

Os vários tons de uma guerra imaginada: duas visões femininas sobre a guerra colonial de Moçambique

Denise Borille de Abreu*

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo comparar e contrastar a maneira imaginada como a protagonista moçambicana Minosse, do romance **Ventos do Apocalipse**, de Paulina Chiziane, e a portuguesa Eva Lopo, de **A costa dos murmúrios**, de Lídia Jorge, descrevem a nação moçambicana antes e depois da guerra colonial, e como elas narram o trauma vivenciado na guerra. A hipótese é que a guerra é imaginada por essas mulheres porque o trauma de guerra precisa ser simbolizado para ser processado. Sendo assim, é possível afirmar que escrever sobre o trauma de guerra parece trazer algum tipo de conforto para a mulher afetada pela violência.

Palavras-chave: Literaturas de língua portuguesa. Escrita feminina. Escrita feminina de Guerra. Teoria do trauma. Life writing.

Duas mulheres que testemunham a mesma guerra parecem ter muitos pontos comuns e ao mesmo tempo diferentes ao narrar o trauma da guerra, como é o caso das duas narrativas, contempladas neste artigo, que descrevem a guerra colonial de Moçambique. O exercício imaginativo em recontar a tragédia de uma mesma guerra, a guerra colonial de Moçambique, aparece, sob perspectivas diferentes, em **A costa dos murmúrios** (2004), de Lídia Jorge, e **Ventos do Apocalipse** (1999), de Paulina Chiziane.

Para se falar sobre a guerra colonial de Moçambique é importante ter em mente, antes de tudo, que a própria história, em si, é mimetizada. Dentre vários teóricos, foi talvez Erich Auerbach quem atentou primeiramente para o aspecto mimético da história, em sua obra **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental** (1971). De acordo com Auerbach, as diferentes épocas e sociedades devem ser estudadas de acordo com seus próprios pressupostos, e os

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas.

acontecimentos históricos não devem ser apreendidos apenas através de fatos abstratos e gerais. Entre as várias referências que ele oferece para se chegar a um entendimento maior da história estão a cultura e a arte, de onde é possível pensar no papel importante da literatura enquanto fonte de conhecimento histórico. Essas fontes atuam como fragmentos da história, como pequenas representações (daí o nome *mimesis*) do que se pretende entender de um determinado acontecimento histórico. Auerbach afirma que:

O material para tanto não deve ser procurado somente nas partes elevadas da sociedade e nas ações capitais ou públicas, mas também na arte, na economia, na cultura material e espiritual, nas profundezas do dia-a-dia e do povo, porque só lá pode ser apreendido o verdadeiramente peculiar, o que é intimamente móvel. (...) Então é de se esperar que tais noções sejam também aplicadas à atualidade, de tal forma que também ela apareça como incomparavelmente peculiar, movimentada por forças internas e em constante desenvolvimento; quer dizer, como um pedaço de história, cujas profundezas quotidianas e cuja estrutura interna de conjunto se tornam interessantes, tanto no seu surgimento, quanto na sua direção evolutiva. (AUERBACH, 1971, p. 395).

Observe que, para Auerbach, é preciso ir além do material tradicionalmente utilizado (nas partes elevadas da sociedade) para uma melhor compreensão dos acontecimentos históricos. Ele ressalta, mais precisamente, a importância de mover-se nas direções culturais de uma sociedade, entre as quais podemos inserir a literatura, enquanto representação artística e cultural. Só assim o conhecimento histórico poderá ganhar mobilidade e evoluir, como a própria história, vista por ele como uma força necessariamente dinâmica.

Entre as obras literárias estudadas nesse artigo, aquela que traz uma consciência maior da literatura enquanto possível representação dos acontecimentos históricos de uma guerra é **A costa dos murmúrios**, de Lídia Jorge. Assim que se dispõe a registrar o seu relato sobre a guerra de Moçambique, entitulado “Os Gafanhotos”, Eva Lopo esclarece ao leitor que:

Acho até interessante a pretensão da História, ela é um jogo muito mais útil e complexo do que as cartas de jogar. Mas neste caso, por que insiste em História e em memória, e ideias dessas que tanto inquietam? Ah, se conta, conte por contar, e é tudo o que vale e fica dessa canseira! Como lhe disse, maravilha-me esse relato sobretudo

pela verdade do cheiro e do som. Não, não é pouco o cheiro e o som. (JORGE, 2004, p. 42).

O que poderia ser entendido superficialmente como um “descaso” de Eva Lopo pela história revela-se, na verdade, como uma crítica à análise historiográfica tradicional e uma preocupação em agregar elementos não convencionais à compreensão dos acontecimentos históricos. O “cheiro” e o “som” do relato de Eva Lopo são representações da ordem do imaginário e a autora os defende como representações autênticas da guerra.

Além dessa passagem, que pode ser considerada tanto metahistórica quanto metalinguística, há na narrativa uma recorrência muito intensa de elementos imaginários associados à guerra. A começar pelo nome do diário de Eva Lopo, “Os Gafanhotos”, que faz alusão ao inseto que representa, assim como a guerra, a praga e a destruição. Uma outra passagem significativa associa a guerra à noite de núpcias de Evita e seu noivo – que culminaria num casamento breve, interrompido pela tragédia do suicídio de Luís Alex. Durante a festa de casamento, os noivos dançam e, junto com a espera pela noite de núpcias, a tragédia que aconteceria com Luís Alex durante a guerra é prenunciada, de acordo com a passagem abaixo:

E a noite iria cair em breve, cair vermelha e negra como um tapete que cai duma janela sideral e encobre os Astros mais brilhantes. Não, não iria haver lua, embora a maré estivesse ampla e batesse mesmo rente como se fosse cheia. Iria cair como uma colcha que se desprende, imensa e abissal. Demoravam a acender as luzes da cidade. E para quê acendê-las? Devia-se deixar as sombras ocultarem as árvores pelas suas próprias sombras, deixar que a Terra com o seu contraste natural entre o claro e o escuro devolvesse às pessoas a noção das rotações planetárias – a noite com o escuro, o dia com a luz, depois o escuro definitivo quando chegasse a nossa noite. (JORGE, 2004, p. 31-32).

Cumprir observar na passagem o uso constante de símiles, que reforçam a descrição imaginária dos elementos, sendo esses associados à ideia de trama, tessitura – “como um tapete”, “como uma colcha”. O fim trágico, tanto de Luís Alex quanto do amor entre ele e Evita, “a nossa noite”, é ensaiado, encenado e representado por elementos da natureza. É possível ver aqui, também, uma alegoria com o ato de fiar e tecer destinos trágicos das *Moiras*. Juntamente com a noite de núpcias de Evita, estava sendo alinhavado o fim trágico do seu noivo,

em função da guerra. A ideia de destino é reforçada pelas menções aos Astros, que funcionam aqui como “oráculos” imaginários da tragédia que sucederia, na guerra e no amor.

Ainda nessa passagem, dotada de um imaginário pungente, podem ser observados elementos-chave que a inserem na cultura histórica lusitana, como o conhecimento de astronomia, que os portugueses adquiriram dos invasores Mouros, que ocuparam a Península Ibérica por cinco séculos. Mais tarde, após a “Reconquista” e a expulsão dos Mouros, o conhecimento astronômico viria a auxiliar os navegantes portugueses em suas expedições d’além-mar. A história mostra que os navegantes portugueses se destacaram mundialmente por possuírem tais conhecimentos, que lhes possibilitaram, entre outras conquistas, a invenção do astrolábio e a expansão do império ultramarino. A ideia de um “destino” trágico, associado às estrelas e outras fontes, viria a repercutir na música tradicional portuguesa, o fado, que como o próprio nome diz, traz consigo a ideia de um fim trágico e inevitável. Outro elemento da cultura histórica lusitana, desta vez relacionado ao imaginário da mulher, pode ser encontrado nas cantigas de amigo da literatura medieval portuguesa, caracterizadas por ter como pessoa que fala uma mulher. O trovador, um homem que fazia uso de máscaras, tinha que ser capaz de interpretar o sentimento feminino, o que pode sugerir uma valorização da voz da mulher. Entretanto, cumpre lembrar que a figura da mulher, sobretudo nas cantigas de amor, era extremamente idealizada. A busca por esta mulher dá-se mais como uma necessidade de contemplar o belo que, por natureza, é simétrico, harmonioso e dessexualizado. Trata-se, em outras palavras, de uma mulher amplamente imaginada. Pode-se evocar aqui, também, o conceito lacaniano da mulher mascarada, conforme é explicado por Ruth Silviano Brandão:

É para o Outro – para além do olhar de cada sujeito que faz o papel de espectador – que a mulher cintila, que ela brilha com os atributos daquilo que Lacan chama de mascarada. Essa mascarada são os recursos cênicos da fantasia que recobrem a vacuidade, a ausência de significante do feminino. Esses recursos são vários, e sobre eles incide o olhar. (BRANDÃO, 1996, p. 111).

Observe que a definição de mascarada, de acordo com Brandão, trata de uma mulher em busca de identidade, que vai preencher esse vazio através da encenação e da construção de uma imagem em relação ao outro, ou seja, de forma especular. Está-se, sem dúvida, diante de uma representação feminina amplamente imaginada.

Essa mulher imaginada, cuja voz se busca entender, desde os primórdios da literatura portuguesa, figura na narrativa da moçambicana Paulina Chiziane como uma mulher extremamente performatizada. De fato, quando se fala de gênero, essa engrenagem complexa onde o feminino figura como uma entre várias peças, já se está falando, necessariamente, de *performance*. Isso se dá porque, de acordo com Judith Butler, todo gênero é composto de “atos performativos” – atos, gestos, palavras e desejo, construídos socialmente e carregados pelo indivíduo, e que acabam por funcionar como um princípio regulador de identidade de gênero.

A respeito desses atos performativos, Butler postula que:

Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são “performativos”, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são “fabricações” manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo “performativo” sugere que ele não tem *status* ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. (BUTLER, 2010, p. 194 – destaques da autora).

É curioso observar, na passagem acima, a recorrência de termos que remetem ao imaginário (gestos, atuações, fabricações) e como esses elementos criam uma noção ilusória de realidade. Para Butler, todo gênero é uma identidade socialmente construída e, sendo assim, pode-se pensar em gênero como um fenômeno do imaginário, como representação e como atribuição de uma identidade formada em relação dual com a imagem do semelhante.

A representação e a encenação são recursos dos quais a autora moçambicana se vale para construir a passagem mais marcante do elemento imaginário na obra **Ventos do Apocalipse**. Trata-se do trecho em que uma mulher, chamada Emelina, procura a enfermeira Danila para desabafar sobre algo que lhe fere a alma. A mulher era desprezada pelos outros moradores da sua aldeia porque, sendo casada e mãe de três filhos, apaixonou-se por outro homem casado e polígamo. Emelina separou-se do marido e, num ato desesperado de paixão e loucura, valeu-se de um ataque à aldeia para trancar os três filhos numa palhoça e incendiá-los. Esse último ato dá a Emelina uma sensação de liberdade para viver e entregar-se a seu amado que, não obstante, decide abandoná-la e desaparece para sempre. Emelina, agora, tem que conviver com uma dupla humilhação: o remorso por ter assassinado os próprios filhos e a perda do seu grande amor. Conseguir verbalizar essa dor imensa sem ser julgada por aquele que a ouve é uma tarefa extremamente difícil. A passagem onde se encontra o diálogo entre Emelina e Danila é cercada de

elementos do imaginário, semelhante ao relato de Evita, que faz uso de elementos imaginários por não achar pouco o cheiro e o som. E pode ser vista também como um dos pontos altos da narrativa de **Ventos do Apocalipse**. O trecho é iniciado como se Emelina estivesse ensaiando, se preparando para atuar na cena do diálogo em que abre a ferida da sua alma à enfermeira:

A infeliz baixa os olhos e trava uma guerra com o seu íntimo. A vida ao sol, os movimentos do mundo fazem remoinhos na sua mente e procura o repouso nas trevas. No simples gesto de cerrar as pálpebras abraça a noite. Sem estrelas. Sem a lua incômoda. Segue em retrospectiva outros sóis já sepultados. Revive o vendaval que a arrancou da terra que a viu nascer, aquelas ribombadas de fogo que transformaram num só pó o sangue dos homens, os gritos do povo, os ramos das árvores, o ladrar dos cães, poeira e terra. A mulher rememora de olhos cerrados bocados doces, salgados, a fonte de lágrimas tem um fluxo constante. A respiração torna-se fraca e o coração desfalece. Tem sede de afecto, de consolo, de uma voz amiga, uma voz irmã. Precisa de um Deus confessor para desabafar. A pessoa na sua presença é uma simples mulher, mas que importância tem? Luta, resiste, o silêncio quebra-se e a voz cansada vem das profundezas da alma num suave delírio. (CHIZIANE, 1999, p. 241).

A passagem mostra como a narradora recorre a imagens da natureza (dia e noite, sol e lua) para descrever o doloroso ato de relembrar de Emelina, de voltar a um lugar traumático do seu passado para conseguir chegar ao ato de narrar, num processo catártico que culmina como um “suave delírio”. É igualmente interessante ver como a personagem se espelha nas imagens da guerra para descrever a batalha interior que precisa travar para iniciar seu relato. Essa “batalha” é comparada à guerra e descrita como uma encenação, como uma teatralização necessária para se deparar com a ferida que consome Emelina.

Em suma, pode-se ver no episódio do relato traumático de Emelina uma pequena, mas não menos importante, metáfora das narrativas femininas de guerra: tem-se uma protagonista mulher que vivencia um encontro traumático com o real da guerra, que em seguida irá simbolizar esse relato e desenvolver uma linguagem com uma interlocutora. A tragédia de Emelina é recontada através de um diálogo, que fará uso de elementos imaginários e culminará com uma catarse que terá efeitos terapêuticos (de purgação, de “curar a alma”) à mulher que narra o trauma e servirá para lhe (re)construir a identidade perdida.

Outro aspecto que deve ser destacado no relato de Emelina é como o fato de sua interlocutora ser uma mulher parece facilitar que ela tome coragem para falar sobre sua ferida: “Mas aquela enfermeira tem um magnetismo extraordinário, quase lhe arranca do peito a verdade que nem ela própria quer recordar.” (CHIZIANE, 1999, p. 242). Embora Danila se sinta desiludida ao final do relato, por saber que “não se trata de um trauma de guerra mas de recordação dos amores perdidos” (CHIZIANE, 1999, p. 242), ela se dispõe a ouvir Emelina com atenção e sem julgamentos. Emelina certamente não é a mulher que Danila imaginava ser e seu testemunho rompe com as expectativas da interlocutora, que esperava ouvir um trauma típico de guerra. Mas além de a enfermeira ganhar conhecimento da guerra interior que Emelina trava com seus sentimentos de culpa, ela também aprende sobre a experiência de Emelina na guerra de Moçambique, quando foi capturada durante um ataque a sua aldeia.

Sobre o acontecimento trágico na vida de Emelina, tão traumático quanto a experiência da guerra em si, ela descreve que:

Pouco depois houve um ataque à minha aldeia, fui capturada e tive que fazer aquela marcha de tortura com este bebé dentro da minha barriga. Ver com os nossos olhos a cor da morte é qualquer coisa especial, difícil de escrever, senhora enfermeira. É como voar sem sentir o peso do corpo. É como sentir a alma a desprender-se da gente como nos sonhos. Eu sentia-me como uma morta viva baloiçando no vácuo. Todos nós parecíamos folhas do Outono na ceifa do vento. (CHIZIANE, 1999, p. 243).

Observa-se, nessa passagem, semelhanças marcantes com o relato da noite de núpcias de Evita, a começar pelo uso abundante de símiles para se descrever a experiência com a guerra. Outro ponto em comum é a encenação de um final trágico renunciado e representado pelos elementos da natureza, pois todos que haviam sido capturados com ela estavam fadados à “ceifa do vento” do Apocalipse, da guerra. Mais uma semelhança é como ambas narrativas femininas da mesma guerra, uma portuguesa e a outra moçambicana, aproximam o drama da guerra à tragédia do amor: há a dor de um amor perdido e a dor da experiência traumática na guerra. Tragédia que se desdobra no amor e na guerra.

Uma última aproximação entre as duas obras ocorre ao descrever, em vários tons, o conceito da nação moçambicana, conforme vista pela protagonista moçambicana Minosse e pela portuguesa Eva Lopo, respectivamente. A experiência que essas mulheres têm com a guerra colonial pode modificar o modo de ver essa “nação” e a

própria guerra. A hipótese é que a guerra pode afetar, tanto para colonizadores quanto para colonizados, o conceito de nação construído no período pré-guerra e abrir campo para uma redefinição dessa noção no momento do pós-guerra.

O conceito de nação como uma comunidade imaginada, amplamente abordado por Benedict Anderson (1989), traz em si uma contradição aparentemente inconciliável: a visão daquele que busca alcançar e falar em nome de uma comunidade contrapõe-se com a ideia de coletividade, uma vez que se trata de um olhar individual e imaginado. Anderson explica que:

A nação é imaginada como limitada, porque até mesmo a maior delas, que abarca talvez um bilhão de seres humanos, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais encontram-se outras nações. Nenhuma nação se imagina coexistiva com a humanidade. (ANDERSON, 1989, p. 15).

Embora o autor reconheça os limites da imaginação do indivíduo que tenta estabelecer um conceito que se estende a outros cidadãos, ele reconhece que, ao imaginar-se uma nação, prevalece um tom comunitário e pluralista. É esse sentimento de “companheirismo profundo e horizontal” (ANDERSON, 1989, p. 16) que possibilita congregar indivíduos distintos como pertencentes a uma mesma nação.

Em casos extremos de conflitos envolvendo nações, como numa guerra, pode-se afirmar que o sentimento de nação é mais que imaginado: ele é fabricado, manipulado para fins hegemônicos. A meu ver, Anderson parece abordar especificamente uma comunidade em estado de guerra quando afirma que: “Em última análise, essa fraternidade é que torna possível, no correr dos últimos dois séculos, que tantos milhões de pessoas, não só matem, mas morram voluntariamente por imaginações tão limitadas.” (ANDERSON, 1989, p. 16).

Uma guerra é imaginada porque, dentre outros exemplos, é preciso instilar nos soldados a ideia de que é nobre morrer pela pátria (*dulce et decorum est pro patria mori*); porque a mãe de um soldado morto precisa consolar-se ao acreditar que seu filho morreu num ato de heroísmo. Erguem-se monumentos como o túmulo de um Soldado Desconhecido porque acredita-se que esse indivíduo é capaz de representar o ato de bravura e grandeza de toda uma nação. O paradoxo é que, ao mesmo tempo em que se exalta a ideia do coletivo, uma guerra pode gerar a completa exterminação dos indivíduos pertencentes a uma e até mais de uma nação. Não é difícil imaginar que o aparato bélico nuclear de algumas nações hegemônicas permite até mesmo aniquilar a humanidade.

Em um livro que se tornou uma referência indispensável para o entendimento da memória cultural da Primeira Guerra, chamado **A war imagined: the first world war and english culture** (1991), o autor Samuel Hynes mostra como se formaram gradualmente os estereótipos de guerra na Inglaterra do pós-guerra e como eles afetaram o pensamento e a imaginação do país profunda e irremediavelmente.¹ A premissa de Hynes possibilita afirmar que uma guerra é capaz de alterar o conceito de nação construído no período pré-guerra e abrir campo para uma redefinição dessa noção no momento do pós-guerra.

O exemplo da guerra colonial de Moçambique não seria uma exceção. Nas obras **Ventos do Apocalipse**, da escritora moçambicana Paulina Chiziane e em **A costa dos murmúrios**, da escritora portuguesa Lídia Jorge, podemos ver que as imagens da nação moçambicana são diferentes nos períodos pré e pós-guerra e que esses conceitos são igualmente imaginados.

Na obra de Paulina Chiziane pode-se observar claramente a distinção entre a descrição da nação antes e depois da Guerra de Moçambique, diferença essa que é moldada pelos ciclos da natureza. Os elementos naturais se alternam em etapas diferentes, tendo como referência a Guerra, aludida aqui como “colheita do diabo” (CHIZIANE, 1999, p. 47). Isso pode se dar porque, assim como as colheitas, as guerras acontecem de forma cíclica, como um padrão que se repete de tempos em tempos. A chegada da Guerra, da desgraça, já havia sido adivinhada pelo régulo Mungoni: “Olhai o Céu e a Terra. Há uma mancha de sangue à volta do Sol no parto de cada manhã. A direcção dos ventos tem um segredo. Há nova cor nas asas das cigarras ... As maiores desgraças estão a caminho.” (CHIZIANE, 1999, p. 89). Cumpre observar, na fala de Mungoni, como a natureza, em toda sua diversidade (o céu, a terra, o sol, os ventos, a fauna) parece ter se mobilizado para definir a nação no período que antecede a guerra. A ideia de nação funde-se com a representação dos fenômenos da natureza e com a maneira como esses se orquestram para alternar os movimentos anteriores e posteriores à colheita do diabo.

De fato, a narrativa de Chiziane é estruturada em duas partes, as quais dividem Moçambique em antes e depois da Guerra colonial: a primeira parte recebe o nome de um provérbio Tsonga: “*Maxwela ku hanya! U ta sala u psi vona.* (Nascestes

¹ A obra é aberta com uma citação bastante conhecida entre os ingleses, supostamente atribuída ao estadista britânico Sir Edward Grey às vésperas de eclodir a Primeira Guerra: “The lights are going out all over Europe and I doubt we will see them go on again in our lifetime”, que eu traduziria como “As luzes estão se apagando em toda a Europa e eu duvido que nós viveremos para vê-las acesas novamente”. Note-se, aqui, como um único cidadão inglês busca falar por toda a Europa e, também, como os estados de guerra e de paz relacionam-se, de forma imaginada, à ausência e presença de luz.

tarde! Verás o que eu não vi.)”. Podemos observar aqui a tensão que alarma toda uma geração moçambicana fadada a vivenciar uma guerra em seu país. Já a segunda parte, que descreve a eclosão da guerra e seus efeitos, é nomeada de acordo com uma canção popular changane: “*A siku ni siko li ni psa lona*. (Cada dia tem a sua história.)”. Note que a expressão “cada dia” enfatiza como a rotina e a passagem do tempo viriam a ser radicalmente alterados na guerra que devastou Moçambique e mudou a história do país.

A nação moçambicana, na obra **Ventos do Apocalipse**, é vista pela protagonista Minosse, de modo geral, como rural, agrária e arraigada à natureza e seus fenômenos. Pode-se notar que, antes da guerra, da “colheita do diabo”, havia uma colheita diferente, abundante e que essa mesma safra viria a se extinguir com a chegada da guerra:

Há muitos e muitos sóis, as mulheres cantavam estes versos velhos como a idade da terra, com vozes de fartura nas festas das colheitas. Os tempos mudaram. Hoje, outras mulheres cantam os mesmos versos com vozes de amargura na época de tortura. (CHIZIANE, 1999, p. 145).

A citação assinala duas instâncias que merecem ser mencionadas: a primeira se refere à colheita generosa do período anterior à guerra e à extinção da mesma após a guerra, vindo a ser substituída pela tortura. A segunda ressalta especificamente como as vidas das mulheres moçambicanas foram afetadas pela guerra e como suas vozes, que antes cantavam alegres, depois viriam a ser marcadas pela amargura. Minosse, após perder seus dois filhos durante a guerra, “Vive solitária recolhida no seu mundo de guerra e paz... As turbulências da guerra emprestaram-lhe novas formas de vida e nova visão de mundo.” (CHIZIANE, 1999, p. 203). O estado de guerra faz com que Minosse reimagine e redefina sua vida, a visão de seu país e essa se estende para uma nova visão do mundo, o que nos remete à noção de Anderson sobre o imaginário individual nacional, que atravessa as fronteiras da comunidade e se estende para o coletivo, para o mundo.

Outra visão igualmente imaginada sobre a nação e a guerra de Moçambique é apresentada pela escritora portuguesa Lídia Jorge em **A costa dos murmúrios** (2004). Embora a protagonista Evita seja portuguesa, representando portanto o outro lado da guerra que assolou Moçambique, seu modo de ver o país onde vai se casar e morar com um alferes do exército português se assemelha muito à visão imaginada da protagonista moçambicana Minosse, que associa a nação e a guerra

aos fenômenos da natureza.

No caso específico de Evita, que vê a cidade de Beira do alto da sua suíte no Hotel Stella Maris, de frente para a praia, observa-se a predominância de um olhar que associa Moçambique às cores da natureza. Primeiramente, no período da guerra, a cor amarela salta aos olhos de Evita. É o comandante das tropas portuguesas que adverte Evita, em sua chegada ao país, que:

África é amarela, minha senhora” – disse o Comandante, apertando pelo carpo a mão de Evita. “As pessoas têm de África ideias loucas. As pessoas pensam, minha senhora, que África é uma floresta virgem, impenetrável, onde um leão come um preto, um preto come um rato assado, o rato come as colheitas verdes, e tudo é verde e preto. Mas é falso, minha senhora, África, como terá oportunidade de ver, é amarela. Amarela-clara, da cor do whisky! (JORGE, 2004, p. 9-10).

Pode-se observar, na fala do comandante, a profusão de estereótipos sobre Moçambique, que por sua vez se estendem a todo o continente africano, na tentativa ilusória de entender a coletividade. É curioso notar, entretanto, como as imagens descritas por ele se associam à natureza. Evita vem a partilhar inicialmente dessa ideia, porém seu leque de cores e percepções aumenta à medida que ela adentra na vida e na história do país.

É durante um passeio com seu noivo que Evita descobre uma nova tonalidade de Moçambique, mais uma vez ligada à natureza. Ela descreve que:

Quando apareceu um bando de aves voando rente ao lodo do mangal – e foi assim que se sentaram – o noivo quis que ela ficasse quieta, mas ele descalçou-se e entrou pelo bando de aves que eram cor de fogo, pernaltas, e pareciam deslocar-se ainda sob o instinto formidável do Génesis. Evita ficou a ver como de facto tudo era laranja e amarelo, mesmo o noivo. (JORGE, 2004, p. 13).

Para Evita, entender o país em que moraria coincide com a visão edênica da natureza e com o conhecimento do homem com quem ela se casaria. Com a guerra, Evita percebe que o amarelo passa a ganhar um tom de fogo, aproximando-se do laranja. A cor amarela, quando usada para descrever os acontecimentos de uma guerra, pode estar associada com as armas de fogo, o gás, o calor das explosões e

ainda com a urina, representando a covardia².

No período de tempo que sucede à guerra de Moçambique, mudam as impressões de Evita. Ela passa a perceber o país através dos gafanhotos, fazendo alusão ao inseto que prevalece no Oceano Índico, na costa moçambicana e que, assim como a guerra, simboliza a praga, o apocalipse e a destruição. Aqui, o amarelo cor de fogo se mescla com a cor do inseto, culminando no tom verde. Essa cor, talvez a mais comumente associada à natureza, pode estar ligada à restauração da ordem natural, no pós-guerra. No momento em que encontra o recém-marido morto na praia de Beira, muda também o tom da visão de Evita:

Evita pode abeirar-se dele, lavar-lhe o buraco da testa por onde a bala havia entrado pelo próprio punho do alferes, e beijá-lo na boca até ser manhã. Verde toda a noite. O Comandante da Região Aérea desceu à praia e disse a Evita – “Por vezes, África deixa de ser amarela da cor do scotch para ser de variegadas cores... *Sorry, sorry...*” (JORGE, 2004, p. 40).

O impacto que o suicídio do marido, assim como a tentativa de querer entender mais sobre o país e a guerra, têm sobre a vida de Evita levam-na a escrever “Os Gafanhotos”. Nele ela busca reconstruir os acontecimentos da guerra, de forma individual e imaginada. Mas a visão de Evita não para no tom verde: ela se expande ao ver o sofrimento das esposas dos oficiais portugueses sendo espancadas por seus maridos e culmina no seu relacionamento com Álvaro Sabino, jornalista moçambicano do jornal **Hinterland**, e sua consequente decisão de delatar as técnicas de esterilização em massa para a imprensa moçambicana.

É interessante observar que tanto a protagonista moçambicana quanto a portuguesa têm visões imaginadas de Moçambique e da guerra, por sua vez ligadas à ordem da natureza. A maneira como essas mulheres descrevem a nação antes e depois da guerra, bem como o jeito como narram o trauma vivenciado na guerra, ocorre de forma imaginada.

Por fim, pode-se dizer que uma guerra é imaginada porque não se pode processar o real do trauma da guerra. Escrever sobre o trauma da guerra parece trazer algum tipo de conforto, pois é aí que se simboliza o trauma vivido. Não obstante, a simbolização é insuficiente para tamponar o buraco deixado pelo trauma. Para o evento traumático vivenciado não há explicação, mas ele lateja dentro daquele

² Na língua inglesa a expressão “yellow bastard”, de cunho pejorativo, é usada entre soldados para acusar aqueles que se deixam abater pelos sentimentos de medo e covardia, normalmente acompanhados do ato de urinar involuntariamente.

que o viveu, pedindo incessantemente, insaciadamente, um tipo maior de alívio. É aí que surge a ferramenta da imaginação que, apesar de estar longe de ser uma solução definitiva, parece trazer um refúgio para aquele que se vê obrigado a conviver com memórias traumáticas que se repetem. A imaginação se apresenta como uma possibilidade de distanciamento temporário, pelo tempo em que durar o processo de entendimento e superação do evento traumático. A literatura é uma linguagem que tem como elemento primordial a ficção e, por isso, escrever sobre uma guerra parece ser, muitas vezes, um recurso dos mais apropriados para se lidar com um trauma de guerra. Uma guerra é imaginada para se poder conviver com o trauma que ela causou. Em seu caráter fundamentalmente imaginário, a literatura permite vislumbrar um espaço onde as memórias do trauma da guerra cessam temporariamente, com o intuito de contemplar um terreno ficcional mais vasto e, por que não dizer, mais agradável e prazeroso de se conviver. Terreno não-holocáustico, onde conviver é mais que meramente sobreviver e menos que viver plenamente. Terreno do impossível que faz construir possibilidades. Terreno fértil, vasto, ilimitado, convidativo e escapista – como a imaginação.

Abstract

This article is aimed to compare and contrast the imagined way in which the Mozambican protagonist Minosse, from Paulina Chiziane's novel **Ventos do Apocalipse**, and the Portuguese counterpart Eva Lopo, from Lídia Jorge's novel **A costa dos murmúrios**, describe the Mozambican nation before and after the colonial war, and how they narrate the trauma experienced in war. The hypothesis is that the war is imagined by those women because war trauma needs to be symbolized in order to be processed. Thus, it may be assumed that writing about war trauma seems to bring some kind of comfort for the women affected by war violence.

Keywords: Literatures of Portuguese language. Women Writing. Women War Writing. Trauma Theory. Life Writing.

Referências

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução Suzi Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literatura e psicanálise**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CHIZIANE, Paulina. **Ventos do Apocalipse**. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

HYNES, Samuel. **A war imagined**: the first world war and english culture. Nova York: Atheneum, 1991.

JORGE, Lídia. **A costa dos murmúrios**. Rio de Janeiro: Record, 2004.