente em degeneração. Trata-se de uma arma de dois gumes, é um casamento permanente, sem divórcio.

Analisando a problemática da regeneração através das perspectivas de alegoria, sátira, realismo mágico e conjectura histórica contrafactual nas obras de Luís Bernardo Honwana, Manuel Rui, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa, procuramos articular uma analogia entre o colonialismo português em África, as conseguintes experiências degenerativas impostas nos colonizados e o renascimento que surgiu devido à resistência e luta armada, possibilitando assim, a independência e o que podemos chamar de regeneração “pós-colonial.” A nossa problematização do conceito de regeneração procura questionar o modelo lusotropicalista de Gilberto Freyre que foi adotado pelo regime do *Estado Novo* para justificar o colonialismo português em África. Na sua aplicação reconfigurada à escrita africana de língua portuguesa, consideramos o conceito da regeneração como uma construção crítica-dialética. Apoiando-se em vários modos de subversão, os autores recuperam os valores culturais degenerados pelo colonialismo português nos seus textos enquanto nas obras mais recentes, ridicularizam a corrupção e a violência da condição pós-independência.

A partir desta reconfiguração teórica, a análise destes quatro autores revela exemplos distintos da consciência regenerativa. Por um lado, a complexidade e ambigüidade dos contos de Honwana possibilitam uma leitura polivalente dos contextos colonial e pós-independência. Manuel Rui, por outro lado, constrói suas narrativas com uma sátira incisiva visando ridicularizar as anomalias e as brutalidades coloniais e pós-coloniais. Enquanto Mia Couto se distingue como uma voz de reconciliação cultural e de regeneração lingüística, Ungulani Ba Ka Khosa procura subverter a história oficial através dos dramas diários que ele retrata nas suas realidades angustiadoras e absurdas.

No seu trabalho pioneiro, *Voices from an Empire*, Russell Hamilton examina a emergência da “Literatura Afro-Portuguesa” enquanto focaliza o conceito de “aculturação” como paradigma organizador para apreciar as literaturas africanas em língua portuguesa. O contexto dessa obra é significativo. A obra de Hamilton situa-se entre o golpe de 25 de abril de 1974 em Portugal e a consequente independência dos cinco países africanos. A teoria de Hamilton modifica a ideologia lusotropicalista portuguesa que o crítico chama de “mitologia nacionalista absurda” (p. viii). O que poderia ser mais absurdo que a idéia de que os portugueses eram capazes de se adaptar às condições “primitivas” dos territórios tropicais quando os próprios valores culturais dominantes e impostos eram portugueses? Como Hamilton notou, “os valores exprimidos na literatura afro-portuguesa eram fundamentalmente ocidentais mesmo quando as obras tratam de assuntos africanos” (p. 18).

Porém, o conceito de aculturação não cabe dentro da discussão atual dos períodos coloniais e pós-coloniais da África lusófona. Desde a independência dos países africanos em 1975, muitos escritores contemporâneos já inventaram outros meios de expressar suas identidades culturais. Ou por meio de incorporação de tradições orais ou pela imitação do modelo sul-americano de realismo mágico, a subversão da hegemonia cultural portuguesa e a crítica da natureza corrupta e violenta da condição pós-colonial formam o núcleo da preocupação estética e ideológica destes escritores. Daí a importância do conceito regenerativo que nos interessa em relação às literaturas moçambicanas e angolanas principalmente. Como uma totalidade, o projeto apoia-se nas metáforas e nos mecanismos de subversão empregados por cada autor como a alegoria, a sátira, o realismo mágico e a conjectura histórica contrafactual.

Na nossa formulação teórica, procuramos historicizar a emergência da escrita africana lusófona desde os anos 30 até hoje em dia. Avaliando criticamente os propósitos de Wole Soyinka, Gilberto Freyre, Richard Slotkin e Homi Bhabha, chegamos à uma construção que denominamos “crítica regenerativa.” Wole Soyinka em *Myth, Literature and the African World*, vê em *Ogun* a personificação do ser contraditório que possui os princípios de complementaridade, o orixá supremo de desintegração e de reintegração. O modelo *ogunista* ecoa o ideal “atunbi,” uma palavra Yoruba que significa renascido ou reinventado. Mesmo assim, não podemos separar a discussão sobre a regeneração daquela sobre a degeneração. Ogun, o orixá guerreiro pode ser protetor e destrutor ao mesmo tempo, daí a sua aplicabilidade ao nosso conceito de regeneração e degeneração. No seu elogio do colonialismo português, o modelo lusotropicalista de Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* e *O mundo que o Português criou* minimiza os efeitos degenerativos da suposta coexistência “harmoniosa” entre os por-

tugueses e seus colonizados nos trópicos. Enquanto a miscigenação pode ter seus méritos e ser “regenerativa” para o colonizador e o assimilado, também cria um grau significativo de tensão e de alienação para os nativos que resistem à assimilação e acabam sendo sujeitos de trabalho forçado e sofrendo tratamento inferior do sistema colonial. Quanto à formulação de Richard Slotkin em *Regeneration Through Violence*, encontramos nesta obra, uma analogia americana do sistema colonial português. Partindo pelo seu título crítico, “Regeneração pela Violência,” o autor desvenda a hipocrisia implícita na agenda capitalista de conquistar um território “virgem” como se os habitantes indígenas não existissem nem fossem humanos. Esta hipocrisia imperialista de conquistar as terras de outros traduziu-se aos poucos no que se chama hoje em dia, “o sonho americano.”

Enquanto tentamos estabelecer uma analogia entre a experiência colonial e a degeneração e uma conexão semelhante entre a experiência pós-independência e a “regeneração,” gostaríamos de deixar claro que, às vezes, essas distinções são arbitrárias porque os atos degenerativos se encontram igualmente na era pós-colonial. Entende-se então que as construções de degeneração e de regeneração são possíveis em cada contexto, seja colonial seja pós-colonial. Por um lado, empregamos o conceito no contexto colonial para nos referirmos ao poder subversivo com o qual o colonizado escreve-se para fora da degeneração. No contexto pós-colonial, por outro lado, a regeneração representa não só a luta armada visando a resistência ao domínio português mas também serve como uma crítica da violência da guerra civil e da corrupção que de fato são atos de degeneração.

Para exemplificar o compromisso de cada um desses escritores regenerativos, escolhemos e analisamos alguns momentos e episódios decisivos nos seus textos. Em *Nós matamos o Cão-Tinhoso* de Luís Bernardo Honwana, os dramas diferentes do Cão no conto que dá título à coletânea, de Tchembene em “Papá, Cobra e Eu,” de Vírgula Oito em “Nhinguitimo,” e de Madala em “Dina” testemunham as condições desumanas coloniais que sempre engendram a violência e a violação físicas e psicológicas. Sugerimos que o Cão em “Nós matamos o Cão-Tinhoso,” pode ser interpretado como sendo o Moçambicano colonizado, o colonizador português e uma personificação da doença que é o colonialismo português. Ambos, o colonizador e o colonizado se horrorizam com o olhar do cão e aí se inserem a complexidade e a construção alegórica da narrativa.

O Cão-Tinhoso é retratado várias vezes como um cão miserável, com olhos azuis ameaçadores, constantemente fixados no narrador como se ele precisasse de alguma coisa sem poder articulá-lo. Como podemos ver no trecho a seguir:

O Cão-Tinhoso tinha uns olhos azuis que não tinham brilho nenhum, mas eram enormes e estavam sempre cheios de lágrimas, que lhe escorriam pelo focinho. Metiam medo aqueles olhos, assim tão grandes, a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer. (p. 5)

Estas primeiras linhas fornecem uma imagem vívida e curiosa de um cão que vai permanecer um enigma estruturador através do conto. A descrição física do cão e a informação adicional de como este chegou a ter o seu olhar perturbador e outras peculiaridades obrigam o leitor a visualizar este personagem ambivalente: nem cão, nem humano, nem preto, nem branco. A dinâmica dialética do Cão-Tinhoso atinge uma perspectiva total da realidade colonial moçambicana que se apresenta através do drama alegórico do sacrifício e manutenção do Cão-Tinhoso, o qual pode ser lido como o fim simbólico do colonialismo e do racismo.

Em nível comparativo, o Cão-Tinhoso, Tchembene, Vírgula Oito e Madala são todos vítimas dos efeitos desumanos do colonialismo português. Cada personagem demonstra uma relação entre o oprimido e o opressor onde o oprimido é silenciado pela “persistência da opressão” (Fox 33). Semelhante ao Cão-Tinhoso, o cão que olha como se quisesse algo sem poder pedir, Tchembene e Madala não podiam confrontar seus opressores por causa da covardia e do medo de perder seus privilégios. Porém, Vírgula Oito desafia todos esses atributos porque sentiu-se encurralado e revoltou-se contra ambos os opressores e seus irmãos inocentes. Embora Vírgula Oito tenha se sacrificado como o Cão-Tinhoso também foi sacrificado, a moral reside no fato de que o colonialismo desumaniza e gera a violência que pode ser fatal ao colonizador como também ao colonizado. Trinta anos depois da sua publicação, *Nós matamos o Cão-Tinhoso* de Honwana ainda questiona as injustiças do colonialismo português convidando o ex-colonizado a um projeto de regeneração cultural e sócio-política que se encontra nas obras de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa.

Em vez da alegoria que Honwana explora nas suas narrativas, Manuel Rui adota a sátira como seu meio de subversão e regeneração. Dois contos de *Regresso adiado*, “Em tempos de guerra não se limpam armas” e “O Churrasco,” resumem o dilema e as contradições do colonizador e do colonizado. Vinteseite e Orlando, protagonistas de “Em tempos de guerra não se limpam armas” e “O Churrasco” respectivamente, compartilham uma semelhança: a alienação dupla. A pergunta que Manuel Rui parece estar levantando é a seguinte: até que ponto o colonialismo é benéfico ao colonizador e ao colonizado? Vinteseite, um velho soldado angolano no exército colonial português é reduzido a um mero cozinheiro com cinquenta anos de idade. Tendo servido no exército português,

ele contava com os privilégios de veterano ou de ex-combatente mas foi surpreendido pela humilhação que sofreu nas mãos de soldados mais novos quando foi preso por não estar com seus documentos. Passando a noite na prisão, ele se dá conta que nem o seu “mestre,” o senhor Doutor Carlos Ferreira, vai salvá-lo no momento crítico, porque o mestre não precisava dele naquele dia. Alienado do seu povo e rejeitado também pelo mestre que ele serve, Vinteseete personifica as contradições e os conflitos inerentes no ser colonizado.

O drama do Orlando, um colonizador alienado é muito semelhante àquele de Vinteseete. *Regresso adiado* tira o título da coletânea de contos de uma declaração feita pelo pai do protagonista. Este “regresso adiado” passa a ser a metáfora estruturadora para a ridicularização anti-colonial que pretende Manuel Rui nesse conto. Orlando se lembra dos bons tempos em Angola como um colonizador privilegiado. A memória de Orlando revela duas atitudes colonialistas: o paternalismo e o racismo. Por um lado, tendo saudades de Angola enquanto em Portugal, Orlando lamenta trauma de não poder mais se adaptar ao seu país, preferindo lembrar das suas conquistas em Angola e pensando em voltar algum dia. Daí a sua angústia pessoal: por enquanto, o regresso para Angola está adiado sem querer. Por outro lado, ele não agüenta ver um negro abraçar ou namorar uma portuguesa mas nada impede que ele abrace e namore uma negra. Consideramos a atitude de Orlando como representando o racismo inerente no colonialismo português. Estes dois contos resumem como o colonizador e o colonizado tornam-se vítimas dos efeitos do colonialismo.

No contexto pós-independência, o escritor angolano, Manuel Rui, nos apresenta pertinentes casos de estudo em *Quem me dera ser onda e 1 morto e os vivos*. Os protagonistas das duas narrativas, “O Carnaval da Vitória” e “O Morto”, dois personagens sem nomes, lidam com os limites e possibilidades de morte e vida, de degeneração e regeneração. Nessas tramas, o leitor é convidado a assistir e compartilhar nas situações diárias criativamente desfamiliarizadas e satirizadas como se constata nas situações seguintes:

Situação A:

– Cala-te, porco pequeno-burguês que na Carimba só cheiravas espinhas de peixe. Agora tens casa, não pagas renda e comes do Trópico tudo eu é que agüento. Mas falta pouco. No teu comba vamos comer a tua própria carne. (Quem me Dera ser Onda, p. 57)

Situação B:

Atenção, muita atenção! Fontes bem informadas pedem-nos para comunicar que, a partir de amanhã, o cemitério, até então encerrado ao público, votará a ser fran-

queado e as áreas limítrofes serão de acesso livre. Muito obrigado." Explodiram palmas e gritos: "Já se pode morrer! Já se pode morrer! É uma conquista! É uma conquista! (1 Morto e os Vivos, p. 115)

Estas duas situações pós-coloniais compartilham uma semelhança refletida na morte satirizada. No primeiro caso, Diogo sugere que o porco doméstico, o Carnaval da Vitória, que antes apenas sobrevivia como qualquer angolano de classe baixa de repente está se comportando como pequeno-burguês logo depois da independência. A crítica que aqui faz Diogo visa que Carnaval da Vitória lembre do seu passado e também um aviso sobre o que vai acontecer aos "Carnavais da Vitória" da nova sociedade angolana, quer dizer, os políticos corruptos. Diogo se consola na certeza que a própria carne do porco vai ser servida durante o seu enterro. Através deste episódio humorístico, Manuel Rui está fazendo uma crítica da sociedade angolana pós-colonial, conscientizando seu povo a respeito de novos desafios e, ao mesmo tempo, traçando o caminho para a regeneração possível.

Embora no primeiro contexto Manuel Rui satirize a sociedade pós-colonial emergente, desfamiliarizando a situação através da alegoria do porco, o leitor não deixa de rir e, ao mesmo tempo, ficar apavorado com a realidade corrupta implícita na figura do porco. Porém, no segundo caso, a morte e o enterro de um camarada leva à gargalhada do povo porque o próprio governo que paranoicamente fechou o cemitério, de repente, decidiu abri-lo de novo quando o camarada se levantou do seu caixão. Daí o comentário irônico do povão: "Já se pode morrer! É uma conquista!" (p. 115).

Até agora, a nossa preocupação parece focalizada sobre a degeneração vista sob a ótica do colonialismo português e da crítica da nova sociedade pós-colonial. Porém, nas obras de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa, encontramos as possibilidades de vida na morte através da regeneração cultural e histórica. Como Mia Couto afirma no seu "texto de abertura" a *Vozes anoitecidas*, descobrimos o segredo da vocação regenerativa: a necessidade de sonhar, de inventar, de renovar, de questionar, de desejar, de compartilhar, enfim, de transformar o "nada" em vida lucrativa e esperançosa. Segundo Mia Couto:

O que mais dói na miséria é a ignorância que ela tem de si mesma. Confrontados com a ausência de tudo, os homens abstêm-se do sonho, desarmando-se do desejo de serem outros. Existe no nada essa ilusão de plenitude que faz parar a vida e anoitecer as vozes. (Vozes Anoitecidas, p. 19)

A regeneração provém então do processo de desanoitecer as vozes que acompanhamos nos contos de *Vozes anoitecidas*. Nesta coletânea, Couto cria uma técnica narrativa que pode ser considerada como a mais inovadora da contemporânea literatura moçambicana. Dos doze contos, apoiamo-nos em “A fogueira” e “Afiml, Carlota Gentina não chegou de voar?” que parecem-nos retratar as dimensões simbólicas da vida e da morte, e por extensão, as implicações culturais implícitas para com um país dividido entre o velho e o novo, o colonial e o nacional, o passado e o presente. Ambos os contos despertam os moçambicanos para novas maneiras de encarar realidades e valores antigos. O drama dos casais em “A fogueira” e “Afiml, Carlota Gentina não chegou de voar?” testemunham uma visão mais ampla na construção destes contos.

“A fogueira” reconstrói, metaforicamente, a morte cultural de Moçambique, daí a dinâmica complexa que a estória possibilita em nível de interpretação. O casal fraco, velho, abandonado, pode ser interpretado como o abandono de um povo cuja possibilidade de regeneração reside apenas na resistência cultural através da literatura. Como sugere o narrador no clímax do drama do velho, a solidão contribui com seu desejo de morte:

Neste deserto solitário, a morte é um simples deslizar, um recolher de asas. Não é um rasgão violento como nos lugares onde a vida brilha.

– Mulher – disse ele com voz desaparecida.

– Não lhe posso deixar assim.

– Estás a pensar o quê?

– Não posso deixar aquela campa sem proveito. Tenho que matar-te.

(p. 27)

Em vez de matar a esposa como ele tem calculado, o velho cansa-se pelo trabalho de cavar o buraco e acaba morrendo no seu sono. Em nível simbólico, a terra, o cadáver (a semente que parece morta) e a chuva que causou o cansaço do velho, combinam para criar não uma imagem de morte permanente, mas uma possibilidade de fertilidade e germinação. À medida que Mia Couto brinca com essa dinâmica de fronteira e de ambigüidade, a temática de morte toma uma dimensão problemática enquanto as contradições são harmonizadas pelo papel equilibrador da esposa que não morreu. O outro elemento significativo é a simbologia da fogueira. Enquanto podemos ler a fogueira como símbolo de calor, de inferno ou até da degeneração, todos esses símbolos são subvertidos pelo símbolo de chuva que representa a purificação e a regeneração.

No caso de “Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?,” o narrador-protagonista como também o marido de Carlota, se enganou quando foi mal-informado pelo seu cunhado, Bartolomeu, da possibilidade da esposa deste ser uma bruxa. Como a esposa de Bartolomeu é irmã de Carlota, entende-se então que existe a possibilidade que o boato seja verdadeiro e que ambas sofram juntas de uma doença desde o nascimento. Depois da saída do Bartolomeu, o boateiro, o protagonista resolveu verificar se de fato, sua mulher, Carlota, é uma bruxa. Para verificar a tese de Bartolomeu, o nosso protagonista jogou água quente na sua mulher esperando que ela voasse da mesma maneira que fez Bartolomeu com a sua esposa. Infelizmente, em vez de Carlota voar como uma bruxa, ela morreu em silêncio, sem gritar, nem falar. Quando o protagonista se dá conta do seu erro, era tarde demais pois agora é acusado de morte e tem que se defender contando a estória. O protagonista sofre tanto de culpa e tortura psicológica que prefere morrer a pedir clemência.

Como em “A fogueira,” estamos lidando não só com o realismo mágico no continente africano mas também com uma textualização cultural complexa em “Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?” Epistolário no seu formato, esta “declaração-confissão” é um testemunho contraditório que desafia qualquer explicação racional. Talvez aqui se entrecruze o que Tzevtan Todorov chama do espaço intermediário entre o maravilhoso e o estranho ou seja, o que Filipe Furtado chama da coexistência entre o natural e o supernatural. De um modo geral, no drama de Carlota ecoa o choque cultural entre a tradição e a modernidade. Pela sua falha em compreender por que a sociedade o julga culpado da morte da sua própria esposa que para ele não “existe,” ele fica perturbado e culpado de se ter deixado manipular pelas regras do mundo alienador e indiferente:

Sou filho do meu mundo. Quero ser julgado por outras leis, devidas da minha tradição. O meu erro não foi matar Carlota. Foi entregar a minha vida a este mundo que não encosta com o meu. Lá podem decidir das minhas bondades. Aqui, ninguém. Como posso ser defendido se não arranjo entendimento dos outros? Desculpa, senhor doutor: justiça só pode ser feita onde eu pertenço. Só eles sabem que, afinal, eu não conhecia que Carlota Gentina não tinha asas para voar. (p. 94-95)

Estas estórias revelam o compromisso regenerativo de Mia Couto com a complexa dinâmica da realidade moçambicana contemporânea.

Ultrapassando a tradição contística até então estabelecida por João Dias e Luís Bernardo Honwana, Mia Couto puxa os limites na sua experimentação

com a tradição novelística nas letras moçambicanas com duas obras importantes: *Terra sonâmbula* e *A varanda do frangipani*. Ao mesmo tempo, os processos de mitificação e de desmitificação acabam sendo uma saída criativa/crítica para uma elaboração sobre a devastação da guerra civil de que ninguém quer falar e para sistemática reconciliação que Mia Couto representa. As metáforas do maximbombo (ônibus) queimado, da estrada morta, do jovem Kindzu e do velho Muidinga se entrelaçam para nos apresentar não só a perspectiva da guerra civil mas da esperança possível por meio do intercâmbio entre o velho e o novo, a guerra e a paz.

Aproveitando uma trama multifacetada que é semelhante àquela de *Terra Sonâmbula*, Mia Couto reformula simbolicamente a “frangipani,” uma árvore que representa o florescer e o regenerar do Moçambique pós-guerra em *A varanda do frangipani*. O autor incorpora as “confissões” dos personagens diferentes dentro da construção da trama principal do romance, quer dizer, o assassinato de Vasto Excelêncio. Mais uma vez, temos uma narrativa superposta sobre a outra. No seu estilo metafórico, Couto compara a árvore frangipani ao falecido Vasto Excelêncio. Uma diferença interessante entre *Terra Sonâmbula* e *A varanda do frangipani* reside no uso do narrador na primeira pessoa em vez do narrador onisciente do romance anterior.

No primeiro episódio intitulado “O sonho do morto,” o morto identifica-se como o diretor assassinado do asilo, prevê a investigação criminal e sonha em voltar à Fortaleza para seis dias no corpo do inspetor Izidine Naíta para ouvir vozes humanas. Refletindo a honra *postmortem* de ser considerado um herói nacional, o morto critica a hipocrisia comum em que os funcionários públicos aguardam um reconhecimento cerimonioso da parte do governo. O morto identifica-se apenas com a árvore do frangipani em baixo da qual ele foi enterrado sem cerimônia. Segundo o morto: “Olhei o frangipani e senti saudades antecedidas dele. Eu e a árvore nos semelhávamos” (p. 20). A solidariedade do morto para com o frangipani possibilita uma leitura analógica entre a árvore e o diretor. Os dois níveis se entrecruzam revelando o fato de que as memórias da guerra estão vivas ainda.

Quanto a Ernestina, a esposa do falecido, ela recusa-se a ser entrevistada preferindo um depoimento pessoal. Além de fornecer ao leitor as circunstâncias misteriosas da morte do marido dela, ela nos revela o papel brutal e indiferente de Vasto na guerra:

O que eu sofri mais na guerra foi aquilo que não presenciei. Os horrores que aconteceram! Me diziam que Vasto, nos campos de batalha se comportava

sem moral, agindo da mesma forma que os inimigos a quem ele chamava de demônios. Eu escutava rumores dos massacres como se ocorressem num outro mundo... Quando cheguei ao asilo confirmei as imoralidades do meu marido. Excelêncio negociava com os produtos destinados a abastecer o asilo. Os velhos não tinham acesso aos alimentos básicos e definhavam sem remédio. (p. 106)

Este retrato de Vasto apresenta-se contradizendo o boato que circula diz respeito ao seu heroísmo. A técnica de justaposição que Couto adota faz com que o boato seja mais acreditável pois comprova a confissão de Ernestina.

Um outro episódio, intitulado “A confissão de Marta,” abre com uma revelação que tira o foco da investigação dos indivíduos para transferi-lo à guerra. Marta acredita que o culpado da confusão nacional é a própria guerra e não as pessoas que tinham de se defender. Como ela lamenta em um dos momentos epifânicos: “A guerra deixa em nós feridas que nenhum tempo pode cicatrizar” (p. 129). Para Marta, então, a guerra desempenha um papel central no espírito do povo. Entende-se que a guerra representa um ciclo de sangue em que tudo se avalia em relação à própria guerra:

O culpado que você procura, caro Izidine, não é uma pessoa. É a guerra. Todas as culpas são da guerra. Foi ela que matou Vasto... A guerra instala o ciclo de sangue. Passamos a dizer: antes da guerra, depois da guerra. "A guerra engole os mortos e devora os sobreviventes. Eu não queria ser um resto dessa violência. (p. 127)

Que Mia Couto seja preocupado com um panorama cultural moçambicano, seja com a imagem atormentadora da guerra, a meta constante reside na memória coletiva como também na maneira moçambicana de contar histórias moçambicanas.

Como se vê, Mia Couto procura integrar o fantástico ou o mitológico com o real na construção do que Elisabeth Wessling chama do romance auto-reflexivo pós-modernista.

Quanto a Ungulani Ba Ka Khosa, estamos perante o melhor dos melhores em termos da construção narrativa e do efeito estético como ideológico. Enquanto para Mia Couto, as possibilidades de sonhar são fundamentais para lidar com a situação moçambicana contemporânea perante a guerra, a violência e a morte, Ba Ka Khosa, não acredita em mascarar o drama humano nem pretende sonhar que amanhã o povo moçambicano vai sair desta maré diária. Em vez de conter as angústias e brutalidades do dia-a-dia, Khosa procura subverter a

noção da normalidade, retratando dramas chocantes e partilhando seus efeitos sobre os participantes.

Examinamos duas narrativas, *Ualalapi* e *Orgia dos Loucos*, para desvendar o que é regenerar para o autor.

Ualalapi dramatiza em seis fragmentos e seis episódios a desmistificação das versões diferentes da história de Ngungunhane. Regenerar para Ba Ka Khosa é recuperar os valores do patrimônio cultural moçambicano. Além de fragmentar a história, Khosa procura punir a transgressão da tradição nas suas narrativas. O autor adota uma técnica modelada após a tradição oral em que uma personagem viola a norma, conscientiza-se dos seus erros e acaba sendo punido pelo desaparecimento. Os vários episódios de morte e desastres naturais em *Ualalapi* que continuam até a queda do Império visam a correção da violação da ordem da sociedade.

Desde o início de *Ualalapi*, Ba Ka Khosa põe em relevo o seu projeto revisionista: a necessidade pós-colonial de virar a história de cima para baixo e de baixo para cima. Esta narrativa, que Elisabeth Wessling chama de “counterfactual narrative” começa com uma nota do autor que é muito significativa para a construção do texto inteiro. Decifrando o fato da ficção, Ba Ka Khosa situa a consciência mítica e histórica do seu projeto. Esta técnica dialética prepara o leitor para a fixação narrativa de Ngungunhane:

É verdade irrefutável que Ngungunhane foi imperador das terras de Gaza na fase última do império. É também verdade que um dos prazeres que cultivou em vida foi a incerteza dos limites reais das terras a seu mando. O que se duvida é o fato de Ngungunhane, um dia antes da morte, ter chegado à triste conclusão de que as línguas do seu império não criaram, ao longo da existência do império, a palavra imperador. Há quem diga que esta lacuna foi fatal para a sua vida, debilitada pelos longos anos de exílio.

Saltará à vista do leitor, ao longo da(s) estória(s), a utilização proposital e anárquica das palavras imperador, rei e hosi — nomeação em língua tsonga da palavra rei. (p. 11)

Desta nota, Ba Ka Khosa ataca a noção do “herói” com que Ngungunhane já foi associado sobretudo dentro do partido revolucionário. A ironia que o autor levanta reside no fato que Ngungunhane é de fato um Nguni que provém da África do Sul e não um moçambicano. Assim sendo, como explicar o fato de que um “estrangeiro” passa a ser o opressor e colonizador dos Tsongas localizados no sul de Moçambique. Para Ba Ka Khosa, o fato que Ngungunhane confrontou

e resistiu as tropas coloniais portuguesas não basta para qualificar o imperador como um herói. Entende-se então que Ngungunhane é também um bruto que aterrorizou e silenciou o povo Tsonga.

No conto que dá título à coletânea *Orgia de Loucos*, Ba Ka Khosa teoriza sobre o drama do morto-vivo que parece representar a realidade moçambicana atual. Trata-se de um drama em que os protagonistas questionam sua própria existência frente a realidades que parecem um sonho permanente. Este drama desenrola entre pai e filho, Maposse e João. A perspectiva de cada um sobre a existência ou não-existência merece a nossa análise. Depois de um longo período de perda, separação e busca, os dois encaram as suas realidades divergentes:

– *Tu não existe João*
– *Estou vivo*
– *Ninguém está vivo. Estamos mortos. Somos espíritos angustiados à procura duma sepultura decente. A vida está com os outros João.* (p. 61)

Este diálogo recria o drama perturbador da vida diária em Moçambique durante a guerra civil. A cicatriz mental é de tal grau que um pai duvida da existência do seu próprio filho. Perguntamos se Maposse será a voz ancestral procurando saber se seu filho, Moçambique está vivo ou morto? As brutalidades da guerra civil parecem confirmar que Moçambique está simbolicamente morto mas continua lutando pela vida. O retrato violento e brutal da realidade moçambicana segundo Ba Ka Khosa sugere que quando as condições básicas de vida são inexistentes ou estão impossibilitadas, o resultado manifesta-se na cessação da vida e o começar de morte. Ba Ka Khosa escolhe palavras significativas como “existência,” “sepultura decente” e “espíritos angustiados” para nos conscientizar da sua raiva perante a realidade moçambicana e a urgência e necessidade de intervenção brusca em direção de mudança.

Através deste panorama das obras de Luís Bernardo Honwana, Manuel Rui, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa, chegamos à conclusão de que cada autor procura um meio eficaz para responder às situações degenerativas. Usando os meios de subversão como a alegoria, a sátira, o realismo mágico e a conjectura histórica, cada escritor interroga-se sobre a melhor resposta para lidar com os valores africanos degenerados ou pelo colonialismo ou pelas realidades pós-independência como a guerra civil e a corrupção. É neste sentido que as imagens de regeneração na literatura africana de língua também têm seus momentos de degeneração. Mesmo assim, nada deve nos impedir de apreciar os valores milenários contidos nesta gaiola de ouro do continente africano.

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London, Routledge, 1994.
- COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas*. Lisboa, Caminho, 1987.
- _____. *Terra sonâmbula*. Lisboa, Caminho, 1992.
- _____. *A varanda do frangipani*. Lisboa, Caminho, 1996.
- FOX, Robert E. Images of Oppression in the Stories of Luís Bernardo Honwana. LUSOPHONE AREAS STUDIES JOURNAL, 3:29-39, 1984.
- FREYRE, Gilberto. *O mundo que o Português criou*. Lisboa, José Olympio, 1940.
- _____. *O Luso e o Trópico*. Lisboa, Comissão executiva das comemorações do quinto centenário da morte do Infante D. Henrique, 1961.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa, Livros Horizonte, 1980.
- HAMILTON, Russell G. *Voices from an Empire*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1974.
- HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o Cão-Tinhoso*. São Paulo, Ática, 1980.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Lisboa, Caminho, 1990 [1987].
- _____. *Orgia dos Loucos*. Maputo, Associação dos Escritores Moçambicanos, 1990.
- MEDEIROS, Maria Alice de Aguiar. *O elogio da dominação*: Relendo "Casa Grande e Senzala". Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.
- RUI, Manuel. *Regresso adiado*. Lisboa, Edições 70, 1973.
- _____. *Quem me dera ser onda*. Lisboa, Edições 70, 1977.
- _____. *1 morto e os vivos*. Viseu, Livros Cotovia, 1993.
- SLOTKIN, Richard. *Regeneration through violence*: The mythology of the American frontier. Connecticut, Wesleyan University Press, 1973.
- SOYINKA, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge University Press, 1976.
- TODOROV, Tzvetan. *The Fantastic*: A structural approach to a literary genre. Cleveland, Case Western Reserve, 1973.
- VILHENA, Maria da C. *Gungunhana no seu reino*. Lisboa, Colibri, 1996.
- WESSLING, Elisabeth. *Writing history as a prophet*. Amsterdam, John Benjamins, 1991.

ABSTRACT: Using representative texts of Luis Bernardo Honwana, Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khosa, from Mozambique, and Manuel Rui, from Angola, this study examines the concept of regeneration as a double-edged formulation. On the one hand, the colonial situation imposed on the colonized by Portugal is degenerative, provoking in the colonized certain revolt and regenerative response in the form of armed struggle which finally led to independence between 1974 and 1975. For Portugal on the other hand, regeneration

África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 20-21: 27-41, 1997/1998.

stems from the lusotropicalist myth which justifies colonialism as a “humanistic” enterprise. At the same time, the post-independence Lusophone African condition, the civil war, and corruption contradict the utopic expectations of the pre-independence era. The colonial and post-independence conditions could then be “regenerative” or “degenerative” depending on perspectives and contexts.

Keywords: Regeneration; Degeneration; Colonialism; Armed struggle; Tradition; Transgression; Innovation; Civil war; Corruption; Lusotropicalism; Marginalization.