FERIDAS DE GUERRA EM *ESTÓRIAS ABENSONHADAS*, DE MIA COUTO ¹

WAR WOUNDS IN ESTÓRIAS ABENSONHADAS, DE MIA COUTO

Raul Pereira Pinto Neto²

RESUMO

O presente artigo se propõe a identificar elementos relacionados à noção de *trauma* presentes no livro *Estórias abensonhadas* (1994), do escritor moçambicano Mia Couto. Para tanto, essa análise irá se ancorar na associação entre a noção de *trauma* e a releitura crítica da história como ruína e da realidade como catástrofe, sugerida por Moreira (2018). Ademais, intenta-se identificar aspectos do testemunho na narrativa como forma de apresentação do narrador em contextos trágicos, como se vê em Pereira e Eslava (2008). Será preciso, também, investigar brevemente a ocorrência da noção de *trauma* na psicanálise. Através da expressão “feridas de guerra”, presente no conto “O Cego Estrelinho”, e do estudo do conto “Guerra dos palhaços”, procura-se analisar a construção da escrita miacoutiana como marcada pela violência e pela catástrofe decorrentes do contexto trágico histórico-social moçambicano, resultado de inúmeras guerras.

Palavras-chave: Feridas de Guerra. Escrita literária. Literatura moçambicana. Trauma. Mia Couto.

ABSTRACT

This article aims to identify elements concerning to idea of *trauma* which is in the book *Estórias abensonhadas* (1994), by Mozambican writer Mia Couto. Therefore, this analysis will anchor in the combination between the concept of *trauma* and the critical reinterpretation of the history as ruin and reality as catastrophe. Furthermore, it aims to identify aspects of testimony in narrative as way to speaker performs in tragic contexts, as observed in Pereira e Eslava (2008). Besides, it will be necessary to do a short research of occurrence of concept of *trauma* in Psychoanalysis. Through the expression “feridas de guerra”, in the short story *O Cego Estrelinho*, and from study of the short story *Guerra dos Palhaços* – it seeks to analyze the configuration of the Mia Couto’s writing as a markedly writing from violence and catastrophe due to tragic Mozambican sociohistorical context, result from a countless wars.

Keywords: War Wounds. Literary writing. Mozambican Literature. Trauma. Mia Couto.

INTRODUÇÃO

O livro *Estórias Abensonhadas*, do escritor moçambicano Mia Couto, em alguns de seus contos, encena situações trágicas e catastróficas. Como afirma o próprio autor, no prefácio:

¹ Artigo desenvolvido nas atividades de pesquisa do projeto FIP 2021/27017 - Modos de contar, modos de encenar: escrita e performance em narrativas africanas de língua portuguesa. Orientadora: Profa. Dra. Terezinha Taborda Moreira.

² Acadêmico de Letras, 8º período - PUC Minas -Pontifícia Universidade Universidade Católica de Minas Gerais; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9063279493987767>. E-mail: raulppn.rp@gmail.com

“Estas estórias foram escritas depois da guerra” (COUTO, 1994, p. 2). No início da década de 1990, Moçambique desfruta do fim de uma longa e devastadora guerra civil. A partir desse contexto do fim da guerra e também de um olhar sedento de esperança, Couto escreve essas “estórias”, que, segundo ele: “[...] falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada” (COUTO, 1994, p. 2).

A partir dos contextos de guerra presentes na história de Moçambique, desde seu processo de colonização até o contexto de pós-independência, que se fazem presentes na escrita miacoutiana, identifica-se o narrador como uma testemunha dos eventos trágicos que, por sua vez, se apresentam como experiências traumáticas. Intenta-se, portanto, flagrar e analisar, no processo de narrativização de Mia Couto a encenação de situações traumáticas. Para tanto, será preciso trazer alguns estudos que trabalharam com a noção de *trauma* na literatura moçambicana, além de averiguar, brevemente, suas abordagens na Psicanálise.

ANÁLISE DO CONTO “O CEGO ESTRELINHO”

Iniciamos nossa reflexão com o conto “O cego Estrelinho”. É lícito ressaltar que o título deste artigo foi escolhido a partir de um trecho desse conto, presente no livro *Estórias Abensonhadas*, de Mia Couto, em que um personagem cego recebe a notícia da morte de seu guia e amigo, que morrera lutando na guerra. O trecho do livro utiliza a expressão “feridas de guerra” para referir-se à marca que a mensagem recebida imprime na vida da personagem. Esse conto se encaixa, por exemplo, na perspectiva do *testemunho*, na qual narra-se a vida de sujeitos subalternos inseridos em um contexto de guerra. No caso desse conto, há o *mediador* – narrador – que, como afirmam Pereira e Eslava (2008), medeia os diálogos em terceira pessoa (e faz o papel de *testemunhante*) e a personagem principal, que é o Cego Estrelinho. Há, portanto, um tipo de “aproximação” entre o narrador e a história narrada. Há uma relação de coletividade, pelo fato de se narrar em terceira pessoa – tomando a voz de uma sociedade inteira e não a de um só sujeito:

O cego Estrelinho era pessoa de nenhuma vez: sua história poderia ser contada e descontada não fosse seu guia, Gigito Efraim. A mão de Gigito conduziu o desvistado por tempos e idades. Aquela mão era repartidamente comum, extensão de um no outro, siamensal. E assim era quase de nascença. Memória de Estrelinho tinha cinco dedos e eram os de Gigito postos, em aperto, na sua própria mão (COUTO, 1994, p. 13).

A personagem Gigito parece ser um tipo de guardião da memória. É a partir dessa condição que atua como “os olhos” de Estrelinho e que, através dessa intermediação, apresenta ao cego um mundo maravilhoso. A ligação “siamensal” que as personagens possuem – quase “de nascença” – é descrita como um laço embrionário que, mais tarde, será cortado com a notícia da morte de Gigito, na guerra: “Foi no mês de dezembro que levaram Gigitinho. Lhe tiraram do mundo para pôr na guerra: obrigavam os serviços militares” (COUTO, 1994, p. 14). Nesse caso, o trauma está presente no enredo da narrativa encenada, vinculado à perda causada pela morte de alguém. A tragicidade presente na narrativa decorre, portanto, da guerra.

Para fundamentar melhor esta análise, é preciso trazer perspectivas de alguns estudiosos que trabalharam, em alguma medida, com a noção de *trauma*. Em um primeiro momento, talvez seja relevante dialogar com a noção psicanalítica, que, em um segundo momento, permitirá apreender o sentido dos eventos traumáticos na literatura.

É indispensável averiguar a etimologia dessa expressão e seus desdobramentos. Berta (2012) traz definições da palavra *trauma* em diferentes línguas e focaliza, especialmente, as do alemão e do francês, que são as línguas dos autores pesquisados, Freud e Lacan. Berta afirma que

No *Vocabulário da Psicanálise*, com direção de Daniel Legache e tradução de Pedro Tamen, a referência ao *nachträglich* se encontra no verbete *Posterioridade, posterior, posteriormente* – respectivamente: *nachträglichkeit* e *nachträglich* (adjetivo e advérbio). Em francês usa-se *après-coup* para as três modalidades, em inglês permanece a tradução de Strachey *deferred action: ação deferida*. [...] Luiz Hanns, no *Dicionário Comentado do Alemão de Freud* (1996, p. 81-88), sugere que esses termos foram empregados por Freud usando o recurso da letra em itálico para apontar a importância que ele lhe conferia. Em alemão, essas palavras podem ter um duplo significado, no sentido de um evento que ocorre mais tarde, caso do “efeito retardado” ou no sentido de um retorno ao passado, caso do *a posteriori*. Ambos sentidos estariam presentes no uso que Freud fez desses vocábulos (BERTA, 2012, p. 6, grifos da autora).

Ou seja, de acordo com essas definições, o trauma se configuraria como derivado, e por isso “posterior”, de alguma situação que, por alguma razão, não foi absorvida pelo sujeito por seu caráter inassimilável (BERTA, 2012). Dando continuidade à reflexão, a autora traz outras explicações etimológicas para o termo em questão:

A palavra “trauma” deriva de uma raiz indo-europeia com dois sentidos: friccionar, triturar, perfurar; mas também suplantar, passar através (NETROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 8). O trauma que perfura, que suplanta, que “passa através”, precisa para sua elaboração, sempre parcial, que algum elemento permita a função da passagem, que algum elemento se apresente como *passador* do que pode

ter sido uma experiência inassimilável. Como descreve Jacques Hassoun (1996), os seres humanos, seres falantes, somos portadores de uma história singular, no seio da História, somos seus depositários e os seus transmissores. A partir de nossa relação (de estrutura) com a fala e a linguagem, podemos dizer que a letra que carregamos é o elemento mínimo facilitador da linguagem (BERTA, 2012, p. 21, grifos da autora).

Sobre os processos mentais e ao que interessa analisar aqui, em relação aos sujeitos da narrativa transformados pela guerra, é relevante pensar sobre a noção *cripta*, como aborda Seligmann-Silva (2002) em um de seus artigos:

A *cripta* é criada como reposta à incapacidade de enlutar, à recusa de introjeção. Assim como a teoria do trauma em Freud corresponde, em linhas gerais, a tentativa de dar conta de uma nova “realidade” psíquica e social do homem moderno – incluindo aí a realidade cotidiana violenta e a do terror das guerras – do mesmo modo seria equivocado desvincular a teoria da *cripta* da experiência histórica do século XX. A escalada demográfica, tecnológica e belicosa desse período gerou um número tal de assassinatos como nunca antes poderia ter ocorrido. Esta realidade de morte é gritante na mesma medida em que é emudecida, silenciada, enterrada. Ela retorna – compulsivamente – à mente de uma sociedade culpada e que “não entende” sua história (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 145, grifos do autor).

Essa *cripta* se apresenta como um “local” para onde vão as experiências dolorosas de um sujeito, assim como na noção de *inconsciente* de Freud. Essa “realidade” a que se refere o autor seria algo inassimilável e, na literatura, como afirma Moreira (2018), pode ser associada à releitura que, através da escrita literária, os sujeitos fazem da História quando esta é marcada por experiências traumáticas.

Há, como já visto, um sujeito “traumatizado” e cada vez mais se apresentando com uma escrita menos individualista, uma escrita que parece buscar um “encontro” do sujeito consigo e com o “outro”, como se vê no testemunho (MOREIRA, 2018, p. 87).

Ginzburg, em seu texto *Autoritarismo e literatura: a história como trauma*, discute o processo de crise da representação ligada à “violência do processo histórico” (GINZBURG, 2000)³. O autor analisa narrativas brasileiras advindas de contextos autoritários e ilustra como, nesse processo de criação, as noções de sujeito e representação são afetadas. Ele afirma que

Sendo abalada a noção de sujeito, em razão do impacto violento dessa opressão, é abalada também a concepção de representação. Esta se fragmenta, exigindo do leitor a perplexidade diante das dificuldades de constituição de sentido, tanto no campo da forma estética, como no campo da experiência social (GINZBURG, 2000, p. 44).

³ Ginzburg, em seus estudos, analisa, especialmente, a fragmentação na Literatura brasileira, porém, aqui, intenta-se relacioná-los à Literatura africana de língua portuguesa.

Paralelo a isso, é indispensável pensar, também, na concepção de testemunho que, para Pereira e Eslava (2008), se caracteriza como relato feito por um sujeito, em que há um certo compromisso ético e em que as experiências se apresentam de forma fragmentada. De acordo com Pereira e Eslava (2008)

Nos *testemunhos* sem mediador, por sua vez, o sujeito empírico que vivenciou ou que conhece bem os fatos narrados consegue transitar pelos códigos impostos pela escrita, adquirindo certa autonomia para circular, mesmo que timidamente, pelos espaços letrados. Esse sujeito, pela sua condição sociocultural ou pelo seu patrimônio simbólico, estaria habilitado a se apropriar da escrita, o que, sem dúvida, não elimina os conflitos e as tensões que se incorporam ao texto [...] (PEREIRA; ESLAVA, 2008, p. 216, grifos dos autores).

Os autores continuam a reflexão sobre a relação entre o testemunho e os sujeitos das esferas hegemônicas e subalternas:

A relação estabelecida entre os sujeitos pertencentes à esfera hegemônica e subalterna resulta, portanto, ora de um acordo, ora da tensão oriunda do confronto de seus interesses. Relação que também implica a figura do público-alvo desse tipo de narrativa, pois, apesar de representar uma realidade periférica, os possíveis leitores do *testemunho* seriam os grupos hegemônicos, já que são eles os que tradicionalmente detêm o domínio social e simbólico da cultura letrada (PEREIRA; ESLAVA, 2008, p. 216, grifo dos autores).

Parece ser esta a situação que encontramos na escrita miacoutiana, uma vez que, nos contos que estamos analisando, o narrador se coloca numa posição externa aos relatos, apresentando ao leitor o impacto da guerra sobre as vidas dos sujeitos ficcionais sobre os quais ele conta.

Retornando ao conto “O cego Estrelinho”, segundo o site *Dicionário de nomes*, o nome *Estrela* vem de origens distintas. Em latim, *Stella*, em grego *ástér* e em hebraico *Ester*. Conforme o site: “A estrela simboliza perfeição, luz, esperança, desejo, entre outros”. (NOTHOMB, 2021). Assim, o nome *Estrelinho* pode ser pensado como uma espécie de diminutivo do substantivo *estrela*. Diminutivo esse que pode apontar para a idade da personagem – Estrelinho é um jovem – e que pode dizer de sua condição e dos demais personagens em um caráter coletivizado. Portanto, como o próprio narrador pontua, “O cego Estrelinho era pessoa de nenhuma vez”, não correspondendo, de certa forma, às representações de “esperança” e de “luz”, principalmente, pelo fato de ser um personagem cego. Em contrapartida, como se verá mais à frente, o “desvistado” se mostrará esperançoso, depois de um certo amadurecimento e de inúmeras questões relativas à sua sobrevivência como cego em

meio aos conflitos bélicos e, portanto, propenso a enfrentar os seus problemas, inclusive a morte de seu amigo.

Em relação a Gigo Efraim, seu sobrenome “é um nome masculino que tem origem a partir do hebraico *Ephráyim*. Deriva de *parah*, que significa “era fértil”, e do aramaico *perá*, que pode ser traduzido como *frutificar*” (NOTHOMB, 2021). Ademais, nota-se sua origem bíblica, pelo fato de Efraim ser filho de José, personagens bíblicos:

Mencionado no livro de Gênesis, no Velho Testamento da Bíblia, Efraim é o filho mais novo de José, bem como irmão de Manassés. Além disso [*sic*] é o fundador de uma das doze tribos de Israel. O significado desse nome consta na Escritura Sagrada: “Ao segundo filho, chamou Efraim, dizendo: “Deus me fez prosperar na terra onde tenho sofrido.” (Gênesis 41, 52) (NOTHOMB, 2021).

Atribui-se, aqui, a *Efraim*, as características bíblica e hebraica do nome dado ao personagem miacoutiano. Em um mesmo movimento, o de ironia ou movimento contrário, vemos, sendo vinculados a esse personagem, infortúnios e empecilhos os quais o fazem ser afastado da semântica presente em seu nome. Ou seja, Gigo Efraim – aqui também há o diminutivo – não realizou atos grandiosos como o personagem bíblico e sua história, definitivamente, não está associada à fertilidade e/ou prosperidade, pois morreu muito cedo.

Ainda podemos focalizar o papel da memória presente no conto. A memória só pode constituir um papel, dentro do conto e na vida das personagens, se ela se relacionar ao que pode ser uma das marcas da narrativização nas literaturas africanas, ou seja, o exercício narrativo, que, nesse caso, parece fazer-se através do testemunho, para exploração e exposição de eventos traumáticos. É o que podemos ver na citação abaixo, por exemplo:

Memória de Estrelinho tinha cinco dedos e eram os de Gigo postos, em aperto, na sua própria mão [...]
— *Tenho que viver já, senão esqueço-me [...]*
(COUTO, 1994, p. 13).

A partir do trecho: a “Memória de Estrelinho tinha cinco dedos”, podemos flagrar a importância de Gigo, como mediador – a partir de suas experiências e de possíveis exageros na descrição do mundo – para a personagem principal. Assim, quando “os olhos” de Estrelinho – Gigo – é convocado para a guerra ainda criança, o “desvistado” se vê invalidado e ávido por alguém que lhe “traduza” ou que lhe narre o mundo, ainda que de forma fantasiosa, como o fazia Gigo, para que lhe seja conferida a memória. A partir desse momento, as personagens do conto começam a experimentar as *feridas de guerra* pelo fato de serem fortemente afetadas

pelo contexto bélico, nesse caso, um dos causadores do trauma. Essa característica pode ser vista no trecho a seguir:

O cego estendeu o braço a querer tocar uma despedida. Mas o outro já não estava lá. Ou estava e se desviara, propositado? E sem água ida nem vinda, Estrelinho escutou o amigo se afastar, engolido, esponjínquo, invisível. Pela primeira vez, Estrelinho se sentiu invalidado.

— *Agora, só agora, sou cego que não vê.* (COUTO, 1994, p. 14).

Essa última afirmação de Estrelinho é uma constatação, além de uma confirmação a si próprio, de que as mazelas de seu tempo, de alguma forma, criavam-lhe chagas. Chagas essas que não seriam fechadas a não ser que seu melhor amigo e companheiro estivesse ao seu lado, fazendo com que ele deixasse, portanto, de se sentir “invalidado”. Na cena que se segue, o personagem cria uma série de mecanismos para reagir à realidade trágica que lhe fora imposta:

No tempo que seguiu, o cego falou alto, sozinho como se inventasse a presença de seu amigo: *escuta, meu irmão, escuta este silêncio. O erro da pessoa é pensar que os silêncios são todos iguais. Enquanto não: há distintas qualidades de silêncio. É assim o escuro, este nada apagado que estes meus olhos tocam: cada um é um, desbotado à sua maneira. Entende, mano Gigito?* (COUTO, 1994, p. 14).

Tais estratégias foram criadas por Estrelinho para suprir aquela falta e, de certa forma, para ir de encontro à situação que vivenciava. Isso não soa inconcebível nem incoerente vindo de um jovem que, desde cedo, já é exposto a tal contexto. É interessante que, vendo que esse mecanismo de (re)inventar o amigo não daria certo, ele parte para outra estratégia:

Mas a resposta de Gigito não veio, num silêncio que foi seguindo, esse sim, repetido e igual. **Desanimado, Estrelinho ficou presenciando inimagens, seus olhos no centro de manchas e ínvias lácteas.** Aquela era uma desluada noite, tinturosa de enorme. Pitosgando, o cego captava o escuro em vagas, despedaçados. **O mundo lhe magoava a desemparelhada mão. A solidão lhe doía como torcicolo em pescoço de girafa.** E lembrou palavras do seu guia:

— *Sozinha e triste é a remela em olho de cego.*

Com **medo** da noite foi andando, aos tropeços. Os dedos teatrais interpretavam ser olhos. **Teimoso como um pêndulo foi escolhendo caminho.** Tropeçando, empecilhando, acabou caído numa berma. Ali adormeceu, seus sonhos ziguezaguearam à procura da mão de Gigitinho (COUTO, 1994, p. 14-15, grifos meus).

Convém pontuar ainda que, no final do conto, essas *feridas de guerra* parecem ensaiar um processo de “regeneração” que, de certa forma, pode ser um recurso utilizado na escrita miacoutiana como espécie de referência ao fim da guerra, mas isso é apenas uma especulação. Digo isso pelo fato de essa restauração ser tão desejada nacionalmente por Moçambique e, junto

a isso, pela “reestruturação” do sujeito, aqui num sentido coletivizado, entenda-se todos os sujeitos, ser, de certo modo, metaforizada nas derradeiras cenas do conto:

Ficou naquela berma, como um lenço de enrodilhada tristeza, desses que tombam nas despedidas. Até que o toque tímido de uma mão lhe despertou os ombros.

— *Sou irmã de Gigito. Me chamo Infelizmina.* (COUTO, 1994, p. 15).

O fato de haver uma personagem chamada *Infelizmina* – irmã de Gigito – denota uma personificação do estado de espírito “infeliz”, que é um estado plausível tendo em vista a situação em que o sujeito se encontra, de ter de lidar com a morte de um ente próximo e num contexto belicoso. O interessante é que, como foi dito há pouco, os mecanismos criados por esses sujeitos fragmentados e traumatizados para suportarem a realidade dura em que vivem é o que pode ser chamado de “regeneração” das feridas, principalmente, internas.

Aos poucos foi despontando um sorriso: a menina se **sarava** da alma. Estrelinho **miraginava** terras e territórios. Sim, a moça, se concordava. Tinha sido em tais paisagens que ela dormira antes de ter nascido. Olhava aquele homem e pensava: ele esteve em meus braços antes da minha atual vida. E quando já havia **desenvencilhado da tristeza** ela lhe arriscou de perguntar:

— *Isso tudo, Estrelinho? Isso tudo existe aonde?*

E o cego, em decisão de passo e estrada, lhe respondeu:

— *Venha, eu vou-lhe mostrar o **caminho!*** (COUTO, 1994, p. 16, grifos meus).

As palavras destacadas no excerto retirado do conto evidenciam algo que já havia sido anunciado na introdução deste trabalho e por Mia Couto no prefácio da edição da *Companhia das Letras*: essas estórias “falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada” (COUTO, 1994, p. 2). Essa pista deixada pelo autor nos permite, de certa forma, transferir o sentido dessa palavra-chave “esperança” para a análise do final dessa estória e, talvez, do livro inteiro. Além de, na última frase do excerto, percebermos uma transformação de “desvistado” e “invalidado” em “guia”, pois Estrelinho não mais se apoia em outrem e, sim, mostra o *caminho*.

ANÁLISE DO CONTO “A GUERRA DOS PALHAÇOS”

No conto “A guerra dos palhaços”, nota-se, já no título, a presença de duas palavras que irão guiar esta reflexão. A palavra *guerra* faz menção aos eventos traumáticos cujos aspectos já foram salientados. Já a palavra *palhaços* suscita a noção de um elemento risível na narrativa.

Relacionado a isso, podemos trazer o conceito de *Ironia* na Literatura, presente no livro *Ironia e humor na Literatura*, de Lélia Parreira Duarte, em que se trabalha com o “fingimento”, ou seja, com o jogo entre o afirmar para negar e vice-versa. Sobre isso, a autora aponta que

Tradicionalmente define-se a ironia como a figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que implica no reconhecimento da potencialidade da mentira implícita na linguagem. E, embora varie, conforme a época, a percepção do mundo como balanço entre verdade/falsidade, a estratégia da ironia será basicamente a de falar por antífrases, principalmente se ampliado o conceito de “contrário” para “diferente” e se se considerar que a ironia expressa muito mais do que diz (DUARTE, 1994, p. 55).

A definição de *Ironia*, de Lélia Duarte, pode ser identificada no conto em questão, haja vista a intencionalidade do narrador de, pelo que parece, apresentar duas figuras caricatas e da ordem do jocoso e, ao mesmo tempo, atribuir a elas a culpa de um genocídio puramente arquitetado, como se vê no final do texto. Nesse jogo, pode-se dizer que a ironia se apresenta no conto de Mia Couto.

Lélia Duarte também expõe seu ponto de vista em relação à definição de *humor* em relação à definição de *ironia*. Pode-se dizer que ambos são da ordem do risível e estabelecem uma quebra com estruturas culturais fortemente arraigadas. A autora os diferencia e os relaciona da seguinte forma:

Tanto o humor quanto a ironia constroem-se, portanto a vista das normas culturais; enquanto o humor simula ignorá-las e afrontá-las, a ironia acata-as e as observa. O humor exhibe sua intenção de produzir incongruências, fingindo ser capaz de impor-se às normas interiorizadas pelo sujeito, que as produz e que se sabe capturado pela linguagem. Estudar o humor não será por isso estudar um sentido proposto, como na ironia, mas observar as manifestações concretas de um pensamento particular que joga conscientemente com convenções sociais e estéticas (DUARTE, 1994, p. 73).

Esses elementos, portanto, são flagrados no texto miacoutiano, como se vê, e corroborados pelo ambiente e contexto belicosos vinculados às figuras de dois palhaços, a princípio, desajeitados e inofensivos.

Ainda em relação ao contexto e ao ambiente, é possível identificar alguns trechos, com linguagem específica, que remetem à guerra ou a um campo de batalha:

No quinto dia, contudo, um dos palhaços se muniu de um pau. E avançando sobre o adversário lhe desfechou um golpe que lhe arrancou a cabeleira postiça. O outro, furioso, se apetrechou de simétrica matraca e respondeu na mesma desmedida. Os varapaus assobiaram no ar, em tonturas e volteios. Um dos espectadores, inadvertidamente, foi atingido. O homem caiu esparramorto.

Levantou-se certa confusão. Os ânimos se dividiram. Aos poucos, dois campos de batalha se foram criando. Vários grupos cruzavam pancadarias. Mais uns tantos ficaram caídos. (COUTO, p.65-66, 1994, grifos meus).

Ademais, segundo Moreira (2018), é lícito focalizar as escritas que encenam a História a partir da proposta benjaminiana, que a relê como catástrofe, como ruína (BENJAMIN *apud* MOREIRA, 2018). Moreira discute, ainda, a problematização e as experiências vividas pelos narradores que se encaixam na perspectiva benjaminiana. É importante destacar que Moreira (2018) deposita, em seu texto, um olhar analítico sobre a Literatura angolana, contudo, suas análises ajudam a compreender a Literatura moçambicana, como é o caso deste artigo. Sobre isso, a autora ressalta que

Os escritores trazem, para sua escrita, a violência, a injustiça e a agonia que conformam suas experiências sociais, problematizando-as. Isso decorre do fato de que desde a ocupação do território angolano pelos portugueses, marcada por inúmeras guerras locais e pela recusa da língua e da cultura autóctones, até o fim do período colonial, Angola conviveu com a política exploratória responsável pela divisão e pela dizimação dos nativos, a qual contou com a participação de povos autóctones. A escravidão significou um exercício sistemático de coerção pela e pelo racismo. Nessa sequência, o período pós-independência representou uma nova forma de dominação do Estado sobre a sociedade civil angolana. Essa série de traumas marca a experiência social de Angola. As escritas literárias dos escritores tratam de traumas a partir de uma reflexão melancólica na qual a realidade é assumida como catástrofe, a história é relida como ruína (MOREIRA, 2018, p. 55).⁴

Podemos considerar esse conto como uma alegoria, ou seja, o tomaremos a partir de suas questões sócio-históricas imbricadas e exploraremos dois campos que o exercício alegórico nos permite explorar. Segundo Hansen (2006), a palavra alegoria vem do “grego *allós* — *outro; agourein* — *falar*” (HANSEN, 2006, p. 7 *apud* FREITAS, 2014, p. 250). Saltarelli (2017), com base em Hansen (2006), afirma que

[...] o conceito de alegoria não é fixo, imutável e a-histórico. Ao contrário, **há pelo menos duas espécies de alegoria**. A primeira delas, denominada alegoria **retórica**, alegoria **verbal** [...] ou, ainda, **alegoria dos poetas**, é um tropo, figura retórica de elocução, que consiste, sobretudo, numa técnica metafórica de representar e personificar abstrações (SALTARELLI, 2017, p. 5-6, grifos meus).

⁴ O capítulo *Violência e trauma na escrita literária angolana* (2018) aborda a Literatura Angolana e está sendo usado, neste artigo, para compreender a Literatura moçambicana. Ver: MOREIRA, Terezinha Taborda; ABREU, Denise Borille de. *Tramas e traumas: escritas de guerra em Angola e Moçambique*. In: CESPUC. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2018.

Podemos, assim, tendo em vista as características do conto em questão, associá-lo à Alegoria Retórica de que fala o autor⁵; no conto, são apresentadas figuras cômicas que poderiam, num primeiro plano, ser chamadas somente de palhaços, no entanto, ao colocar uma lente sobre a história, vemos uma alegoria sobre as guerras, especialmente as do país do escritor moçambicano. Adiante, no conto, podemos flagrar a forma com que, nessa alegoria sobre a guerra, foram explicitadas as *feridas de guerra*. Nesse caso, em específico, vemos encenado o modo como uma dada sociedade se relaciona ou lida com o contexto catastrófico que a guerra instaura nela:

Na manhã seguinte, os dois permaneciam, excessivos e excedendo-se. Parecia que, entre eles, se azedava a mandioca. Na via pública, no entanto, os presentes se alegravam com a mascarada. Os bobos foram agravando os insultos, em afiadas e afinadas maldades. Acreditando tratar-se de um espetáculo, os transeuntes deixavam moedinhas no passeio (COUTO, 1994, p. 65).

O fato de as pessoas acreditarem que aquela ação dos chamados palhaços fosse um simples espetáculo é uma evidência, talvez, do uso da ironia no conto para criticar a passividade – ou a forma com que foi visto, pelos transeuntes, ou seja, pela população, o início de um conflito maior. Há um aspecto que aproxima os contos, que é justamente o fato de, em ambos, a apreensão e compreensão do contexto bélico ocorrer de maneira gradual. No primeiro conto analisado, Estrelinho sente a falta do amigo de imediato, mas a compreensão e, por fim, a aceitação – em parte – do ocorrido se dá de maneira gradativa. No caso do texto agora em questão, as pessoas não se dão conta de que estão sendo vítimas de uma guerra. Relacionado a isso, Ginzburg (2000) cita Seligmann-Silva (p. 116-17) em que aborda a “incapacidade de recepção” de um evento traumático:

Seligmann-Silva observa que a “incapacidade de recepção de um evento que vai além dos limites de nossa percepção e torna-se, para nós, algo sem forma” (SELIGMANN-Silva, p. 116-17) constitui o trauma, de acordo com a psicanálise. Em um mundo marcado pela experiência radical de destruição, o trauma se torna um elemento constitutivo da formação social. Por ultrapassar nossos mecanismos de absorção e atribuição de legibilidade aos eventos, o trauma ultrapassa nossas referências de concepção de forma (GINZBURG, 2000, p. 47, grifos do autor).

⁵ Saltarelli traz em seu texto um soneto de Góngora para exemplificar a Alegoria Retórica além de apresentar outros tipos de alegoria. Cf. SALTARELLI, Thiago (2017). Agudeza e stravaganza: expressões da bizzarria na poesia e na música do Seiscentos. **Per Musi**. Ed. por Fausto Borém *et al.* Belo Horizonte: UFMG. p. 1-23: e201707. Article code: PerMusi2017-07. DOI: 10.1590/permusi2017-07.

A partir dessas ideias sobre trauma trazidas pelos autores, podemos constatar que, no conto, há, como já afirmei antes, um aspecto de perplexidade e, portanto, de passividade – no sentido de as pessoas serem afetadas por um contexto adverso e serem incapazes de compreendê-lo como tal e, por conseguinte, de reagir. É conveniente destacar ainda que essa passividade, como chamo aqui, é uma consequência desses processos de incapacidade de recepção de que Ginzburg falou. Assim, vejo essa característica como uma estratégia presente na escrita miacoutiana para denotar os produtos, por assim dizer, da guerra. E mesmo pelo fato de a crítica, neste conto, me parece estar mais em relação aos palhaços do que em relação à população vitimizada.

Vemos, na sequência, um fenômeno de bilateralidade aparecendo gradativamente. Observa-se o controle advindo dos palhaços, agentes “causadores” da guerra, cujas premissas são aceitas pela população, levando-a à ruína:

No vigésimo dia se começaram a escutar tiros. Ninguém sabia exatamente de onde provinham. Podia ser de qualquer ponto da cidade. Aterrorizados, os habitantes se armaram. Qualquer movimento lhes parecia suspeito. Os disparos se generalizaram. Corpos de gente morta começaram a se acumular nas ruas. O terror dominava toda a cidade. Em breve, começaram os massacres (COUTO, 1994, p. 66).

Concomitantemente a isso, outro aspecto que atravessa os sujeitos na narrativa miacoutiana é a fragmentação. Para Ginzburg (1995), a fragmentação pode estar tanto em uma frase ou período, quanto na narrativa como um todo. Ginzburg assevera

Os alvos preferenciais dessa caracterização são obras produzidas a partir do final do século XIX e ao longo do século XX, entre as quais figuram obras frequentemente consideradas experimentais ou de vanguarda, poemas com verso livre e imagens descontínuas, e narrativas como fluxo de consciência (GINZBURG, 1995, p. 2).

O afastamento das formas canônicas de escrita e o uso de uma linguagem fragmentada e complexa são comuns em escritores da contemporaneidade. Sobre a fragmentação da linguagem, Ginzburg traz em seu texto uma ideia benjaminiana de “corpo e morte” em que está presente a “representação alegórica”, principalmente em obras com características barrocas⁶:

⁶ Mesmo não se tratando, o conto em questão, de uma produção com características barrocas, é importante trazer esse conceito benjaminiano para corroborar as noções de fragmentação e de alegoria. Para tanto, Ginzburg afirma que “A noção de fragmentação se desenvolve em Walter Benjamin sobretudo em sua reflexão sobre a alegoria. O conceito de intenção alegórica presente em Parque central e na *Origem do drama barroco alemão* é definido por Benjamin como “o aniquilamento dos contextos orgânicos” (GINZBURG, 1995, p. 6).

O corpo humano morto é imagem concreta do aniquilamento de uma composição orgânica. A necessidade da representação alegórica está vinculada à dualidade transitório/perene, mortal/imortal, que no caso do barroco envolve elementos como humano/divino, materialidade efêmera/verdade espiritual eterna. Para Benjamin, a origem da concepção alegórica está ligada à dualidade barroca que consiste na impossibilidade de conciliar representações da antiguidade e do cristianismo em relação ao corpo. É na impossibilidade barroca de conciliação entre a valorização pagã do corpo (*natura deorum*) e a sua repressão medieval (*physis culpada*) que se constitui um imaginário fortemente marcado pela carência de organicidade, por figuras que rebentam qualquer expectativa de totalização harmônica - fragmentação, destruição, ruína, morte. De acordo com Benjamin, a alegoria barroca expõe o que há na *physis* de "heterônimo, incompleto e despedaçado" (p. 198). Walter Benjamin está inteiramente afastado da concepção de Schelling de um ser humano pautado pela harmonia, em que a negatividade se submete à força positiva da totalidade (GINZBURG, 1995, p. 6, grifos do autor).

No caso, esse conto se apresenta-se como uma alegoria, com um narrador onisciente. Este vai apresentando imagens, ações e as personagens sem nome, evidenciando o caráter coletivizado de sua narrativa. Os palhaços podem se configurar como aqueles que provocam o conflito e o genocídio encenado no conto, mas que não são, de nenhuma forma, afetados por eles. *As feridas de guerra*, aqui, estão vinculadas à morte em massa, portanto, ao genocídio:

No princípio do mês, todos os habitantes da cidade haviam morrido. Todos exceto os dois palhaços. Nessa manhã, os cômicos se sentaram cada um em seu canto e se livraram das vestes ridículas. Olharam-se, cansados. Depois, se levantaram e se abraçaram, rindo-se a bandeiras despregadas. De braço dado, recolheram as moedas nas bermas do passeio. Juntos atravessaram a cidade destruída, cuidando não pisar os cadáveres. E foram à busca de uma outra cidade (COUTO, 1994, p. 66).

Os palhaços podem se configurar como aqueles que provocam o conflito e o genocídio, mas que não são, de nenhuma forma, afetados por eles. *As feridas de guerra*, aqui, estão vinculadas ao genocídio que é encenado nesse conto do escritor moçambicano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise realizada, é possível afirmar que perpassa, nos contos “O cego Estrelinho” e “Guerra dos Palhaços”, da coletânea *Estórias abensonhadas*, a noção de *trauma*, a qual foi trabalhada e brevemente investigada neste artigo. Essas *estórias* são marcadas por dor e por esperança. O livro é um amálgama de sentimentos e de mundivivências atravessados pelas *feridas de guerra* explicitadas por diferentes narradores. O narrador em terceira pessoa ratifica a ideia de coletivização em que, por trás da voz de um sujeito, há uma pluralidade de vozes, dores e histórias. Foi possível, portanto, identificar o testemunho na narrativa e a

fragmentação na linguagem como sendo um dos aspectos mais salientes na escrita do autor. O referencial teórico utilizado legitima afirmar que, como foi visto, era iminente, na narrativa miacoutiana, uma escrita que fugisse aos padrões pré-estabelecidos. A emergência de uma possível e rápida regeneração de uma sociedade marcada por diversas guerras propiciou a narração do inenarrável e dizer o que parecia ser indizível, nesse caso, através da escrita literária.

REFERÊNCIAS

BERTA, Sandra Letícia. **Uma leitura psicanalítica sobre o trauma de Freud a Lacan**. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. 274 f. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47133/tde-29052012-111901/publico/berta_do_corrigida.pdf. Acesso em: 03 ago. 2021.

COUTO, Mia. **Estórias abensonhadas**. São Paulo: Companhia das Letras. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/13294.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2021.

EFRAIM. *In*: NOTHOMB, Amélie. **Dicionário de Nomes Próprios**. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/efraim/>. Acesso em: 08 nov. 2021.

ESTRELA. *In*: NOTHOMB, Amélie. **Dicionário de Nomes Próprios**. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/estrela/>. Acesso em: 08 nov. 2021.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia e humor na Literatura. **Cadernos de Pesquisa**, Belo Horizonte, NAPq/FALE/ UFMG, n. 15 fev. 1994.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e Literatura: A História como trauma. **Vidya** 33. jan./jun. 2000.

GINZBURG, Jaime. **O conceito de fragmentação em suas elaborações no romantismo e em textos da teoria da literatura contemporânea**. Disponível em: https://www.academia.edu/7920537/O_conceito_de_fragmenta%C3%A7%C3%A3o_em_suas_elabora%C3%A7%C3%B5es_no_romantismo_e_em_textos_de_teor%C3%A2ria_da_literatura_contempor%C3%A2nea. Acesso em: 02 ago. 2021.

MOREIRA, Terezinha Taborda; ABREU, Denise Borille de. **Tramas e traumas: escritas de guerra em Angola e Moçambique**. CESPUC. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2018. Disponível em: https://issuu.com/cespuc-centrodeestudoslusofrobra/docs/tramas_e_traumas. Acesso em: 03 ago. 2021.

PEREIRA, Luciara; ESLAVA, Fernando Villarraga. A narrativa de testemunho: um caso exemplar. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 213-223, jan./jul. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19387>. Acesso em: 03 ago. 2021.

SALTARELLI, Thiago. Agudeza e stravaganza: expressões da bizarria na poesia e na música do Seiscentos. **Per Musi**. Ed. por Fausto Borém *et al.* Belo Horizonte: UFMG. p. 1-23: e201707. Article code: PerMusi2017-07. DOI: 10.1590/permusi2017-07.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. **Pro-posições**, v.13, n. 3 (39) – set./dez. 2002. Disponível em: <https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/2165/39-dossie-silvams.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2021.