

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS
MESTRADO EM LETRAS VERNÁCULAS –
LITERATURAS PORTUGUESA E AFRICANAS

Beatriz Soares Cardoso

O TECELÃO, A TECEDURA E O TECIDO:
Dobras da linguagem e da história em contos de
João Paulo Borges Coelho

Rio de Janeiro
2015

Beatriz Soares Cardoso

O TECELÃO, A TECEDURA E O TECIDO:
Dobras da linguagem e da história em contos de
João Paulo Borges Coelho

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Orientadora: Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco.

Rio de Janeiro
2015

S268t

Soares Cardoso, Beatriz
O TECELÃO, A TECEDURA E O TECIDO: Dobras da
linguagem e da história em contos de João Paulo
Borges Coelho / Beatriz Soares Cardoso. -- Rio de
Janeiro, 2015.
139 f.

Orientadora: Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal
do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa
de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2015.

1. Literatura moçambicana contemporânea. 2.
Prosa. 3. João Paulo Borges Coelho. I. Tindó
Ribeiro Secco, Carmen Lucia, orient. II. Título.

Beatriz Soares Cardoso

O TECELÃO, A TECEDURA E O TECIDO:
Dobras da linguagem e da história em contos de
João Paulo Borges Coelho

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Aprovada em:

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco – Doutora – UFRJ

Fernanda Antunes Gomes da Costa – Doutora – UFRJ e FAFIMA – Macaé

Maria Geralda de Miranda – Doutora – UFF – UNISUAM

Gumercinda Nascimento Gonda – UFRJ (Suplente)

Edna Maria dos Santos – UERJ (Suplente)

Dedico esta dissertação ao meu pai José Irias Cardoso, pelas conquistas, desafios e superações ao longo da vida e por tudo o que representa!

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida;

À minha mãe Maria e ao meu pai José, por me proporcionarem os longos anos de estudo, pelo apoio e presença constante;

Ao meu irmão, Fábio, minha cunhada, Márcia e meus sobrinhos, Viviam e Daniel, por compreenderem os momentos em que não foi possível estarmos juntos;

À Joana pelo carinho e dedicação nesses últimos anos, principalmente quando estive doente e precisei de cuidados especiais;

Às minhas queridas professoras da Universidade Católica de Petrópolis, Albertina Cunha, Elen Taboada e Maria Lúcia Hallack Wildberger, pela formação exemplar, carinho e atenção, mesmo após o término da graduação, mantendo sempre abertas as portas para o diálogo e orientação.

Ao Padre Ronaldo Fiúza pelo incentivo e magnífica lucidez nas orientações dadas a mim, tanto espirituais, quanto acadêmicas, enquanto fiz parte de seu grupo de pesquisa em Latim na UCP.

Ao Prof. Alexandre Montauray que me apresentou as Literaturas Africanas, durante Especialização na Universidade Católica de Petrópolis em 2009.

À CAPES.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ.

Às professoras: Ângela Beatriz, Carmen Tindó, Cinda Gonda e Teresa Salgado, pela acolhida que me deram nesta casa.

Às professoras Fernanda Antunes e Maria Geralda de Miranda, por terem feito parte da banca e pelas sugestões dadas;

Aos queridos amigos: Adriana Nassaro, Carina Saldanha, Luciana Zainotte, Silvia Heloneida, Graça Soares, Leonardo Barros, Cíntia Machado, Elena Machado, Monikinha Bahia Paiva e Renata Portela, obrigada por fazerem parte dessa conquista! Eu teria sucumbido sem o apoio de vocês!

À fisioterapeuta Mônica Lamin Mauro, pelos cuidados que foram além do tratamento.

À Cristina “mãos de Fada” Carlos, pela amizade, carinho e sessões de shiatsu.

Ao terapeuta Mario Cordeiro, por me ensinar que é possível “criar” outra realidade!

Ao meu querido Dili, incansável companheiro das horas de estudo, por seu amor incondicional; te amo para sempre!

Um especial agradecimento à professora Carmen Tindó, por não ter desistido de mim!

RESUMO

CARDOSO, Beatriz Soares. **O Tecelão, A Tecedura e O Tecido:** Dobras da linguagem e da história em contos de João Paulo Borges Coelho. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas – Literaturas Portuguesa e Africanas) - Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Analisaremos as relações entre história, memória e linguagem em três contos do livro *Setentrião*, de João Paulo Borges Coelho, escritor moçambicano contemporâneo bastante conceituado: “O Pano Encantado”, “Casas de Ferro” e “Ibo Azul”. Esses contos foram selecionados, seguindo um critério não só literário, mas também geográfico, uma vez que tais narrativas abordam o norte moçambicano, local emblemático de origens e entrecruzamentos culturais. Trabalharemos a linguagem como ponto de partida para desvendar os “índicos indícios” construídos, com engenhosidade, pelo narrador, cujo discurso prima por um olhar crítico em relação à história moçambicana. Nosso embasamento teórico sobre contos recorrerá ao livro da pesquisadora Maria Fernanda Afonso que traça um panorama do referido gênero em Moçambique. Fundamentaremos, também, teoricamente nossa leitura, com base na Semiótica literária e seus conceitos sobre enunciação, enunciado, signos, metáforas, metonímias, personagens. Interpretaremos o tecer e o fiar das narrativas a partir da simbologia de elementos recorrentes nos contos, cuja tecedura discursiva caminha, também, pelos meandros da história e da memória individual e coletiva de Moçambique, em uma trajetória que agrega tradição e cultura. Para esse estudo, nos apoiaremos em renomados estudiosos da memória, Jacques Le Goff e Maurice Halbwachs, bem como em historiadores e sociólogos moçambicanos, entre os quais José Luís Cabaço e Aurélio Rocha. No último conto, além da análise da linguagem e dos aspectos simbólicos presentes no enunciado, focalizaremos a cartografia insular do Ibo e as significações metafóricas do mar para as personagens dessa narrativa.

Palavras-chave: João Paulo Borges Coelho. Literatura moçambicana. Símbolos. Memória. História.

RESUMEN

CARDOSO, Beatriz Soares. **O Tecelão, A Tecedura e O Tecido**: Desdoblamiento del lenguaje y de la historia en cuentos de João Paulo Borges Coelho. Rio de Janeiro, 2015. Disertación (Máster en Letras Vernáculas-Literaturas Portuguesa y Africanas) – Programa de Postgrado en Letras Vernáculas, Universidad Federal de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Analizaremos las relaciones entre historia, memoria y lenguaje en tres cuentos del libro *Setentrião*, de João Paulo Borges Coelho, escritor mozambiqueño contemporáneo bastante conceptualizado: “O Pano Encantado”, “Casas de Ferro” e “Ibo Azul”. Estos cuentos fueron seleccionados, siguiendo no solamente un criterio literario, sino también geográfico, ya que estas narrativas abordan el norte de Mozambique, local emblemático de orígenes y entrecruzamientos culturales. Trabajaremos el lenguaje como punto de partida para desvendar los “índicos indicios” contruidos con ingeniosidad, por el narrador cuyo discurso prevalece por una mirada crítica en relación a la historia mozambiqueña. Nuestro basamento teórico sobre cuentos recurrirá al libro de la investigadora Maria Fernanda Afonso que esboza un panorama del referido género de Mozambique. Fundamentaremos, también, teóricamente nuestra lectura, con base en la Semiótica literaria y sus conceptos sobre enunciación, enunciados, signos, metáforas, metonimias, personajes. Interpretaremos o maquinaremos y el fiar de las narrativas a partir de la simbología de elementos entablando recursos en los cuentos, cuya trama discursiva camina, también, por los meandros de la historia y de la memoria individual y colectiva de Mozambique, en una trayectoria que agrega tradición y cultura. Para este estudio, nos apoyaremos en renombrados estudiosos de la memoria, Jacques Le Goff y Maurice Halbwachs, bien como en historiadores y sociólogos mozambiqueños, entre los cuales José Luis Cabaço y Aurélio Rocha. En el último cuento, además del análisis y de los aspectos simbólicos presentes en el enunciado, focalizaremos la cartografía insular de Ibo y las significaciones metafóricas del mar para los personajes de esta narrativa.

Palabras-clave: João Paulo Borges Coelho. Literatura mozambiqueña. Símbolos. Memoria. Historia.

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é “eu te desejo”, e libertá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação.

(Barthes, 1985, p. 64)

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.

(Le Goff, 1990, p. 477)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
1.1 DAS PROPOSTAS DA DISSERTAÇÃO	09
1.2 DA MEMÓRIA, DA HISTÓRIA E DA PAISAGEM	13
1.3 DA SEMIOSE LITERÁRIA	18
2 “O PANO ENCANTADO”: a trama da história e da linguagem	21
2.1 AS MALHAS DO TECIDO E DA TECEDURA	24
2.2 O FIAR DAS HISTÓRIAS E DA HISTÓRIA	45
2.3 O BORDADO DE JAMAL	52
3 “CASAS DE FERRO”: o pós-guerra na Beira e o tom das palavras	63
3.1 UM HOTEL NA BEIRA	66
3.2 VIDAS EM SUSPENSO	69
3.3 AS RUÍNAS DO PÓS-GUERRA E O INCERTO AMANHÃ	86
4 NO “IBO AZUL”: tecendo a linguagem e o olhar	100
4.1 AS ENTRECRUZADAS TEIAS DA HISTÓRIA	101
4.2 ENCANTOS DA LINGUAGEM E ARTIFÍCIOS DA NARRAÇÃO	113
4.3 NO TECIDO ÍNDICO, O ESTRANGEIRO E A NATIVA	119
5 CONCLUSÃO	126
REFERÊNCIAS	131

1 INTRODUÇÃO

Escrever é hoje fazer-se o centro do processo da palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e o afeto, é deixar o escritor no interior da escritura, não a título de sujeito psicológico, mas a título de sujeito da ação.

Roland Barthes¹

1.1 DAS PROPOSTAS DA DISSERTAÇÃO

Preparando nosso projeto, visando ao processo de seleção para o Mestrado, havia já em nós a predileção pelo gênero conto, pesquisa um pouco explorada em nossas Graduação e Especialização. Ainda como aluna especial do Mestrado em Literaturas Portuguesa e Africanas do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas/UFRJ, em 2011.1, na Disciplina: “Corpo, Afeto e Memória na Poesia Contemporânea de Angola e Moçambique”, ministrada pela Prof^a. Carmen Tindó, surgiu-nos o interesse por Moçambique e pelas narrativas curtas de alguns de seus autores, em particular as do escritor João Paulo Borges Coelho.

Antes de abordarmos os contos de Borges Coelho, convém citarmos uma reconhecida estudiosa dos contos moçambicanos, Maria Fernanda Afonso, cuja contribuição para esta pesquisa foi fundamental, embora ela não tenha estudado, em especial, o autor por nós pesquisado, pois os livros de contos deste escritor foram publicados posteriormente à sua tese² de doutoramento. Esta, intitulada *O conto moçambicano*, abriu espaço para reflexões não só acerca da história e formação da identidade literária moçambicana, como também da realidade de Moçambique no pós-guerra, período em que se situam os contos de João Paulo. Segundo Fernanda Afonso, “não avulta na literatura moçambicana prosa de ficção antes da Independência do país, distinguindo-se apenas alguns casos isolados de obras que tiveram acesso à edição” (AFONSO, 2004, p. 135).

Sabemos que os flagelos decorrentes dos anos de ocupação colonial e das guerras de libertação e civil deixaram feridas irreparáveis no território moçambicano, sendo objeto de atenção de seus escritores que, ficcionalmente, representaram, criticamente, essas experiências.

¹ BARTHES, 2012, p. 22.

² Sua tese de doutoramento foi publicada em 2004 e o livro de contos *Setentrião*, de Borges Coelho, em 2005.

As circunstâncias advindas do colonialismo e da escravatura, na África, nos diz Maria Fernanda, criaram uma dimensão em que “a aventura literária aparece como uma réplica das formas variadas de violência imposta ao homem negro” (...) (AFONSO, 2004, p.316).

Entendemos que, em Moçambique, o choque e os conflitos entre as culturas, aliados à imposição do sistema colonial, foram geradores de circunstâncias brutais e destruidoras, causando o desmantelamento das sociedades locais. De acordo com Maria Fernanda Afonso, “o escritor africano conhece a barbárie do sistema colonial, as suas injustiças, as suas mentiras e a sua alienação” (AFONSO, 2004, p. 316); por isso, em geral, denuncia, literariamente, em seus textos, essas arbitrariedades.

Cientes de que alguns aspectos desse triste legado ainda intimidam “o presente pós-colonial, afligindo uma sociedade minada por contradições e conflitos” (AFONSO, 2004, p. 316), concordamos com Fernanda Afonso e percebemos com ela que muitos escritores moçambicanos têm diante de si fatores que articulam a história e a memória, catalisando uma inesgotável fonte de elementos capazes de darem forma, metaforizarem e simbolizarem as contradições sociais por meio da ficção. Observamos, assim, que escrever se torna uma possibilidade de acirrar a reflexão, a crítica social. Notamos que esses questionamentos se apresentam como formas literárias de revisitar criticamente a história, analisando realidades que, cruelmente, vivenciaram situações desencadeadas pelas contingências da colonização e, posteriormente, por conflitos armados. É o que depreendemos dos estudos da pesquisadora Fernanda Afonso:

Para a maior parte dos contistas moçambicanos, o colonialismo é um assunto de excelência, cujos mecanismos opressivos são incansavelmente repetidos em estórias que representam as mesmas personagens com diferentes nomes: os brancos, ávidos de poder, menosprezando os valores humanos mais elementares, e os negros, sujeitos à vontade dos que ocuparam a sua terra, desprezados em nome de princípios hipócritas, confundidos entre as tradições africanas e uma cultura ocidental triunfante. Cada escritor assumiu, como objeto primeiro da sua criatividade, interpretar a consciência da comunidade.

(AFONSO, 2004, p. 319)

Parece-nos que, para os escritores e grande “parte dos contistas moçambicanos”, esse mote faz parte de um clamor que adquire um caráter representativo e legítimo da memória coletiva. São vozes que se elevam, apontando, sobretudo, estruturas sociais falidas, a extrema miséria, a corrupção e os enfrentamentos diante de tudo. Como muito bem resume Maria Fernanda, a “narrativa assume-se como o lugar da interrogação e da denúncia dos grandes flagelos que afligem a sociedade moçambicana pós-independência” (AFONSO, 2004, pp. 320-321). Literariamente, esse “lugar de interrogação” concebe a inquietação que tomou

conta do país no pós-independência. Com isso, Moçambique se transforma em palco de narrativas curtas bastante difundidas em jornais e revistas.

Conforme ressalta, ainda, Fernanda Afonso, embora se reproduza “continuamente o flagelo do colonialismo, o conto moçambicano aparece, em geral, como um objeto estético, aberto, pluricultural” (AFONSO, 2004, p. 324). Tais narrativas costumam expressar tensões existentes entre elementos da tradição e da modernidade, entre a África, o Oriente e o Ocidente. É isso que procuraremos comprovar em relação aos contos de Borges Coelho, indagando de que modo e com que intenção os seus narradores entrelaçam fios e traçam uma linguagem em que, no presente narrado, seja vislumbrado o passado histórico carregado de reminiscências. Desejamos investigar como essas lembranças ainda trazem em si a mácula que perdura, conduzindo as personagens e assinalando semelhanças e diferenças culturais, em uma realidade insistentemente devoradora de si mesma. Também pretendemos estudar os narradores de João Paulo, cujas vozes repensam o passado, sob o ponto de vista de linhas temporais bastante sutis pelas quais eles transitam, ao reinventarem e questionarem a história oficial; nosso intento é observar de que modo eles denunciam, criticam e mostram os contrastes, os excessos cometidos e os sofrimentos advindos dessas problemáticas relações resultantes da imposição das culturas dominantes.

No momento em que entramos em contato com os contos de João Paulo Borges Coelho, procuramos delimitar o *corpus* da pesquisa. E o fizemos a partir da percepção de que a multiplicidade de facetas por ele focalizada compõe um verdadeiro mosaico cultural e histórico, que abarca o Norte e o Sul moçambicanos.

Em nossa dissertação, optamos pela análise de contos que focalizam o Norte de Moçambique, incluindo a ilha que foi a primeira capital, quando Vasco da Gama, em 1498, ali fincou a bandeira portuguesa. Escolhemos os contos de *Setentrião*, pois aí estão as origens de Moçambique.

Autor premiado e mais conhecido pelos romances, Borges Coelho é também historiador. Nasceu em Portugal em 1955, mas viveu em Moçambique e assumiu a identidade moçambicana, cultuando as heranças culturais de sua avó, originária do Ibo, ilha também localizada no Norte moçambicano. É professor de História Contemporânea de Moçambique e da África Austral, na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo. Atua como professor-convidado, no Mestrado em História de África no Centro de Estudos Sociais, da Universidade de Coimbra. Tem-se dedicado à investigação das guerras colonial e civil em Moçambique. Literariamente, estreou como escritor, em 2003, com o livro *As duas sombras do rio*. Foi o vencedor do *Prêmio José Craveirinha*, de 2005, atribuído, em 28 de Março de 2006, ao seu

livro *As visitas do Dr. Valdez*. Moçambique é o principal pano de fundo de todo o seu trabalho de ficção. De 2003 em diante, publicou, sistematicamente, quase um livro por ano. Sua obra, no momento, é assim constituída: *As duas sombras do rio* (2003); *As visitas do Dr. Valdez* (2004); *Índicos indícios I. Setentrião* (2005), *Índicos indícios II. Meridião* (2005); *Crônicas da rua 513.2* (2006); *Campo de trânsito* (2007); *Hinyambaan* (2008); *O olho de Hertzog* (Prêmio Leya, 2009); *Cidade dos espelhos* (2011); *Rainhas da noite* (2013).

Pela análise dos contos de João Paulo, iremos depreender o fiar da história moçambicana revisitada pelo olhar crítico do escritor. Desejamos investigar as razões de o narrador, embora optando pela narração em terceira pessoa, não apresentar uma onisciência clássica, interpondo-se, nas histórias narradas, com bastante senso crítico. Além disso, iremos estudar as inúmeras descrições feitas por João Paulo. Demonstraremos que o espaço/ambiente é um dos elementos da narrativa que serve não só para contextualizar a história, mas principalmente para substanciar o desenvolvimento do enredo. O mais importante, porém, em nossa dissertação, será a análise da linguagem, por meio da qual investigaremos os modos pelos quais o narrador consegue enredar(-se), tecer, fiar a estrutura do texto, portando-se como um artesão da palavra.

Focalizaremos, desse modo, os espaços nos contos de João Paulo como cenários propícios para que sejam desfiadas a história e a memória; talvez, por isso, o autor os descreva e os articule de forma tão contundente em seus contos. Nesses, os espaços descritos e narrados remetem não só ao tempo da própria história, como também ao tempo das lembranças das personagens e da história de Moçambique. São essas interfaces espaciais e temporais que esta dissertação pretende averiguar.

O que desejamos comprovar ao final de nosso estudo é que o grande tema abordado nas obras de João Paulo Borges Coelho é a história de Moçambique, não a oficial, mas a formada pelas micro-histórias vivenciadas pelas personagens das narrativas. São essas histórias alguns dos “índicos indícios” que compõem a cultura plural moçambicana.

Analisaremos, na presente dissertação, os seguintes contos: “O Pano Encantado”, “Casas de Ferro” e “Ibo Azul”, do livro *Setentrião*. A razão de nossa escolha, como já mencionamos, se deve ao fato de Moçambique, após o contato de suas etnias africanas com árabes, hindus, indianos e portugueses, ter priorizado o Norte, a Ilha de Moçambique, considerados espaços matriciais do que, atualmente, constitui o território moçambicano.

Nosso objetivo principal é desvendar como Borges Coelho reinventa a tecedura da história e da memória por meio da linguagem. Para alcançarmos essa proposta, temos como objetivos específicos: analisar o modo como o tecelão, a tecedura e o tecido se configuram na

escrita literária de João Paulo; percorrer as dobras da história e da linguagem nos contos selecionados de *Setentrião*; discutir o conteúdo teórico referente à memória, história e cultura de Moçambique, relacionando tais contextos com os dos contos; investigar o universo de lugares, situações e temas; interpretar os elementos simbólicos que se entrelaçam e se interpõem nas narrativas.

Analisaremos a linguagem dos contos, investigando como a história, a memória e a paisagem se manifestam na descrição das personagens e dos espaços. Estudaremos os “indícios” fornecidos pelo narrador, os quais nos direcionam ao passado, ao presente e ao futuro, assim como à cultura e às tradições locais. A partir das palavras-símbolos que atravessam as narrativas, buscaremos interpretar metáforas e metonímias, adentrando o universo do discurso dos narradores de Borges Coelho. Abordaremos também questões referentes à memória individual e coletiva, pois essas se entrelaçam às vozes das personagens, ao cenário descrito minuciosa e sinesteticamente por meio de lembranças e percepções. São esses “indícios” que percorreremos, procurando captar-lhes e decifrar-lhes os sentidos que apontam para as dobras da história e da memória.

Acompanhando a trajetória dos narradores dos três contos selecionados de João Paulo, nossa dissertação apresentará a seguinte estrutura: uma introdução e mais três capítulos que abordam os três espaços focalizados pelas narrativas: a Ilha de Moçambique, em “O Pano Encantado”; a Beira, em “Casas de Ferro” e a Ilha do Ibo, em “Ibo Azul”. Nossa intenção será evidenciar ao final, em nossa conclusão, que a análise dos elementos simbólicos dos contos de João Paulo contribui para uma leitura crítica da história de Moçambique.

1.2 DA MEMÓRIA, DA HISTÓRIA E DA PAISAGEM

Sabemos que a memória histórico-cultural perpassa pelas personagens dos contos, cujas ações e características buscam representar, rerepresentar e repensar questões identitárias, políticas e sociais. Temos, desse modo, tanto a visão individual, como a coletiva, a partir do que a narrativa se elabora, revelando algumas interfaces do tempo, do espaço, da memória, do passado, do presente. Essas interfaces se encontram condensadas na história e na cultura.

Para Maurice Halbwachs:

Se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto participantes do grupo. (...) de bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a

memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes.
(HALBWACHS, 2003, p. 69)

A memória individual e a coletiva dizem respeito a um passado que jamais será inteiramente resgatado, só podendo ser revisitado; apenas, por meio de longínquas imagens diluídas no tempo, poderemos repensar o que foi vivido e sentido. É isso que os contos de João Paulo irão, em última instância, demonstrar.

Halbwachs considera que toda “memória tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço” (HALBWACHS, 2003, p. 106). A partir de tal afirmação, notamos que o espaço e o tempo são contextos diferentes percorridos continuamente pela história, enquanto que a memória, recolocada nessa conjuntura, apresenta fragmentos dispersos que só fazem sentido, se forem relacionados à memória de determinado grupo, pois “nós só nos lembramos de fatos que têm por traço comum pertencerem a uma mesma consciência, o que lhes permite ligarem-se uns aos outros, como variações sobre um ou alguns temas” (HALBWACHS, 2003, p. 107). Concluímos, então, com Halbwachs que tanto a história, quanto a memória concebem a trajetória humana em sua habilidade de se reconhecerem como partes de uma estrutura social delimitada no tempo e no espaço.

Outra estudiosa do assunto, Beatriz Sarlo, por sua vez, ao estudar a memória e a história, chama atenção para o fato de que:

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade) (...).
O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente.
A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável.
(SARLO, 2007, p. 9-10)

Depreendemos dessa citação que, embora pertençam ao passado, as lembranças acontecem involuntariamente e seu tempo é o presente. No fragmento de tempo do ato de lembrar, ocorrem interfaces rememorativas que agem como fontes geradoras que tanto remetem, como projetam as lembranças, na medida em que tornam possíveis suas representações.

Stuart Hall, outro teórico consultado, contribui com sua visão sobre o descentramento do sujeito na modernidade tardia que remete à fragmentação, cujos efeitos se estendem aos fatores socioculturais, colocando em questão a identidade, a cultura, a língua, a palavra. Nesse sentido, se o sujeito se encontra em crise identitária, é porque houve uma ruptura na sociedade que o levou a esse estado ou condição. Mas, se, por um lado, os conflitos conduzem a essa

crise, por outro, acreditamos que também faça parte da condição humana a dificuldade de ser/estar no mundo. Tais reflexões de Stuart Hall nos auxiliarão a analisar a linguagem dos contos de João Paulo, porque permitem perceber como as personagens são representantes da ruptura social, da fragilidade diante da guerra, do modo como esta os afetou e fragmentou a nação moçambicana.

Ainda segundo Stuart Hall,

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influenciam e organizam tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzirem sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas.

(HALL. 2006, pp. 50-51)

Narrar memórias e recriar, ficcionalmente, o passado fazem da literatura um lugar onde se entrelaçam e interagem diversas possibilidades de sentidos, pois a história, a cultura, as representações do sujeito revestem o texto de um modo único e capaz de delinear perfis e caracterizar o tempo, o espaço, as identidades. O ato de representar realidades, repensadas e imaginadas através da memória, constrói o lugar da ficção, pois reinventa contextos por meio de um trabalho artesanal e literário com a linguagem.

Considerações de Roland Barthes servirão para teorizar sobre as potencialidades do texto literário, partindo do princípio de que, segundo o autor, texto

quer dizer tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma *hifologia* (*hyphos* é o tecido e a teia de aranha).

(BARTHES, 1973, p. 112)

Essa citação de Barthes indica os caminhos de leitura de nossa dissertação, cujo objetivo maior é o desvendamento da tecedura e do tecido que revestem a estrutura e a linguagem dos contos.

Walter Benjamin, no conhecido ensaio sobre o narrador, também discorre sobre o tecido que reveste um texto, ou melhor, sobre o trabalho do narrador-tecelão:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se

esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.
(BENJAMIN, 1994, p. 205)

Outra estudiosa, a brasileira Ruth Brandão, estuda como o tecelão, a tecedura e o tecido permitem que sejam identificados os elementos que compõem a linguagem de um texto. Segundo ela, no ato da leitura e da interpretação, se forma uma outra tecedura, da qual o leitor também participa:

O texto, literário ou não, exige uma extrema delicadeza para ser analisado, tocado, invadido em sua interioridade. Texto é o lugar onde o sujeito se inscreve e se escreve. (BRANDÃO, 1995, p. 21)

Literatura é lugar privilegiado do imaginário: é duplamente imaginária, mesmo quando se quer realista e documental. A literatura é lugar onde a memória mostra seu mecanismo, querendo-se plena ou faltosa, mas com sua especial qualidade de fictícia ou ficcional. (*ibidem*, p. 23)

Se o texto é sempre tecido, malha ou tapeçaria, é também esconderijo, jogo de esconde-esconde, onde as paixões se representam deformadas e se mostram com diversa roupagem. Roupagem que se tece de palavras, entretanto. Pois é *do* e *no* seio mesmo da linguagem que o texto se revela e se constrói como produtividade – possibilidade de produção do desejo. Na materialidade dos significantes, atualiza-se a emergência dos fantasmas, que se travestem em ficção feita na palavra. (*ibidem*, p. 25)

Todorov, por sua vez, comenta que “o homem se constituiu a partir da linguagem – filósofos do nosso século já o disseram tantas vezes – e encontramos seu esquema em toda atividade social” (2003, pp. 31-32). Esta afirmação explicita que a linguagem e as formas de expressá-la fazem parte de um complexo e intrincado instrumento de comunicação, cujas potencialidades, em se tratando de arte verbal, podem ser consideradas como parte da natureza humana, ou seja, da capacidade de ver a realidade, imaginar, criar mundos outros, indagando sobre estes. Todorov, em relação à literatura, comenta que esta, entretanto, não é apenas instrumento de comunicação, mas um elaborado processo artístico, pois:

goza evidentemente de uma posição privilegiada entre as atividades semióticas. Ela tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; esta lhe fornece tanto sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível, é ao mesmo tempo mediadora e mediada. Por isso, a literatura é não só o primeiro campo a ser estudado a partir da linguagem, mas também o primeiro cujo conhecimento pode lançar nova luz sobre as propriedades da própria linguagem.
(TODOROV, 2003, p. 32)

Essas considerações de Todorov irão ao encontro da análise por nós realizada dos contos de João Paulo, uma vez que a linguagem do autor nos oferece os subsídios para avaliarmos os planos do enunciado e o da enunciação, o da história e o das estórias narradas. Nessas, a polissemia do discurso literário permite a exploração e configuração de sentidos que ultrapassam os significados puramente denotativos, atingindo os significados velados contidos, conotativamente, nos símbolos e metáforas das narrativas estudadas.

A linguagem é matéria não só da literatura, mas também serve à expressão da história e da memória. O historiador Jacques Le Goff nos lembra que: “Não podemos esquecer os verdadeiros lugares da história, aqueles onde se deve procurar, não a sua elaboração, não a produção, mas os criadores e os denominadores da memória coletiva” (LE GOFF, 1990, p. 474). Tais “criadores” são constituídos pela estrutura que compõe a sociedade, a sua cultura, os seus conhecimentos que, por sua vez, são representativos da memória coletiva. É importante perceber que entre a história e a memória há a questão da identidade como fonte geradora não só de divergências e conflitos, mas de reconhecimento, de pertencimento e de posse. Le Goff nos diz que:

a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória.
(LE GOFF, 1990, p. 476)

Desejamos evidenciar em nossa dissertação que, entre a memória e a história, há uma aproximação em um nível bastante complexo, se considerarmos, por exemplo, que, nos contos analisados, verificamos uma releitura da história de Moçambique, por intermédio da qual a memória, a tradição e os costumes são revisitados pelo olhar do narrador que nos apresenta algumas facetas do Norte moçambicano, a partir de descrições minuciosas, de caracterizações das personagens, de contextualizações do espaço e de digressões suas durante o desenrolar da trama.

Discorrer sobre a história, a memória, o tempo e o espaço é também pensar a paisagem e o modo como esta afeta e circunscreve os olhares que a observam, sejam os do narrador, das personagens e/ou do leitor-analista. É importante atentarmos para o fato de que a paisagem é um dos elementos fundamentais nos contos de Borges Coelho, pois não só revela aspectos da geografia do Norte moçambicano, como também participa da linguagem, delineando e traçando arabescos ao se referir à terra, ao mar, à arquitetura local.

Simon Schama nos diz que “é claro que os mitos e as lembranças da paisagem partilham duas características comuns: sua surpreendente permanência ao longo dos séculos e sua capacidade de moldar instituições com as quais ainda convivemos” (SCHAMA, 1996, p. 26). Neste sentido, intuímos que determinadas paisagens do Norte moçambicano desvelam a história e características dos modos de vida ali existentes.

1.3 DA SEMIOSE LITERÁRIA

Para demonstrar como os contos de João Paulo revisitam a história de Moçambique, efetuaremos uma interpretação baseada na semiose literária que analisará a enunciação, o discurso, símbolos e metáforas dos textos. De acordo com Carlos Reis,

a activação da semiose literária depende estritamente de um processo de enunciação. (...) O carácter eminentemente dinâmico da enunciação literária deve ser interpretado como aspecto fundamental da semiose literária, uma vez que é por força desse carácter dinâmico que se compreende a sua historicidade. (...) Por outras palavras: a enunciação literária não é um acto realizado em abstracto, mas sim uma prática historicamente situada.

(REIS, 1999, pp. 142-143)

O conceito de semiose usado por Carlos Reis é retirado de Greimas, para quem a semiose,

é a operação que, ao instaurar uma relação de pressuposição recíproca entre a forma da expressão e a do conteúdo, produz signos: nesse sentido, qualquer ato de linguagem, por exemplo, implica uma semiose. Esse termo é sinónimo de função semiótica. Por semiose, pode-se entender igualmente a categoria sêmica da qual os dois termos constitutivos são a forma de expressão e a forma do conteúdo (do significante e do significado).

(GREIMAS, 2013, pp. 447-448)

Nossa abordagem transitará pelos caminhos da semiose literária, procurando desvendar os mecanismos explorados pelos narradores de Borges Coelho e as sutilezas de seu discurso, elaborado por metáforas e símbolos que engendram a rica tecedura da linguagem dos contos do autor.

Para Greimas, linguagem é:

objeto do saber, visado pela semiótica geral (ou semiologia): não sendo tal objeto definível em si, mas apenas em função dos métodos e dos procedimentos que permitem sua análise e/ou sua construção, qualquer tentativa de definição da linguagem (como faculdade humana, como função social, como meio de comunicação, etc.) reflete uma atitude teórica que ordena, a seu modo, o conjunto

dos “fatos semióticos”. O menos comprometedor é talvez substituir o termo linguagem pela expressão conjunto significante. Partindo do conceito intuitivo de universo semântico³, considerado como o mundo apreensível na sua significação, anteriormente a qualquer análise, tem-se o direito de estabelecer a articulação desse universo em conjuntos significantes ou linguagens, que se justapõem ou se superpõem uns aos outros (*ibidem*, p. 290).

Adotaremos em nossa dissertação o termo linguagem para abordar a enunciação que nos aponta como se dá a junção de elementos que possibilitam a análise da expressão e do conteúdo.

Quanto à enunciação, Greimas nos esclarece o seguinte:

A enunciação é concebida como um componente autônomo da teoria da linguagem, como uma instância que possibilita a passagem entre a competência e a *performance* (linguísticas); entre as estruturas semióticas virtuais, de cuja atualização ela deve encarregar-se, e as estruturas realizadas sob a forma de discurso. (*ibidem*, p. 166)

No sentido geral “daquilo que é enunciado”, entende-se por enunciado toda grandeza dotada de sentido, pertencente à cadeia falada ou ao texto escrito, anteriormente a qualquer análise linguística ou lógica. Por oposição à enunciação, entendida como ato⁴ de linguagem, o enunciado é o estado dela resultante, independentemente de suas dimensões sintagmáticas (frase ou discurso). Definido dessa forma, o enunciado comporta frequentemente elementos que remetem à instância da enunciação: de um lado os pronomes pessoais e possessivos, os adjetivos e advérbios apreciativos, os dêiticos espaciais e temporais, e, de outro lado, verbos performativos, (que são elementos descritivos da enunciação, enunciados, trazidos para o enunciado, e que podem ser igualmente considerados marcas que ajudam a conceber e a construir a instância da enunciação) (*ibidem*, pp. 168-169).

De acordo com o pensamento greimasiano, enunciação e enunciado viabilizam a expressividade por meio da linguagem, pelo conjunto de elementos que coordenam e condensam: tempo, espaço, símbolos e cultura. Um texto e um discurso são, por conseguinte, teceduras resultantes do jogo entre enunciação e enunciado.

Com base nos conceitos de Greimas, o estudioso brasileiro José Luiz Fiorin assim define discurso e texto:

O discurso é produto de uma enunciação, que é realizada por um dado sujeito, num dado tempo e num determinado lugar. Por isso, o discurso é integralmente linguístico e integralmente histórico. O texto é a manifestação do discurso. Portanto,

³ Em semiótica, chamar-se-á **universo semântico** à totalidade das significações, postulada como tal anteriormente à sua articulação (GREIMAS, 2013, p. 523).

⁴ Considerado um fazer específico, o ato de linguagem aparece primeiramente como um “fazer-saber”, ou seja, como um fazer que produz a conjunção do sujeito-enunciatário com o objeto do saber. (...) Por outro lado, enquanto fazer, apresenta-se como um “fazer-ser”: o que ele chama à existência é a significação. (GREIMAS, 2013, p. 43-44).

analisar um texto é estudar um discurso produzido por uma enunciação radicada numa dada formação social, num determinado momento da história⁵.

A partir de tais conceitos, elegemos a semiótica literária para direcionar nossa leitura. Nos três contos que selecionamos para análise, detectamos vocábulos, cuja carga simbólica refere-se à história, à tradição e à cultura; por isso, os consideramos elementos norteadores e decidimos interpretar-lhes a significação, observando como esta aponta para os contextos históricos de três espaços do território moçambicano: a Ilha de Moçambique, a Beira e a Ilha do Ibo. Abordaremos, assim, a linguagem dos contos de João Paulo Borges Coelho, procurando, tanto nas figuras e metáforas textuais, como no modo pelo qual os narradores entrelaçam, fio a fio, conectivos, adjetivos, substantivos, agregando a estes um estilo diferenciado, os “índicos indícios” para repensar a articulação entre a memória e a história.

⁵ FIORIN, José Luiz. *Discurso e texto*. Disponível em: <<http://www.lettramagna.com/fiorin.htm>> Acesso em: 9/2/2015.

2. “O PANO ENCANTADO”: a trama da história e da linguagem

‘O pano encantado’ traz bordadas várias histórias dentro da mesma história: sobre o espaço, sobre o tempo e sobre as misteriosas forças que alimentam as nossas convicções.

(COELHO, 2015, p. 10)

“O Pano Encantado”⁶ é ambientado na Ilha de Moçambique, lugar onde primeiro aportaram as rotas vindas do Oriente e estabeleceu-se o comércio árabe, do século VII ao XIV, na costa índica; foi onde chegaram as navegações portuguesas que trouxeram o colonizador e toda sua herança europeia. Essa Ilha foi a primeira capital de Moçambique. Trata-se de uma insula pequena, com cerca de 3 km de extensão, cuja importância se deu pela estratégica posição costeira; 3 km é também a distância que a separa do continente, mas a ele unida, desde os anos 1960, por uma “ponte metálica”.

A Ilha de Moçambique, situada em frente à província de Nampula, é anterior, portanto, à chegada dos portugueses. Na costa oriental africana, em Sofala e na Ilha de Moçambique, já havia populações árabes e negros que comercializam marfim e ouro desde o século XII. Segundo Aurélio Rocha,

A costa oriental africana, sobretudo a actual costa moçambicana, foi, desde épocas bastante recuadas, escolhida para ponto de chegada e partida quer por navios de outros continentes quer por caravanas que vinham do interior da África, aproximando povos e pondo em confronto economias e culturas (...).

(ROCHA, 2006, p. 27)

Em 1498, quando Vasco da Gama por lá aportou a caminho da Índia, a Ilha de Moçambique serviu de importante entreposto comercial para as rotas que interessavam aos portugueses:

Na rota para a Índia, a costa moçambicana constituiu para os Portugueses uma fonte de abastecimento importante, onde eram adquiridos o ouro e o marfim servidos para troca com as especiarias da Índia. À chegada dos Portugueses, a costa oriental africana era ocupada por uma cadeia de cidades e estabelecimentos suaílis, fortemente africanizados pelos contactos culturais seculares com os povos bantos, mas orgulhosamente conscientes de sua origem islâmica.

(ROCHA, 2006, p. 30)

Os portugueses se estabeleceram na Ilha de Moçambique entre 1506 e 1507, buscando dominar o comércio na região e garantir que o ouro e o marfim fossem utilizados para serem trocados por especiarias, tecidos, miçangas.

⁶ COELHO, 2005, pp. 13-44.

Rocha afirma que:

Durante grande parte do século XVII (...) os Portugueses começaram a organizar e a fortalecer a sua administração, que ficou dividida em capitânias e estas em distritos. Durante esta fase, Sofala perdeu definitivamente importância comercial e política, dando lugar à ascensão da Ilha de Moçambique como sede administrativa (onde estava o governador) e como centro comercial, ainda que o controlo político, administrativo e comercial continuasse a depender, em última instância de Goa.

A Ilha de Moçambique tinha-se mantido insignificante do ponto de vista político e económico, enquanto durou a miragem do ouro, sendo tida apenas como praça militar e de abastecimento de navios. A sua ascensão deveu-se também ao desenvolvimento do comércio do marfim através das rotas comerciais abertas ao norte do rio Zambeze. Este comércio proporcionou à Ilha de Moçambique o aproveitamento dos recursos do seu *hinterland*.

(ROCHA, 2006, p. 36-37).

Os portugueses começaram a construir fortes e fortalezas, igrejas e capelas, seguindo o estilo europeu, para ocupar, de fato, o pequeno território insular. Essas edificações se localizaram na chamada “cidade de pedra e cal”, ao norte, criada pelos colonizadores lusitanos: representantes do poder político, militar e religioso; no outro lado extremo da ilha, ao sul, aos poucos foi surgindo a “cidade de macúti”⁷, ocupada pelos habitantes da terra que formaram uma povoação pobre e desordenada, sem grande infraestrutura. Nesta parte da ilha, o contraste era radical, pois as casas eram precárias construções cobertas de palha e rebocadas com uma mistura de bambus e argamassa de cal. Entre as “duas cidades”, há uma vila em que se desenvolveu o comércio da ilha, a alfândega, o bazar, o antigo porto, sendo, desse modo, um local que servia como entreposto de carga e descarga de mercadorias que abasteciam o local.

Sobre a Ilha, após a chegada dos portugueses, convém ainda mencionar que a “cidade de pedra e cal” e a “cidade de macúti” foram sendo erguidas de acordo com os interesses da implantação administrativa e econômica, do escoamento de produtos, além da necessidade de habitação.

Em 1991, a Ilha de Moçambique foi reconhecida pela UNESCO como Patrimônio Mundial da Humanidade pelo conjunto de sua importância histórico-arquitetônica de expressão portuguesa, árabe-islâmica e também suaíli, assim como por toda essa influência múltipla.

⁷ Macúti = palmeira, cujas folhas serviam para cobrir os telhados dos casebres.

Nesse cenário insular, se inicia a “cartografia histórica”⁸ traçada pela ficção de João Paulo Borges Coelho que tece os fios da história da Ilha de Moçambique e descortina o mosaico cultural que lá se formou, assim como em todo continente moçambicano. Na obra *Índico indícios*, constituída por *Setentrião* e *Meridião*, o autor efetua sua tecedura ficcional. No primeiro livro, *Setentrião*, estende seu olhar pela Beira e pelo norte e, depois, pelo sul, em *Meridião*. As narrativas desses dois livros recontam não só a história moçambicana, mas refletem sobre elementos constituintes das origens, das identidades e culturas dos diversos povos e etnias que, ao longo dos séculos, formaram Moçambique.

“O Pano Encantado” apresenta uma gama de significados que serão analisados a partir das imagens que permeiam a linguagem. Investigaremos como se dá o processo de construção ficcional, observando as vozes que se manifestam na narrativa e as metáforas, cujas simbologias fornecem os fios para a tecedura literária e histórica do conto.

“O Pano Encantado” traz em seu enredo a história de um pequeno espaço, a Alfaiataria 2000, localizada na Ilha de Moçambique, frequentada por turistas e pessoas do próprio lugar. A visão que se tem desse local constitui-se pelo olhar de quem lá trabalha – senhor Rashid e Jamal – e também dos que aguardam ou chegam para buscar as encomendas feitas, entre eles o narrador-cliente que, onisciente, tudo vê. Esses olhares acompanham o fiar da história e fornecem a caracterização do espaço e das personagens. A trama textual é construída ora pelo olhar do narrador-cliente, ora pelo do alfaiate Jamal. Não há dúvida de que este é o representante da tradição e da memória coletiva, pois é ele quem tece o pano encantado em que se converte a própria narrativa.

Trata-se de uma visão crítica, como será demonstrado no decorrer da análise, tendo em vista que tais olhares podem ser considerados “artifícios narracionais” que engendram a trama do conto. O narrador, o cliente, tece a narrativa em 3ª pessoa, traçando o que vê, o que percebe em relação a Jamal e ao senhor Rashid, discorrendo sobre o ambiente dentro e fora da Alfaiataria, mesmo que apenas pelo que pode ver através da porta. Jamal, o alfaiate, é o tecelão que borda o pano e que também tece o enredo, mas sob outro ponto de vista. Jamal, em seus monólogos interiores, se deterá nos aspectos relacionados à sua linhagem, à história de seu povo, de sua religião e será crítico em relação ao patrão e à sua postura diante das crenças existentes na Ilha, no modo como conduz um negócio quase fracassado, na sua performance no trato com os clientes e na sua impiedosa reação ao vê-lo utilizar a máquina de

⁸ Expressão sugerida por nossa orientadora, uma vez que João Paulo Borges Coelho traça mapas não só geográficos de Moçambique, mas, principalmente, históricos.

costura da Alfaiataria para arrematar o seu bordado. Impiedosa, também, será a atitude de vender o bordado de Jamal e, nesse sentido, o narrador-cliente deixará clara a sua opinião.

2.1 AS MALHAS DO TECIDO E DA TECEDURA

Antes havia de tudo, (...) lã de estambre ou chaviote, caxemira, veludos de seda de algodão, linhos do grosso e do fino, cânhamo, musselinas e chitas, tules e até fazenda-de-negro de puro algodão de Damão para os mais pobres. Mas deixou de haver, talvez por aqui ser uma ilha onde as coisas de fora têm mais dificuldade em chegar. Ou então para que não fiquem vestígios do que aqui se faz, como se disse.

(COELHO, 2005, p. 19)

O conto inicia-se do seguinte modo:

Para entrar na Ilha de Moçambique é necessário atravessar a **ponte**. **Ponte estreita, metálica, quase infinita**, que nos leva da terra firme para o outro lado (...) é na **ponte** que reside todo o mistério **pois que, unindo**, ela traz à lembrança a separação. Sem **ponte** seria um mundo à parte; com ela, transformou-se a Ilha numa ilha, num espaço fechado onde só pela **ponte** se entra ou sai.

(COELHO, 2005, p.13 – grifos nossos)

Nesta breve citação, a palavra “ponte” é mencionada cinco vezes, e, em cada uma delas, é possível entrever algumas significações importantes: na primeira, ela é um meio de ligação da ilha ao continente; na segunda, evidenciam-se suas características; em seguida, ela é fonte de mistério; sem ela, a ilha ficaria isolada e seria um mundo totalmente à parte; por fim, a ponte se apresenta como portão de entrada e saída, pois só por ela se chega e se sai da ilha.

Nada parece aleatório. A ponte é um meio de passagem, um objeto real que permite o deslocamento e o intercâmbio entre a ilha e o continente, mas que também pode ser observada a partir da voz que narra. No nível da enunciação, ao utilizar a palavra “quase”, o narrador redimensiona a descrição da ponte, intensificando-a. Na medida em que os adjetivos agregados conduzem à relação entre história e narrativa, entre significado e significante, é possível entrever o fiar da narrativa. O narrador, por meio dessa descrição, evidencia a significação da ponte para os habitantes da Ilha, sugerindo que a ponte pode representar a ligação entre períodos da história de Moçambique.

A ponte é, assim, uma grande metáfora, que indica a passagem de um momento marcado no tempo e no espaço da própria ilha, e que, certamente, tem relação tanto com a

memória coletiva de seus habitantes, como com o período mais moderno da engenharia de sua própria construção. Ela foi historicamente construída nos anos 1960, período conturbado para os moçambicanos que já enfrentavam conflitos de ordem política, econômica e social, sendo que as questões sociais indicavam a urgência por mudanças que derrubassem o colonialismo e trouxessem a libertação do domínio português.

Segundo o sociólogo José Luís Cabaço,

Durante os últimos meses de 1964 e todo o ano de 1965, a tônica das autoridades portuguesas em Moçambique foi negar a existência de uma situação e qualificar as acções militares ao norte como simples operações de policiamento para o restabelecimento da ordem.

Este fato, aliado ao desenvolvimento que, no território, se processava no sector moderno da economia e à distância entre o terreno de operações e os principais centros urbanos (onde se concentrava a maioria da sociedade civil branca), e fez, passada a emoção das primeiras notícias e descartada a possibilidade de se repetirem os massacres de colonos ocorridos em Angola em março de 1961, a “guerra do norte” fosse cada vez mais vista como um fenómeno localizado e tarefa dos militares.

Nesses dois factores – a divergência na concepção das relações a manter com os colonizados e o distanciamento da guerra por parte da sociedade civil branca – cujo denominador comum é o privilégio, residem os fundamentos do conflito que irá se desenvolver entre civis e militares no decurso da guerra colonial.

(CABAÇO, 2009, p. 259-260)

Esses fatores ressaltados por Cabaço mostram que, ao longo dos anos, os conflitos e insatisfações do povo moçambicano alcançaram uma dimensão tal que a situação se tornara insustentável. Os fatos que marcaram a vida das populações locais, certamente, são registro do passado histórico que não teve respeitados os valores culturais e identitários das etnias nativas e dos árabes e indianos que ali também viveram e foram discriminados pelos portugueses.

De acordo com Edward Said, o Ocidente sempre subalternizou o Oriente, tratando os povos árabes, indianos com preconceito: “No que diz respeito ao Oriente, a padronização e os estereótipos culturais intensificaram o domínio da demonologia imaginativa e acadêmica do ‘misterioso Oriente’” (SAID, 2013, p. 58).

E a Ilha de Moçambique não passou despercebida, incólume. Por isso, a **ponte** aponta para seu passado e seus valores culturais. Na memória tudo estava preservado, pois a ponte simboliza não só o caminho que conduz ao outro lado, como também é o que aciona o mecanismo da memória e, neste sentido, as histórias se entrelaçam e vão compondo o tempo, como se rompessem com a distância entre passado e presente para justificar o incerto futuro.

Diante dos indícios apresentados, isto é, deste “fiar” que aqui se configura, do destecer dos significados das palavras e dos adjetivos a elas agregados, podemos interpretar, como já

referimos anteriormente, que a ponte também significa uma ligação entre diferentes fragmentos da história moçambicana que João Paulo Borges Coelho, ficcionalmente, recolhe, une e reconta por meio de suas narrativas.

Convém mencionar que, de acordo com o *Dicionário de símbolos*,

O simbolismo da ponte, enquanto permite passar de um lado ao outro, é um dos mais universalmente estendidos: o passar da terra ao céu, do estado humano ao supra humano, na contingência da imortalidade, do mundo sensível ao supra sensível (Guénon). (...)

Nas tradições do Islam, as compilações do hadith descrevem a travessia da ponte, o *Sirtlt* que permite ascender ao paraíso passando acima do inferno (tradução livre)⁹.
(CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 853, 854)

A partir dessa significação das tradições islâmicas, inferimos que a recorrência da palavra ponte no conto pode sugerir também a complexidade de Jamal, apontando para o sentido que o move dentro da narrativa. Quando a tecedura inverte seu papel, o transforma no tecelão que bordará todas as características mencionadas e não só as de sua linhagem de origem árabe, o que, em seu bordado, representa o coletivo. É Jamal que detém a oriental sabedoria ancestral de tecer cuidadosamente, entrevedo uma batalha entre o mundo em que vive, a realidade que impera e o desejo de urdir outros mundos. Viveria Jamal buscando um paraíso terrestre?

No fiar desta história, é a ponte que contempla o coletivo; isto, porque adquire o caráter representativo das mudanças que ocorreram desde sua instalação. Mas, se considerarmos que “é na ponte que reside todo o mistério pois que, unindo, ela traz à lembrança a separação”, podemos ver aí duas ideias contrárias, dois posicionamentos em nível coletivo capazes de apontarem para a óbvia ligação com o continente e, ao mesmo tempo, para um obstáculo a ser transposto, denunciando a real separação que ocorreu em relação aos habitantes da Ilha de Moçambique. Sabemos que a enunciação fomenta o dito, nas linhas, e o não dito, nas entrelinhas; nesse sentido, haveria subentendido um sentido reforçando a oposição. Nesse modo de dizer implícito, o narrador provoca a busca por entrelaçamentos profícuos e catalisadores da análise proposta. Talvez essa ponte traga em si uma ameaça de rompimento com as tradições, a violação de crenças e valores até então preservados por um lado, na Ilha, e, por outro, o avanço inevitável de uma certa modernidade.

⁹ El simbolismo del puente, enquanto permite pasar de una ribera a otra, es uno de los más universalmente extendidos. Este paso es el de la tierra al cielo, el del estado humano a los estados suprahumanos, el de la contingencia a la inmortalidad, el del mundo sensible al mundo suprasensible (Guénon), etc. (...). Las tradiciones del islam, las compilaciones de hadith describen la travesía del Puente o *Sirtlt* que permite acceder al paraíso pasando por encima del infierno (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 853, 854).

Seria o “mistério” que percorrerá todo o conto um artifício para manter a atenção do leitor ou um fio condutor peculiar que sugere intervenções tão sutis, que provocam divagações em vários níveis e sentidos? Seria mistério relacionado à memória coletiva e utilizado como elemento de construção e desconstrução da narrativa? Ou seria mistério entre o céu e a terra, a vida e a morte, o visível e o invisível, conforme definições simbólicas da palavra ponte?

Estaria o narrador insistindo na representatividade da “ponte” ao utilizar o sintagma **pois que**, seguido de **unindo**? Sabendo-se que a função da conjunção é ligar orações ou termos e que o gerúndio é a forma nominal do verbo que indica uma ação contínua, ou seja, é um processo verbal não finalizado, observamos que os termos destacados sugerem que o narrador enfatiza não só as referências ao passado e ao presente, mas permite que a ação perdure: no tempo, desde sua instalação nos anos 1960; no espaço, ligando a Ilha ao continente; na narrativa, mostrando um lugar sempre de passagem.

Na citação “**Sem** ponte seria um mundo à parte; **com** ela, transformou-se a Ilha numa ilha, num espaço fechado **onde só** pela ponte se entra ou sai”, as preposições e o advérbio permitem, por meio do jogo entre enunciado e enunciação, desvendar os caminhos que o narrador vai percorrer. Atentemos, ainda, para duas referências: “sem ponte”, “só pela ponte”. A primeira parece contradizer a segunda, insinuando que, antes da instalação da ponte, a Ilha de Moçambique detinha em seu pequeno território a capital do país, o que dela havia sobrado, a memória de sua história passada.

Toda ilha é um espaço fechado, entretanto a ilha em questão, paradoxalmente, tornou-se mais fechada ainda com a ponte, o que também traz uma reflexão sobre as relações com o sagrado e a ancestralidade, aspectos esses fortemente marcados tanto nas culturas africanas como nas orientais. Sabe-se que a história de cada povo, desde sua expressão dita “mais primitiva”, está relacionada com a religiosidade, de um lado, e, de outro, com a cultura que dela advém. Acredita-se que a relação com a sacralidade seja a referência mais remota na qual o indivíduo se vê frente ao mundo que o rodeia, isto porque toda e qualquer civilização tem o sagrado não só como fonte ritualística de devoção, aspiração, sabedoria, poder, mas como fonte de cultura e tradições. No caso de Moçambique, voltado para o Oriente, são hibridizadas várias tradições, religiosidades e culturas.

Quanto ao aspecto religioso, Aurélio Rocha comenta que:

A população de Moçambique pode ser dividida entre os que praticam as religiões tradicionais africanas (cerca de 45%) e as religiões ditas exógenas, mas já com presenças seculares em praticamente toda a África. É o caso das religiões cristãs e

islâmica, cuja presença em Moçambique remonta os séculos XIV/XV, para as primeiras com a introdução do Catolicismo à chegada dos Portugueses, e tempos anteriores ao século X, senão muito antes, para o Islão, trazidos pelos comerciantes árabes que rapidamente se espalharam por toda a costa oriental africana e, mais tarde, disseminado pelos suaílis por todo o território.

O Islamismo, que representa uma população de crentes estimada em 20% do total populacional, está hoje disperso por todo o País (...).

(ROCHA, 2006, p. 19)

Na Ilha de Moçambique, cuja história revela um intenso mosaico cultural pelas intervenções dos vários povos que por lá passaram, coabitaram, colonizaram, enfim, deixaram suas marcas, evidenciam-se o contato e o cruzamento de árabes, negros macuas, indianos, asiáticos, com suas respectivas crenças.

Aurélio Rocha menciona que:

Entre casamentos, trocas comerciais e o Islão, veio a nascer e a desenvolver-se na região uma civilização original de matriz banto – a “civilização suaíli”. Fruto de misturas ao longo dos séculos, Africanos, Árabes e Persas (e mais tarde Indianos muçulmanos) cruzaram-se entre si, originando, esse mestiçamento, o aparecimento de um novo tipo étnico. A par do cruzamento de sangue, influenciaram-se reciprocamente religião e culturas, nascendo dessa formas os suaílis, a quem os cronistas e navegadores portugueses chamaram “mouros”.

(ROCHA, 2006, p. 29)

As tradições se referem também a expressões relacionadas à música, ao canto, à dança como forma de culto e celebração como, por exemplo, o *tufu* – nome de origem árabe para tambor “ad-duff”; em português, “adufo”, instrumento musical de percussão; “tufu”, abreviação feita pelo povo macua do litoral norte de Moçambique, que, em contato com o islamismo, criou essa dança típica, praticada na Ilha por mulheres selecionadas por sua beleza. Inicialmente era uma dança de louvor, cujo objetivo principal era – e continua a ser – cantar a vida em seu cotidiano e a exuberância de seu *habitat*. As mulheres vestiam-se e ainda se vestem, hoje, com capulanas, cujo padrão de cores é uma tradição que evoca a origem do povoamento da Ilha, assim como também o uso da máscara do *m'siro*, além de colares, brincos e pulseiras. Os tambores cobertos por peles de animal são instrumentos utilizados para a execução dessa dança e fazem parte dos legados árabe e africano, produzindo uma sonoridade e melodia híbridas que expressam a mistura dessas culturas.

Desse modo, através da cultura e da tradição é possível observar que a Ilha de Moçambique detém em seu patrimônio histórico-cultural, arquitetônico, artístico, turístico, como também nas atividades pesqueiras, de artesanato, os elementos representativos dos diversos períodos pelos quais os povos que ali passaram deixaram, nela, suas marcas.

Por isso, retomando a análise do conto, podemos pensar que o simbolismo da palavra **ponte** vai ao encontro do mosaico cultural que descortina traços característicos do fiar das várias histórias traçadas e entrelaçadas ao longo dos tempos, sendo de grande relevância para a caracterização de Jamal como representante desse coletivo híbrido existente na Ilha de Moçambique.

Com a ponte estaria a ilha, de certo modo, perdendo sua identidade?

Diante da repetição da palavra ponte, acreditamos ser ela a grande metáfora norteadora da narrativa e isso ficará claro ao final do conto, quando outros elementos de importante carga polissêmica forem analisados: a chave, a agulha, a máquina Singer, a faca e a tesoura. Procuraremos demonstrar, mais adiante, as relações entre a ponte e esses objetos, todos confeccionados com um mesmo material: o metal.

Por enquanto, continuamos a destecer os significados das palavras que mais se repetem no conto. Já nos ocupamos da palavra ponte e, agora, investigaremos as simbologias ligadas à ilha. De acordo com Chevalier, o significado simbólico da palavra *ilha* aponta para um espaço que representa um centro primordial; neste sentido, a Ilha de Moçambique é o lugar das origens e do sagrado ancestral, mas um sagrado que mescla tradições africanas dos povos macuas com tradições árabes, hindus e portuguesas, tendo em vista os povos que habitaram a Ilha no decorrer da história, conforme já mencionamos.

É na ilha e, portanto, nas narrativas, que se verifica a recorrência aos dados da memória, o respeito aos antepassados, a importância com que Jamal reverencia sua linhagem e religiosidade por meio do seu pano encantado, que dá título ao conto, insinuando significados simbólicos e ideológicos presentes no enredo.

“Como em todas as ilhas, também aqui os habitantes são inquietos, olhando o continente com desdém, outras vezes como se o desejassem. Nunca se decidindo, todavia, a alcançá-lo” (COELHO, 2005, p.13). Nessa citação **desdém** e **desejassem**, substantivo e verbo, se referem a **inquietos**, adjetivo que qualifica os habitantes, cuja inquietude denota uma atitude oscilante no modo de se relacionarem com o continente. Mas, se, por um lado, a inquietude é uma característica dos que habitam ilhas, por outro, não parece se referir ao advento da ponte e, sim, aos conteúdos simbólicos que Jamal traz em si.

O destaque minucioso que está sendo dado apenas no primeiro parágrafo de “O Pano Encantado” se justifica por considerar que é, através da linguagem e, portanto, das palavras que a compõem, que a análise se completa. Analisar significa decompor as unidades mais representativas; por isso, as palavras-chave norteadoras fornecem os elementos que suscitam a

análise fomentadora da techedura narrativa, ao se articularem com os contextos históricos referidos no conto.

É também, por meio da linguagem, que o narrador urde sua techedura, expondo artesanalmente a composição do tecido que é a narrativa. Sobre esse aspecto Walter Benjamin diz:

O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. Contudo, assim como essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós (...).

Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros –, transformando-a num produto sólido, útil e único?

(BENJAMIN, 1994, p. 197-221)

O narrador de “O Pano Encantado” explora esse aspecto mencionado por Benjamin ao descrever a Alfaiataria 2000 e o trabalho do alfaiate Jamal e do senhor Rashid. Além de que ele próprio, sendo onisciente, acompanha o desenrolar da história e descreve detalhadamente o que sabe, o que observa, percorrendo não só os caminhos da História, das origens do povoamento da Ilha, das influências que vão sendo esboçadas, como aponta também os conflitos de Jamal e a praticidade do senhor Rashid, permitindo, desse modo, que a techedura, por meio do jogo entre enunciado e enunciação, seja realizada.

No conto “O Pano Encantado”, Rashid é o dono da Alfaiataria 2000; o inquieto Jamal é o alfaiate, ou seja, o empregado-assistente que confecciona as roupas traçadas pelo patrão. Convém mencionar que o nome Jamal é de origem árabe e a Ilha foi um xecado árabe no século XII; o vocábulo alfaiate também traz o prefixo **al** de origem árabe. Mas o espaço do conto é africano. Esse entrelaçamento de influências é metaforicamente representado na narrativa e permite uma revisitação da história de Moçambique.

As reflexões em relação ao insondável *Jamal* são feitas pelo cliente, cuja voz e cujo olhar tecem a narrativa, quer seja sob a luz que vem de fora da alfaiataria, quer em meio à escuridão que envolve o espaço interior da mesma; esse cliente torna-se, assim, o narrador da estória e, por puxar fios e questionamentos ideológicos, vai também recontando o passado histórico dessa Ilha:

Assim inquieto é Jamal, **o alfaiate**, sentado no seu **banco de madeira negra e sem idade, naquela imensa sala antiga de paredes grossas**, rasgada a meio pela luminosidade crua do dia que irrompe lá de fora, **através da porta, como uma faca abrindo a carne**. E à medida que o dia avança **vai a faca remexendo a ferida escura**, as penumbras mudando de lugar e Jamal entrando nelas, fugindo da luz para

procurar o fresco, entrando nela **para poder ver o que faz na sua Singer, também ela sem idade, os pés toscos accionando o pedal para a fazer ronronar** e, com esse som, **coser os panos** que tem em mãos.

(COELHO, 2005, p.13 e14 – grifos nossos)

Nessa bela citação, há elementos simbólicos que conduzem a análise para a caracterização do espaço e do alfaiate. A palavra **alfaiate**, em árabe *alkhayyát*, do verbo *kháta*, significa coser. O alfaiate é o profissional que exerce a função da alfaiataria, ou seja, o ofício de confeccionar roupas sob medida e de forma artesanal. Esta é a designação dada a Jamal.

O alfaiate é descrito por sua inquietude; passa seus dias sentado no seu **banco de madeira negra e sem idade, naquela imensa sala antiga de paredes grossas**: não se trata de um banco qualquer, mas de uma madeira negra muito utilizada no passado para ser trocada por mercadorias da Índia. Simbolicamente, a madeira é por excelência a matéria, se refere à herança das tradições dos que a trabalham artesanalmente, mas, de modo geral, seu simbolismo permanece constante: encobre uma sabedoria e uma ciência sobrehumana. É apenas um banco simples, talvez talhado pelas mãos de um artesão, ou talvez tenha subsistido através dos tempos, sendo, por isso, detentor de tradição e memória.

A sala, por suas paredes grossas, representa a arquitetura do início da colonização da ilha, indicando o modo como as construções eram feitas, resistindo a um tempo que passou. Terá de fato passado ou tais construções terão ficado como resquício das histórias? Ou elas ainda se mantêm atuais e palpáveis?

Nessas paredes grossas, a sala antiga é rasgada pelo presente, pelo real que vem da luminosidade **através da porta**. O simbolismo da palavra **porta** aponta para um lugar de passagem entre mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o domínio do profano e do sagrado. Nesse lugar de chegada e de saída a porta pode referir-se à crueza do presente que deflagra a inquietude de Jamal, pois, **como uma faca abrindo a carne**, cujo simbolismo está associado à ideia de sacrifício, talvez ele se sinta ferido pelo aprisionamento em que se encontra.

“**Vai a faca remexendo a ferida escura**”; de acordo com o conteúdo simbólico da palavra, o narrador, metaforicamente, parece sugerir que Jamal está aprisionado a um sacrifício que perdura em relação a sua condição de ver-se como parte ínfima de um mecanismo que satisfaz apenas ao outro. Toda sua introspecção pode ser reflexo de situações vividas ou lembradas, conscientes ou inconscientes, de fazer parte de uma estrutura social falida e refreada pelas contingências da vida. Trata-se de um mecanismo em que é possível e ele tenta, por instinto, fugir, mas é uma fuga em que se sabe perdedor. Além disso, o narrador

ênfatiza uma imagem torturante, pois é uma *faca* que abre *a carne* e remexe *a ferida escura*. Ele, como um artífice, elabora e condensa fragmentos da memória, tecendo símbolos por meio da expressividade da linguagem.

Para Jamal, o que importa nesse jogo de luz e sombra, de entrada e saída, é a fuga ou passagem a outro estado, talvez relacionado à sua religião, único lugar capaz de o acolher e apaziguar os conflitos que o atormentam: “**para poder ver o que faz na sua Singer, também ela sem idade, os pés toscos accionando o pedal para a fazer ronronar**” (COELHO, 2005, p.14).

Os **pés toscos**¹⁰ de Jamal revelam sua origem humilde e apontam para algumas possibilidades como: durante o vai-e-vem dos pedais quantos pensamentos, recordações, anseios e aflições terá Jamal acionado? São reflexões desenfreadas de uma personagem que busca incansavelmente, através de seu ofício, exteriorizar, por meio dos objetos que o cercam, aquilo que as palavras contidas, aprisionadas não dizem? Ele parece ronronar como um gato brincando, fiando e desfazendo um novelo de linha. Fia as histórias de dentro de outro novelo repleto de memórias e tradições, de tempos longínquos antes da origem de sua máquina de costura também sem idade. Ou serão inferências que o narrador vai traçando e expondo para compor o tecido narrativo? Jamal é descrito por certa inquietude, mas parece fazer parte dos objetos que compõem a Alfaiataria, tendo em vista que não manifesta qualquer tipo de reação: ele é a própria cadeira em que se senta ereto e apenas responde ao que lhe é, por vezes, perguntado. Enquanto costura, Jamal justifica sua presença e ações; enquanto aguarda novas ordens, é como se fosse apenas como parte do mobiliário.

Como o tecelão mencionado por Hampâté Bâ, os pés toscos de Jamal batem o pedal do tear: “os gestos do tecelão, ao acionar o tear, representam o ato da criação e as palavras que lhe acompanham os gestos são o próprio canto da vida” (1982, p. 197). Entretanto, Jamal, apesar de sua *inquietude*, não cria, não fala, não canta, não exterioriza nada. Suas ações se resumem aos movimentos mecânicos do próprio corpo enquanto trabalha: acionar o pedal e costurar as roupas dos clientes.

Eis o ofício de Jamal: **coser os panos**, ou seja, juntar as histórias. Seus pés em movimento conduzem à lembrança do passado e à reflexão sobre o presente. São esses

¹⁰ O simbolismo da palavra **pé**, resumidamente, se refere à ideia de alicerce por ser um ponto de apoio; de partida e de chegada, pois o andar se inicia e termina pelos pés; de comando e de origem:

Pies. Por ser punto de apoyo del cuerpo en el andar, el pie, para los dogon, es en principio símbolo de cimient, una expresión de la noción de poder, de jefatura y de realeza. Pero también está subyacente en la idea de origen; entre los bambara se dice que el pie es «el primer brote del cuerpo del embrión» (ZAHB, 51). Designa igualmente el fin, porque siempre al andar el movimiento comienzapor el pie y por el pie se termina. Símbolo de poder, pero también de partida y de llegada, comprende el simbolismo de la llave, que por su parte expresa la noción de mando (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 826).

elementos, através desses objetos, que configuram a complexidade de uma estrutura narrativa ímpar, perpassada pela simbologia de palavras e expressões que se complementam, mostrando outras histórias dentro da história.

Na citação a seguir, as palavras **retalham e retalhassem** fazem parte desse processo de tecitura da narrativa, uma vez que se referem ao tempo, e mais, ao tempo que se tem na consciência, na qual os retalhos das histórias podem ser considerados fragmentos da memória:

É esse o problema das **datas** quando lhes dá para induzirem em nós a sensação de serem faróis iluminando-nos as **metas**. Como se **retalhassem o tempo** verdadeiro quando, na verdade, **retalham** apenas **aquele que temos na consciência**. Bom seria que fosse assim simples, demorado o que nos desse prazer, rápida a dor; futuro o que está para diante, passado o que já passou. Mas assim não acontece infelizmente nesta ilha, onde são **misteriosíssimas** as relações que se estabelecem entre as coisas e o **tempo**.

(COELHO, 2005, p.14 - grifos nossos)

O tempo, expressão que resvala sobre a questão da finitude, é muito tênue, podendo referir-se ao tempo humano que é finito e ao tempo divino, infinito. Talvez, por isso, o narrador diz que as relações entre as coisas e o tempo eram misteriosas na Ilha, lugar onde confluíam a ancestralidade, de um lado, e, de outro, a modernidade representativa dos tempos do agora. Essa citação poderia ser considerada como um recurso narrativo para mostrar a relação entre as palavras **ponte, ilha, porta, pés toscos, coser os panos e o tempo**. Repetimos, nada parece aleatório, pois a esses elementos norteadores irão juntar-se outros, em um fiar, tecer e arrematar de histórias que se entrelaçam na narrativa.

Desse modo, o jogo entre enunciado e enunciação se vale de reflexões de um narrador que apresenta as questões relacionadas a *tempo* e, portanto, às *datas*, como uma realidade incontestável; e às *metas*, como sendo aquilo que almejamos, que podemos mensurar e definir. Percebemos, com isso, que a poeticidade desta citação deixa entrever um narrador perspicaz, levemente crítico, cuja sutileza pela escolha das palavras revela um estilo diferenciado.

O espaço da alfaiataria, ao ser descrito como desprovido de mobília, de luz interna, tendo o chão frio de pedra, pode sugerir um local vazio de memórias, uma vez que o próprio nome do estabelecimento apontava para o ano 2000, na época um futuro ainda esperado e não concretizado. Contudo, no presente enunciativo, a alfaiataria pode ser um lugar de memórias, um espaço a ser desvendado, diria quase esmiuçado. Mas poderia ser com a desventura que a guerra deixou? Que heranças seriam capazes de significar e ressignificar a história da Ilha? Seria o pano o avesso da história tecendo outra história? Seria o sonho/pesadelo de Jamal?

Seriam, ainda, a realidade e a imaginação mesclando diferentes tempos histórico-culturais vividos por Moçambique? Seria Jamal o tecelão ou a própria tecedura em contínuo processo embrionário de construção, reflexão e transformação? Talvez. Jamal borda a sua história e a História de Moçambique; ele é a expressão da própria Ilha.

Rashid e Jamal são de origem muçulmana. No mosaico cultural que se descortina no espaço da Alfaiataria 2000 e no desolado trajeto para suas casas, os dois apresentam posturas diferentes diante da mesma crença; além disso, a extroversão de um e a introversão do outro podem-se referir tanto a uma realidade alienada, como a uma impotência diante da mesma. Ambos e a alfaiataria funcionam como metonímias do entrecruzamento cultural, étnico e religioso de Moçambique.

O narrador adentra o conto, mostra a travessia da ponte, invade a penumbra, observa fragmentos do cotidiano, descreve e sente a inquietude, a solidão e a insatisfação de Jamal. O cliente-narrador que tudo sabe e tudo vê detém o pano encantado em suas mãos, ao final enigmático da narrativa, transformando-o no tecido do próprio conto. Assim, tal pano se converte, metaforicamente, na construção do discurso enunciador. O narrador-cliente, que, com sua onisciência, observa o bordar, se torna cúmplice do trabalho artístico de Jamal. Por isso, torna-se também um narrador-artífice. Embora use a 3ª pessoa, ao penetrar no mundo tecido de Jamal, quebra com a onisciência clássica e se acumplicia ao bordado.

Ainda sobre o tempo, convém destacar essa outra citação:

Mas o tempo correu veloz, aproximou-se do fim do milênio, **dobrou** o último ano com a mesma desenvoltura com que **dobra** os outros todos, a única diferença estando em que foi nesse que a Alfaiataria 2000 pôde enfim ser o que pretendia, uma alfaiataria confortavelmente instalada no ano que lhe competia. Mas depois, **esse mesmo tempo que não pára seguiu veloz em direção ao futuro**, de tal que se inverteu o sentido que o senhor Rashid pretendeu um dia dar ao projecto. O futuro era agora passado, e a outrora promissora Alfaiataria 2000 um negócio estagnado se não mesmo decaído, uma prova da **nossa ingenuidade**, como se o que vem pela frente pudesse ser encomendado e não fruto do capricho de quem toma conta de nós e regula o tempo, quem quer que seja. De tal forma que **atrás daquela pesada porta** agora **um futuro do passado**, uma **ingenuidade** mais até do senhor Rashid que **nossa**, uma vez que foram dele a ideia e a iniciativa.

(COELHO, 2005, p.15 – grifos nossos)

Nas expressões destacadas, a ação do tempo e sua fugacidade ficam mais evidentes: **Mas o tempo correu veloz**, bela metáfora sobre a fração fugidia que marca a passagem do tempo para aquilo em que o senhor Rashid esperava que a Alfaiataria 2000 se tornasse. Além de que as palavras **dobrou** e **dobra** sugerem uma sobreposição em que o ato de dobrar pode-se referir ao tempo que passa inexoravelmente, como também à dobradura de um tecido em

que a narrativa se converte. Seriam as dobras da história percorrendo os caminhos da memória ou o inverso?

Neste sentido, **retalham** e **retalhassem** podem ser considerados como fragmentos em relação ao **tempo**, à história e à memória. Os *retalhos* são os elementos norteadores de uma história que vai sendo construída e desconstruída, assumindo, configurando, registrando, refazendo o percurso da história da Ilha através dos olhares do narrador-cliente e do alfaiate.

“**Esse mesmo tempo que não pára seguiu veloz em direção ao futuro**”. Novamente, o tempo implacável de uma promessa que não se cumpriu; por isso, o pronome possessivo em **nossa ingenuidade** indica o coletivo. Acreditamos, assim, que a Alfaiataria 2000 seja uma metonímia da Ilha de Moçambique. Estagnada e encerrada “atrás **daquela pesada porta**, agora **um futuro do passado**, uma **ingenuidade** mais até do senhor Rashid que **nossa**”. Estaria a porta fechada, encerrando na sala antiga apenas vestígios, fragmentos e retalhos de sonhos? Ou seria uma porta fechada que não deixava ver com clareza a história da Ilha?

Vamos puxar outros fios nesta tecedura. Os elementos que surgem agora fazem parte do mesmo campo semântico de agulha¹¹. Esta, além de símbolo de tecer, é metáfora de abertura ao desconhecido, de todas as virtualidades, de fertilidade e de espiritualidade. Ela pode representar passagem de um plano a outro, nascimento, possui uma significação transcendental, abre o interior ao exterior. A tesoura, outro instrumento usado para a costura e a tecedura, é metáfora de junção com a cruz, visto que funciona como uma, e, por isso, se trata de um signo ambivalente que pode expressar a criação e a destruição, o nascimento e a morte. A linha¹², também expressão da tecelagem, pode significar o traçado de uma direção; sugere um caminhar, mas para alguns pode ser considerada uma abstração, como, por exemplo, a linha da vida. No conto, no enunciado, a linha une e dá forma às roupas confeccionadas por Jamal; no plano da enunciação a linha também se converte em narrativa, tecendo os fios da História de Moçambique.

¹¹ **Agujero.** Símbolo de la abertura a lo desconocido: «lo que desemboca al otro lado (más allá, con respecto a lo concreto) o lo que desemboca en lo escondido (más allá, con respecto a lo aparente ...) El agujero permite a una línea pasar a través de otra línea (coordenadas del plano dimensional) ... » (VIRI, 44). El agujero posee así una doble significación inmanentistay transcendental, abre el interior al exterior, y abre el exterior a lo outro (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 65).

¹² **Línea.** Para el artista africano, la línea es una abstracción, al igual que el punto. Relata al hombre y dibuja la pista por donde caminan las tribus. En realidad representan caminantes (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 649).

Esses elementos norteadores serão analisados, ainda, a partir da seguinte citação:

(...) para entender os **arabescos** que o senhor Rashid deixou no pano, melhor que ninguém, lá estará Jamal. **Conduzirá com mão precisa alguns dos riscos até junto da agulha**, para que esta os possa ir picotando; ignorará outros, **pistas falsas** que ele não seguirá, sinais de que ali é necessário um tratamento mais radical, que será aquele que o senhor Rashid lhes vai dar com a ajuda da **sua pesada e escura tesoura**. É que nesses outros traços, riscados de maneira diferente, como que diz:

Atenção! Aqui não basta **agulha e linha**, é necessário amputação!,

o senhor Rashid mete **a dita tesoura, afiadíssima**, que com um som de aveludados erres corta o pano macio – um bocado para um lado, outro para o outro, já imprestável ou prestável para fim diverso que não descortinamos – e percorre-nos um calafrio, **como se ao cortar o pano a tesoura nos estivesse cortando a nós**, e o senhor Rashid sorri, compadecido dessa nossa preocupação.

(COELHO, 2005, p. 16-17 - grifos nossos)

É interessante observar que o narrador introduz no enunciado a palavra “arabescos”¹³ para designar os riscos de Rashid sobre o tecido. Os arabescos se referem a desenhos, geralmente formas geométricas e abstratas, vistos tradicionalmente bordados em tapetes persas, na arquitetura dos países muçulmanos e decorando com uma visão religiosa muçulmana as paredes internas das mesquitas. Poderiam ser apenas uma referência histórica às origens do alfaiate e da Ilha? Ou estaria o narrador os aproximando, por extensão do significado de certa abstração que permeia a tecedura da narrativa? Esta, considerada enquanto expressão artística que envolve a denotação e conotação das palavras, seria, como os arabescos, formada por linhas que adquirem forma de acordo com seu traçado e, portanto, metáfora da criação literária; como a linha, a escrita é o risco traçado com e por palavras.

Os arabescos do tecido podem ter sido traçados por Rashid ou bordados pela agulha da máquina Singer de Jamal. As linhas dos arabescos são metáforas contundentes de que o narrador se apropria para traçar a narrativa.

O modo como o narrador expõe essa interface criativa e criadora se estende a Rashid, com seus riscos sobre o tecido; a Jamal, pela agulha que vai picotando o tecido, e, assim, desenhando outro traço ao lado do que seu padrão riscou. Mas, a agulha da máquina Singer é que torna possível esse picotar, também como forma de um arabesco; é ela que vai costurando, isto é, conduzindo a linha na trama do tecido, juntando suas peças e dando-lhe

¹³ Apesar de ter-se originado com os artesãos helênicos da Ásia Menor, em torno do século III a.C., esse estilo decorativo foi adaptado e consagrado pelos artistas árabes que o adotaram a partir do século XI d.C.. O motivo dessa restrição é essencialmente religioso, obedecendo à lei islâmica que proíbe qualquer representação da figura do homem e de outros animais como idolatria, um pecado gravíssimo. “Segundo o Alcorão, somente Alá tem o poder de dar forma aos seres vivos. Daí vem a condenação muçulmana da arte figurativa”, afirma Aida Ramezá Hanania, professora de Cultura Árabe na USP e autora do livro *A Caligrafia Árabe*. Os arabescos não apenas tornaram-se uma das marcas registradas da ocupação da Península Ibérica pelos mouros, entre os séculos VIII e XV, como tiveram, mais tarde, forte influência em estilos artísticos europeus como o barroco e o *art nouveau*. Disponível em <<http://super.abril.com.br/cultura/sao-arabescos-442664.shtml>> Acesso em 05/01/2015 às 15h47 min.

forma. Trata-se de uma história revisitada através de “artifícios narracionais” de um narrador, que observa, relaciona e interpõe argumentos, e, por isso, se torna outra história.

Jamal “**conduzirá com mão precisa alguns dos riscos até junto da agulha**”. Ele conduz os riscos para que a agulha cumpra seu papel: de juntar os tecidos, de entrelaçar as linhas. Através dele, o tecido se transforma, deixando de ser apenas um corte de pano, pois se torna dotado também da engenhosidade de seu artesão. Cumpre-se, desse modo, a tecedura do texto, na medida em que igual processo incide sobre o traço, a forma, o símbolo, por meio da linguagem que tece o texto e o pano.

As **pistas falsas** se evidenciam pela intervenção de um “falso” narrador; o senhor Rashid aparece aqui e ali na narrativa, mas não está no mesmo nível do narrador-cliente, nem no de Jamal. Suas aparições e falas mais parecem uma performance, uma encenação utilizada como recurso narrativo de distração ou ilustração, dissipando, por vezes, a crueza das outras interlocuções. Rashid tem a astúcia de seus descendentes árabes, negociantes natos que sabem dispor de artimanhas. Seriam, então, artifícios da engrenagem narrativa?

Sua pesada e escura tesoura – pesada, tal como a porta da Alfaiataria 2000, e escura como o banco de Jamal – configura-se como elemento catalisador da ancestralidade, tradição e memória, pois encerra aspectos marcadamente relacionados entre si, no que diz respeito ao passado, ao presente e ao futuro. Não podemos esquecer que este objeto está nas mãos de Rashid, podendo com isso – **a dita tesoura, afiadíssima** talvez como o aguçado pensamento e as atitudes repetidas dele – ser o objeto ligado ao destino, ao sagrado, ao nascimento, à morte, à criação e à destruição. É interessante observar que esses aspectos fariam mais sentido, se estivessem relacionados a Jamal, mas a tesoura não aparece no conto como sendo por ele utilizada.

“**Como se ao cortar o pano a tesoura nos estivesse cortando a nós**” – essa é a sensação de poder que Rashid detém nesta performance diante do cliente, mostrando, com isso, que ele é o detentor do destino; o cliente está à sua mercê e Jamal apenas executa a obra por ele traçada, até com pistas falsas. A simbologia da palavra **tesoura**, na frase em questão, poderá ser mais um artifício narrativo para iludir os menos atentos? Acredita-se que, nessa intervenção, a fala do narrador remeta para o processo de elaboração textual, em que a enunciação vai pontuando aqui e ali, “arabesquiando” descrições, sugestões, imagens-símbolo, que vão compondo a trama desse tecido “encantado”.

Do trecho a seguir, novos fios continuarão a ser puxados:

Não se preocupe, cliente, que **isto que estou a separar é para tornar a ligar depois, de uma nova e necessária maneira**; não se preocupe que não o deixarei com as pernas separadas do tronco. **Tudo o que separo agora e para unir depois, dessa nova e necessária maneira**, de forma a que possa sair daqui levando na mesma o pano que trouxe, antes espalmado e vulgar, agora transformado em obra de arte em três dimensões (...).

(COELHO, 2005, p. 17 - grifos nossos)

Rashid repete a frase do mesmo modo de sempre e faz as coisas duas vezes, como que para ter certeza do pensado e dito, da ordem à execução: **“isto que estou a separar é para tornar a ligar depois, de uma nova e necessária maneira; Tudo o que separo agora e para unir depois, dessa nova e necessária maneira”**.

Na tecedura do texto, a narrativa consiste nesse ir e vir, como o pedal da máquina, em que a retomada de palavras e expressões (*de uma nova e dessa nova*) é utilizada para enfatizar tal ação ou reiterá-la. **Isto que estou a separar** é um processo em andamento. **Tudo o que separo agora** é uma ação pontuada no agora; por isso, na narrativa, os elementos de ligação – a agulha e linha – fazem parte desse processo de tecelagem histórica e textual. Muito bem marcados pelo narrador, os rudimentos do enunciado e da enunciação se evidenciam por meio dos tempos verbais e conectivos, mostrando como os elementos interagem entre si, transformam e caracterizam o uso da linguagem.

A performance de senhor Rashid se torna mais evidente nessa citação: **“Puxa com uma fita métrica que traz no ombro como uma cobra adormecida, volteia-a no ar com um gesto seco, e é agora um domador dando início ao seu número, despertando a fera. A fita assanha-se. O senhor Rashid manda-nos então ficar quietos”** (...) (COELHO, 2005, p. 19-grifos nossos).

Como em um espetáculo circense, o dono da Alfaiataria 2000 floreia seus gestos para impressionar o cliente com sua desenvoltura e profissionalismo, metaforizando a **fita métrica – como uma cobra adormecida, volteia-a no ar**, dando-lhe vida ao tocá-la para medir o corpo do cliente. Simbolicamente, para os povos mais primitivos, a **cobra**¹⁴ é representada por um traço sobre o solo, não é mais que uma linha, uma abstração, mas uma linha viva.

¹⁴ No es más que una línea, pero una línea viviente; una abstracción, pero, según la expresión de André Virel, una abstracción encarnada. La línea no tiene ni comienzo ni fin; si se anima se hace susceptible de todas las representaciones, de todas las metamorfosis. De la línea no se ve más que la parte próxima, presente, manifiesta. Pero se sabe que ella prosigue, más acá y más allá, en lo invisible indefinido. Ocurre lo mismo con la serpiente. La serpiente visible sobre la tierra en el instante de su manifestación es una hierofanía. Más acá y más allá, sentimos que prosigue, en lo material indefinido, o si se Serpiente quiere en lo primordial indiferenciado. Depósito de todas las latencias. subyacente a la tierra manifestada. En el plano humano, es el doble símbolo del alma y de la libido. La serpiente, escribe Bachelard (BACR. 212), «es uno de los arquetipos más importantes del alma humana» (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 925-938).

Outra curiosidade é que no norte de Moçambique, onde se situa a Ilha, a cobra é considerada símbolo das sociedades matrilineares. Sua simbologia é muito abrangente e, de modo geral, pode ser vista como uma manifestação do sagrado a partir de uma forma profana; está efetivamente ligada à ideia mesma de vida, de criação, de magia e de encantamento: **é agora um domador dando início ao seu número, despertando a fera. A fita assanha-se.** A fita-cobra, nas mãos de Rasihd, é o chicote do domador, a linguagem que serpenteia, mostrando sua expressividade a partir do movimento que lhe é dado. Seu aspecto flexível e maleável a faz deslizar entre os dedos, como a faz se afastar, por vezes, do espaço da razão, para refugiar-se, quem sabe, em outro mundo, onde se pode imaginá-la atemporal e imóvel em sua perfeição – o mundo da fantasia.

A linguagem promove uma relação lânguida e sedutora com as palavras nessa outra citação retirada do conto de Borges Coelho:

Respiramos fundo e deixamos adormecer a consciência, adormecer o corpo para enfim sentir na pele, tal como eles, **o ligeiro roçar do tempo**. Tão lento, tão leve e tênue ele é que só o conseguimos sentir se estivermos verdadeiramente quietos, **na antecâmara do adormecimento**. Não é uma brisa, que a chegada desta nada tem de extraordinário para além de estar soprando. **É o tempo mesmo (...)**. Fechamos então os olhos, deixamos que a sensação emigre para as pontas dos dedos, as orelhas, as narinas e, quando estivermos tomados dessa sensação cutânea e periférica, e a quietude voltar a ser verdadeiramente total, sentiremos **o roçar do tempo** passando lenta e inexoravelmente em direção ao futuro. Sempre vindo de trás, das nossas costas; sempre indo para diante, na direção do olhar.

(COELHO, p. 2005, p. 23- grifos nossos)

Esse longo trecho é uma bela metáfora do tempo e da vida que passam. Parece um refrescar, um bálsamo na narrativa, uma pausa que denota quietude, silêncio, brandura, como que para elencar outros significados para **tempo**, aliando-o à vida, à memória, cujo olhar remete para dentro e para trás, para o passado ou para um tempo suspenso entre a realidade e o sonho. Estaria o cliente “encantado” com as peripécias da fita-cobra, movimentada pelas mãos de seu domador?

No percurso e na estrutura narrativa é a linguagem que encanta por ser capaz de elucubrações verdadeiramente sensíveis, delineando, como um sussurro traçado pelo corpo, sensações, sinestésias, reflexões que **o roçar do tempo** torna possíveis. Nesse ínterim, recolhido em **uma cadeira sem idade, talvez austríaca**, o cliente tece letargicamente essa narrativa, cuja linguagem é criativa e criadora. Seria essa linguagem fomentadora de traçados tridimensionais como as roupas de senhor Rashid e Jamal? É possível.

Sobre o senhor Rashid, além de repetir o que faz ou fala, sempre duas vezes, e usar um lápis de duas pontas, parece não se dar conta do que Jamal tão bem executa. Em um a

extroversão, a informalidade; no outro, a introversão, a inquietude e a obediência, conforme podemos observar nos exemplos a seguir:

Seguindo as pistas que o senhor Rashid deixou quando **riscou a giz azul e macio**, triangular (COELHO, 2005, p. 16);

Lápis grosso que já não se usa, **de duas pontas, uma vermelha e outra azul** (COELHO, 2005, p. 20);

A destreza com que Jamal segue as indicações do patrão, essas sim, as únicas que há por escrito, **riscadas a azul** no pano que trouxemos (COELHO, 2005, COELHO, 2005, p. 21);

Pronto, Jamal, por hoje chega.

E, logo depois:

Pronto, Jamal, por hoje chega.

Di-lo-á duas vezes, este homem **a quem o medo do esquecimento** obriga à repetição. **Dois vezes** ordena que se acabe o trabalho, da mesma maneira que quando deixa um pano **riscado a azul** em cima da Singer (...) (COELHO, 2005, p. 24 e 25).

Senhor Jamal!,

dirá o senhor Rashid em voz alta, ribombando naquele vazio, estendendo-lhe o pano já marcado, **escarificado por secretos gatafunhos a giz azul** (...) (COELHO, 2005, p. 26- grifos nossos).

Nessas citações, as palavras em destaque assinalam que, embora o lápis de Rashid, também de madeira e de um tipo que não se encontra mais, tenha duas pontas e cores, o risco é sempre em azul. Riscar é traçar uma linha e, nesse sentido, tem-se a convergência de três símbolos sobrepostos nesse objeto: a madeira, que encobre uma sabedoria sobrehumana; a linha e o arabesco, que são símbolos da escrita, velando e revelando; a abstração. No jogo do enunciado e da enunciação é o que acontece, pois o narrador insere o senhor Rashid na narrativa, mostrando um falso caminho a partir de sugestivas intervenções. O que poderia ser isso se não uma abstração contornada em três dimensões como as roupas traçadas por ele e que concretiza pelas mãos de Jamal? O narrador também concretiza a tecedura textual em três dimensões e com certo devaneio: no plano do enunciado, da enunciação e da linguagem.

Simbolicamente, o azul¹⁵ é a cor considerada a mais profunda, a mais imaterial e fria de todas as outras. É o caminho do indefinido, onde o real se transforma em imaginário. O vermelho¹⁶, a outra ponta do lápis de Rashid, representa a cor do fogo e do sangue e é

¹⁵ (...) el azul resuelve en sí mismo las contradicciones, las alternancias – como las del día y de la noche – que dan ritmo a la vida humana. Impávido, indiferente, en ningún otro lugar que en sí mismo, el azul no es de este mundo; sugiere una idea de eternidad tranquila y altiva, que es sobrehumana, o inhumana. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 163 a 166).

¹⁶ En el Extremo Oriente, el rojo evoca de manera general el calor, la intensidad, la acción y la pasión. La tendencia expansiva, color de la vida, es también el de la inmortalidad, obtenida por el cinabrio (sulfuro rojo de mercurio) y por el «arroz rojo» de la «Ciudad de los saucos». La alquimia china enlaza aquí con el simbolismo de la obra al rojo de la alquimia occidental y el del «azufre rojo» del hermetismo islámico. Este último, que designa al hombre universal, es de hecho el producto del primero: la *rubedo* equivale em efecto al acceso a los grandes misterios, a la salida de la condición individual (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 888 a 890).

considerada, para muitos povos, a primeira das cores, por estar ligada à vida. Essas cores sinalizam para os caminhos trilhados entre o sonho, a imaginação, e a realidade; metaforicamente, são metáforas que dizem respeito ao processo de tecedura, tendo em vista que este está intimamente relacionado com a criação, a elaboração e o imaginário.

Mas, o risco de Rashid sobre o pano é descrito como: “**escarificado por secretos gatafunhos a giz azul**” (COELHO, 2005, p. 26). Esta enunciação permite expandir a aproximação simbólica com “arabesco”, pois *escarificar*¹⁷ e *gatafunhos* (rabiscos) são também alusivos a linhas e desenhos.

Eis que a chave surge na narrativa: “Por hoje chega, Jamal. Dirá isso **com a chave de ferro na mão**, *atada* a um cordel também ele escuro e sem idade. **De onde veio esta chave?** Por que mãos terá passado até se deixar *atar* ao cordão que a prende às calças do mestre alfaiate?” (COELHO, 2005, p. 25- grifos nossos).

O simbolismo da chave é evidente em relação ao duplo papel de abertura e fechamento e, por isso, a ideia de paraíso, da criação do mundo, dos dias e noites; metáfora de poder, decisão e responsabilidade, também pode-se aproximar da noção de destino. É interessante observar que é Rashid que detém este objeto nas mãos ou atado ao cós de suas calças, como a tesoura e a máquina de costura. A chave não está em posse de Jamal, embora seja ele que borde as histórias. Metaforicamente, poderia ser uma sagaz crítica à história da Ilha, estigmatizada por ter pertencido a várias mãos (dos árabes, portugueses). E Rashid, por várias atitudes e pensamentos ao longo do conto, pode ser uma metáfora desses que detiveram a Ilha em seu poder.

Nesse outro trecho alguns dos elementos norteadores aparecem juntos, dando outro contorno à narrativa:

O senhor Rashid *fechará aquela pesada porta de madeira grossa, rodará a chave com um ruído de ferro raspando em ferro. Lá dentro ficará um silêncio amplo e vazio, mais homogêneo, sem facas de luz que o firam, sem o pus das penumbras que essas feridas deitem*. Apenas uma *ratazana* seguindo as esquinas em bicos de pé, como a *agulha* da Singer seguia há pouco os **traços azuis riscados no pano; interrompendo-se a caminhada a meio como se uma e outra assaltasse uma dúvida ou uma ideia, numa bifurcação**. Pela esquerda ou pela direita? E se a *ratazana* segue um caminho ainda mais escuro, **a agulha, pelo contrário, obedeceu a sinais imperceptíveis lá deixados pelo senhor Rashid para assinalar ser esse o caminho que conduz à obra**.

(COELHO, 2005, p. 25- grifos nossos)

¹⁷ Na cultura africana, diz respeito a incisões superficiais sobre a pele para fins decorativos, entre outros, em rituais de iniciação.

Trata-se de uma interessante estratégia narrativa em que o enunciado reforça a enunciação e, os elementos destacados, entre os quais **aquela pesada porta de madeira grossa**, referem-se ao início do conto. Desse modo, o narrador retoma a simbologia da *porta*, como um lugar de passagem entre a luz e as trevas, e, por isso, é outro signo ambivalente; e da *madeira*, que remete à herança da tradição dos que a trabalham artesanalmente. Entretanto, os verbos (*fechará, rodará e ficará*), no futuro, indicam uma ação ainda não realizada. Trata-se de uma certeza, uma possibilidade ou uma mera antecipação do que o alfaiate vai fazer? Lançada pelo narrador que tudo sabe e tudo vê, parece ser, na verdade, uma estratégia, cujo objetivo consiste em delinear os aspectos mais marcantes, simbolicamente, no conto, puxando os fios, entrelaçando-os, em um momento importante da narrativa. Seria outra estratégia do suspense? Vamos ver até onde esse narrador pode ir com seus artifícios.

Na estratégia usada pelo narrador, a enunciação e o enunciado se valem de argumentos habilidosamente condensados e convergentes: uma chave de ferro; “*rodará a chave com um ruído de ferro raspando em ferro*”.

A chave de ferro é um metal; este, de acordo com o *Dicionário de símbolos*, apresenta diversos significados, remetendo à dureza, rigor, obstinação, mas também à possibilidade alquímica da transmutação:

O simbolismo dos metais traz em si um duplo aspecto: por um lado relaciona-se com aqueles que com ele trabalham: os ferreiros; por outro lado, tem desempenhado, por vezes, um papel social capital, servindo de suporte a organizações iniciáticas (confrarias chinesas e africanas). O primeiro aspecto deveria ser o mais importante, pois a origem dos minerais, assim como a relação da forja com o fogo subterrâneo e, portanto, com o inferno, são significativos. (...) O aspecto benéfico se fundamenta na purificação e transmutação, assim como na função cosmológica de transformador. O metal puro desprendendo-se do mineral tosco é, diria Jacob Boehme, o espírito separando-se da substância para tornar-se visível. Os metais se prestam a sofrer uma transformação cujo objetivo na alquimia é tirar-lhe o fôlego¹⁸ (Tradução livre).

Poderíamos dizer, então, que o movimento de rodar a chave produz um barulho de **ferro raspando em ferro**. Tal atrito pode encerrar os significados metafóricos e simbólicos que se relacionam a outros elementos que vão se agrupando: “**Lá dentro ficará um silêncio amplo e vazio, mais homogêneo, sem facas de luz que o firam, sem o pus das penumbras**

¹⁸ El simbolismo de los metales entraña un doble aspecto: por una parte quienes los trabajan, como los herreros; por otra parte, han desempeñado a veces, por el contrario, un papel social capital y sus gremios han podido servir de soporte a organizaciones iniciáticas (mistérios cabíricos de la Grecia antigua, cofradías chinas y africanas). El primer aspecto debía ser el más importante, pues el origen de los minerales, así como la relación de la fragua con el fuego subterrâneo, y por tanto con el infierno, son significativos. (...) El aspecto benéfico se fundamenta en la purificación y la transmutación, así como en la función cosmológica de transformador. El metal puro desprendiéndose de del mineral tosco es, diría

Jacob Boehme, el espíritu separándose de la substancia para volverse visible. Los metales se prestan a sufrir una transformación cuyo objetivo en alquimia es sacarles el aliento (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 707).

que essas feridas deitem” (COELHO, 2005, p. 25). Essa é uma metáfora pungente que o narrador utiliza para dar forma ao que Jamal, como metonímia do coletivo, pensa, sente, sofre e revisita. Metáfora, também latente, que, como um pesado fardo em suas costas – as **facas de luz e o pus das penumbras** –, o segue no caminho para casa, revelando outro espaço. Por todas as referências elaboradas até o momento, esta metáfora se reflete, intensamente, no papel de Jamal nesse conto, conforme evidenciaremos ao final de nossa análise.

O jogo entre o enunciado e a enunciação delinea, apenas em um sussurro, os arabescos da linguagem, na qual: “Apenas uma **ratazana**¹⁹ seguindo as esquinas em bicos de pés, como a **agulha** da Singer seguia há pouco (...)” (COELHO, 2005, p. 25). Animal que representa a fase subterrânea de comunicação com o sagrado, a ratazana, nesse sentido, se aproxima da simbologia do metal.

A **agulha** é adaptada na Singer e seu mecanismo funciona assim: um carretel de linha é colocado na parte superior da máquina e passa por outras peças que vão mantê-la esticada. A linha é colocada no orifício que fica na ponta da agulha. Em seguida, a carretilha (peça que fica na parte interna da máquina), já está com outra linha, e adaptada a uma bobina; gira-se a roda para frente, isso faz com que a agulha passe pela sapatilha – peça que prende o tecido –, que se abaixa, fixando-o e laçando a outra linha da carretilha, para que se possa, acionando o pedal, movimentá-la e costurar. Costurar, portanto, é o entrelaçamento de duas linhas posicionadas estrategicamente que, puxadas pela agulha, perfuram a trama do tecido, unindo uma peça à outra. Não será esse também o caminho percorrido pela interação entre enunciado e enunciação?

Jamal borda o seu “pano”, mas sua agulha é outra. Nesta, o orifício por onde a linha será passada, fica ao final da agulha, o que faz com que esta perfure o tecido, passe e deixe a linha fazer o ponto desejado. A agulha com que Jamal borda o pano é movimentada diretamente por sua mão, diferentemente da que é utilizada pela máquina. Acreditamos que a simbologia permaneça: significando abertura ao desconhecido, a agulha permite uma linha passar através de outra e criar um desenho encantado.

A agulha, também de metal, pode ser entendida como metáfora, por extensão, da ponte metálica, que une a Ilha de Moçambique e o continente. A agulha, agora transfigurada, une e separa, mas, principalmente, segue uma direção, mostra um caminho: **“E se a ratazana segue um caminho ainda mais escuro, a agulha, pelo contrário, obedeceu a sinais**

¹⁹ Ratón. Los ratones se utilizan para la adivinación entre numerosos pueblos del oeste africano. Entre los bambara están doblemente ligados al rito de la excisión. (...) Animales ctónicos, simbolizan la fase subterrânea de las comunicaciones con lo sagrado. A.G. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 870).

imperceptíveis lá deixados pelo senhor Rashid para assinalar ser esse o caminho que conduz à obra". A metáfora da agulha sugere seguir os traços deixados pela história e pela tradição, tecendo outra história por outros caminhos. Caminhos trilhados pelo narrador que, emblematicamente, se assume como um artífice da palavra e, portanto, da linguagem.

O jogo entre o enunciado e a enunciação do conto funciona como a forja nas mãos de um ferreiro²⁰, que vai modificando a matéria, transformando-a em substância. Assim ocorre com o tecelão tradicional, que aciona o pedal do tear e, fio a fio, dá início ao processo de tecedura. E, ainda, com o sapateiro, que amacia e curte o couro para dar-lhe forma. Tem-se, assim, uma referência aos *Ofícios tradicionais* (HAMPÂTÉ-BÂ, 1982, p. 196) praticados pelos artesãos:

Na sociedade tradicional africana, as atividades humanas possuíam frequentemente um caráter sagrado ou oculto, principalmente as atividades que consistiam em agir sobre a matéria e transformá-la, uma vez que tudo é considerado vivo. (...)

Os artesãos tradicionais acompanham o trabalho com cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais, e seus próprios gestos são considerados uma linguagem. De fato, os gestos de cada ofício reproduzem, no simbolismo que lhe é próprio, o mistério da criação primeira, que, como foi mostrado anteriormente, ligava-se ao poder da Palavra. Diz que:

‘O ferreiro forja a Palavra,
O tecelão a tece,
O sapateiro amacia-a curtindo-a’.

(HAMPÂTÉBÂ, 1982, p. 196)

Em cada uma dessas profissões se percebe um som característico dos instrumentos utilizados. Já nas narrações exemplares, a voz que o narrador apresenta ritmos, cadências concretizadas pelas palavras que, primeiramente forjadas, depois tecidas e amaciadas, se transformam em linguagem e adquirem outros contornos. Não seriam o ferreiro, o tecelão e o sapateiro metáforas que, como a agulha, a linha, o tecido e as mãos de Jamal, poderiam ser aplicáveis ao pano encantado? Talvez, mas o narrador-cliente não é um contador de estórias. Seu modo de narrar é detalhado e racional.

²⁰ Herrero, forjador. I. De los oficios relativos a la transformación de los metales, el de herrero es el más significativo en cuanto a la importancia y a la ambivalencia de los símbolos que implica. La forja entraña un aspecto cosmogónico y creador, un aspecto asúrico e infernal, y por fin un aspecto iniciático. 6. Personaje enigmático de las culturas africanas, el herrero es una figura central, instalada en la encrucijada de los problemas que plantean estas civilizaciones. En primer lugar es el artesano que fabrica el utillaje que necesitan los cultivadores y los cazadores; la vida laboriosa del país depende de su actividad. Luego es el único capaz de esculpir las imágenes de los antepasados y de los gênios que son los soportes de los cultos: desempeña pues un papel destacado en la vida religiosa. Es también en la vida social el pacificador o el mediador, no solamente entre los miembros de la sociedad, sino también entre el mundo de los muertos y el de los vivos. A veces asociado al Demiurgo, bajando del cielo las simientes y las técnicas, se convierte en el jefe de las sociedades iniciáticas. En razón de su carácter más o menos sagrado, suscita en los demás actitudes ambíguas o ambivalentes frente a él (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 560-561).

Desse modo, chave, agulha, faca e máquina Singer podem ser vistos como desdobramentos metafóricos da “ponte”. Esta é o “cordão umbilical” – expressão usada pelo narrador ao final do conto – que une e separa, fazendo convergirem a história, as tradições, as religiosidades presentes na Ilha de Moçambique, transfiguradas no conto em questão.

Estamos praticamente na metade do enredo e informamos que nossa leitura percorrerá outros caminhos, aqueles que se dedicam a Jamal, mostrando seu trajeto para casa, sua realidade também escarificada e estigmatizada. O narrador irá apresentar o desenrolar de outra história, a da linhagem do protagonista. Acreditamos que, neste ponto, o narrador fecha um ciclo na narrativa para iniciar outro. Nós, enquanto leitores, o acompanharemos.

2.2 O FIAR DAS HISTÓRIAS E DA HISTÓRIA

Mais tarde, muito mais tarde, quando tanto tempo por nós tiver passado que nos julgamos imunes, e portanto eternos, o senhor Rashid virá despertar-nos sorridente, nas mãos a peça quase pronta, faltando apenas cortar umas linhas, aparar umas pontas, e evidentemente passá-la a ferro para que tudo se conclua.

(Coelho, 2005, p. 23)

Enfim, o insondável Jamal:

E em seguida vemos **Jamal perdido em frente à Singer**, olhando a máquina de costura como um vago embaraço, **como se sua presença só se justifique enquanto estiver pedalando. Não sabendo o que fazer às mãos, aos pés, ao olhar que tem fixo algures na máquina** e ficará assim até que o senhor Rashid lhe dê nova peça e **ele possa, enfim, partir, pedalando sempre em direção à obra feita.**

(COELHO, 2005, p. 23-24- grifos nossos)

Jamal é a imagem do oprimido e, além de insondável, o modo como ele aparece sugere aprisionamento, solidão; não tem interlocutor, ele é apenas aquilo que faz **pedalando** na **Singer** do patrão.

Ele é o artista que conduz a tecedura, **pedalando sempre em direção à obra feita.** Assim como o narrador vai fiando o enunciado e desfiando a enunciação, “arabesquiando” a linguagem para dar forma ao texto, Jamal trabalha com a agulha e a linha para bordar o seu “pano encantado”, mas a tesoura e a máquina ficam fora de seu domínio. São objetos adormecidos atrás daquela pesada porta de madeira que aguardam seus pés toscos para darem outros passos, um pouco mais além.

Em outra retomada, o narrador inicia o novo ciclo da narrativa:

Quando o senhor Rashid rodar a chave na fechadura, ferro raspando ferro, os dois homens olhar-se-ão uma última vez (...). Passam os dois homens tanto tempo juntos, mais juntos que separados, que acontece assim sempre que se despedem. **E depois, sempre esse vício da repetição.**

Ele vai voltar, sei que vai voltar, pensa Jamal.

E o senhor Rashid, como se o ouvisse, pára, **roda sobre os calcanhares** e vem certificar-se se chegou mesmo **a fechar a porta à chave.**

(COELHO, 2005, p. 26– grifos nossos)

O narrador, tal como senhor Rashid, repete o enunciado: são dois homens, dois objetos de ferro, duas ações, além de que o movimento de girar a chave indica o fechamento da porta e, com ela, tudo o que ficou lá dentro. Essa voz vem ratificar que o movimento sugere, ainda, uma fronteira demarcada no tempo histórico e no espaço da Alfaiataria e da Ilha. Desse modo, **rodar a chave** é também fechar um ciclo do enredo, no qual os elementos norteadores, permeados pelos símbolos e metáforas até agora analisados, fazem parte de um mundo que a tudo agrega.

Vamos, agora, adentrar no mundo de Jamal e no que o seu bordado tece.

Sobre esse *tecer* nota-se que o narrador marca na narrativa a mudança que será iniciada e se apropria dos indícios deixados por senhor Rashid, para explorar a delicada manobra enunciativa:

Senhor Jamal!,

dirá ele, esticando **o pano já marcado, com gestos explícitos**, para que o cliente possa ver que, **passando de mãos, passa também a obra a uma nova fase, concluída a arquitetura da imaginação e do sonho, é preciso que intervenha agora a engenharia minuciosa e precisa para que tudo se cumpra como ficou prometido, e sem sobressaltos (...)**

Imaginamos, sem saber ao certo se será assim, o senhor **Rashid achando que é dele a faísca primordial que acende o projeto mas também a indicação do caminho até chegar a obra (...).**

(COELHO, 2005, p. 27 – grifos nossos)

O narrador se cola ao discurso de Rashid: “**dirá ele, esticando o pano já marcado, com gestos explícitos**”. Seus “gestos” demarcam o espaço que será descrito e a outra face de Jamal ao sair da Alfaiataria, “para que o cliente possa ver que, **passando de mãos, passa também a obra a uma nova fase (...)**”. Não será esse “gesto” o caminho pelo qual o narrador está conduzindo a narrativa? Essa manobra parece reforçar o fechamento do mencionado ciclo, além do que esse *tecer* indica que, de coadjuvante, Jamal passará a protagonista, nesta fase dedicada ao fiar das histórias e da História.

É possível entrever que o narrador retoma a metáfora da *ponte* no que se refere ao entrelaçamento dos fragmentos da história e da simbologia dos elementos norteadores, indo de um ponto ao outro, na confecção laboriosa da linguagem; lembra o que foi delineado até

aqui, mas mantém a estratégia do suspense: “**concluída a arquitetura da imaginação e do sonho, é preciso que intervenha agora a engenharia minuciosa e precisa para que tudo se cumpra como ficou prometido, e sem sobressaltos (...)**”. Não será tal intervenção, essa necessária engenharia na tecedura da narrativa?

Na sequência, “**Imaginamos, sem saber ao certo se será assim, o senhor Rashid achando que é dele a faísca primordial que acende o projeto mas também a indicação do caminho até chegar a obra (...)**”; em se tratando de *sonho e imaginação*, cumpre-se, na narrativa, o ato de *tecer, fiar e passar ao outro lado*, conforme vislumbrado na metáfora da *ponte*. Quanto à indicação do “caminho”, parece ser o que a enunciação está fazendo ao longo do conto: mostrar os caminhos, através das metáforas e dos símbolos, para ir de um lugar ao outro. Também aqui, passaremos ao outro lado.

Nesse trajeto inicial, o narrador utiliza imagens que apontam para a mudança do espaço físico:

Passa ao lado do bazar, já o dissemos. Ainda funcionando num último estertor, à luz de candeeiros e do que se puder arranjar que ilumine. Logo depois ficará despovoado, as bancas limpas, apenas **alguns cães remexendo o lixo** em silêncio, porque por mais que haja pouca coisa, muita **austeridade, sobra sempre lixo (...)**.
(COELHO, 2005, p. 28 – grifos nossos)

Esta mudança no cenário, de uma “cidade” para outra, é mostrada no percurso da Alfaiataria até a casa de Jamal, e ressaltada pela luminosidade do dia na *cidade de pedra e cal*, em contraste com o aspecto sombrio da *cidade de macúti*, bairro pobre da Ilha.

À luz de candeeiros, no bazar, vêem-se **alguns cães remexendo o lixo**. O *Dicionário de símbolos* diz que o Islã vê no cão²¹ a imagem daquilo que a criação comporta de mais vil e, segundo as tradições, esse animal possui cinquenta e duas características, das quais uma metade é santa e a outra, satânica. A inserção de cães no enunciado pode ser uma forma metafórica de o narrador enfatizar a situação em que se encontram os inquietos habitantes da Ilha, divididos histórica e socialmente. O percurso em meio ao lixo denota a condição subalterna e periférica do “outro lado” da Ilha.

²¹ (...) El Islam ve en el perro la imagen de lo que la creación comporta de más vil. Según Shabestari, apearse al mundo es identificarse con el perro devorador de cadáveres; el perro es el símbolo de la aidez; de la glotonería; la coexistencia del perro y del ángel es imposible. Según las tradiciones del islam el perro posee, sin embargo, cincuenta y dos características, de las cuales la mitad son santas y la otra mitad satánicas. Así, él vela, es paciente, no muerde a su amo. Por otra parte, ladra a los escribas, etc. Se alaba su *fidelidad*: «Si un hombre no tiene hermanos, los perros son sus hermanos. El corazón de un perro se parece al corazón de su amo.» A los perros también se los considera impuros (...) (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 819).

E Jamal “Segue adiante nos seus **passos curtos** (...), vira à direita, na esquina de Igreja Nossa Senhora da Saúde, ou quase vira porque é aí que pára, **sentindo chegar a hora**” (COELHO, 2005, p. 28). Seus **passos curtos**, refreados pelas contingências da vida, vão ao encontro de sua origem humilde e das extensas horas de trabalho na Alfaiataria. E como homem de fé, Jamal sabe que é preciso fazer suas orações: “É aí que pára e estende no chão o pequeno lenço que traz no bolso, **sobra desprezada de anônimo cliente** (...). Há, no seu semblante, **uma surda luta, ou ali ou na nossa imaginação**” (COELHO, 2005, p. 28). Nessa frase é visível o conflito do alfaiate, obrigado, diante do horário, a ajoelhar-se em frente à Igreja dos cristãos para cumprir seu ritual muçulmano. Talvez, por isso, a expressão **sobra desprezada** seja a metáfora utilizada para indicar que o narrador, sutilmente, critica o modo como são tratados os comerciantes de origem árabe. Já a expressão **uma surda luta, ou ali ou na nossa imaginação**, pela utilização de *ou* e *nossa*, traz para o enunciado certa dúvida: *ou ali* se refere ao lugar onde se encontra Jamal; ao passo que *ou na nossa imaginação* redimensiona o sentido enunciado, na medida em se refere ao coletivo. Poderia ser mais uma inferência do narrador, considerando que o “insondável” Jamal é metonímia desse coletivo.

O trajeto de Jamal, ao sair da Alfaiataria 2000, vai pontuando lugares, realidades que separam a “cidade de pedra e cal” e a “cidade de macúti”. O narrador vai juntando esses retalhos da história; vai acompanhando os passos de Jamal, recontando aspectos da cartografia histórica da Ilha:

Pouco depois, já escuro, Jamal **dobra o lenço** e retoma a caminhada (...). Deixa a rua e **penetra num caminho tortuoso, traçado da agulha** de uma Singer descomandada e louca (...). É esse o caminho que segue, esse **fió de água suja** por entre o **emaranhado urbano do bairro do Esteu**, desorganizada floresta de casas tão pequenas que **os segredos** que talvez pretendessem esconder não podem senão estar à vista; são, portanto, **segredos revelados** que quem passa, cumprimentando, finge não ver (...).

(COELHO, 2005, p. 29-30 – grifos nossos)

Jamal **dobra o lenço** como o faz ao chegar à esquina: uma tentativa, apenas isto, de recolher um retalho, um fragmento e guardá-lo no bolso; é a sua história em que se converte a própria narrativa: dobras na tecedura do enunciado e da enunciação que evidenciam as mudanças que serão descritas. São imagens bastante sugestivas da estrutura narrativa, cujo processo também se dá por dobraduras, sutilezas e interfaces. A linguagem ratifica essas dobras por meio das metáforas, intrinsecamente relacionadas com a realidade ficcionalizada por João Paulo e **penetra num caminho tortuoso, traçado da agulha**, símbolo de abertura ao desconhecido e por onde passa a linha, que vai juntando as adversidades. Este é o caminho

percorrido por Jamal e que o narrador nos desvenda passo a passo, também juntando os retalhos dessa história.

Outra vez o fio; só que **fio de água suja**. Este surge na narrativa, denunciando uma realidade pobre, igual a tantas outras e por tantos cantos deste mundo. Esse fio se aproxima da simbologia da linha, da fita-cobra que serpenteia e do risco azul pelas mãos de Rashid, isso porque é possível vislumbrar o entrelaçamento dos signos: os fragmentos que vão se juntando, a manifestação do sagrado a partir de sua forma profana e, portanto, tudo o que envolve a descrição do caminho por onde Jamal passa. Mas, esse **fio de água suja** pode ser um resquício do chorume produzido pelo lixo do bazar, podendo ser, ainda, outra configuração metafórica da *ponte metálica* que permite a travessia de um lado ao outro, levando consigo toda a gama de signos a ela pertinentes. Acreditamos que esta possibilidade nos é oferecida pela enunciação de um modo simples, despretensioso, para mostrar o **emaranhado urbano do bairro do Esteu**, confirmando o entrelaçamento, cujos **segredos revelados**, conferem à enunciação aquilo que se pretende desnudar em relação ao que Jamal contará em seu bordado.

Nessa outra citação, o trajeto continua; o conto tece a cartografia labiríntica dos bairros periféricos da Ilha:

Depois do Esteu, Litine e o mesmo **labirinto**, as mesmas revelações de quem está, o mesmo pudor de quem passa e se abstém de ver, tudo tão igual que nos perguntamos para que se deu ao trabalho, quem o fez, de lhes dar dois nomes (...). A mesma sucessão de pequenos mundos que Jamal vai atravessando, todos iguais, encharcados de um breu que os frágeis candeeiros já não desafiam, **um caminho que os olhos não vêem mas os passos tão bem conhecem** (...).

(COELHO, 2005, p. 29-30 – grifos nossos)

O narrador adiciona mais um elemento importante: **labirinto**. Imagem, no mínimo sugestiva, de caminhos tortuosos como os que começam a ser traçados pelo olhar de soslaio que acompanha Jamal. Ao mostrar a sequência de bairros pelos quais ele vai passando, a repetição dos cenários, os tipos de casas, a fragilidade da iluminação que, de certo modo, mantém certo resguardo dos segredos, enfim, a propagação da pobreza, surge a *cidade de macúti*.

A ideia de labirinto fica mais nítida se considerarmos que sugere um espaço que encerra, como um jogo de espelhos, o modo de vida daquela gente. Desse modo, se trata de mais uma divisão indicada pelo **fio de água suja**. Poderia ser o mesmo **labirinto** onde habita o monstro perverso da miséria e do descaso? Ou, ainda, os caminhos que se entrecruzam como os percorridos pela estratégia narrativa? Tendo em vista a tensão entre enunciado e enunciação vai do texto ao contexto, delineando personagens, situações, sensações,

deambulando pelo espaço no presente e no passado, esse processo também pode ser pensado como outra manobra do narrador para redimensionar a narrativa no que se refere a Jamal, mais uma vez, como metonímia do coletivo.

Podemos interpretar, ainda, que o narrador e sua cartografia labiríntica vão e voltam, buscando desvendar o enigma da narrativa e da história. De acordo com, Edward Said (2013, p. 324), uma “(...) narrativa introduz um ponto de vista, uma perspectiva, uma consciência opostos à teia unitária da visão” (...). Nesse sentido, reflete sobre concepções da vida no Ocidente e no Oriente:

Vista como uma corrente de desenvolvimento, como um fio narrativo ou como uma força dinâmica que se desenrola sistemática e materialmente no tempo e no espaço, a história humana – do Leste ou do Oeste – está subordinada a uma concepção essencialista, idealista do Ocidente e do Oriente. Como sente estar bem na margem da linha divisória Leste-Oeste, o orientalista não só fala em vastas generalidades; ele também procura converter cada aspecto da vida oriental ou ocidental num sinal não mediado de uma ou de outra metade geográfica.

O intercâmbio na escrita orientalista entre o seu eu conhecedor e o seu eu observador e testemunhal como representante ocidental é elaborado de preferência quanto à visão.

(SAID, 2013, p.332)

Acreditamos que seja isso que o narrador de “O Pano Encantado” quer evidenciar com o **fio de água suja**, tendo em vista que, além de apontar para uma divisão entre realidades, parece querer enfatizar os caminhos histórico-geográficos por onde passa o oprimido Jamal. É através deste que vai desvendando o enigma da linguagem e da história da Ilha, local onde convivem heranças do Ocidente e do Oriente junto com as tradições africanas macuas. Para nós, enquanto leitores-expectadores, a tecedura narrativa invade a penumbra no trajeto do alfaiate, reconfigurando o tempo e o espaço, permitindo vislumbrar o que Jamal nos mostra, passo a passo.

O narrador detalha com presteza a sucessão dos bairros pelos quais Jamal passa, demonstrando que são apenas nomes diferentes para realidades tão iguais: caminhos tortuosos, labirínticos, delineados pelo traçado de uma agulha que transpassa dois mundos divididos, mas que pretende, nessa obscuridade, evidenciar **um caminho que os olhos não veem, mas os passos tão bem conhecem**.

Os *passos curtos* de Jamal chegam ao bairro onde mora:

Macaripe, finalmente, **mais um bairro igual aos outros**. E a sua casa, **também igual às restantes**. Os **mesmos segredos** à vista de quem passa, agora os seus; **o mesmo resto de água suja** atirada para a rua; **a mesma agonia** do peixe contorcendo-se (...); a plataforma de sentar; o banco de sentar, a cadeira velha de sentar (...); **o arame esticado desde o seu ramo torto** até à parede, de onde

penderam todo o dia os lenços e as calças, as capulanas que vestem e tapam as mulheres da casa (...) e o arame ali, todos se baixando ao passar para que ele não enterre nas gargantas. Baixando-se para entrar em casa, baixando-se para sair ela, baixando-se para ir a um canto buscar água à panela de barro, baixando-se, enfim, (...). Uma casa igual às outras mas de onde se vê de dia, e de noite se adivinha (...).
(COELHO, 2005, p. 30 – grifos nossos)

Esse longo trecho denota uma aparente melancolia, como se os dias e noites de Jamal se resumissem ao mero dormir e acordar. O narrador descreve suas atribulações e ressalta a falta de perspectivas diante daquela realidade massacrante, onde tudo ao redor aponta para o marasmo e a miséria; Jamal é o retrato metonímico do espaço que habita.

O olhar do narrador adentra a pequena casa e mostra “**O arame esticado desde o seu ramo torto**” (COELHO, 2005, p. 30). Não seria outra metáfora da *fita-cobra* e do *fio de água suja*? Uma vez que o arame é confeccionado de *metal*, tem-se outra aproximação com a simbologia de *ponte*. O arame é utilizado para pendurar roupas, separar os parques cômodos e faz com Jamal e seus familiares se abaixem toda vez que precisam mudar de lugar; abaixar-se pode significar também uma atitude de subserviência. Isto marca, metaforicamente, tanto uma divisão quanto um lugar de passagem dentro da casa e, desse modo, os símbolos se sobrepõem e reforçam a significação contextual. A narração também funciona como este arame, denunciando uma realidade permeada por sucessivas lutas e fracassos de um cotidiano igualmente massacrante. Nesse pontuar vai a agulha enunciativa fiando, desfiando e tecendo a narrativa. Portanto, *fio* e *arame* podem ser considerados desdobramentos metafóricos da *ponte* e do *metal*; isso agrega ao espaço da casa de Jamal a trama simbólica que perpassa pelo conto.

Em casa, Jamal mantém a mesma postura que na Alfaiataria, como se para ele não houvesse distinção, como se seus dias se justificassem apenas pela função que exerce. Ele se assemelha à própria cadeira em que senta para *coser os panos*: “Em casa, **Jamal passa os dias sentado na cadeira como se fosse uma estátua** ou estivesse lidando com a Singer do patrão. Se lá essa atitude se deve ao que sabemos, **aqui ela faz aumentar a distância**, e com isso a autoridade. Costas direitas, joelhos juntos num sentar correto” (COELHO, 2005, p. 31 – grifos nossos).

Para que conteúdos simbólicos esse distanciamento, porventura, será capaz de apontar? Que outras características poderão apresentar no decorrer da narrativa? Essa distância pode referir-se à relação de Jamal com seus familiares, pois ele não tem interlocutor, sua vida consiste em trabalhar e voltar para casa. Ele também era um excluído nesse convívio.

O enunciado e a enunciação não dão pistas quanto a essa possibilidade, mas deixam claro que o que irá definir esse *inquieta* alfaiate será a confecção do bordado.

Nesse sentido, temos a impressão de que o narrador confecciona as interlocuções, dando margem a essa dúvida, desde a mudança no espaço até a distinção da *cidade de macúti*, sugerindo, ainda, que os elementos norteadores analisados serão alinhavados até o final da narrativa. Seria outra estratégia desse perspicaz narrador? Acreditamos ser mais do que apenas um ponto de coerência textual, tendo em vista que as reflexões do narrador, naquilo que diz respeito a Jamal, parecem se tratar de um jogo arabesquiado, como os riscos do senhor Rashid, e um traçado labiríntico como o trajeto de Jamal, cosendo os fios do enredo e as características das personagens.

No próximo item, acompanharemos o tecer desse bordado.

2.3 O BORDADO DE JAMAL

E Jamal desfiara esse princípio, caminhando sem ter riscos de giz azul que o guiassem (...).
 Não lhe ocorre que Jamal está desdobrando um novo pano à luz do candeeiro, revendo o percurso que nele fez, a distância percorrida, fazendo contas à que ainda falta percorrer.

(COELHO, 2005, p. 34)

Jamal puxa uma mala debaixo da cama e dela retira um embrulho: “Assim sentado, abre cuidadosamente o embrulho de papel pardo que tirou de dentro da **mala** que tem debaixo da cama, e põe-o ao colo. Dentro dele um pano grosso, pesado, com uma cor difícil de definir assim à luz do candeeiro (**teremos que esperar o dia para o fazer**)” (COELHO, 2005, p. 31 – grifos nossos).

A mala, como lugar das memórias, é guardiã do tesouro de Jamal: um bordado tecido de histórias. A intervenção do narrador com o comentário entre parênteses (**teremos que esperar o dia para o fazer**) pode sugerir duas possibilidades: esperar a luz do dia, que seria o óbvio, ou esperar pelo momento em que o bordado será apresentado.

O primeiro bordado lhe fora tirado das mãos, quando o levava à Alfaiataria para arrematá-lo na Singer, e vendido a uma turista pelo senhor Rashid. Era “um outro pano, mais simples do que este que agora [tinha] em mãos, mas nele já a ideia, [estava] quase pronta. Falta[va] apenas um passar de agulha na Singer para que se concluísse a obra, se fechasse o círculo” (COELHO, 1985, p. 32).

Com esse bordado, se foi o sonho de Jamal: “Nem Jamal saberia dizer como lhe escapou o sonho que estava nesse primeiro pano” (COELHO, 2005, p. 33). Para o senhor Rashid, não passou de mais um negócio; para Jamal transformou-se em uma fúria contida, uma sensação de ser, miseravelmente, incapaz de reagir.

Ao desdobrar o segundo pano, o narrador descreve: “começa a linha sobre o pano pela casa de Jamal, em Macaripe; traça estranhos sinais que querem dizer dos valores que o alfaiate preza naquele espaço, das ideias que lá tem. Pureza e Devoção” (COELHO, 2005, p. 34). É um modo de dizer o quanto representa para Jamal a sua crença, a sensação de pertencimento a algo maior do que aquela pequena casa igual a tantas outras. As origens de Jamal e as da Ilha, metonímia do Norte moçambicano, o bordado segue, metaforicamente, descrevendo:

Depois, **um risco** muito direito que quer dizer **uma ponte, ponte metálica, quase infinita**, por onde se passa ao Lumbo, dali às cabaceiras grande e pequena, de lá ao Mossouril. Dá uma curva na baía de Condúcia e ganha por fim velocidade, ao mesmo tempo que perde a minúcia., Mecúfi, está ainda nítido, logo seguido da baía de Pemba, larga e **azul**, nesta ponta o Wimbi, na outra o Londo. Em seguida, a serenidade clara de Quissanga e o bulfício dos pescadores e das mulheres em Tandanhague, chegando e partindo pelos caminhos de água que há entre as árvores que crescem dentro do mar, **riscos de um giz azul sobre um pano que aqui Jamal bordou verdíssimo**.

(COELHO, 2005, p. 34 e 35 – grifos nossos)

A cartografia do bordado, novamente, aponta para a travessia da ponte até a costa e segue o litoral para o Norte de Moçambique, percorrendo as províncias, as vilas e baías. Enquanto o bordado percorre esses lugares, a narração acentua algumas simbologias: da *ponte* como ponto de partida e de chegada; do *risco*, indicando um caminho possível a ser seguido, e do *azul*, a cor do indefinido e do imaginário. Com isso, outros símbolos se entrecruzam, delineando **riscos de um giz azul sobre um pano que aqui Jamal bordou verdíssimo**. Esta é a cor da bandeira do Islã. Seria outra alusão às origens religiosas de Jamal?

No trecho a seguir, o narrador nos mostra como os pequenos pontos tecidos por Jamal vão reconfigurando os recantos geográficos e tradicionais de sua terra, adornando aqui e ali, dando cor e forma ao traçado da agulha:

As Quirimbas, pequenas pedras brilhantes de uma pulseira; Muchojo e os seus silêncios, o seu lento e vasto palmar onde Jamal perdeu tantas noites bordando minúsculos coqueiros, microscópicos cocos (...). Passamos depois a Quitejaro e a Palma, a Quionga, e a linha interrompe-se para deixar que se escoem as águas do rio Rovuma, **risco grosso** que Jamal ali deixou para nos separar dos vizinhos.

(COELHO, 2005, p. 35 – grifos nossos)

O encantamento da paisagem se estende aos encantos da linguagem, pois que se complementam e permitem a realização concreta da enunciação no enunciado. O modo como esse narrador discorre sobre o pano, comporta informações valiosas para o contexto do conto – este, também como um *pano encantado* – vai sendo esmiuçado, revelando sutilezas, interfaces várias, ricamente ornadas pelo narrador.

Na citação a seguir, o tom da linguagem insere uma mudança:

Prossegue o texto do pano. Mtwara, Lindi, Kilwa, Mafia e Bagamoyo são **terras tristes e já estrangeiras**, transportando a custo o peso da memória dos escravos. Jamal não se esqueceu de bordar em **pontos de argola** essa memória, para nos fazer lembrar **as correntes que prendiam às pedras os desgraçados**; correntes que ali estavam para que, se algo se escapasse, fosse apenas o desejo que eles tinham de liberdade.

(COELHO, 2005, p. 35 – grifos nossos)

O ponto de vista enunciativo muda para mensurar a chaga aberta na memória dos moçambicanos que tiveram seus antepassados escravizados, usados como força bruta para o trabalho e, portanto, tratados como objetos, aquisições que permitiram empreender a investida sobre o Novo Mundo. Estaria a enunciação enfatizando, pela metáfora da argola, que continuavam acorrentados ao passado? Ou o estigma da opressão serviria para não os deixar esquecer o que acontecera aos seus?

Em relação à *argola*, podemos inferir que a imagem desse elemento remete ao entrelaçamento de linhas feitas com agulha; já o vocábulo *correntes* metaforiza o aprisionamento dos escravos.

É interessante observar que o narrador sutilmente torna a enredar os fios desse bordado, pois que sua narração revisita um passado histórico marcado por sofrimentos e humilhações. Assim, ele traz à tona *argola*, em forma de ponto, que se refere ao trabalho do tecelão, e *corrente*, ao ofício do ferreiro. A simbologia de ambos, que já abordamos anteriormente nesta dissertação, remete para os trabalhos da criação: a tecelagem e a alquimia.

Na tradição do Islã, o tear²² representa, metaforicamente, a estrutura e o movimento do universo. A tecelagem é um trabalho de criação, de inspiração. Tecer é criar formas novas e

²² Tejeduría. 1. En la tradición del islam, el telar simboliza la estructura y el movimiento del universo. La tejeduría es un trabajo de creación, un alumbramiento. Cuando el tejido está terminado, la tejedora corta los hilos que lo sujetan al telar y, al hacerlo, pronuncia la fórmula de bendición que dice la comadrona al cortar el cordón umbilical del recién nacido. Todo sucede como si la tejeduría tradujese en lenguaje simple una misteriosa anatomía del hombre. 2. Tejido, hilo, telar, instrumentos que sirven para hilar o para tejer (huso, rueca), son otros tantos símbolos del destino. Sirven para designar todo lo que rige nuestro destino o interviene en él: la luna teje los destinos; la araña que teje su tela es la imagen de las fuerzas que tejen nuestros destinos (...) (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 982 e 983).

não significa somente predestinar e reunir realidades de ídoles diferentes, mas fazer sair da própria substância, como faz a aranha, que constrói sua teia tirando-a de si mesma.

Outro aspecto relevante é que as imagens da argola e da corrente remetem a círculo que, segundo o *Dicionário de símbolos*²³, tem os seguintes significados:

O círculo é, em primeiro lugar, um ponto estendido e tem propriedades simbólicas comuns: perfeição e homogeneidade, ausência de distinção ou de divisão (...). Combinada com o quadrado, a forma do círculo evoca uma ideia de movimento, de mudança de ordem ou de plano (...). Na tradição islâmica, a forma circular é considerada a mais perfeita de todas; a figura de círculos concêntricos simboliza igualmente as diversas significações da palavra: um primeiro círculo simboliza o sentido literal; um segundo, o sentido alegórico; um terceiro, o sentido místico (...). De modo universal o círculo é o símbolo do celestial. Enquanto forma envolvente e circuito fechado é símbolo de proteção assegurada dentro de seus limites.

(CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 300 a 305) (tradução livre)

Nesse sentido, consideramos que a narrativa do conto de João Paulo utiliza as palavras em seus sentidos literal, alegórico e místico, tendo em vista que traz referências históricas, simbólicas, religiosas, culturais, capazes de mostrar, no bordado de Jamal, o quanto a opressão sofrida e o desejo de liberdade estão ali representados. Trata-se de um ciclo fechado historicamente, mas que, de certo modo, perdura na memória coletiva da Ilha de Moçambique. O enunciado e a enunciação articulam sabores e odores, lugares e lembranças.

Assim, a tecedura invade sinestesticamente a descrição a seguir:

Em Zanzibar, quase em frente, **as linhas ondulam-se**, e com essa ondulação quis Jamal assinalar **os cheiros que cruzam os ares e sobem aos céus, da pimenta e da canela, do cravinho e do gergelim assando nas brasas**, tudo isso em ponto de espinha simples ou dobrada, o mesmo ponto que utilizou para evocar as ondas. **Pemba, Mombasa, Malindi e Pate, escreveu a agulha**, diligente, lugares que, embora sem lá ter estado, Jamal tão bem conhece.

(COELHO, 2005, p. 35 e 36 – grifos nossos)

No bordado de Jamal, “**as linhas ondulam-se**”, evocando formas, aromas e texturas para representar simbolicamente a terra e arredores; isso provoca impressões tridimensionais em relação ao espaço que descreve. Além de puxar os fios, o narrador traça uma geografia das

²³ 1. «El círculo es en primer lugar un punto extendido; participa de su perfección. También el punto y el círculo tienen propiedades simbólicas comunes: perfección, homogeneidad, ausencia de distinción o de división el círculo también puede simbolizar, no las perfecciones ocultas del punto primordial, sino los efectos creados. (...) En todo esto, el círculo se considera en su totalidad indivisa el movimiento circular es perfecto, inmutable, sin comienzo ni fin, ni variaciones; lo que lo habilita para simbolizar el tiempo, que se define como una sucesión continua e invariable de instantes todos idénticos unos a otros ... El círculo simbolizará también el cielo, de movimiento circular e inalterable ... » 8. a) En la tradición islámica, la forma circular se considera la más perfecta de todas (...). e) La figura de los círculos concéntricos simboliza igualmente las diversas significaciones de la palabra: un primer círculo simboliza el sentido literal; un segundo, el sentido alegórico; un tercero, el sentido místico (...) (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 300 a 305).

idades ao Norte de Moçambique: “**Pemba, Mombasa, Malindi e Pate, escreveu a agulha**”, sugerindo serem esses os caminhos revisitados pelo imaginário e pela memória.

Em seguida, há outra mudança na narrativa; subindo a costa e assinalando suas cores, o bordado representa uma sucessão de terras bem mais ao norte:

E, depois, uma sucessão de nomes de terras cujas **vogais** se repetem tal como o senhor Rashid repete os gestos, depois de os fazer: Kaambooni, Buur Gaabo, Kismaayo e Baraawa. E essa repetição é também **o eco** que esses nomes deixam na cabeça de Jamal. Em Muqdisho, quis o alfaiate, com as cores que utilizou, assinalar a costa cor de papel, as águas cor de esmeralda (...). Caluua, ainda com as vogais repetidas, é já a esquina do pano, a ponta onde ele se acaba; mas é ainda necessário dar a curva e andar um pouco mais, Berbera, Djibouti, até que se acabe o continente e seja forçoso atravessar o mar em Bāb al Mandad. Novo risco largo, bordado maciço de **um azul vivíssimo**.

(COELHO, 2005, p. 36 – grifos nossos)

O enunciado e a enunciação descrevem o percurso representado no bordado que busca captar sons e vogais do múltiplo legado histórico-cultural do Norte moçambicano. As **vogais** que se repetem nos nomes das terras mencionadas no tecido confeccionado por Jamal provocam **ecos**. Esses, na cabeça do alfaiate, parecem ser a convergência dos sons característicos que vêm das origens que remontam ao povoamento da Ilha. O entrecruzamento étnico e cultural entre árabes, persas, indianos e suaílis está presente na musicalidade que perpassa esses nomes. O barulho das ondas e, portanto, do mar de “**um azul vivíssimo**”, reaviva o imaginário e, como as *ondulações*, a assonância das vogais imprime fluidez e leveza ao ritmo da narrativa. A repetição de “al” revela as marcas árabes deixadas no idioma português: “Depois, são terras desconhecidas de todos os que somos de cá, e que só os **verdadeiros fiéis** seguem à confiança: Al Mukhā, Al Hudaydah, Masāquif, Jizān, Al Qunfidhah (...). Ainda Jiddah, a antecâmara, e finalmente **Makkah**, a terra santa e almejada” (COELHO, 2005, p. 36). Com esta sequência de lugares desenhados no bordado, quis o alfaiate referenciar a importante história dos muçulmanos que deixaram profundas marcas na Ilha e em todo o litoral Norte de Moçambique.

Assim, como o exímio bordador, o narrador vai fiando e desfiando o enunciado e a enunciação, mostrando o ir e vir, a passagem de um ponto ao outro da história das origens moçambicanas:

Seria o fim. Seria mas não é, porque sem que o notássemos, perdidos a acompanhar as linhas do bordado no pano grosso, demos **uma volta completa**, e em vez de ir de um ponto ao outro voltamos à partida. E Makkah, estando onde devia estar, está também numa certa casa do bairro pobre de Macaripe, na Ilha de Moçambique. Será que foi um erro do bordador, partida e destino no mesmo lugar? Confundindo a realidade direita do percurso com **o círculo** de suas ideias? Longe disso, porque com

o **artifício** quis Jamal mostrar que era necessário ir e voltar para que tudo ganhasse sentido e ele pudesse ser um haji, um fiel que visitou a Cidade. Jamal sorri, quase lhe custando acreditar. (...) **E sorri, no escuro, um sorriso que é feroz.**

(COELHO, 2005, p. 36 e 37 – grifos nossos)

De Makkah a Macaripe, o círculo se completa simbólica e metaforicamente com a imagem da “perfeição religiosa”. Para o fiel, o que verdadeiramente importa é se tornar um haji, um discípulo de Allah, o Profeta. E, em sua sabedoria ancestral, quis Jamal fazer o mesmo percurso, só que o modo como ele pôde cumprir seu desígnio foi usando a linha, a agulha, as cores, para mostrar os traços e seus caminhos, os ritmos, os relevos, as texturas e aromas, presentes no imaginário histórico, cultural e religioso da Ilha.

Do mesmo modo, o narrador vai juntando esses fragmentos e fazendo o seu círculo, preenchendo e voltando ao início, como poderemos constatar dentro em pouco. O artifício do bordado de Jamal é o artifício do narrador, como se fossem um só, mas podemos ver que percorrem caminhos diferentes: um, o da história e da imaginação; e o outro, o da memória histórico-cultural. Os artifícios de Jamal consistem em entrelaçar e, portanto, bordar as características da Ilha e de sua linhagem; enquanto que os artifícios do narrador são a sutileza, o suspense, o manejo estético de infindáveis palavras-símbolos, metáforas, labirintos e arabescos, todos realizados pela linguagem. Não é assim que Jamal também borda o pano?

É com essa imagem, revestida e entrecruzada de significações, que voltamos ao bordado, cujo avesso apresenta importantes enigmas a serem desvendados:

Voltando ao pano. Esgotado o itinerário da frente, aquele que foi e regressou num movimento só, procuramos agora o verso porque é normalmente aí que se acham **as raízes, o segredo do enigma que é cada bordado**. Aí se encontram as fundações dos edifícios de enganos por onde o bordador nos conduz, a sua escondida explicação. Aí se desnudam e esclarecem todos os artifícios. **Todavia**, virado o pano, em lugar da explicação encontramos com surpresa um novo e maravilhoso traçado, **o verso sendo também o direito**. Mas um direito de conteúdo tão diferente **que é a história da sua dikiri, a sua confraria**.

(COELHO, 2005, p. 38 – grifos nossos)

O narrador observa o verso do pano e percebe que no lugar das **raízes**, há outro conteúdo, mas igualmente traçado pelas mãos de Jamal. Na narrativa, “**as raízes, o segredo do enigma que é cada bordado**”, podem referir-se ao que está nas entrelinhas, como o que permeia a estrutura narrativa por meio da linguagem, fornecendo os dados que vão compondo o tecido, delineando-o: são os conectivos, as conjunções, os signos, os adjetivos, advérbios, enfim, os elementos que se articulam na estratégia discursiva visando à representação do

pensamento. **As raízes** no bordado de Jamal, no qual “**o verso sendo também o direito**”, são as que mostram “**a história da sua dikiri, a sua confraria**”, desde as origens.

As citações a seguir mostram as referências históricas originárias perpassadas pelo talento artístico de Jamal em pontos, cores e datas.

Todos os detalhes desta jornada buscam um passado quase perdido em si mesmo, mas que, para o alfaiate, diz muito sobre sua crença:

Uma pequena rosácea, desbotada pelo tempo, assinala onde tudo começou: al-Shadhuli fundando a confraria Shadhuliyya, no longínquo ano de **1258. Logo depois**, uma pequena ligação em ponto pé de flor e passamos a al-Yashruti (...). **Em seguida, uma mão esticada e outra recebendo** representam al-Yashruti passando a confraria ao seu discípulo dilecto, o Shaykh Darwish, e **nova mão esticada e nova recebendo**, este entregando a ijaza da confraria a alguém (...). É o Shaykh Ma’ruf, descendente direto de Fatima, filha amada do Profeta (...). Ma’ruf manifestando a sua cólera, e por isso sendo obrigado a fugir para Zanzibar atravessando o mar Índico, perseguido pelos poderosos; e o alfaiate Jamal, com tristeza, a retratar essa fuga em ponto de cruz cruzando o esse mar. **No ano seguinte, 1897**, o pano **mostra Ma’ruf desembarcando na Ilha de Moçambique (...)** para ali estabelecer a sua confraria Shadhuliyya Yashrutiyya, e assim espalhar a Divina Palavra (...).

(COELHO, 2005, p. 38 e 39 – grifos nossos).

Percorrendo os séculos (1258 a 1897), Jamal nos conta o percurso das confrarias até chegar a Ilha:

Nova mão entregando e outra recebendo, assinalam o acontecimento. **Infelizmente, recomeçam aqui as sombras**, bordadas tempos depois, já na lua nova, por um Jamal de mau humor (...). **Sombras** que são decadências umas vezes retratadas com pontos apropriados, de espinha, outras com **raivosos gatafunhos** que quase fere o pano, **o ódio e a frustração de Jamal pingando em cima dele em tantas noites sofridas, enquanto a Ilha inteira dormia**. Morre o Shaykh Jimba – diz o pano que **estamos em 1921** – (...).

(COELHO, 2005, p. 40 – grifos nossos)

Nesse trecho destacam-se a insatisfação, a raiva com que Jamal concretiza suas ideias, o que indica que se trata de uma parte da história que ele não gostaria de retratar, mas, como segue fielmente o seu propósito, ele vai em frente. O enunciado e a enunciação, por sua vez, deixam claro que a escolha das palavras-símbolos revela a dimensão que essa etapa do bordado tem para Jamal. São sensações e percepções que denotam seu estado de ânimo: **infelizmente, raivosos gatafunhos**. Tais palavras indicam um campo semântico de **sombras, ódio e frustração** no bordado. Do ano de 1921 em diante, Jamal depreende uma sucessão de nomes e um emaranhado de linhas que bordam o destino da confraria.

Observamos que as linhas bordadas vão esboçando, mais uma vez, aquilo que Jamal sente, agregando aos sentimentos dele outros adjetivos que reforçam suas emoções:

A partir daqui **volta o pano a perder a lucidez**, tomado de **cores sombrias** e de **pontos sem técnica que os distingam e nos admire; apenas gatafunhos** como se fossem de criança. **Gatafunhos sujos que cheiram ao ódio que as mãos de quem coseu ali deixou, embora guiadas pelo fito branco da pureza.**

(COELHO, 2005, p. 41 – grifos nossos)

Perder a lucidez, cores sombrias, pontos sem técnica e gatafunhos sujos que cheiram ao ódio que as mãos de quem coseu ali deixou expressam o dilema de Jamal: retratar no bordado o que a história conta ou o que a voz da ancestralidade diz aqui e ali. Além disso, se trata de mais uma luta por seus ideais de pureza e devoção. O narrador, ao descrever o bordado de Jamal, evidencia o contraste perceptível, os pontos, as cores e a descrição que apontam para a fúria com aquilo que o tecido registra e como ele foi feito.

Por outro lado, “Poderia esta história ter sido como uma grossa e sedosa trança de mulher, **todas** as dikiri se enrolando a caminho do futuro para fazer uma só irmandade pura e forte. **Poderia, é certo, mas assim não aconteceu**” (COELHO, 2005, p. 41). Poeticamente, a narrativa traz uma imagem feminina, recolhida com delicadeza no efeito que o cabelo trançado mostra, para se referir ao que Jamal gostaria que tivesse acontecido com a confraria. Mas, a história não foi bem assim e, essa digressão do narrador e, também do alfaiate, pode ser considerada uma imagem que remete para o que, de fato, se deu. Impoluta e também sedutora, como metáfora da *sedosa trança de mulher*, a confraria se dividiu: a de Jamal, a Shadhuliyya Madaniyya; e da de senhor Rashid, a Qadiriyya de Abdurrahman.

O narrador nos conta que “**Rematado este bordado, Jamal sente sede e ódio**” (COELHO, 2005, p. 42), certamente, sentimentos tantas vezes reprimidos, que fazem com que o alfaiate transfira para o bordado a revolta que essa memória lhe traz. “Estende a mão, tateia até a achar **o púcaro dos olhinhos de ferrugem para saciar essa sede provisória**” (COELHO, 2005, p. 42 – grifos nossos). A *sede* e o *ódio* estariam corroendo Jamal?

Sede de água ou de liberdade? *Ódio* da estagnação que o inquieta ou dos infiéis e daquilo que representam? Essas possibilidades são esboçadas na história que os detalhes do bordado nos contam pelo entrelaçamento das linhas e, portanto, pelo movimento criativo que as mãos de Jamal concebem.

A imagem do púcaro corroído pela ferrugem é bastante significativa porque evoca também uma sensação de desconforto, de decadência e, até mesmo, do que foi corrompido. O púcaro representa, ainda, o objeto que serve para retirar água de recipientes maiores ou para

acondicionar pequenas quantidades ao alcance das mãos. Nesse sentido, estender a mão para alcançar o púcaro pode ser uma metáfora referente ao que se passará em seguida:

À definitiva, a verdadeira, só a saciará quando o pano estiver pronto e o puder lavar. Recolherá depois a água dessa lavagem, transportando, diluídos nela, todos os sinais bordados: os lugares e os santos, os versículos do Livro e os actos nobres. Só essa água lhe matará a verdadeira sede. Mas o ódio? Como calar o ódio?

(COELHO, 2005, p. 42 – grifos nossos)

A presença da água indica que se trata de um ritual de purificação, ao qual o bordado precisa ser submetido para extrair as marcas que as linhas coloridas deixaram no pano, além dos resquícios impregnados de história e lembranças. É também um ritual de purificação para Jamal que está quase cumprindo seu encargo, sua prova iniciática, para tornar-se um fiel seguidor do Profeta, digno de ser por ele conservado em sua pureza e devoção. Mas, o ódio que sente o alfaiate vai além. Conseguirá ele terminar sua provação?

A metáfora do púcaro condensa aquilo que o narrador ilustra detalhadamente, mostrando que, corroído ou corrompido, o tempo se esvai inexoravelmente. Essa é a realidade incontestável que, paulatinamente, vai conduzindo a narrativa. Ao cumprir sua trajetória, o narrador também terá passado por um ritual?

Após tantas idas e vindas, dos gestos do senhor Rashid, das inferências do narrador e da inquietude de Jamal, veremos que acontece, no conto, uma derradeira mudança:

Voltamos à alfaiataria algum tempo depois. Nas mãos um novo pano (...). Afinal, também **nós repetimos os gestos**. Pedimos licença (...). Em cima da Singer, um grosso e pesado pano (...). **Na sala, além do pano, os dois homens medindo-se em silêncio.**

Pedimos desculpa pela interrupção.

(COELHO, 2005, p. 42 e 43 – grifos nossos)

O embate entre Jamal e senhor Rashid ocorre, mais uma vez, porque o alfaiate, sem seguir os riscos deixados pelo patrão, tece outro pano. O narrador deixa claro que a condição de Jamal será sempre a de servir. Independentemente daquilo que seja capaz de fazer, ele é o reflexo de uma estrutura social de poder demarcada, por séculos, no espaço e na história da Ilha de Moçambique.

“**Olhamos com genuíno interesse o pesado pano, procurando apreciá-lo**” (COELHO, 2005, p. 43) – diz o cliente-narrador diante do tecido. Ele observa: “**Numa ponta o começo da própria Ilha (sabemo-lo agora, a casa de Jamal em Macaripe; na outra, e todavia no mesmo local, Makkah, a terra sagrada aonde é preciso ir e regressar**” (COELHO, 2005, p. 43); e percebe que o bordado indica a partida e o retorno a um mesmo

lugar. Ele nota e nos faz entender que o bordado metaforiza um círculo vicioso da própria história e da geografia da Ilha, dividida em dois lados nitidamente opostos:

Olhamos o pano quase em forma de banana e não vemos, **de um lado e de outro, mais que a própria Ilha. Numa ponta a Fortaleza**, uma pele de pedra rude com alma de cal alvíssima; **na outra, o crematório dos banheiros** exalando, disse um poeta, essências e grinaldas, jasmim, e uma alta coluna de grosso fumo vertical; **a meio**, a linha cerrada dos bairros, **Esteu, Litine e Macaripe** ele próprio, de um lado, por onde o bordado parece ter começado. E de outro, **Quirahi, Unidade, Areal e Marangonha**, com o antigo tanque dos mainatos. **Logo a seguir**, em linha mais dispersa, apressada e vaga, as casas de pedra desmanchando-se.

(COELHO, 2005, p. 43 e 44 – grifos nossos)

Esta citação revela mais que isso, pois as expressões **de um lado e de outro; numa ponta, na outra; a meio e logo a seguir** são indicativos do espaço descrito, mas expressam também os caminhos trilhados pela estrutura do conto em si, mostrando que, além do espaço, redimensionam o tempo ficcional e histórico. São, portanto, esses indicativos ou operadores do discurso que assinalam o movimento circular do enredo.

O bordado de Jamal é, por conseguinte, uma viagem iniciática às suas origens e às da Ilha de Moçambique. Seu bordado é uma cartografia histórica que, ficcionalizada, passa de mãos e dá voz ao hábil narrador que descortina a historicidade do Norte moçambicano. Neste sentido:

Não foi por estas ruas que perfuram ruínas que o bordador se interessou, concluímos. Ao lado, um fio solto e esquecido, que Jamal, **imprudente uma segunda vez**, achou que a Singer do senhor Rashid conseguiria rematar. **Um cordão umbilical que para nós**, vendo apenas aquilo que conseguimos ver, é **uma ponte estreita, metálica, quase infinita, que se calhar o senhor Rashid irá cortar com a sua tesoura escura e pesada para que a Ilha volte a ser outra vez uma ilha.** Antes de nos entregar a obra, caso seja essa a nossa vontade e também possibilidade.

(COELHO, 2005, p. 44 – grifos nossos)

O narrador fecha o círculo ao puxar os fios simbólicos do **labirinto**, da **ponte** e da **tesoura**, mostrando, com essa estratégia, que procura juntar a esses elementos norteadores as personagens Jamal, o cliente-narrador e senhor o Rashid, respectivamente, e os pontos mais representativos da Ilha e da narrativa.

O **fio solto e esquecido** referido na citação remete à metáfora da ponte, pois é comparado a um “cordão umbilical”. Existiria uma “ponte” simbólica que uniria e separaria a *cidade de pedra e cal*, onde se localizava a Alfaiataria, e a *cidade de macúti*, onde morava Jamal? Seria essa ponte imaginária o “cordão umbilical” que geraria, alimentaria, guardaria e protegeria os “inquietos” habitantes desta Ilha?

O “cordão umbilical” apresenta uma simbologia universal, sendo um fio que liga e representa a vida. Por acaso, não seria esse *cordão* uma alusão à *linha*, e, por extensão, à *ponte*, à *ilha*, à *cobra* e à *tesoura*? O entrelaçamento desses símbolos parece ser o que o enunciado e a enunciação propõem: criar, imaginar, fiar, desfilar, cortar, coser, indicar, intuir, suggestionar, tecer.

Finalmente, observemos o último parágrafo do conto:

Ou talvez não. Porque Jamal tem as mãos em cima da máquina de costura, enclavinadas, sabendo desta vez o que fazer-lhes. Uma vai destiná-la ao senhor Rashid e, para lá dele, à tradição da terra, barulhenta e inculta, blasfema e excessiva. A outra visa-nos a nós, meros clientes, e aquilo que representamos. Para que assim possa cumprir-se a pureza do seu desígnio solitário.

(COELHO, 2005, p. 44 – grifos nossos)

O *insondável* Jamal se transforma na própria fúria de se ver outra vez roubado e explorado. Suas tradições, valores e crenças correm o risco de serem passados para as mãos daqueles que vêem apenas o bordado como objeto de capricho e não como arte e representação crítica da história.

Quantas vezes essa Ilha fora usurpada? Perder novamente a tradição, para Jamal, seria também perder a identidade e ver rechaçada a memória ancestral e a linhagem de seu povo. Duas vezes ter o bordado roubado era a perda definitiva de suas origens pessoais e históricas.

Arrematar o bordado implicaria encerrar uma história que ainda estava sendo contada e que, certamente, reuniria tantas outras. O narrador, então, retoma o início do conto; o círculo-Ilha vai-se completando e também encerrando a narrativa, mas a expectativa se mantém, pois o pano, metáfora do desejo de devoção e purificação, novamente corre o risco de cair em mãos estranhas.

Diante de tal ameaça, a estratégia do suspense permanece, uma vez que o tempo, suspenso entre a realidade e o sonho, parece fazer com que nós, juntamente com o narrador – *meros clientes* que entramos e saímos da Alfaiataria, exploramos suas nuances, delineamos seus objetos, seguimos os *riscos* do senhor Rashid e percebemos a opressão do alfaiate –, sejamos tudo aquilo que Jamal abomina. Cumpre-se, assim, nesse jogo tridimensional – o do tecelão, o do tecido e o da tecedura –, o enigma do “pano encantado”.

Nossa leitura, agora, deixará a Ilha, atravessará a ponte, adentrará o continente e descerá a costa índica. O próximo cenário será a Beira, em “Casas de Ferro”.

3 “CASAS DE FERRO”: o pós-guerra na Beira e o tom das palavras

A moral que há em ‘Casas de ferro’ é que qualquer lugar pode ser a **nossa casa**.
(COELHO, 2005, p. 10 – grifos nossos)

“Casas de ferro”²⁴, inserido no livro *Setentrião*, de João Paulo Borges Coelho, é outro conto selecionado para se adentrar no universo da linguagem. Nesta narrativa, o narrador vai desfiando, criticamente, a história da região da Beira, no período que compreende o pós-guerra.

Do ponto de vista histórico-político e econômico-social, o historiador moçambicano Aurélio Rocha nos diz que, em finais dos anos 1940,

o sentimento anticolonial começava a assumir a forma de contestação social e política, nomeadamente com a organização de acções de carácter político-cultural, que, de alguma forma, serviram de enquadramento a toda a contestação social que então se fez sentir um pouco por todo o espaço moçambicano, como o ilustram as medidas repressivas então tomadas pelo Governo colonial, quer investindo contra todas as acções do tipo laboral (greves, etc.), quer através da sofisticação e do reforço dos aparelhos repressivos, de que é exemplo a criação, na colónia, da polícia política, a PIDE [Polícia Internacional e de Defesa do Estado], em 1957.
(ROCHA, 2006, p. 56)

Com esse quadro, percebemos que Moçambique encarava uma lastimável situação de revoltas; por outro lado, o Governo investia no combate a todos os tipos de contestação. Aurélio Rocha nos dá alguns exemplos de episódios históricos desencadeados no período mencionado:

A exploração desenfreada, o trabalho forçado, o racismo e o sistema de culturas obrigatórias suscitam a revolta entre os trabalhadores assalariados nas cidades e zonas rurais, através de manifestações que vão desde a resistência passiva às greves e através de outras formas de protesto mais ou menos violentas.
(ROCHA, 2006, p. 56)

Esses fatos mostram a dimensão do caos que se instalou no país, tanto que, a partir:

(...) dos anos cinquenta, a situação nas colónias portuguesas começava a ser mais conhecida no exterior, despertando a curiosidade e o interesse de jornalistas, escritores e intelectuais estrangeiros. Entre os moçambicanos dos diversos grupos e organizações começou a ganhar corpo a ideia de unidade e da unificação de esforços para a luta contra o domínio colonial português e pela Independência.
(ROCHA, 2006, p. 59)

²⁴ COELHO, 2005, pp.47-72.

A FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique – fundada a 25 de Julho de 1962) iniciou a luta armada de libertação nacional em setembro de 1964, cujo objetivo era a independência do país e a construção da nação moçambicana. A guerra espalhou-se rapidamente, provocando o desmantelamento quase total da administração portuguesa, criando condições para a atuação da FRELIMO.

A Revolução dos Cravos, em Portugal, em 1974, contribuiu, em parte, para o fim do colonialismo em Moçambique; a partir de então, agravou-se ainda mais a situação económico-financeira do país que se encontrava comprometido em praticamente todos os setores. Logo após a libertação, iniciou-se uma longa guerra civil. No início da década de 1980, a fragilidade dessas investidas fez com que Moçambique continuasse a sofrer sérias limitações em seu desenvolvimento. Rocha destaca que

face à crise económica generalizada, o Governo moçambicano procurou mobilizar o apoio dos países ocidentais, ao mesmo tempo que negociava a sua adesão às organizações financeiras internacionais, nomeadamente o Fundo Monetário Internacional (FMI) e o Banco Mundial (Banco Mundial), que vem verificar-se também no ano de 1984. Foram então decididas acções de liberalização económica mais profundas, que culminariam, em 1987, com a aplicação de um Programa de Reajustamento Estrutural (PRE) e, depois, gradualmente, até 1989, com o abandono definitivo do “marxismo-leninismo” e da orientação planificadora e estatista da economia.

(ROCHA, 2006, p.84)

Os efeitos imediatos da aplicação do programa de reajustamento estrutural, introduzido ainda durante a guerra civil, “traduziram-se na deterioração das condições de vida das camadas mais populares e ergueram-se como sérios obstáculos ao projecto de instituição de uma ordem democrática” (ROCHA, 2006, p. 86).

Diante de tais dificuldades, Rocha pontua que:

Devido ao permanente estado de crise em que se encontrava há vários anos, o país não tinha um Estado eficiente capaz de agir como catalisador do desenvolvimento e de ser o lugar da resolução dos conflitos no respeito da lei. Internamente, não existia uma oposição organizada até 1990, além da RENAMO [Resistência Nacional de Moçambique], dirigida por Afonso Dhlakama, que era ainda uma organização moldada para a guerra e para a desestabilização do Estado.

(ROCHA, 2006, p. 87)

Analisando o descompasso da crise, Rocha evidencia, ainda, que:

Com a liberalização política definida ao abrigo da nova Constituição, seguiu-se um verdadeiro descontentamento popular, entre 1990 e 1994, manifestado sob a forma voluntarista de greves, facilmente controláveis, personalizadas e de reduzido conteúdo político, mas ainda assim perigosamente desestabilizadoras, tendo em conta a fragilidade das instituições do Estado.

(ROCHA, 2006, p. 88)

Nos anos seguintes, entre eleições gerais e locais (1994, 1998, 1999, 2003, 2004), Moçambique foi conduzido a certa estabilidade política, em busca de concretizar o desenvolvimento tão esperado após os longos anos de conflitos. Esse quadro bastante resumido sobre o processo desencadeado desde os anos quarenta desvenda a estrutura frágil e complexa do país; esboça que a luta do povo moçambicano para ser reconhecido e garantir condições de sobrevivência ainda continuaria, pois parte dela continuava a ser travada pelos mais de 2.500 moçambicanos que “residiam” no que sobrara do Grande Hotel²⁵ da Beira, cenário emblemático, se considerarmos tudo o que representa. Fora construído como um investimento com potencial extraordinário para alavancar o desenvolvimento da cidade da Beira, garantir emprego e geração de renda para a população, contudo se transformara no retrato arruinado da história moçambicana, marcada por 27 anos de guerra. Este é o local onde se desenrola o referido conto de Borges Coelho.

Uma importante mensagem presente em ‘Casas de Ferro’ é que qualquer lugar pode ser a **nossa casa**; essa é a frase com que João Paulo Borges Coelho (2005, p. 10) inicia o conto. O destaque dado ao pronome possessivo nós, em **nossa casa**, indica o coletivo, uma vez que são os problemas do povo moçambicano que o narrador vai nos mostrar, metonimicamente, com o desenrolar dos fatos.

O narrador assinala claramente a divisão social entre as personagens do enredo. Ele vai tecendo a narrativa, descrevendo e marcando a separação que havia, seja entre os andares do hotel ocupado, seja entre as personagens: o Povo, a Força, as Autoridades, os Empresários e as embarcações. A estratégia basicamente argumentativa dá um contorno diferenciado à enunciação, tendo em vista que é o modo de dizer desse narrador, pontuado por digressões, que, criticamente, revisita as situações desencadeadas no período do pós-guerra e que tem como pano de fundo o cenário do Grande Hotel e o seu entorno. Além disso, percebemos que essa divisão também apresenta uma subdivisão, que será mostrada no decorrer de nossa análise.

²⁵ Convém mencionar o filme “Hóspedes da noite”, de Licínio Azevedo, que dialoga com o referido conto de João Paulo Borges Coelho, abordando também o drama deste hotel na Beira.

Licínio Azevedo é cineasta e escritor brasileiro radicado há tempos em Moçambique. Trabalhou no Instituto Nacional de Cinema, onde acompanhou as experiências dos cineastas Ruy Guerra e Jean-Luc Godard. É um dos fundadores da Ébano Multimédia, empresa moçambicana de produção de cinema.

Sinopse de “Hóspedes da noite”, documentário produzido em 2007: O Grande Hotel, na cidade da Beira, era o maior de Moçambique, na época colonial: 350 quartos, luxuosas suítes, piscina olímpica. Atualmente, o prédio, em ruínas, sem eletricidade e sem água canalizada, é habitado por mais de 2500 pessoas. Algumas vivem ali há vinte anos. Além dos quartos, também servem de moradia os saguões, os corredores, as áreas de serviço do hotel e a cave, onde é sempre noite.

Disponível em <<https://dockanema.wordpress.com/2012/09/19/hospedes-da-noite/>> Acesso em 22/05/2015 às 23h42min.

O recurso de descrever os locais, as personagens, os objetos e as ocorrências entre eles é uma maneira narrativa de evidenciar a decadência que envolveu a tudo e a todos. Outro aspecto relevante quanto ao narrador é que ele, em sua onisciência, traz à tona os conflitos das personagens, desde as precárias condições de sobrevivência em um local desprovido do mínimo, até o modo como se adaptaram às casas de ferro. Metonímias do coletivo, essas habitações miseráveis alegorizam a história escrita no aqui e no agora; corroídas pelo tempo e corroendo o tempo que abriga o povo, mostram que o efeito corrosivo vai além daquilo que podemos imaginar.

3.1 UM HOTEL NA BEIRA

Assim aconteceu, embora na verdade não se conheça exactamente o autor, que nisso de inventar notícias é o tal Povo, que sem existir existe mesmo, exímio. Como é exímio a acreditar nelas.

(COELHO, 2005, p. 54)

A região da Beira, situada na província de Sofala, praticamente demarca os limites entre o Sul e o Norte de Moçambique. A cidade da Beira é a segunda maior cidade do país; foi desenvolvida pela Companhia de Moçambique no século XIX e, depois, diretamente pelo governo colonial português, entre 1942 e 1975, ano em que o país se tornou independente de Portugal.

A Beira é, atualmente, um local importante para o comércio externo do Zimbábue, Malawi e Zâmbia, principalmente devido ao seu porto, cuja importância ficou demonstrada durante a guerra civil moçambicana (de 1976 a 1992), quando as tropas do Zimbábue protegeram a ferrovia e a estrada que ligam a Beira a Mutare, permitindo a continuação do comércio.

Idílio do Amaral nos diz que “na Beira vivem, lado a lado, diversas comunidades, como a chinesa, a paquistanesa, a grega, a inglesa, a portuguesa e a africana” (AMARAL, 1969, p. 80); nesse hibridismo cultural e linguístico, a língua portuguesa é ensinada nas escolas, onde as crianças “recebem também instrução nas línguas dos seus ancestrais” (AMARAL, 1969, p. 84). Ainda segundo Idílio,

nesta variedade racial e cultural que caracteriza a Beira reside um dos maiores encantos da cidade, ao qual se junta ainda o movimento do turismo. A Beira, com as suas praias entre a Ponte Gea e o Macuti, representa um foco de atração intensa para

os veraneantes dos territórios sem mar da Rodésia, da Zâmbia, do Malawi e mesmo de algumas áreas da República da África do Sul; a cerca de 130 km fica o Parque Nacional da Gorongosa, rico em animais selvagens e numerosas reservas de caça.

(AMARAL, 1969, p. 84)

Essas características colocam a Beira em uma posição favorável ao turismo. Amaral ressalta que esta cidade,

com mais de 80 anos de existência, embora nascida em um ambiente natural pouco favorável, salvo a existência de um estuário e regolfo costeiro de litoral baixo que levam os ancoradouros para posições mais próximas do interior do continente, persistiu e progrediu. Dentre os vários fatores que têm contribuído para isso são de destacar: a existência de um porto de boa localização na África Oriental, onde eles são relativamente escassos; a posição de terminal de uma das mais importantes linhas férreas da África meridional, pela área servida, pelo movimento de mercadorias. A Beira, em muitos aspectos, antecipou-se a Lourenço Marques, que além de capital da província é a maior cidade e hoje o primeiro porto quanto à atividade. Assim, por exemplo, as relações entre caminho de ferro e porto existem há mais tempo na Beira, que se mantém como lugar importante entre os portos moçambicanos; do lado do mar a Beira constitui um pólo de atração para as rotas marítimas, algumas das quais terminam aí, porque, dada a sua localização geográfica, fica a igual distância dos portos europeus do Atlântico Norte, pela via do canal de Suez ou pela do Cabo da Boa Esperança.

(AMARAL, 1969, p. 91)

Cabe-nos salientar que essas informações datam de 1969, período em que já se fomentavam os conflitos da guerra de libertação que tomaria conta do país e que culminaria com a independência e, logo a seguir, com a deflagração da guerra civil; além disso, nos oferecem um panorama da Beira, no que se refere ao seu potencial turístico, cultural e econômico, dada a sua localização estratégica.

José Luís Cabaço menciona que:

No norte, predominavam sociedades segmentárias numa multiplicação de regedorias autônomas, com suas áreas de influência, organizadas em inúmeros e pequenos aglomerados populacionais; a tradição produtiva era essencialmente “de subsistência” ou artesanal. Entre os Macondes (Makonde) existia, paralelamente, uma grande vocação escultórica, figurativa e “espiritual”, reveladora de uma invulgar capacidade criativa e de seu espírito de autonomia (...).

No centro do país, sob concessão da companhia de Moçambique até os anos 30, predominava o grupo Chona (Shona), com fortes laços com as populações transfronteiras na Rodésia do Sul, laços que eram estimulados pela administração britânica da companhia. A agricultura colonial, principalmente ao longo da fronteira, tinha características idênticas ao sul de Moçambique. Na restante região imperavam as grandes plantações de açúcar e florestas. Havia uma tradição migratória, a maioria para as plantações de tabaco e cereais rodesianas. O facto de ser um corredor ferroviário internacional (entre o porto da Beira e os territórios do interior) fazia da região uma área onde a população, principalmente ao longo das vias de comunicação, se beneficiava de relativo acesso à informação.

Ocorria, no centro de Moçambique, um factor importante: a rivalidade com o sul. Essa atitude, se tinha um carácter competitivo entre os colonos explicável por ser a Beira a segunda cidade do país, possuía raízes mias profundas nas populações africanas, entre as quais a transmissão oral mantinha viva a memória da ocupação

sangrenta e despótica do império de Gaza (há pouco mais de meio século), identificada agora com os povos Changana (Shangane) (grifos meus).
(CABAÇO, 2009, p. 290-291)

Ainda sobre Moçambique, Cabaço nos oferece uma pequena ideia do que já estava acontecendo pelo país:

A época das chuvas de 1967-68 (setembro a abril) registrou um crescimento das actividades da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) que se viria a confirmar no decurso de 1968 e a desenvolver no ano seguinte, quando as FA (Forças Armadas) tiveram informação da presença de quadros da guerrilha em acções de intensa mobilização política entre as populações no distrito de Tete (...) (Cabaço, 2009, p. 264).

Em 1972, a acção militar da FRELIMO atingiu o centro do país e, em particular, a actual província de Manica, então uma área com forte presença de agricultores portugueses e algum desenvolvimento industrial. No ano seguinte alargou-se para o distrito da Beira, zona de influência da segunda cidade do país e importante terminal ferroviário e petrolífero que servia o *hinterland* e, em especial, a Rodésia do Sul de Ian Smith (...).

(CABAÇO, 2009, p. 269)

Com essa análise sobre a situação dos moçambicanos, percebemos que Cabaço, mostra claramente as diferenças entre o Norte e o Centro do país. Isso evidencia também que Moçambique, devido a sua posição estratégica na costa do Índico, foi criado e se desenvolveu a partir das influências de vários povos locais e dos colonizadores, o que propiciou a formação do mosaico cultural que se verifica nas produções artísticas, arquitetônicas, culturais, entre outras.

Nesse contexto histórico-político-geográfico, se insere o Grande Hotel que foi construído inicialmente para ser o Grande Hotel Cassino da Beira, mas, quando o jogo foi proibido, essa expectativa frustrou os investidores. Inaugurado em 1954, trazia o título de “O Orgulho da África”. Cercado de luxo e imponência, o hotel não obteve o sucesso comercial esperado e entrou em declínio com as guerras em Moçambique. O imóvel passou a servir de abrigo para refugiados, foi-se deteriorando e, mais tarde, foi invadido por aqueles que não tinham onde morar.

O conto de Borges Coelho dimensiona o que aconteceu não só ao Grande Hotel, mas também, e principalmente, ao povo daquela região, sendo infelizmente esse o retrato do que restou e que é detalhado pelo narrador: a fachada ricamente ornada com o que havia de melhor, seu interior luxuosíssimo. Mas, em contrapartida, também é descrito e pormenorizado aquilo que sobrou: abandono e pobreza. O Grande Hotel encerrou definitivamente suas atividades em uma festa: a passagem de ano, no dia 31 de dezembro de 1980. Foi uma ocasião única para a Beira e para Moçambique. Mas essa oportunidade foi perdida.

A seguir, começaremos a análise do conto pelos caminhos trilhados por um narrador que mostra como a Beira e parte de sua população se viram depois da guerra. Trata-se de um recorte na história moçambicana, veementemente traduzido para o contexto engendrado por João Paulo Borges Coelho. Vamos a ele.

3.2 VIDAS EM SUSPENSO

Para onde foram os que não couberam é um mistério que não cabe a esta história desvendar. Saíram-lhe pelos cantos das páginas e perderam-se em lugares desconhecidos.

(COELHO, 2005, p. 60)

O conto apresenta a desventura de uma parcela da população que, em busca de um lugar para morar, havia invadido o Grande Hotel da Beira, agora, apenas uma ruína. A narrativa se inicia com a presença da Força Municipal:

A primeira tentativa foi levada a cabo pela Força Municipal. Chegou com grande aparato, com isso, cometendo crasso erro pois se queriam testar o equipamento novo – **capacetes com viseiras, escudos e bastões – deviam tê-lo feito em outras circunstâncias, nunca ali onde o que se requeria era a persuasão (...).**

(COELHO, 2005, p. 47)

Na citação acima, os elementos grifados mostram a caracterização dos componentes da Força, paramentados com visíveis proteções contra os “hóspedes” do Grande Hotel da Beira. Tais elementos – **capacetes com viseiras, escudos e bastões** – apontam para a investida que estava por vir; além disso, são confeccionados com materiais resistentes como fibra, borracha e até mesmo o metal, que nos remete para um dos elementos norteadores e está relacionado com a dureza, obstinação e a transmutação. Mas, o narrador também nos diz que: **deviam tê-lo feito em outras circunstâncias, nunca ali onde o que se requeria era a persuasão**. Ou seja, podemos inferir que esse tom de crítica se dá porque indica a total e desnecessária força contra os meros “hóspedes” do infortúnio. Isso ficará claro mais adiante, quando os fios dessa tecedura mostrarão uma trama bem diferente.

Outro aspecto relevante é que, nesse cenário de abertura, o narrador mescla a descrição do hotel e a narração dos fatos iniciais com reflexões e comentários cruciais, condensando-os, dando-lhes semelhante peso. Seriam *indícios* de um narrador engenhoso que tece a linguagem em uma sinuosidade capaz de fazer convergirem as informações ou seriam dados de um discurso velado, no qual podemos perceber o atrito de uma história dentro de outra?

Vejamos o seguinte trecho:

(...) até porque revendo-se a operação, **agora já se sabe ter redundado em fracasso, fica claro** que não havia à partida a menor possibilidade de atingir os objetivos pretendidos devido **à clara desproporção entre a Força e os manifestantes, e também a outros factores que não interessa aprofundar para não afetar a coesão dela. Manifestantes é uma forma de dizer**, pois que **aquela gente não manifestava nada, limitava-se a ali viver. A não ser que viver, nos tempos que correm, seja já em si um manifesto. Pensando bem, talvez seja.**

(COELHO, 2005, p. 47)

A Força tinha por objetivo despejar “os manifestantes” que haviam invadido o Grande Hotel. O narrador faz uma denúncia sobre a situação enfrentada pelas pessoas que, sem qualquer outro tipo de solução, buscavam abrigo em um hotel abandonado.

O narrador se vale desse discurso decisivo para nos revelar a distância entre os envolvidos no conflito que permeia a narrativa, redimensionando sua real proporção. Isto se dá por meio da linguagem, pela utilização intercalada de palavras que se atraem ora pela sonoridade – o /r/ expressando atrito e o /s/ criando um efeito deslizante; /ado/ (redundado) e /asso/ (fracasso) soando como alongamento e retraimento, como um balanço das ondas do mar –; ora pela repetição e retomada de alguns vocábulos – **os manifestantes (...)** **Manifestantes é uma forma de dizer, aquela gente não manifestava nada, seja já em si um manifesto** –, os quais (substantivo, adjetivo e verbo) trazem em si uma sonoridade sugestiva de ruídos, caracterizada pela articulação de vogais e consoantes. As repetições e a carga sonora conferem ao enunciado do conto alguns dos ruídos e movimentos que aconteciam nos conflitos narrados.

Viver é outro vocábulo que merece ser observado: “limitava-se a **ali viver. A não ser que viver**, nos tempos que correm, seja já em si um manifesto”. Nessa oração o narrador traz a marca da circunstância aliada à ideia de sobrevivência e habitação; seriam apenas sinônimos alusivos ou sua narração estava alinhavando alguns fios, aparentemente despreziosos e singelos, para tecer essa significativa imagem? Tomando emprestadas as palavras do narrador – **Pensando bem, talvez seja** –, este também antecipa o resultado fracassado da investida e reconhece não ser o momento para esclarecer o fato, tendo em vista ser essa **a primeira tentativa**. Além do que, o número de policiais e todo o aparato pareciam desnecessários diante de pessoas que não ofereciam o menor perigo. Os indícios apresentados pela linguagem atribuem ao jogo entre o enunciado e a enunciação a sua substancial capacidade de expressão, na medida em que se verifica como o modo de dizer desse narrador perspicaz enriquece o panorama vislumbrado.

O narrador aponta para uma realidade cruel, inevitável e que parece perdurar no tempo, ou seja, não é envisada uma possível solução. Tempo este principalmente agravado pela situação que se instaurou no pós-guerra, pois as questões relacionadas ao tempo, ao espaço geográfico e físico em que as personagens circulam mostrarão claramente um esboço do que de fato ocorreu no Grande Hotel.

Sabemos que, do ponto de vista histórico, o tempo é demarcado pelo decorrer de acontecimentos políticos, econômicos e sociais. Para revisitar o passado, cabe à memória, seja ela individual ou coletiva, o trabalho de reinventar, no presente, o vivido a partir do contado.

Por tal razão, Halbwachs ressalta que “a história não é todo o passado e também não é tudo o que resta do passado. Ou, por assim dizer, ao lado de uma história escrita há uma história viva, que se perpetua ou se renova através do tempo” (HALBWACHS, 2003, p. 86). Tanto o passado quanto o presente se constituem a partir do tempo, este é o que de fato (re)dimensiona a história e a memória, por meio das lembranças e percepções.

Le Goff, citando Émile Benveniste (1965), chama atenção para uma importante distinção entre:

a) tempo *físico*, “contínuo, uniforme, infinito, linear, divisível à vontade”; b) tempo *cronológico* ou “tempo de acontecimentos” que, socializado, é o tempo do calendário; c) tempo *linguístico*, que “tem o próprio centro no presente da instância da palavra”, e *tempo do locutor*: “único tempo inerente à língua e ao presente axial do discurso”.

(BENVENISTE. Apud: LE GOFF, 1990, p. 210)

A terceira modalidade de tempo apontada por Benveniste é a que se relaciona ao universo da linguagem, pois

determina outras duas referências temporais, que estão necessariamente explicitadas num significante e fazem aparecer o presente à sua volta como uma linha de separação entre o que já não é presente e o que irá sê-lo. Estas duas referências não são próprias do tempo, mas, de pontos de vista sobre ele, sendo projetadas para trás ou para frente, a partir do momento presente.

(BENVENISTE. Apud: LE GOFF, 1990, p.210)

Le Goff nos explica, também, o presente é o tempo por meio do qual podemos refletir sobre o passado:

Ora, o tempo histórico, porque não se exprime a maior parte das vezes em termos narrativos, ao nível do historiador ou ao da memória coletiva, comporta uma referência constante ao presente, uma focalização implícita no presente. Isto é acima

de tudo válido para a história tradicional, que durante muito tempo foi, preferencialmente, uma história-conto, uma narração (...)
(LE GOFF, 1990, p. 210).

O historiador francês estuda as relações e distinções que se colocam entre o passado e o presente, definido este como o momento que propicia a operação fundamental da consciência:

A distinção entre passado e presente é um elemento essencial da concepção do tempo. É, pois, uma operação fundamental da consciência e da ciência históricas. Como o presente não se pode limitar a um instante, a um ponto, a definição da estrutura do presente, seja ou não consciente, é um problema primordial da operação histórica.

(LE GOFF, 1990, p. 203)

Consequentemente, o tempo rege a vida. Bergson pensando o tempo e a memória a partir de um ponto de vista filosófico diferencia a memória-tempo e a memória-hábito. Segundo ele,

nossa duração é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. Esta é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente. A memória não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua.

(BERGSON, 2006, p. 47)

Na tecedura de “Casas de Ferro”, a narrativa de Borges Coelho se vale de um conjunto de informações para entremear o tempo histórico com o que foi, de algum modo, vivido e ficcionalizar outro tempo, o da criação literária. Voltemos à análise do conto.

“Chegaram com **fardas novas** e uma **folha de papel timbrado, carimbada e assinada** por quem de direito, ordenando, depois de um necessário preâmbulo, o dito **despejo**” (COELHO, 2005, p. 48); explicaram que, *primeiro*, as autoridades estavam preocupadas com a segurança do edifício; *segundo*, que, “pior do que estavam, as Populações – sempre as Populações! – não podiam ficar”; e o *terceiro* argumento dizia “algo enigmático, afirmando que o turismo era o motor do Desenvolvimento” (COELHO, 2005, p. 48).

Paramentada, devidamente munida de documentação e argumentos, a Força tinha uma tarefa a cumprir: despejar os manifestantes. O problema é que essa ordem de despejo deveria ser entregue a alguém que a assinasse, mas ali não havia um representante oficial que a

recebesse, ou seja, os argumentos do Comandante da Força não faziam sentido para as Populações. O narrador, pela enumeração mencionada, criticamente enfatizava o abismo que havia entre **aquela gente** e as **Autoridades**; seu discurso, entremeado por apreciações, deixa de ser velado, para se impor pelos fatos daquele que vira, ouvira e/ou participara: “E muitas vezes é assim mesmo que a eficácia se induz, as realidades trazidas de chofre para não se perder tempo com inúteis lucubrações” (COELHO, 2005, p. 48). Na sequência, evidencia que:

Vivia ali gente com as mais diversas ocupações em complementar harmonia – **sapateiros e gente descalça, cozinheiros e gente com fome, ladrões que roubavam e policiais que prendiam** – o que legitimava a suposição de que alguém haveria que coordenasse essa coreografia. **A coreografia implicada no viver e funcionar.**

(COELHO, 2005, p. 48)

O narrador denuncia o processo de subdivisão existente no contexto moçambicano, ao apresentar que, mesmo entre os habitantes do Hotel arruinado, havia pessoas de todos os tipos, como se fosse uma subclasse social, parte de um sistema também arruinado que abrigava inúmeras contradições. O discurso enunciador é claro ao alinhar pessoas que desempenhavam alguma função – sapateiros, cozinheiros e policiais – com outras que roubavam ou que sequer tinham o que comer e calçar. O narrar proporciona uma musicalidade pela **complementar harmonia**, isto é, pela combinação de substantivos, adjetivos, cujas vogais e consoantes juntam sons, *fiões* de cores e texturas diferentes. A tecedura do conto revela uma linguagem desnuda que aponta para a harmonia mencionada. Acreditamos, ainda, que tal processo enunciativo esteja relacionado mais com a expressão e a representação de negações e carências vivenciadas por pessoas que haviam perdido tudo, podendo, assim, se tratar de uma coreografia às avessas. Parece uma contradição, tendo em vista que o vocábulo coreografia tem seu significado relacionado a bailado, à dança e, conseqüentemente, indicaria certa fluidez e leveza, sugerindo sons e ritmos próprios. Seguindo esse raciocínio, seria uma contradição essa escala sonoro-coreográfica que, delineada pelo narrador, tece suas imagens, passando por espaços, pessoas e memórias, descrevendo esses indivíduos e o lugar que habitam?

Mas, a “**coreografia implicada no viver e funcionar**” (COELHO, 2005, p. 48) possui verbos que dão uma dimensão outra para o movimento que indicam, se considerarmos que **viver** é também *durar* e *existir*, ao passo que **funcionar** é também *trabalhar*, remetendo mais à ideia de engrenagem do que de uma coreografia propriamente dita.

A enunciação a seguir reforça o sentido de tal engrenagem:

Como se o concerto do mundo fosse ali espontâneo. O primeiro obstáculo com que o Comandante da Força se deparou, antes mesmo de passar ao principal, foi portanto a inexistência de quem lhe recebesse a dita folha. **E para que se compreenda a sua angústia é necessário recorrer à metáfora do mundo como um grande bolo do qual o Grande Hotel fosse uma fatia com pelo menos três camadas.**

(COELHO, 2005, p. 49)

O Comandante, responsável pela ofensiva contra os manifestantes, é parte da engrenagem social e militar; isto também insinua a divisão que o narrador começa a encadear. Unindo, entrelaçando, contornando os fios, ele vai compondo a história.

Nesse entrelaçamento, “**Como se o concerto do mundo fosse ali espontâneo**”, temos uma metáfora que parece sugerir uma ideia contrária, na qual os valores, as certezas e incertezas diante de uma realidade da vida material e social são colocadas em questão ao mostrar o desconcerto de um sistema onde havia uma classe trabalhadora, uma anônima e outra oficial, portanto, indivíduos de todos os tipos em condições de meros sobreviventes de um sistema, de uma conjuntura sociopolítica desigual. Seria uma irônica alusão intertextual ao “Desconcerto do mundo” de Camões?

No Grande Hotel da Beira, os refugiados da guerra foram chegando e se agrupando conforme o espaço disponível: **em cima**, aqueles que vieram primeiro e puderam escolher; **no meio**, os que estavam sem saber ao certo para onde iriam; **no fundo**, os que entraram por último. Neste cenário, a Força andou para cima e para baixo, batendo nas portas, inquirindo as pessoas e não encontrando o responsável, sendo, por isso, obrigada a ir até “**as caves do fundo, grutas e minas onde viviam os pobres, que nem chegaram a responder-lhe por não saberem sequer ao que vinham**” (COELHO, 2005, p. 49). Foi nesse “tenebroso espetáculo” que o Grande Hotel se transformou, apenas servindo de abrigo para os pobres e miseráveis, um grande número de pessoas que se foi acomodando conforme era possível.

O enunciado do conto nos revela a profunda subdivisão que havia entre as Populações e denuncia o estado precário em que viviam. “**Autoridade, só conheciam a do destino, inexorável**” (p. 50).

Um exemplo de perda dessa autoridade é o Comandante, personagem significativa, cujo poder de mando encontrava-se esvaziado, quando adentrou o espaço do Hotel arruinado:

Sentou-se naquela outrora faustosa entrada por onde passaram notáveis de outras épocas (...) e tentou pensar. Não podia saber – salvo um ou outro morador, **velhos demais para que a sua voz fosse escutada**, ninguém sabia – que **este Grande Hotel era anterior ao tempo dos colonos, que nesse tempo ele estava já encerrado e silencioso, antecipando a morte deles quando esta ainda mal se**

anunciava. Era uma casa mais antiga, do tempo em que os colonos não eram ainda colonos mas senhores e muzungos, um tempo sem consciências nem protestos. Portanto, de puro esplendor.

(COELHO, 2005, p. 50)

No momento em que o narrador destaca o fato de a personagem se sentar “naquela outrora faustosa entrada **por onde passaram notáveis de outras épocas**”, o recurso mnemônico é por ele ativado e lembranças de uma época passam a ser conhecidas e coletivizadas pelo seu contar.

É visível o conflito do Comandante; e o narrador marca precisamente os tempos do outrora e os do agora em um fragmento de memória capaz de ilustrar que o oficial estava fadado à decadência. Merece relevo o tom com que o narrador insere o comentário –“**velhos demais para que a sua voz fosse escutada**”–, que aponta para a perda das tradições.

No trecho “**este Grande Hotel era anterior ao tempo dos colonos, que nesse tempo ele estava já encerrado e silencioso, antecipando a morte deles quando esta ainda mal se anunciava**”, a explanação do narrador chama atenção para a constatação de que, mesmo antes da guerra, já havia certo dismantelamento da sociedade e apagamento dos costumes. No entanto, adverte a voz narradora: “**Era uma casa mais antiga, do tempo em que os colonos não eram ainda colonos mas senhores e muzungos, um tempo sem consciências nem protestos. Portanto, de puro esplendor**”. Tal advertência, metafórica e metonimicamente, faz o leitor perceber que se trata de Moçambique antes da colonização. Assim, a narração se desenvolve a partir de um fragmento das lembranças e recordações do Comandante da Força.

Em relação à memória, Halbwachs nos explica que existem dois tipos: a memória individual e a coletiva. Segundo ele,

(...) a memória individual não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. O funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. Não é menos verdade que não conseguimos lembrar senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo, ou seja, nossa memória não se confunde com a dos outros. Ela está muito estreitamente limitada no espaço e no tempo. A memória coletiva também é assim, mas esses limites não são os mesmos, podem ser mais estreitos e também muito mais distanciados.

(HALBWACHS, 2003, P. 72)

Podemos, desse modo, observar que as recordações apresentadas no conto de João Paulo se referem a um tempo histórico que vem à tona através do lembrar do Comandante, sendo, portanto, uma memória, ao mesmo tempo, individual e coletiva.

Talvez, o tom melancólico do discurso do Comandante seja decorrente da constatação de que, naquele tempo, ainda “**sem consciências nem protestos**”, o país mantinha certa integridade, e, agora, após tantos anos de guerras, o povo vivia açoitado pelos mandos e desmandos das autoridades. E o destino, como sempre, era implacável.

Na descrição a seguir, o narrador, se afastando das lembranças do Comandante, muda também o tom das palavras, pois começa a descrever o requinte do Grande Hotel e de seus hóspedes em sua época áurea; são lembranças acionadas pelo contato suave da seda e do linho, uma imagem sugestiva que a narrativa mescla com suaves cores e texturas, com vozes e gestos de homens e mulheres, criando um efeito singelo pelo roçar dos tecidos e pela proximidade dos corpos:

Sedas compridas e decotadas, de cores desmaiadas, emparelhando com severos smokings de fazenda ou linhos mais casuais numa das muitas varandas, olhando um dos muitos fins de dia que por elas inevitavelmente hão-de ter passado; champagne em flutes compridas como o pescoço das girafas, pelas suas paredes escorrendo gotículas geladas, nos bordos leves traços de bâton; talheres de prata realizando sensuais operações, colando-se aos dentes do garfo as ovas úmidas do caviar, a faca decepando a ponta do aspargo, em alva cama de porcelana de Limoges, tilintando.

(COELHO, 2005, p. 50)

Ficcionalmente, a narração se vale de imagens expressas por substantivos e adjetivos – “**Sedas compridas e decotadas, de cores desmaiadas**”, “**severos smokings de fazenda ou linhos mais casuais**” – que dão uma ideia de lentidão e brandura para as formas e texturas a que se referem. A citação anterior detalha o requinte de que os hóspedes desfrutavam: “**champagne em flutes compridas; talheres de prata; ovas úmidas do caviar**”.

A descrição minuciosa do narrador nos conduz a Halbwachs, quando este comenta a questão da memória poder ser suscitada por objetos e imagens:

É o tipo de reconhecimento que Bergson chama de reconhecimento por imagens (...). Reconhecer por imagens é ligar a imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que formam com elas um conjunto e uma espécie de quadro, é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos e sentimentos.

(HALBWACHS, 2003, p. 55)

Na descrição desta cena do conto de João Paulo, surge outro elemento norteador que agora se torna recorrente: a faca. Esta, simbolicamente relacionada a sacrifício, também se assemelha a uma espada, que decepa a ponta de um inofensivo aspargo: “**a faca decepando a ponta do aspargo, em alva cama de porcelana de Limoges, tilintando**”. O aspargo é muito apreciado nas cozinhas alemã, inglesa e francesa, sendo que a porcelana de Limoges é

original da França. São utensílios e objetos que adornam o enunciado, revelando que o que havia naquele Hotel da Beira, cidade do litoral moçambicano, guardava a memória de hábitos e costumes pertencentes a uma cultura e realidade bem diferentes e distantes daquele recanto da África. A linguagem evoca a imaginação ao sintonizar imagens, sons, atritos e cores, pois o modo como o narrador conduz a descrição do Hotel leva os leitores à conclusão de que ele, ao recordar os bons tempos do Hotel e o esmero de seus hóspedes, evidenciava, severamente, a invasão cultural que se dera na Beira. Tal interpretação parece ser a possibilidade mais plausível, pois que o narrador traça um “retrato” crítico, capaz de dar conta de uma gama de significados quase perdidos no tempo, mas de um tempo suspenso que permanece na memória coletiva, através das lembranças desse observador contumaz. Nesse pequeno espaço descrito minuciosamente, a atmosfera reinante delineia, ironicamente, o que acontecia em três metafóricos espaços do hotel: no céu, no chão e embaixo:

No céu, disfarçando o seu peso imenso na translucidez que os fazia claros como água, **pingando sons como ela, rutilantes candelabros de cristal. No chão, calando os passos e espalhando mistério**, vastas alcatifas escuras como a noite, **extensos tapetes persas espalhando** por cima delas os seus intrincados **arabescos** florais. E escadarias largas por onde se subia ou descia devagar. **Embaixo**, nas grutas, **o ronronar das caldeiras que acendiam este mundo, e da respiração doente daqueles que a faziam funcionar.**

(COELHO, 2005, p. 50, 51)

O narrador descreve que **no céu e no chão** havia uma realidade, ao passo que **embaixo** podia ser visualizada a esfera que permitia o funcionamento desse mecanismo: lá se encontravam aqueles que eram metaforizados pelas “máquinas” sustentadoras das elites.

Nessa moldura, percebem-se mais objetos que fazem parte de outras culturas, como o candelabro de cristal, as alcatifas e tapetes persas. Os últimos, de origem árabe, agregam ao espaço as influências recebidas, muitas das quais se apresentam permeadas por luminosidade, ruídos delicados, envoltos em mistério. Temos aí, nos desenhos dos bordados dos tapetes, os recorrentes **arabescos**, elementos que se referem a linhas em formas geométricas e abstratas, cujos traçados também assinalam as heranças orientais na cultura moçambicana. Além disso, o **ronronar das caldeiras** é mais uma expressão recorrente que faz referência tanto ao ruído provocado pelas máquinas em funcionamento, como ao modo lento e arrastado com que os homens conduziam seu trabalho nas **caldeiras**.

Ao recordar o passado, há uma mudança no tom utilizado pelo narrador, pois ele volta a ser melancólico, quando descreve o que aconteceu com o Hotel:

(...) era um mundo extinto desde há muito quando o Povo aqui chegou, um mundo velho que se escapou pela malha larga da memória e se perdeu. Apenas

fragmentos dispersos, vestígios sem sentido que o Povo foi arrancando para vender nas esquinas do passeio (...) até que o que restou foram apenas as **paredes nuas da esperança**.

(COELHO, 2005, p. 51)

Enunciado e enunciação seguem pelos caminhos da memória, por **fragmentos dispersos, vestígios sem sentido**. O narrador recorda, por meio de metáforas laboriosamente engendradas, os objetos que ricamente adornavam o Grande Hotel e que foram sendo dilapidados depois que suas portas se fecharam. Aquela construção se transformara em uma triste realidade diante das necessidades que o povo enfrentava. Só restaram “**paredes nuas de esperança**”. Até as esperanças se foram, metáfora arrebatadora, capaz de expressar o vazio deixado pela deterioração do Hotel.

As descrições detalhadas compõem o cenário de desolação em contínua destruição:

Aos candelabros que sobravam, uma poeira fina e antiga que corroía-lhes o brilho, embora **aranhas diligentes** se esforçassem por aperfeiçoar-lhes o rendilhado; **as camas estavam frias; os pássaros** faziam ninho nas sanefas dos pesados cortinados de veludo, **adejando em angustiados vôos exploratórios**. Nos corredores **dos pisos do meio**, por cujas janelas **entravam sementes voadoras** que acharam espaços no calor e humidade das alcatifas, **creciam árvores pujantes como se aqui fosse também uma rua qualquer igual às de fora, ou então o mato**.

(COELHO, 2005, p. 51)

Agora, os hóspedes, metaforicamente, são **aranhas, pássaros e árvores** que dividem o local com o que restou do luxo: os **candelabros** cobertos por poeira, as camas frias, os desgastados cortinados de veludo e as puídas alcatifas. Esses elementos destacados estariam ali para mostrar a diferença entre as pessoas e os objetos ou para sugerir uma possível convergência, uma vez que todos estavam envolvidos em um mesmo clima de degeneração e morte? Vamos ver o que o discurso do narrador alinhavou nessa tecedura.

Simbolicamente, a aranha²⁶ é considerada a artesã da teia do mundo, dedicada ao fiar, dona do destino, pois o tece e o conhece. Isto explica sua função adivinhadora universalmente reconhecida: detentora dos segredos do passado e do futuro. Os pássaros²⁷ são símbolos das relações entre o céu e a terra, do destino, da fecundidade e da imortalidade da alma. A árvore²⁸ é também considerada em muitas culturas como um símbolo das relações que se

²⁶ Epifanía lunar, dedicada al hilado y a la tejeduría, artesana de la tela del mundo, la araña es dueña del destino; lo teje y lo conoce. Esto explica su función adivinadora universalmente reconocida: detenta los secretos del pasado y del porvenir (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 115-117).

²⁷ Ave, pájaro. El vuelo predispone a los pájaros para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 154-158).

²⁸ Dado que sus raíces se sumergen en el suelo y sus ramas se elevan en el cielo, el árbol es universalmente considerado como un símbolo de las relaciones que se establecen entre la tierra y el cielo. Símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, evoca todo el simbolismo de la verticalidad. Por otra parte, sirve

establecem entre a terra e o céu; representação também da vida em perpétua evolução, contém em si os quatro elementos: água, terra, ar, fogo e se comunica com os três níveis do Cosmo: o subterrâneo, a superfície e as alturas. Neste cenário, as aranhas, os pássaros e as árvores são detentores de significações que podem remeter-se do presente para o passado e também para o futuro, tendo em vista a ligação que têm com o destino, a fecundidade e a vida.

Portanto, esses três elementos se completam pela simbologia. Presentes no conto, eles engendram em si a capacidade de transformar-se e elevar-se. Então, aranhas e pássaros poderiam ser metáforas do povo e a árvore, uma metonímia de Moçambique. Merecem atenção os adjetivos: **aranhas diligentes, pássaros em angustiados voos e árvores pujantes**, pois evidenciam analogias com as populações moçambicanas que reagiram aos contextos de guerra.

Um outro objeto também deve ser interpretado: **os candelabros**²⁹. Símbolo de iluminação, luz espiritual, semente de vida e salvação, curiosamente, na citação retirada do conto, serve de percurso por onde a aranha tece sua teia. Acreditamos que nesse submundo aparentemente hostil, o narrador articulou a linguagem de tal modo, que os conteúdos simbólicos das palavras por ele utilizadas ratificam o caráter de resistência do povo moçambicano. As metáforas de aranhas, pássaros e árvores em sua pulsante vida apontam não apenas para a relutância dos hóspedes na busca de sobrevivência, mas evidenciam ainda que o enunciado e a enunciação cumprem seu papel, fiando, tecendo e criando o universo linguístico do conto. Processo semelhante é o que se verifica também no fragmento a seguir:

E no fundo, os habitantes, arfando como os de antigamente, moviam-se curvados menos já por humildade que para evitar um céu obscuro de aguçadas estalactites, humidades e raízes, **num mundo de encurralados morcegos voando em círculos à**

también para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración; los árboles de hoja caduca sobre todo evocan un ciclo, ya que cada año se despojan y se recubren de hojas. El árbol pone así en comunicación los três niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces hurgando en las profundidades donde se hunden; la superficie de la tierra, por su tronco y sus primeras ramas; las alturas, por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo. Reptiles se arrastran entre sus raíces; aves vuelan por su ramaje: pone en relación el mundo ctónico y el mundo uránico. Reúne todos los elementos: el agua circula con su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta SUS hojas, el fuego surge de su frotamiento. 6. *Una evolución continua*. El árbol seconsidera también símbolo de la unión de lo continuo y lo discontinuo. «Ramos, ramas, follajes están ligados y el árbol es unidad. Esto es lo que vuelve al tronco equivalente al árbol entero. El árbol es un símbolo femenino porque surge de la tierra madre, sufre transformaciones y produce frutos. No solamente el árbol se transforma a si mismo, sino que tiene un poder transformador (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 117-129).

²⁹ 2. El candelabro es símbolo de luz espiritual de simiente de vida y de salvación. a) Su simbolismo religioso se apoya en su simbolismo cósmico: «Se le han dado tantos brazos», dice Josefo al hablar del candelabro de siete brazos, «como planetas se cuentan junto con el sol»; imitación terrena, según Filón, de la esfera celéste arquetípica (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 243-245).

procura de uma saída, de baratas arrastando lentamente a pesada carapaça, de ratos insolentes. Igual hoje ao que era antes, talvez apenas a cor dos dias entrando pelos janelões.

(COELHO, 2005, p. 51)

Nessa citação, o narrador descreve um mundo à parte, pessoas à margem, meros figurantes na engrenagem em que o passado, através da memória, vai explicando e justificando o presente: “**E no fundo, os habitantes, arfando como os de antigamente**”. Ou seja: é uma acusação de que a opressão continua no presente.

Em uma situação precária, convivendo com todo tipo de podridão, o povo apenas habita o grande hotel: “**num mundo de encurralados morcegos voando em círculos à procura de uma saída, de baratas arrastando lentamente a pesada carapaça, de ratos insolentes**”. O morcego³⁰, de acordo com Chevalier (1986, p. 736-737), é um símbolo da longevidade, pois se supõe que ele mesmo a possui, pelo fato de viver nas cavernas – que são uma passagem para o domínio dos imortais – e nelas se alimenta de estalactites. A barata também pode ser pensada como símbolo de resistência e longevidade. Já o rato³¹ é considerado um animal que simboliza a fase subterrânea das comunicações com o sagrado. Novamente, os adjetivos – **encurralados, pesadas e insolentes** – acrescentam aos substantivos características um tanto atípicas, uma vez que seriam mais apropriados para seres humanos e não para bichos e insetos. Tais animais alegorizam as condições miseráveis do povo moçambicano, funcionando como metonímias do país dilacerado pelos efeitos do colonialismo e das guerras.

Depois de descrever os espaços, tanto no passado como no presente, o narrador constata que: “**Igual hoje ao que era antes, talvez apenas a cor dos dias entrando pelos janelões**”. Isto quer dizer que houve poucas mudanças no contexto do pós-guerra, havendo, apenas, um passar dos dias e das noites que, entretanto, indicam **a cor dos dias** que acenam com um talvez.

No cenário descrito, a decadência se revela reflexo de uma sociedade, que, cultural e moralmente, não considerava como cidadãos os homens e mulheres de suas populações locais. Também nos espaços da memória é possível visualizar o processo de declínio a que todos estavam fadados: “**não pensasse o Comandante da Força que era o povo quem**

³⁰ Es en particular un símbolo de longevidad, pues se supone que él mismo la posee, por el hecho de vivir en las cavernas – que son un pasaje hacia el dominio de los inmortales – y en ellas se alimenta de estalactitas vivificantes (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 736-737).

³¹ Ratón. Animales ctónicos, simbolizan la fase subterránea de las comunicaciones con lo sagrado. Los ratones se utilizan para la adivinación entre numerosos pueblos del oeste africano. Entre los bambara están doblemente ligados al rito de la excisión (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 870).

fabricava toda aquela decadência. Há muito que ela estava em curso e era inexorável. O Povo só viera alegrá-la” (COELHO, 2005, p. 52). Temos aqui mais uma ponderação do narrador a respeito da história moçambicana, que, nessa narrativa ficcional, nos é apresentada.

Quanto ao povo, este ainda mantém certa vivacidade, apesar do contexto, ou seja, apesar de toda a angústia causada pelos anos de conflitos; é capaz de mostrar uma certa alegria, metáfora esta de resistência e alguma esperança no futuro. Novamente, a enunciação e o enunciado articulam, por meio de seu narrador, dados sobre o passado, nesse presente enredado pelas circunstâncias. Devemos observar que:

Não era, contudo, sobre **o passado** que versava a intimação, mas sobre **o presente** e as necessidades urgentes que ele trazia, e que era necessário resolver. Não eu, que não sou capaz, pensou **o Comandante da Força** com o papel na mão, temendo que se desse a ordem, para além de toda a obscura história, de todo o incerto presente, viria também **um futuro próximo tinto de sangue** (...) (p.52).

As Autoridades, depois de censurarem rudemente a decisão, discutiram o assunto com **os Empresários**. A situação era grave, argumentaram estes, uma vez que se estava à beira da catástrofe: escorriam cascatas **no terceiro piso**, crescia uma verdadeira floresta **no segundo** e havia minas de metais desconhecidos **nas caves**. Além disso, **atentassem as Autoridades que além da catástrofe se avizinhava também uma tragédia, a tragédia de um país ignorando o seu devir**.

(COELHO, 2005, p. 52)

O Grande Hotel da Beira estava ruindo – metáfora do país e do povo que o habitava –, só que estes teriam de encontrar outro lugar e, talvez, depois outro. No entanto, onde quer que estivessem, continuariam a incomodar como as goteiras que minavam a estrutura daquele prédio úmido, cheio de bichos e plantas contorcidas – outras vidas que, alegoricamente, cresciam naquele emaranhado submundo de decadência. Esta é a crítica que o narrador vai pontuando no conto, no qual se percebe o aniquilamento, o esvaziamento, o apodrecimento da sociedade e, mais ainda, do povo.

Nos trechos grifados na citação anterior, o narrador continua ressaltando o descompasso entre passado, presente e futuro; entre o Comandante da Força, as Autoridades e os Empresários; entre o terceiro piso, o segundo e as caves. Acentua não só o que já foi descrito, mas evidencia que haverá uma tragédia, sendo apenas uma questão de tempo: **“atentassem as Autoridades que além da catástrofe se avizinhava também uma tragédia, a tragédia de um país ignorando o seu devir”** (COELHO, 2005, p. 52). A tragédia anunciada pelo narrador ressalta a urgência de as Autoridades tomarem uma posição em relação ao país; o discurso enunciador é elaborado a partir de metáforas referentes ao passado, ao presente e ao futuro: ironiza as ações de lavar, semear e colher usadas pelas Autoridades;

adverte que, em decorrência dos anos de descaso, assistia-se ali a uma inevitável deterioração em todos os níveis.

O desenvolvimento faz-se arrumando convenientemente o passado e organizando o presente para se ir de encontro ao futuro. Lavrar e semear para poder colher, enfatizavam, recorrendo à cansada metáfora que ainda assim sabiam capaz de tocar sensibilidades e corações.

(COELHO, 2005, p. 52)

O narrador diz: **“arrumando convenientemente o passado”**. Seria isso possível? Uma história arrumada estrategicamente? Por outro lado, **arrumando** e **organizando** são processos verbais em andamento. Contudo, a oração **“para se ir de encontro ao futuro”** insinua uma possibilidade e um embate, uma divergência. Seria outra estratégia desse narrador que diz de um modo para significar outro?

O prisma do “desenvolvimento” é uma das questões que perpassa pelo conto e que o narrador aborda, insinuando, criticamente, que tal processo não beneficia todos. Ao revisitar contextos de diferentes épocas em Moçambique, entremeia elementos de significativa expressividade social, tecendo uma cartografia labiríntica que procura ler os subterrâneos da história moçambicana. Lavrar e semear propiciam colheitas que podem contribuir para desenvolver Moçambique. Mas, nas entrelinhas, fica uma sutil questão: muitos plantam, porém nem todos podem colher...

O fragmento **“Lavrar e semear para poder colher, enfatizavam, recorrendo à cansada metáfora que ainda assim sabiam capaz de tocar sensibilidades e corações”** (COELHO, 2005, p. 52-53), parece uma referência ao discurso do Pe. António Vieira, no conhecido *Sermão da Sexagésima*³², que objetivava sensibilizar o clero para o modo como conduziam seus sermões e que tinham por princípio outro questionamento: por que a palavra de Deus não frutificava?

³² Assim há-de ser o pregar. Hão-de cair as coisas não-de nascer; tão naturais que vão caindo, tão próprias que venham nascendo. Que diferente é o estilo violento e tirânico que hoje se usa! Ver vir os tristes passos da Escritura, como quem vem ao martírio; uns vêm acarretados, outros vêm arrastados, outros vêm estirados, outros vêm torcidos, outros vêm despedaçados; só atados não vêm! Há tal tirania? Então no meio disto, que bem levantado está aquilo! Não está a coisa no levantar, está no cair: Cecidit. Notai uma alegoria própria da nossa língua. O trigo do sementeiro, ainda que caiu quatro vezes, só de três nasceu; para o sermão vir nascendo, há-de ter três modos de cair: há-de cair com queda, há-de cair com cadência há-de cair com caso. A queda é para as coisas, a cadência para as palavras, o caso para a disposição. A queda é para as coisas porque não-de vir bem trazidas e em seu lugar; não-de ter queda. A cadência é para as palavras, porque não-de ser escabrosas nem dissonantes; não-de ter cadência. O caso é para a disposição, porque há-de ser tão natural e tão desafectada que pareça caso e não estudo: Cecidit, cecidit, cecidit (*Sermão da Sexagésima*, V).

Disponível em: <www.dominiopublico.com.br/sermaodasexagesima> Acesso em: 21/04/2015 às 22h32min.

Nessa intervenção, o narrador se apropria do estilo do Pe. Vieira desde a enumeração já citada (primeiro, segundo e terceiro) e segue passando pela argumentação, na qual intercala a disseminação e a recolha das ideias exploradas. Sugestivas, as metáforas usadas pelo narrador nessa citação também se baseiam no lavar, semear e colher como formas de evidenciar que o que observava no episódio do Grande Hotel da Beira era o resultado inquestionável de uma série de equívocos ao longo da história, não só da região da Beira, como do próprio país. A Beira funciona, assim, como metonímia de Moçambique.

Aurélio Rocha, historiador moçambicano já citado por nós, comenta os efeitos maléficos da guerra após a independência de Moçambique. Segundo ele,

em 1980, quando se preparava a aplicação de um ambicioso plano económico, a situação agravou-se com o alastramento de grupos de oposição armada em todo o país, explorando o descontentamento popular e sabotando sectores económicos e sociais, concentrados no movimento rebelde da Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), com o apoio expresso directo da África do Sul, com a finalidade única de tornar Moçambique ingovernável.

(ROCHA, 2006, p. 83)

A guerra destruíra as colheitas possíveis. O desenvolvimento económico privilegiava os Empresários, deixando o povo à míngua. Em outro trecho do conto de João Paulo Borges Coelho, o narrador continua a indagar, criticamente:

Mas a que se assistia ali? Sem dúvida, a um passado **apodrecendo sem ser compreendido nem portanto digerido**; de tudo isso **resultando um foco de infecção que comprometia já grandemente o presente, quanto mais o futuro!** Novamente o auxílio da metáfora: **não se lavrava, semeava-se mal, seguramente não se colheria.**

(COELHO, 2005, p. 52-53)

Mas a que se assistia ali? O narrador retoma o presente e responde: “Sem dúvida, a um passado **apodrecendo sem ser compreendido nem portanto digerido**; de tudo isso **resultando um foco de infecção que comprometia já grandemente o presente, quanto mais o futuro!**” Mais uma vez a utilização do gerúndio –**apodrecendo** e **resultando** – indica que esse processo não estava finalizado; e o particípio em **compreendido** e **digerido** já sugere a finalização. Essa oscilação permite que a enunciação se mostre entrelaçada a um passado e a um presente ainda em construção, denunciado o estado de comprometimento a que todos estavam sujeitos, diante da degeneração que proliferava naquele meio.

O narrador, então, conclui: “Novamente o auxílio da metáfora: **não se lavrava, semeava-se mal, seguramente não se colheria**”. Por meio da metalinguagem se pode intuir, na recolha das ideias exploradas, o recurso às cogitações de um narrador que, em sua

tecedura, enfatiza a recorrência às metáforas e, ao mesmo tempo, as elabora, descrevendo, alinhavando e sugerindo, ou seja, trata-se de seu estilo, de seu processo de criação literária. Estaria mesmo concluindo ou esse narrador nos surpreenderá, quando se der a ruptura na narrativa, conforme ele mesmo antecipou?

Por outro lado, a enunciação em destaque evidencia a crítica do narrador sobre o modo como o país estava sendo conduzido há muito. Sobre esse aspecto o historiador Aurélio Rocha nos diz que Moçambique:

conheceu, na sua história dos últimos cem anos, regimes de tradição autoritária e centralizadora, o que viria a dificultar a constituição de verdadeiras elites e seu acesso ao poder. Este aspecto era mais evidente no Centro e Norte do país, devido ao facto de o poder estar mais concentrado no Sul, em Lourenço Marques/Maputo, o que, de certo modo, explica porque a descentralização político-administrativa (federativa na sua expressão mais radical) tenha sido a bandeira levantada por alguns partidos emergentes, com alguma expressão no Centro/Norte, e se mantenha uma questão central no debate político moçambicano. Mas, o maior desafio que se colocava aos Moçambicanos, e, obviamente, à transformação do sistema político moçambicano que se pretendia, era, sem dúvida, a inexistência de uma cultura política democrática. Na verdade, os Moçambicanos viram-se transformados, de um dia para o outro, em “cidadãos” e “eleitores”, um estatuto completamente novo para a esmagadora maioria.

(ROCHA, 2006, p. 90)

A explanação de Aurélio Rocha em relação à questão política e à de governabilidade, ao longo dos anos, em Moçambique, explicita alguns dos sentidos sugeridos pela metáfora “**não se lavrava, semeava-se mal, seguramente não se colheria**”.

No conto “Casas de Ferro”, em outra incursão pelas presunções entre as Autoridades e os Empresários, o narrador discorre sobre o ridículo da situação:

E, **impressionadas com a argumentação, as Autoridades, que tanto texto preambular haviam proporcionado a quem não sabia ler**, proporcionaram agora a estes, formados nas melhores universidades, **carta branca, sem texto algum**. **Os Empresários leram aquele não-texto como lhes convinha**. Prometeram a importação de equipamento adequado e aproveitaram o tempo que ele demorou a chegar, construindo, nas adjacências do Grande Hotel, **uma sólida parede de betão**.

(COELHO, 2005, p. 53)

Os interesses acima de qualquer coisa! – é o que parece nos dizer a voz narradora, cujo discurso expressa claramente que as Autoridades, “**impressionadas com a argumentação**”, deram aos empresários “**carta branca, sem texto algum**” que “**leram aquele não-texto como lhes convinha**”. Marcadamente irônico, o narrador se revela um obstinado observador que, o tempo todo, efetua uma crítica ferrenha, denunciando que a Força, as Autoridades, os Empresários faziam parte de um grupo seletivo: tinham o que vestir, comer, onde morar, além do poder de comprar, investir, mandar e desmandar.

Os Empresários resolveram iniciar a construção de uma “**sólida parede de betão**” (COELHO, 2005, p. 53), ao lado do hotel, enquanto aguardavam a chegada do camartelo para a demolição do prédio: **As Autoridades surpreenderam-se: afinal o projeto era de erguer antes de deitar abaixo?** O modo como o narrador discorre sobre as Autoridades também se mostra irônico. Percebemos em seu discurso uma ácida crítica.

Quanto ao povo, este tinha a si próprio e se unia para dividir parcas esperanças, alegrias mínimas de sobreviver, de poder morar naquele dia, pois a incerteza do amanhã era, de fato, a única certeza: “**o Povo fingia que não via. Defendiam-se vivendo nesta outra dimensão, cega à dimensão do real que os ameaçava**” (COELHO, 2005, p. 53). A voz inflexível do narrador denunciava a realidade ameaçadora do despejo. Mas, só quando chega o equipamento anunciado, ocorre o primeiro desequilíbrio na narrativa:

Um dia o equipamento chegou. Retirada com grande aparato a lona que o escondia, **surgiu um camartelo gigantesco e ameaçador**” (...) a uma ordem tomou balanço para, **de um golpe só, seco e estrondoso, atingir a parede de betão que haviam erguido, pulverizando-a. Tratava-se de um teste (...)** era também um aviso ao Povo, caso renitisse.

(COELHO, 2005, p. 53)

“**Um dia o equipamento chegou**” e com ele as ameaças da Força, das Autoridades e dos Empresários tomaram novo rumo, pois “**surgiu um camartelo gigantesco e ameaçador**” que, “**de um golpe só, seco e estrondoso**”, destruiu a parede de betão. O ritmo da narrativa se altera também; o tom das palavras se fecha, expressando a atmosfera soturna instaurada pela presença do camartelo.

Enquanto ocorriam as ameaças, “**o Povo, na sua proverbial sabedoria, punha de lado o espanto para procurar soluções**” (COELHO, 2005, p. 54). Ciente de que o hotel seria demolido para dar lugar a um empreendimento repleto de promessas de desenvolvimento, um pequeno grupo desocupou o lugar e seguiu em direção à praia, onde havia várias embarcações abandonadas:

Quem na verdade achou a solução (...) foi **um rapazito a quem chamavam 302**, por morar no quarto 302 do Grande Hotel com a avó (...). O que é certo é que no dia que se seguiu aos ameaçadores preliminares do camartelo, e antes que este passasse às vias de fato, arremetendo contra o Grande Hotel, houve **meia dúzia de famílias que pegaram suas coisas e abandonaram o velho edifício, caminhando com elas à cabeça em direção à praia.**

(COELHO, 2005, p. 54)

A imagem das famílias em retirada era desoladora. Quem tivera a ideia de buscar uma solução fora “**um rapazito a quem chamavam 302, por morar no quarto 302 do Grande**

Hotel com a avó. Reparem que o menino é designado por um número e isto soa cruel. A voz enunciativa, criticamente, adverte que aquelas pessoas não eram consideradas nada mais que anônimos algarismos. Eram vidas em suspenso, equilibrando-se no ato ínfimo que a difícil sobrevivência exigia.

Passemos agora à mudança antecipada pelo narrador.

3.3 AS RUÍNAS DO PÓS-GUERRA E O INCERTO AMANHÃ

Quase já só cinzas para adubar o que virá na frente,
Escondido nas gavetas de quem manda em nós, e,
portanto, sem muito interesse, enquanto não vier.
Quando vier, se verá.

(COELHO, 2005, p. 60)

Continuando a explorar as relações entre o passado envolto em lutas e esperanças e o presente permeado por carências e necessidades, o narrador, na última parte do conto, evidencia que as populações da cidade da Beira viviam em meio às ruínas do hotel e dos barcos. Essas eram imagens que perduravam no cotidiano daquela gente. Eram imagens concretas, estavam ali e, por isso, faziam parte da história e da memória coletiva daquela gente.

Maurice Halbwachs nos alerta para que não se confunda memória coletiva com história, pois, segundo ele, a primeira

se distingue da história sob pelo menos dois aspectos. Ela é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, pois não retém do passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. por definição, não ultrapassa os limites desse grupo. (...) na história se tem a impressão de que tudo se renova de um período a outro – interesses em jogo, direção dos espíritos, modos de apreciação dos homens e dos acontecimentos, as tradições também, as perspectivas de futuro – e que se os mesmos grupos reaparecem, é porque subsistem as divisões exteriores, que resultam dos lugares, dos nomes e também da natureza geral das sociedades.

(HALBWACHS, 2003, p. 102)

Para o mencionado historiador, “a história, que se situa fora desses grupos e acima deles, não hesita em introduzir divisões simples na corrente dos fatos, cujo lugar está fixado de uma vez por todas. Com isso, ela apenas obedece a uma necessidade didática de esquematização” (HALBWACHS, 2003, p. 103 e p. 104). Mais adiante, Halbwachs continua sua teorização:

Nem tudo é impreciso nesse quadro, vistos de longe e em conjunto, principalmente vistos de fora, contemplados por um espectador que absolutamente não faz parte dos grupos que observa, os fatos se deixam assim agrupar em conjuntos sucessivos e separados, cada período tem um começo, um meio e um fim. Mas a história que se interessa principalmente pelas diferenças e pelas oposições, assim como enfoca e relata determinada figura, de modo a deixar muito visíveis os traços dispersos no grupo, também relata e se concentra num intervalo de alguns anos de transformações que, na realidade, se realizaram em tempo bem mais longo. É possível que logo depois de um evento que abalou, destruiu em parte, renovou a estrutura de uma sociedade, comece um novo período. Só perceberemos isto mais tarde, quando uma sociedade nova realmente houver arrancado de si mesma novos recursos e se tiver proposto novos objetivos. Os historiadores não podem levar a sério essas linhas de separação, e imaginar que elas tenham sido observadas pelos que viviam durante os anos que elas atravessam.

(HALBWACHS, 2003, p. 103-104)

É ainda Halbwachs quem nos lembra que,

no desenvolvimento contínuo da memória coletiva, não há linhas de separação claramente traçadas como na história, mas apenas limites irregulares e incertos. O presente (entendido como o período que se estende por certa duração, a que interessa à sociedade de hoje) não se opõe ao passado como dois períodos vizinhos que se distinguem. (...) A memória de uma sociedade se estende até onde pode – quer dizer, até onde atinge a memória dos grupos de que ela se compõe.

(HALBWACHS, 2003, p. 104, 105)

Nesse sentido, segundo o teórico, a memória coletiva está intimamente ligada à cultura: “Se a duração da vida humana dobrasse ou triplicasse, o campo da memória coletiva, medido em unidades de tempo, seria bem mais extenso” (...). Na realidade, existem muitas memórias coletivas. Esta é a segunda característica pela qual o conceito de memória coletiva se distingue do de história” (HALBWACHS, 2003, p. 104, 105).

A partir dos ensinamentos de Maurice Halbwachs, podemos entender que a narrativa de Borges Coelho nos apresenta, nesse conto, a convergência entre fragmentos da história revisitada pelo narrador e a memória (tanto individual, quanto coletiva) das personagens. No hotel, as lembranças e percepções de um grupo de fugitivos da guerra se agregam às reminiscências do Comandante. Este é o interlocutor que marca não só a divisão social que há ali e na sociedade, mas que também mescla, por meio de suas recordações, o passado histórico recente da cidade da Beira e o presente arruinado, sem perspectivas. As personagens, em grande parte, são movidas pelas circunstâncias em que se viram enredadas, restando-lhes, apenas, e não mais que isso, viver um dia de cada vez.

Retomemos a análise do conto. Ao deixarem o Hotel, os “hóspedes da noite” chegam à margem do Índico. Ali, outro cenário se configura:

Afloram **nessa areia branca**, meio enterrados nela, **grandes barcos (...) um enorme** petroleiro guardando do tempo antigo, quando ainda navegava, a mesma solene majestade; **mais adiante um modesto e inclinado navio de cabotagem** de obscura história e pouco esclarecida função; **postado entre os dois, um curto mas maciço barco de pesca com hirsuta cabeleira de estranhos guindastes e enormes roldanas e onde pendiam umas correntes ferrugentas (...).** **Mais ao longe** outros ainda, **memores** e de **mais reduzido interesse**, sem que saiba se é a distância que os faz assim, se a impossibilidade de lhes **chegar perto**, mesmo na maré vazia.
(COELHO, 2005, p. 55)

As expressões **nessa areia branca**, **mais adiante**, **mais ao longe** vão projetando, compondo uma paisagem quase poética, que a distância permite aos olhos percorrer. O narrador alterna aqui e ali a descrição dos barcos que serviriam de moradia para os desabrigados do Grande Hotel: **Um enorme petroleiro (...)**, um **modesto e inclinado navio de cabotagem (...)**, postado entre os dois, **um curto mas maciço barco de pesca. Mais ao longe** outros ainda menores (...). São projeções do espaço, do tempo e dos barcos, indicando não só o tamanho de cada um, mas as características pintam esse quadro repleto de significação.

A adjetivação é um recurso da linguagem: **grandes barcos**, **enorme petroleiro**, **solene majestade**, **modesto e inclinado navio de cabotagem**, **obscura história**, **estranhos guindastes**, **enormes roldanas**, **correntes ferrugentas**. São os adjetivos que assinalam a oposição entre os **enormes petroleiros** e a **obscura história**. Trata-se, portanto, de mais um recurso de que o narrador dispõe para denunciar as desigualdades e opressões ali presentes.

As **correntes ferrugentas** indicam aprisionamento, corrosão, ruína. O ferro pode ser interpretado como uma metáfora para se referir às “mãos de ferro” com que Moçambique fora mantido durante o período colonial. Pode ser, também, metaforicamente, entendido como uma representação dos fuzis empunhados no e para o combate, após a independência, quando foi deflagrada a guerra civil que dilacerou por dezesseis anos o país recém-libertado.

Esses barcos seriam alegorias dos destroços de um tempo em que promessas não foram cumpridas? Seriam parte da memória da guerra que aniquilou as esperanças e destituiu parte da população de ter ao menos um teto para se abrigar? É possível.

Os barcos poderiam ser considerados casas-prisão, pois, ao mesmo tempo que abrigavam, aprisionavam as pessoas por se encontrarem encalhados. Tal como o hotel, eram locais de passagem e trânsito que, no entanto, haviam-se convertido em espaços fixos,

deteriorados, sem mobilidade. Afundados na areia da praia, representavam uma história encalhada, sem perspectivas.

Apesar da dureza do **ferro** de que as embarcações eram feitas, o narrador consegue captar alguns tons e nuances delicados. Resta-nos investigar as razões. Tomemos o seguinte fragmento:

Tão diferentes todos, na forma e na altura, apenas partilhando a massa de que eram feitos: um ferro pardo nos dias enevoados, laranja quase vivo nos de sol, raiado de tons esverdeados que eram restos do sarro que a saliva do mar deixava neles ao lambê-los todos os dias.

(COELHO, 2005, p. 55)

Notamos tonalidades suavemente insinuadas de **ferro pardo, laranja quase vivo, raiado de tons esverdeados**. Novamente os adjetivos articulam poeticamente a imagem que se tem dos barcos na distância que o narrador se põe e, nessa bela moldura, chama nossa atenção para as cores da terra – **pardo, laranja, esverdeados** – que, tocadas pelas marolas e pelo sal, “**eram restos do sarro que a saliva do mar deixava neles ao lambê-los todos os dias**”. Com exuberância e lirismo, é capaz de ressignificar aquele desolado cenário, inserindo nele um pouco de esperança e poesia.

Símbolo de criatividade e de destruição, de acordo com Chevalier (p. 908), a saliva³³ se apresenta como uma secreção dotada de um poder mágico de duplo efeito: une ou dissolve, cura ou corrompe; mesclada com as operações da palavra, conserva a sua virtude; por isso, cuspir é comprometer sua palavra, outorgar um julgamento. Na África, como na América e no Oriente, são inúmeros os mitos que reconhecem na saliva uma virtude de líquido seminal. Já o mar³⁴, de modo geral, é símbolo da dinâmica da vida, tudo sai do oceano e volta a ele: lugar de nascimentos e mortes, de transformações e renascimentos. Tais simbologias, no conto de João Paulo, se articulam, indicando não só morte e deterioração, mas algumas transformações, resistências e esperanças.

Atentemos para o trecho a seguir:

Disparando um brilho intenso quando à luz vermelha **do fim da tarde**, que era o sol reflectindo-se nos milhões de cracas que traziam agarradas aos costados – desorganizado reflexo. **E à noite** mais escuros que a própria escuridão, **imóveis**

³³ Para los bambara, escupir es comprometer su palabra, otorgar un juramento (OIER). Innumerables son en el África, como en América y en el Oriente, los mitos que reconocen a la saliva una virtud de líquido seminal, e innumerables los héroes engendrados por efecto de la saliva de un dios o de un héroe (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 908).

³⁴ Mar. 1. Símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 689).

vultos, estranhos animais que ali se deixaram petrificar com pré-histórica paciência.

Quando o mar se retirava ficavam eles secando ao sol, as cracas fervilhando **uma cutânea respiração que de perto provocava intenso ruído, como se o sol os estivesse fritando. Depois**, o mar voltava lentamente, molhando-lhes **primeiro os ferrugentos cascos, logo depois** subindo-lhes nos âmagos, onde provocava **inúmeros redemoinhos, e finalmente** cobrindo-lhes o corpo inteiro **nos mais baixos**, quase todos **nos restantes**, deixando-lhes apenas **os cocurutos de fora; e eles pacientes, dilatando e encolhendo, rangendo a dor da chegada e da partida das marés e dos dias.**

(COELHO, 2005, p. 55-56)

Nessa descrição, o narrador continua a subdividir o espaço-tempo – **fim de tarde, e à noite, depois, logo depois, e finalmente, nos mais baixos, nos restantes** –, ressaltando que, mesmo desolado, naquele espetáculo de cores, proporcionado pelo cair da tarde e pela maré que subia e descia, existia um movimento que enlaçava a vida que havia naqueles destroços deixados ao acaso: **“uma cutânea respiração que de perto provocava intenso ruído, como se o sol os estivesse fritando”**; **“e eles pacientes, dilatando e encolhendo, rangendo a dor da chegada e da partida das marés e dos dias”**. A captura do ritmo é provocada pela alternância dos substantivos e adjetivos grifados, cuja expressividade traz para o enunciado um acariciante efeito propagador, pois, além das cores, evidenciam-se sons vários, sensações permeadas e talvez refreadas, diante da constante agitação do mar e do passar dos dias. Esses sons e ritmo são também estruturados pelas inúmeras assonâncias e aliterações do texto de João Paulo.

Nesse entrelaçar de percepções, percebemos que a luminosidade talvez possa ser expressão de sangue vivo e seco, do passado e do presente, da memória e da lembrança, do individual e do coletivo, mantendo, portanto, a dualidade mencionada.

Devemos considerar que, na descrição dos barcos, há uma crítica velada a todo um sistema, uma sociedade, uma nação, um povo que estão à margem, não se fazem, estão encalhados pelo infortúnio, corroídos pelo tempo, mero depósito de “cracas”.

Os barcos também eram descritos como **“camaleônicas moradas”** (COELHO, 2005, p. 56). Simbolicamente, o camaleão, por ter recebido todas as cores, está ligado ao arco-íris e, nesse sentido, é um caminho aberto que entrelaça o céu e a terra, além de ter em si um caráter ambíguo devido a sua constante adaptação aos ambientes pelos quais circula. Por tal razão, a metáfora dos barcos como **“camaleônicas moradas”** pode ser lida não só como um vislumbre de tênue e frágil esperança, mas também como uma representação alegórica da ambivalência política em que vivia o país.

Outro momento importante do conto de João Paulo Borges Coelho é o povo a adentrar o petroleiro que já se chamara *Kaiser Wilhelm 2*, mas que o tempo se encarregara de

transformar em um nome mais local: *Asiswa*, que, em língua sena, deriva do verbo *siswa*, cujo significado é: entender, perceber. Este sentido do novo nome do petroleiro sugere ao leitor que a embarcação deteriorada fazia compreender a situação social de Moçambique:

Entraram pelo bojo **do gigante adormecido**, pela **ferida funda** que tinha no casco, e foram caminhando pelos **seus porões** onde o eco **ondulava e prolongava os receosos diálogos** (...). Percorreram-lhe as **labirínticas entranhas, dobrando esquinas que já quase não eram esquinas, subindo carcomidas escadas que já quase não eram escadas**, o miúdo guiando-os **na penumbra, até que assomaram nas alturas do topo de onde se tornava a ver a praia toda em redor, e a linha da cidade ao longe.**

Todo aquele esplendor!

(COELHO, 2005, p.57)

O narrador destaca mais uma mudança, pois, em contraste com a luminosidade descrita anteriormente, no interior do petroleiro, sobressai a **penumbra**. A enumeração de substantivos e adjetivos – **gigante adormecido, ferida funda, receosos diálogos** – reforça a ideia de um ambiente deteriorado e lúgubre. Os caminhos por onde essas pessoas passam dentro do barco são: “**labirínticas entranhas, dobrando esquinas que já quase não eram esquinas, subindo carcomidas escadas que já quase não eram escadas**”. Temos, aí, outro elemento recorrente: o labirinto, que sinaliza vias tortuosas onde também podem morar os fantasmas da miséria, do descaso e, até, uma situação sem retorno. O labirinto, portanto, é também metáfora dos caminhos trilhados pelo povo da Beira, se considerarmos sua descaracterização ao longo da história moçambicana.

Todo aquele esplendor! O narrador retoma a expressão para indicar que esta se refere ao esplendor da paisagem e é bem diferente do que se vê no interior do petroleiro e, também, daquela mencionada pelo Comandante da Força, quando se referia aos tempos **de puro esplendor** antes da colonização.

A seguir, mais uma subdivisão dentro do barco é apresentada, tanto em relação ao tempo, como ao espaço e às personagens, o que torna possível visualizar o modo como o povo se acomodara no petroleiro:

Ali mesmo dividiram entre si o exíguo espaço disponível, para uns velhos camarotes esventrados mas garantindo ainda algum reconhecimento, **para outros, menos influentes ou mais retardados, vãos de escadas que já quase não eram vãos (porque as escadas praticamente haviam deixado de ser escadas)**, ou simplesmente **estreitos corredores**. **Ali mesmo arrumaram as suas coisas, cada qual no espaço que lhe coube; para ali levaram, nos dias seguintes, a palha e o caniço, aos poucos começando a edificar as palhotas da nova aldeia que começou a surgir.** No camarote do antigo comandante, o mais alto, **ficaram o 302 mais a avó**, pequeno privilégio de quem não só descobrira a ideia mas também o caminho para chegar até junto dela.

(COELHO, 2005, p. 57)

O narrador se vale das expressões “**ali mesmo dividiram, ali mesmo arrumaram**” para demonstrar a subdivisão mencionada. As classes sociais ficam ali claramente representadas: “**para uns, velhos camarotes esventrados, mas garantindo ainda algum reconhecimento; para outros, menos influentes ou mais retardados, vãos de escadas (...) ou simplesmente estreitos corredores**”.

O petroleiro é antropomorfizado, recurso utilizado para, metonimicamente, expressar a situação de um país que sofria com sua deterioração e isolamento:

À noite começava a subir a maré. **Primeiro** riachos tímidos, **logo depois** rios de caudal mais grosso retalhando **o deserto que antes havia**, formando um **imenso arquipélago de pequenas ilhas destituídas de qualquer vegetação. Depois, iam as ilhas diminuindo velozmente e o grande petroleiro transformava-se, ele próprio, em ferruginosa e isolada ilha.**

(COELHO, 2005, p.57-58)

Nesta descrição fica implícita a questão da corrosão do tempo, ou seja, Moçambique fora corroído pelo tempo, como esse petroleiro, uma alegoria incisiva dos destroços da guerra, cujas feridas e sofrimentos se mesclam a fragmentos de recordações oriundas da memória coletiva.

O barco, antropomorfizado, representa aquilo que o tempo se encarregara de destruir aos poucos. Era como uma ilha do passado, dentro de outra ilha, no presente. Nessa embarcação encalhada, as lembranças não se deixavam apagar, pois estavam ali como a reforçar uma promessa que não se cumprira.

Novamente o narrador se utiliza da enumeração para evidenciar a invasão da maré: **primeiro** riachos tímidos, **logo depois** rios de caudal mais grosso (...), **depois, iam as ilhas diminuindo velozmente e o grande petroleiro transformava-se, ele próprio, em ferruginosa e isolada ilha (...).** **Ilha e ferrugem** são mais dois elementos recorrentes, cujo simbolismo, respectivamente, designa um centro primordial e a corrosão que tanto pode ser do tempo que se esvai, como da condição em que o petroleiro se encontrava. Mais uma vez o narrador utiliza adjetivos de significativa expressividade, conferindo ao enunciado um surpreendente ritmo crescente, cujo tom das palavras se revela selvagem e feroz, metaforizando o legado do pós-guerra na Beira e aquilo que o petroleiro representa: isolamento e destruição em vários níveis e sentidos.

Em volta dessas ilhas de areia que **o mar furioso** ia apagando já só sobravam **irracionais correntes** entrechocando-se, e **o rugido da maré crescendo o tom, as suas ondas lambendo vorazes o velho casco.** *Asiswa?*, perguntavam-se uns aos outros, esmagados pelo **avassalador rugido**. Assustava-se aquele pequeno povo por

não saber até onde o mar iria subir nesse dia. **Desabituaados que estavam de interrogar sobre os dias do amanhã.**

(COELHO, 2005, p. 58)

As expressões “**mar furioso, irracionais correntes, e o rugido da maré crescendo o tom, as suas ondas lambendo vorazes o velho casco e avassalador rugido**” trazem para o contexto do conto um novo elemento norteador, ao indicarem a possibilidade de alusão ao leão, símbolo de poder e justiça, imagem propícia para expressar a fúria com que o mar avançava e suas ondas lambiam o barco. Na narração destacam-se, além da agitação percebida, os sons provocados por esse movimento e os ruídos das palavras também volumosas; são adjetivos, cuja sonoridade enfatiza a descrição desse intenso narrador. E o povo, à mercê dessa contingência, totalmente sem perspectivas: **Desabituaados que estavam de interrogar sobre os dias do amanhã.**

Em outro exemplo, a antropomorfização do mar junta-se à do petroleiro e traz mais indícios:

O mar subiria mais um pouco, é certo; inundaria mesmo os velhos porões misteriosos, povoando-os de peixes e sons secos, rasgando a noite como um monstro tossindo nas entranhas de outro monstro (...).

E, de facto, quando a maré subiu até onde pôde, **fera voraz entrando em curral**, resistiu o velho petroleiro sem um estremecimento. Não era a força da vaga que o atemorizava, que com ela podia bem. **Era antes o sal invisível que todos os dias lhe carcomia um pouco mais do corpo e o fazia chorar lágrimas de ferrugem.**

(COELHO, 2005, p. 58)

O mar insensível invadia **os velhos porões misteriosos, povoando-os de peixes e sons secos, rasgando a noite como um monstro tossindo nas entranhas de outro monstro.** Na descrição, ressaltam-se as características humanas do barco – **tossindo nas entranhas** –, o que permite aos leitores sentirem a morte se aproximando do petroleiro. O barco e a vida humana iam sendo consumidos pouco a pouco e todos os dias: a embarcação, pela força das marés, pelo sol e sal que castigavam sua estrutura em um vai e vem incansável; as pessoas, pela também incansável vida a que estavam sujeitas: **Era antes o sal invisível que todos os dias lhe carcomia um pouco mais do corpo e o fazia chorar lágrimas de ferrugem.** Não haveria futuro para o barco e seus passageiros? Aquela cena era metáfora da vida agonizante do povo consumida pela falta de perspectiva e de esperança. O sal tem sua simbologia aliada ao fato de que sua extração se dá a partir da evaporação da água do mar. É conservador de alimentos, mas destrói pelo efeito corrosivo. Seu simbolismo se aplica tanto à lei das transmutações físicas, como à das morais e espirituais. Na frase grifada, o sal é invisível, porque está diluído nas águas do mar, mas se encontra presente nas **lágrimas de ferrugem**,

imagem que expressa a corrosão duplamente expandida e, metaforicamente, destacada na descrição feita pelo discurso enunciador.

Depois dessa primeira leva de “tripulantes”, outro grupo também se aventurara para “um modesto barco de cabotagem, cujo nome já se tinha apagado do casco (...), o “*Maria Luísa*” (...) (COELHO, 2005, p. 59). O terceiro barco a ser habitado foi o *Chamuare* – amigo, em língua sena –: “e depois disso, não havendo mais barcos a não ser fragmentos de metal (...), não foi mais possível aquela solução para as multidões que o camartelo continuava a expulsar todos os dias” (COELHO, 2005, p. 60). Mas, entre essas populações também havia divergências:

Disputas há sempre, sem ser precisa uma razão que as sustente; talvez para provar, como se viu, **que há dentro do Povo várias facções, dentro destas várias pessoas, e quantas vezes dentro de cada pessoa várias disposições colidindo uma com as outras! (...) como se não estivessem certos daquilo que eram e passassem a vida a perguntar o que deveriam ser.**

(COELHO, 2005, p. 61)

Um leve tom jocoso invade e permeia as palavras: **como se não estivessem certos daquilo que eram e passassem a vida a perguntar o que deveriam ser**, metáfora possível para a falta ou perda da identidade, para a ausência de lugar, tanto na terra, como no mar, em uma sociedade igualmente corroída, corrompida e destroçada pelos efeitos da desmanteladora guerra. Portanto, se trata de uma paisagem que enfatiza a corrosão do tempo, do passado e do presente, de tudo e de todos, tanto do petroleiro quanto dos novos moradores que sofrem essa deterioração.

No *Maria Luísa*:

o povo ouvia calado e prudente estas discussões invejosas, abstendo-se de intervir. **É que o barco adornava de tal forma que eles ficavam sem voz para se vangloriar. Com um barco assim, desta maneira inclinado**, como assumir protagonismo que valesse a pena, nas contendidas? Tiveram pois os coitados de se adaptar, e foram ficando estranhos com essa adaptação. Para dormir, faziam-no atravessados, **com a cabeça ao alto e as pernas mais em baixo**, o que, diga-se de passagem, até achavam não ser tão mau pois sempre **podiam ir dormindo e contemplando tudo em volta**. Pior era o resto da vida que não podiam deixar de fazer.

(COELHO, 2005, p.61)

Podemos considerar que o narrador mordaz atenta para o fato de que, nessa situação invertida, até a contemplação da vida, se é que isso era possível naquelas circunstâncias, se dava durante o sono. Talvez esse fosse o único momento propício ao sonho, à fantasia e à imaginação.

Nesse barco inclinado, a vida do povo se tornara mais difícil, visto que, até pelo modo de andar fora dele, eram reconhecidos como os do *Maria Luísa*, ou seja, como corpos em luta desigual.

As fogueiras eram tortas, embora as labaredas que expeliam fossem direitas; as panelas, em cima delas, não podiam deixar de assentar de viés, embora dentro delas borbulhasse um carril perfeitamente horizontal, esta estranha relação em que os contextos eram tortos mas as coisas dentro deles surgiam direitas, imunes à inclinação. Andar, então, nem se fala: faziam-no na amurada (...). se podia dizer, pelo andar, quem era do *Maria Luísa* e quem não era. Compreende-se pois a prudência que esta inclinada gente tinha (...). O mundo é que tinha ficado oblíquo, como se as coisas que há nele fossem todas escorregar. O mundo é que era torto.

(COELHO, 2005, p. 61-62)

Nesse ambiente distorcido, notamos um mundo desfocado, no qual se torna evidente que o tom das palavras diz mais, pois expressa o absurdo e o ridículo da situação. Na medida em que **as fogueiras eram tortas, embora as labaredas que expeliam fossem direitas**, como o sol e seus raios e em muitas tradições, o fogo, por suas chamas, simboliza a ação fecundante, purificadora e iluminadora. Mas apresenta também um aspecto negativo, que obscurece e sufoca por sua fumaça; portanto, queima, devora, destruindo: é o fogo das paixões, do castigo e da guerra.

Nada no discurso desse narrador astuto é aleatório, tendo em vista que ele elabora “despretensiosas” metáforas que, entretanto, dizem muito: **O mundo é que tinha ficado oblíquo, como se as coisas que há nele fossem todas escorregar. O mundo é que era torto.** Esse mundo oblíquo se refere às situações que o povo vai enfrentando no decorrer da narrativa. Referindo-se ao tempo que se esvai, o discurso enunciador avalia o antes e o agora, ambos desfocados e irremediavelmente sujeitos às intempéries da vida e desse tempo. Trata-se da metáfora de um mundo desigual, em que poucos têm muito, enquanto a grande maioria é privada do mínimo necessário para sua sobrevivência.

O narrador traz elementos bastante significativos nesse contexto do pós-guerra na Beira. Privilegiando, muitas vezes, dentro de sua narração, a descrição, ele pontua aqui e ali pequenos recortes da realidade, compondo esse tecido, entrelaçando as diversidades entre os três barcos, mesclando as características de cada um às de seus habitantes.

Em relação aos efeitos da guerra, o sociólogo moçambicano José Luís Cabaço salienta que a população africana de Moçambique era interlocutora privilegiada dos militares da FRELIMO:

Nessa guerra, estes desumanizavam-se lutando e no apoio psicossocial às populações se reencontravam com sua humanidade. Na dialética entre a brutalidade do combate e o altruísmo da missão, se procurava manter o equilíbrio entre soldados e comandantes. Os que não o conseguiam, desestruturavam-se psicologicamente.

(CABAÇO, 2009, p. 270)

No conto, o narrador insere comentários e reflexões que apontam para a urgência de estruturação e afirmação político-social da sociedade que continuava segregada, mesmo após o fim das guerras. Tratava-se do aniquilamento dos menos favorecidos: os “hóspedes” do hotel abandonado e dos barcos encalhados. O Comandante e o 302 são personagens emblemáticas dessa falta de perspectiva em relação ao futuro. Certamente, o Comandante será reconhecido pelos seus esforços, mas para o “rapazito”, designado apenas por um número, o que poderá acontecer? O narrador pontua brilhantemente as reflexões do Comandante frente àquela conjuntura, em que tem de cumprir ordens, fazer a mediação entre o passado e o presente.

A par desse clima de desolação, há uma resistência das populações. Da cidade se podia ver a baía pontilhada pelas fogueiras acesas dentro dos barcos que formavam “**aldeias iluminadas**” (COELHO, 2005, p. 62). E durante o dia o povo foi se arrumando como podia e estendendo na praia coisas para vender: peixes, cebolas, couves, cestas, capulanas e tudo o que se pudesse imaginar, fazendo surgir “**um bazar desarrumado e barulhento**” (COELHO, 2005, p. 62).

Cabaço discorre sobre as razões e causas dessa economia informal. Segundo ele,

A essência dualista introduzida pela dominação colonial, como já me referi, sobreviveu à independência. As elites nacionais são tomadas pela vertigem “modernizadora” da globalização. Em contrapartida, a “racionalização” dos sistemas produtivos e o enfraquecimento do intervencionismo estatal reduzem as oportunidades de as populações se inserirem, pelo trabalho assalariado, no espaço formal dessa “modernização” (...). O angolano Ruy Duarte de Carvalho (2003, p. 193-4), distinguindo-a da categoria residual da “economia de subsistência”, fala de “economia de sobrevivência”.

(CABAÇO, 2009, p. 324-325)

Aos poucos o bazar foi crescendo e chamado a atenção das pessoas da cidade. É claro que logo as Autoridades enviaram a Força e começaram a querer notas das mercadorias ali vendidas, tendo em vista que:

Decorria esta vida morna de descida e subida das marés, e instalação e desinstalação do bazar, de chegada e de partida da Força, enquanto ao longe iam desaparecendo as suaves curvas das varandas altas do Grande Hotel. O monstro estava agora moribundo, grande boca quase desdentada, apenas um ou dois molares sobrando, contra os quais o camartelo arremetia diligente – Pum! Pum! Pum! – chegando junto dos barcos, embora tênue, o som do seu martelar. Para

marcar o ritmo das compras e vendas, o compasso das botas policiais marcando na areia.

(COELHO, 2005, p. 64)

Esse ritmo marca tudo ao redor, a vida das pessoas, seu cotidiano, no compasso da vida e da memória em que outros ritmos faziam a engrenagem funcionar. Como se na marcha da vida as atividades do cotidiano e da sobrevivência impulsionassem por dentro e por fora aquelas pessoas que o **camartelo** poderia querer engolir a qualquer momento.

Para entender melhor esse tipo de economia paralela, recorreremos, mais uma vez, à análise do sociólogo moçambicano José Luís Cabaço:

a cultura e as identidades individuais ou colectivas continuam a representar – depois da independência, como no período da ocupação colonial – o derradeiro refúgio, o *locus* onde mulheres e homens buscam novas formas de harmonia com o espaço e o tempo de que se vão descobrindo interlocutores, estabelecendo outras redes de solidariedade, apropriando-se de experiências diferentes, reinventando tradições, reorganizando, por meios simbólicos, a própria acção.

(CABAÇO, 2009, p. 325)

Parece ser isso que as populações faziam, buscando novos meios para lidarem com o inevitável, na medida em que eram reconhecidamente vulneráveis, mantendo-se agrupadas em torno de dificuldades diárias de sobrevivência que a condição miserável lhes impunha.

Outra ruptura se apresenta no conto: “estavam todos vivendo a vida desta maneira, **quando um dia, sem aviso, se abateu um violento temporal**” (COELHO, 2005, p. 64). Esse outro desequilíbrio – o primeiro se dera com a chegada do camartelo – trouxe o prenúncio da tragédia final. As violentas ondas conseguiram fazer com que o *Maria Luísa* sofresse outra inclinação; a força da água invadiu tudo: “o mar, com seu líquido camartelo, abriu nele um rombo largo por onde entrou às golfadas” (COELHO, 2005, p. 66).

Todos morreram e a Força foi de novo enviada para cumprir outra ordem de despejo: agora, para que saíssem dos barcos abandonados, pois eles não ofereciam segurança. O Comandante entrou no petroleiro e procurou um representante que recebesse aquele papel que parecia incomodá-lo tanto, mas o que viu foram lembranças do Grande Hotel pouco tempo antes:

(...) **na memória**, as caminhadas pelos corredores do Grande Hotel, encostando-se às paredes para evitar que grupos de crianças esfarrapadas, passando pela corrida, o atropelassem; **pássaros aprisionados naquela imensa gaiola, procurando uma saída. Impacientou-se com estas lembranças.**

(COELHO, 2005, p. 69)

As lembranças do Comandante se estendem também ao coletivo. Trata-se de mais um recurso da linguagem esse ir e vir no tempo e no espaço: antes, no Grande Hotel; agora, no petroleiro. O Comandante era um homem vindo do povo; por isso, se acumplicia às suas dores e entende o mecanismo em que todos os envolvidos estavam **aprisionados naquela imensa gaiola**.

O 302 foi chamado e não soube o que fazer com o papel; resolveu pedir ajuda à avó. O miúdo entendia das marés, tinha o olhar de marinheiro, conhecia as coisas e as gentes da terra, ouvira sobre a guerra, preservava a tradição e, principalmente, reconhecia a soberania da avó naquele momento. O narrador, estrategicamente, muda o tom da narrativa; deixa de lado a agressividade e a veemência com que vinha descrevendo as situações e passa a mostrar-se respeitosamente compassivo com as reações da avó:

Os velhos são assim, com um entendimento particular do tempo, e há tanto convivendo com ideias próprias que se inclinam pouco ao gesto de acomodar nelas as dos outros. Demorou a avó o tempo que achou necessário até acabar de fazer as pequenas coisas que fazia, facilmente adiáveis se quisesse. Tanto tempo que a maré começou a subir, e vendo-a por cima do ombro ordenou o Comandante que a força regressasse a terra firme em passo dobrado e já molhando as botas novas; não deixando de atirar para trás, em jeito de ameaça, que voltaria bem cedo na manhã seguinte para levar o Povo consigo, ou pelo menos uma resposta com algum significado.

O Povo ficou olhando o 302, ansiando por essa resposta. E o miúdo olhando a avó.

Que achava ele?

Que achava ela?

E a velha, casmurra, só saíria dali se fosse para voltar ao quarto 302 de um velho hotel que o camartelo há muito mastigara. **Essa é outra característica dos velhos, sempre prontos a regressar para dentro de suas memórias, nunca para outro lugar qualquer.**

(COELHO, 2005, p. 72)

Sabemos que os velhos engendram não só o passado, mas, na cultura africana, são as vozes da sabedoria, do respeito e da tradição. A avó do 302 representa a sociedade matriarcal; por isso, no enredo do conto, é uma metáfora da tradição, por meio da qual o narrador reverencia a cultura ancestral da região da Beira.

A avó tinha consciência de que o grupo não tinha outra opção, que só o tempo seria capaz de mudar algumas situações. Todos ali estavam no vácuo, no vazio de um presente, sem vislumbrar o futuro. Esperava que esse tempo fosse capaz de fazer com que a Força deixasse de cumprir a tal ordem e continuasse a se preocupar com a nova indumentária do Comandante que se sentia fortalecido dentro daquela farda, porém, por outro lado, assolado pelo fardo de tentar e ter de cumprir aquele mandado.

Acreditamos que, de certo modo, seja a presença da avó que mantém o grupo unido como parte integrante de uma sociedade sem lugar, de um espaço sem certezas, onde barcos

se transformam em casas de ferro, em que as lembranças ainda perseguem e incomodam. São personagens sem nomes, rostos, sem vozes; sem identidade que os faça mudar aquela realidade. São seres anônimos, subalternos em vários sentidos. Entretanto, o garoto apelidado de 302, os barcos, Maria Luísa (pela fatalidade ocorrida nas casas de ferro) são as únicas personagens com nomes e, possivelmente, com certa identidade. Esses nomes eram referências com que o narrador, sempre enumerando, assinalava, no tempo e no espaço, o 302 como alusão tanto ao Grande Hotel, quanto ao futuro. Os barcos (*Asiswua? Chamuare* e o *Maria Luísa*) se apresentavam como metafóricas carcaças deixadas pela guerra, reflexos de um processo de decadência sem igual.

O modo de contar de João Paulo Borges Coelho assume o repensar da memória, por intermédio de suas personagens: a avó, que traz o passado; o 302, que aponta para o futuro; o petroleiro, que alegoriza o presente do pós-guerra. Todas as lembranças são perpassadas pelas agonizantes vidas suspensas entre a memória histórica esfacelada pela guerra e a incerteza de um futuro com promessas de desenvolvimento para alguns poucos.

O intrincado jogo narrativo é permeado pelas instigantes e questionadoras reflexões do narrador em relação à situação a que as populações moçambicanas foram submetidas, havendo um tom de clara denúncia social por meio de comentários críticos ou pelo recurso à ironia.

O conto “Casas de Ferro” é uma grande alegoria do contexto de aprisionamento vivenciado por muitos moçambicanos, após a guerra civil que deixou em ruína grande parte de regiões do Norte e do Sul de Moçambique.

Enveredamos pela cruel moldura delineada em “Casas de Ferro”, passamos pelos corredores do Grande Hotel, olhamos por seus janelões e avistamos as carcaças de barcos na praia; caminhamos com as personagens até lá e adentramos pelo ambiente corroído dos porões; analisamos a linguagem e sentimos o aprisionamento causado pelo pós-guerra. Partiremos, agora, para outro ponto da cartografia histórico-geográfica de Borges Coelho: o extremo norte do país, a bucólica Ilha do Ibo.

4 NO “IBO AZUL”: tecendo a linguagem e o olhar

‘Ibo azul’, a última ilha, que é também a da origem, fala da centelha que é o curto instante de um encontro por vezes despoleta.

(COELHO, 2005, p.10)

A Ilha do Ibo é o cenário deste conto de João Paulo. Trata-se de uma ilha de coral situada no extremo Norte de Moçambique, na província de Cabo Delgado, tem cerca de 10 km de extensão por 5 km de largura e faz parte do arquipélago das Quirimbas.

Durante anos essa ilha serviu de ponto de abastecimento de água doce para os barcos que por lá passaram, como também de importante centro comercial de ouro, marfim e escravos, entre árabes, persas e indianos, sendo esses os introdutores da arte da ourivesaria, o que levou os habitantes a se tornarem exímios na arte de fundir o metal e utilizá-lo para ornamentos e jóias. A essa cultura veio juntar-se a dos portugueses, responsáveis pela construção de fortificações que serviram para demarcar e guardar aquele espaço, além da edificação de igrejas e capelas, cujo objetivo era difundir a fé católica, embora a maioria ali fosse muçulmana.

O historiador moçambicano Aurélio Rocha (2006, p. 14) nos diz que “a maioria dos habitantes de Moçambique é hoje constituída por povos agricultores de origem banto”. Segundo ele, “distribuídos por praticamente todo o Norte de Moçambique, os macuas, o mais numeroso dos grupos socioculturais moçambicanos (cerca de quatro milhões), encontram-se nas províncias da Zambésia, Nampula, Cabo Delgado e Niassa” (ROCHA, 2006, p.16).

Sabemos que do entrecruzamento linguístico e étnico entre macuas, árabes, indianos e portugueses advêm traços característicos agregados, desde os primórdios da ocupação do território da Ilha de Moçambique e da Ilha do Ibo que, mesmo localizadas no longínquo Norte moçambicano, que também fazem parte do legado histórico-cultural de Moçambique.

Após a Independência, seguida da guerra civil, a Ilha do Ibo entrou em declínio e grande parte de seu patrimônio ficou em ruínas. Devido aos problemas de ordem político-econômica que Moçambique enfrentava, essa distante ilha não oferecia atrativos para investimentos, mas, após a criação do Parque Nacional das Quirimbas, em 2002, e pela sua representatividade histórico-cultural, a ilha voltou a ser frequentada por turistas, pois teve restaurados alguns de seus monumentos, como o Fortim de São José (1764), a Fortaleza de São João Baptista (1789-1794) que abriga produções de arte local e o Forte de Santo António

(1818). De acordo com informações de Carlos Lopes Bento³⁵, “a construção das três fortificações militares edificadas na Vila do Ibo deve-se aos portugueses. No tempo em que foram erigidas, os árabes apenas visitavam o porto do Ibo como mercadores”.

Ibo é uma pequena ilha, que subsiste do turismo e atividades pesqueiras, mantém a tradição dos artesãos da prata; consideradas verdadeiras obras de arte, essas peças são reconhecidas por sua delicadeza e qualidade. Na verdade, se trata de um lugar singular que reúne clima, belezas naturais, berçário de aves, entre outros ingredientes capazes de reunir e alavancar possibilidades turísticas.

No conto “Ibo azul”³⁶, o narrador tece a linguagem a partir de descrições que agregam a história, a geografia, a cultura e a memória de seus habitantes, entremeadas pelas marcas históricas recebidas; portanto, se trata de um olhar que recorre à paisagem. Simon Schama (1996, p. 25) nos lembra que: “Nem todas as culturas abraçam natureza e paisagem com igual ardor, e as que as abraçam conhecem fases de maior ou menor entusiasmo”. Na narrativa de João Paulo Borges Coelho, o narrador explora a paisagem da Ilha, detendo seu olhar em pequenos detalhes, fazendo recortes, emoldurando-os. Nessa captura, a linguagem utilizada por ele se vale de metáforas e imagens norteadoras, cuja simbologia evidencia a preciosidade de um lugar, histórica e poeticamente, descrito, que revela uma paisagem acariciada, deslumbrante e que faz parte da herança da Ilha do Ibo, espaço metonímico da história do Norte moçambicano.

4.1 AS ENTRECRUZADAS TEIAS DA HISTÓRIA

Ladeando a velha igreja que nasceu assim, de costas para o mar, atenta à praça e ao interior de onde chegavam os crentes cabisbaixos, silenciosa porque aos badalos dos seus sinos os levou o tempo ou anônima necessidade (...). Ainda o tempo, inatingível tempo. É misterioso, por que hoje e ontem não vimos progredir e vamos perdendo a esperança de tal ver.

(COELHO, 2005, p. 195-196)

³⁵ Antigo administrador dos concelhos dos Macondes de Ibo e Porto Amélia (atualmente Pemba) é doutorado, em Ciências Sociais e Políticas, especialidade História dos Fatos Sociais e licenciado em Ciências Antropológicas e Etnológicas pelo I.S.C.S.P., da Universidade Técnica de Lisboa. Foi professor coordenador do Instituto Superior Politécnico Internacional e professor catedrático convidado da Universidade Internacional. É sócio da Sociedade de Geografia de Lisboa, fazendo parte da sua Direção e de algumas das suas Comissões e Seções. Memórias de Cabo Delgado A Ilha do Ibo Historicamente Maltratada. Disponível em: <<http://ilhaskerimba.blogs.sapo.mz/2495.html>> Acesso 27/04/2015 às 13h21min.

³⁶ COELHO, 2005, pp. 191-211.

No conto “Ibo Azul”, o cenário por onde perpassam imagens do presente e do passado histórico-cultural da Ilha do Ibo vão compondo a narrativa. Esta apresenta duas personagens: um homem estrangeiro e uma mulher nativa, cujas faces e corpos, ao serem descritos, juntamente com a paisagem, as lembranças, as vivências do cotidiano, desvelam o lugar sob dois ângulos diferenciados. Tais faces estão presentes na máscara do *m'siro*³⁷, nas reflexões de cada personagem, na história dos antepassados, no mar, nas águas, no céu, na areia, na costa delimitada. São visões multifacetadas que revelam o entrecruzamento, o choque ou quase embate entre as culturas que por ali deixaram seus legados. Além dessas personagens, o narrador ultrapassa a mera exposição do enredo e se interpõe criticamente, expondo outra face: a de um observador diante da realidade insular, mas com o olhar na tradição, na história e nos registros mnemônicos daquela cultura e das influências recebidas por ela ao longo dos séculos.

Na estrutura do conto – tempo, espaço, personagens e enredo –, a linguagem, como nos outros contos analisados nos capítulos anteriores, se tece a partir de imagens e símbolos norteadores e é transpassada pela história e fragmentos da memória, alçando voo para compor esse tecido, meticulosa e poeticamente, entrelaçado. A trama dessa narrativa situa as personagens na realidade circundante daquela insula bem ao norte do Oceano Índico.

A enunciação se move, acompanhando o ritmo da vida dos habitantes da Ilha do Ibo, lentamente, delineando o traçado do tempo, do espaço, da história, da memória, alinhavando a tecedura da linguagem, recorrendo a elementos simbólicos, cuja configuração merece ser apreciada.

No parágrafo inicial, o narrador já nos oferece alguns interessantes indícios sobre a cartografia local do Ibo, pois a enunciação alude ao tempo remoto das lembranças, sendo esta uma característica do narrador: contextualizar, metafórica e metonimicamente, o espaço, o tempo e a memória:

Cada caminho como se fosse ainda a rua que foi, no tempo em que era viva a espera dos quietos moradores deste exíguo bairro de Munaua a que desde 1886 chamam de cemitério. No tempo em que se passeavam nos seus trajes antigos por essas ruas, talvez de casaca em pleno Verão, talvez ocupados, apesar da ecumênica lentidão. Em cada esquina o sussurro exalado de uma língua que se perdeu, fugindo dos sons para a escrita, do papel para o pó.

(COELHO, 2005, p. 191)

³⁷ Máscara feita de uma raiz que as mulheres macuas da Ilha do Ibo e da Ilha de Moçambique usam para amaciar a pele.

O narrador começa a puxar alguns fios, nessa techedura, com as expressões: **cada caminho**, no início; **em cada esquina**, na última oração. Mostra que a utilização dos pronomes se refere à terceira pessoa do discurso. Poeticamente, o discurso enunciador marca a cadência dessa moldura e nossa atenção se volta para os tempos verbais na oração em destaque – **fosse, foi, era**. Tais verbos são indicativos de imagens que engendram o passado e sugerem o enveredar por uma linha espaço-temporal tênue e sutil; o advérbio **ainda** reforça essa ideia. Nesse lugar, parece que o tempo permanece suspenso entre o que foi outrora e os resquícios de um tempo que passou, mas que, ao mesmo tempo, continua a existir. Parece também que, ao contar, o narrador desvenda que havia certo desejo e esperança na **viva espera dos quietos moradores deste exíguo bairro**. Por meio dos adjetivos empregados, percebemos que a linguagem nos mostra que não se trata apenas de uma referência datada de um local pacato, tendo em vista que esperar é aguardar, contar com, supor, acreditar, confiar. Por isso, julgamos que a adjetivação traz para o presente a questão da espera e, neste, talvez, a ideia de uma certa esperança.

O bairro de Munaua é chamado de **cemitério**. Apesar da conotação lúgubre que o vocábulo tem, existe uma estreita afinidade com a questão da eternidade. Simbolicamente, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 489), o termo eternidade: “é a ausência ou a solução dos conflitos, da superação das contradições, no plano cósmico e no espiritual. Para o homem, o desejo de eternidade reflete sua luta incessante contra o tempo e, talvez, sua luta por uma vida mais intensa que triunfe para sempre sobre a morte³⁸” (tradução livre).

A expressão “**No tempo**”, enobrecida com a descrição do vestuário, é uma imagem diluída pelo passar dos anos, reforçada pela “**ecumênica lentidão**”; esta imagem indica que havia na ilha certa tranquilidade e um lento passar dos dias.

Estaria o narrador começando a articular metáforas e a simbologia das palavras, a história e a memória para evidenciar que a espera e a eternidade faziam parte do modo de vida dos habitantes e do legado da própria ilha? É possível que sim, pois “**Em cada esquina**” [havia ou há] “**o sussurro exalado de uma língua que se perdeu, fugindo dos sons para a escrita, do papel para o pó**”. Esse enunciado encerra uma dura metáfora que nos indica o que aconteceu, em especial, nesta ilha, diante de uma inestimável perda: a da própria

³⁸ La eternidad es la ausencia o la solución de los conflictos, la superación de las contradicciones, en el plano cósmico y en el espiritual. Es la perfecta integración del ser en su principio; es la intensidad absoluta y permanente de la vida, que escapa a todas las vicisitudes de los cambios y, en particular, a las del tiempo. Para el hombre, el deseo de eternidad refleja su lucha incesante contra el tiempo y, más aún quizás, su lucha por una vida tan intensa que triunfe para siempre sobre la muerte. La eternidad no está tanto en el inmovilismo como en el torbellino; está en la intensidad del acto. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 489)

identidade. Um “**sussurro exalado**” é expressão metafórica dessa perda, pois sugere uma voz que deixou de existir, desvaneceu-se.

O gerúndio “**Fugindo**”, enquanto processo verbal em curso, enfatiza que a mencionada perda ainda se dá em um âmbito maior do que o da Ilha do Ibo e que, por mais paradoxal que possa parecer, se trata de elo irremediavelmente partido, fustigado. Mas, no imaginário coletivo, a ideia de Munaua como um cemitério, de certo modo, sugere que esse bairro ficou como guardião do que sobrou: apenas pó. Estaria o narrador se referindo à memória coletiva ou somente pontuando, aqui e ali, alguns adornos na linguagem para traçar esse primeiro esboço? No momento, o que temos são apenas conjecturas. Acreditamos que nada seja aleatório no jogo das descrições e incursões desse narrador, tendo em vista que tais estratégias desvendam fragmentos da memória dos mortos, do desenrolar da história, assinalando o processo de destituição de sua própria cultura sofrido por essa Ilha.

Na citação a seguir, temos: “**E cada casa de pedra um bicho adormecido**” (COELHO, 2005, p. 191). Esta oração traz em si uma metáfora bastante significativa, pois a **casa** antropomorfizada é um indício da própria Ilha; **pedra** é símbolo da terra-mãe e pode referir-se à alma dos antepassados; o sentido da expressão **bicho adormecido** se aproxima da complexa natureza humana e, portanto, de suas pulsões, aspectos, imagens e instintos. Simbolicamente, de acordo com Chevalier, a **casa**³⁹ “é, como a cidade e o templo, o centro do mundo, a imagem do universo e do feminino, com o sentido de refúgio maternal, proteção, seio materno” (tradução livre). A adjetivação dada à **casa** também sugere uma metonímia de Moçambique e traz para o enunciado uma interessante identificação com um passado e um presente que se estendem, por meio da memória e da história, a **cada** um dos habitantes da Ilha.

Com a oração “**Pelas paredes do seu âmago escorrendo uma baba sem idade, de dentro soprando uma aura sem explicação**”, o narrador continua destacando a antropomorfização; mostra, ainda, que os verbos “**escorrendo**” e “**soprando**” indicam processos em andamento, enquanto que “**baba sem idade**” traz a ideia de uma sombra do implacável tempo. Temos mais uma metáfora das características humanas que abriga

³⁹ Casa. Como la ciudad y el templo, la casa está en el centro del mundo; es la imagen del universo. Entre los dogon, en el África negra, Marcel Griaule (citado y comentado en CHAS, 246) há descrito «la gran mansión familiar (como representando) ... la totalidad del gran cuerpo vivo del universo». La casa significa el ser interior, según Bachelard; sus plantas, su sótano y su granero simbolizan diversos estados del alma. El sótano corresponde a lo inconsciente, el granero a la elevación espiritual (BAC., 18). La casa es también un símbolo femenino, con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno. (BAC., 14) (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 257-259)

significados reveladores do quão profundamente essa **casa** fora e continuava a ser afetada pelas perdas sofridas, pois o povo que a habitava vinha padecendo de uma descaracterização sem precedentes. Embora o movimento instigado pelo uso do gerúndio evoque certa lentidão, o atrito de **r** e **s**, a intensidade de sons abertos e fechados das vogais e consoantes provoca, juntamente com a significação da metáfora, um redemoinho interno de imagens e sensações que conotam o drama ali vivenciado. Este é um recurso da linguagem muito bem articulado pelo narrador nessa tecitura da memória. Este efetua, no trecho a seguir, reflexões acerca do passado e do presente, introduzidas pelo advérbio **aqui**:

Aqui se levantou e deitou alguém, dizem, sobre quem hoje pouco vos podemos contar. **Nestas varandas túmidas** como **guelras arquejantes** se **fumaram** cigarros de palha quando soprava o fresco; se **escreveram** cartas para lugares distantes, **a tinta pingando** do aparo o seu **desesperado apelo**; se cantaram **cantigas doces**, hoje **petrificadas**.

(COELHO, 2005, p. 191, 192)

Detenhamos nossa atenção nos verbos no pretérito – **levantou, deitou, fumaram, escreveram, cantaram** –, indicativos de ações concluídas; no presente, a forma verbal – **dizem** – ainda se refere a essas lembranças que parecem muito vivas; a semântica contida nos vocábulos – **alguém, quem** – expressa a indefinição dessa história, cujas memórias se apresentam fragmentadas e esgarçadas pelo tempo. Podemos inferir que o narrador procura distinguir um pouco além das ações e pessoas referidas. O que ele busca é o entrelaçamento de tudo, pois é essa trama que torna sua enunciação uma moldura histórica, pela qual é possível visualizar o recorte espaço-temporal que ele vai moldando pela adjetivação – **varandas túmidas, guelras arquejantes, lugares distantes, desesperado apelo, cantigas doces, hoje petrificadas** –, atributos que indicam o descaso social intensamente vivenciado pela Ilha do Ibo e, metonimicamente, pelo povo macua que a habita.

Se considerarmos que até as cantigas, antes doces, agora se encontravam endurecidas ou emudecidas, captaremos a denúncia do narrador a mostrar que, no Ibo, tudo estava petrificado, imobilizado, paralisado, incrustado. **A tinta pingando** significa o arrastado registro dessas reminiscências, uma mácula a escorrer, imagem que o discurso enunciativo traz, com seu olhar sobre a história e a memória. Seria a Ilha, como as **varandas túmidas**, agonizante com suas **guelras arquejantes**, fadada às circunstâncias pelos **lugares distantes**, impossibilitada de mudanças, enfim, **petrificada** e moribunda? Percebemos que o narrador alinhava seu contar de modo tal, que é, a partir do fiar e do tecer do narrar e das descrições, que esses elementos se vão entrelaçando.

A linguagem narrativa vai desdobrando a história e a memória da pequena Ilha do Ibo, por meio de adjetivações proferidas, fio a fio, em torno da descrição e contextualização do cenário insular; novamente, encontramos, nesse processo narrativo, a significativa utilização do advérbio **aqui**:

Aqui se amou e matou, se vendeu e comprou. Os chãos de pedra fria gastaram-se, tantos foram os pés nus que os pisaram correndo furtivamente de um para outro compartimento, **sedentos de clandestinos prazeres, as sedas e os algodões brancos esvoaçando no escuro.**

(COELHO, 2005, p.192)

Enveredando por sutis metáforas, o narrador nos traz as memórias de uma época em que **se amou e matou, se vendeu e se comprou**. Enlaçados, esses verbos expressam em si uma profunda carga semântica e sonora que assinala, de um extremo ao outro, uma história desoladora. Como costuma acontecer em locais onde há um grande trânsito de mercadores, escravos e senhores, pode tratar-se de um lugar de prostituição e segredos não revelados nos **chãos de pedra fria**. Mais uma vez, o chão, ali, estende seu rudimentar tapete para desvendar que, nesse ambiente, **os pés nus** parecem uma inevitável constatação. Elemento recorrente e, nesta citação, desdobrado, a palavra pé tem sua simbologia relacionada a alicerce, a comando e a origem. Há uma denúncia de como a colonização predadora impediu os pés desse espaço histórico de caminharem por si.

Os vocábulos **gastaram-se, pisaram, sedentos** apresentam uma semântica cortante acerca de ações colonizadoras que a tudo devoram; tal é a profundidade que tais imagens evocam ao mencionarem **as sedas e os algodões brancos esvoaçando no escuro**, que uma história de **clandestinos prazeres** usufruiu no passado daquele espaço insular, em detrimento da história local.

Na citação a seguir, novamente, o narrador continua a desdobrar os fios da história pela retomada do advérbio **aqui**:

Aqui se teceram enredos que o correr dos dias moeu e dispersou. Das janelas fundas como olhos lançaram os candeeiros a sua frágil luz, ainda assim vista de muito longe **na planície azul**, ainda assim significantes como **a luz dos faróis guiando barcos de tino perdido. Teimosa e longa como ela.**

(COELHO, 2005, p.192)

A oração inicial aponta para as entrecruzadas teias da história, confirma o tempo dilacerado e esgarçado. Moer e dispersar são indícios verbo-temporais intensos, cuja carga expressiva assinala o que foi surrado, varrido; as ruínas desse processo, entretanto, ainda restam na memória coletiva.

Janelas, enquanto aberturas propícias à entrada de ar e claridade, apontam para um sentido de receptividade. Pela adjetivação das “**janelas fundas como olhos**”, entrevemos a imagem da **casa** antropomorfizada que, em contínua pulsação, mostra-se viva, na **planície azul**. O olhar dessas janelas sugeriria uma cálida esperança, considerando a cor azul⁴⁰ dessa planície, metáfora do mar que envolve o imaginário da Ilha do Ibo?

O narrador retoma as recorrentes imagens das **casas de pedra e bichos**, agora, para a eles juntar os sentidos contidos nos vocábulos **limo, obstinados e quietude**, respectivamente:

Casas de pedra e limo, bichos obstinados na sua quietude. Pacientes, embalados pelo vaivém das marés. Deixando que o sal lhes carcuma a pele por terem desde há muito desistido de contrariar o tempo. Só as árvores do mangal escapam a esse devorador das coisas, só elas, porque o tempo não consegue alcançá-las, renovadas que são todos os dias, duas vezes em cada dia, pela língua do mar. Como mãe que lambesse a cria.

(COELHO, 2005, p. 192)

Casas de pedra e limo, bichos obstinados na sua quietude – metáforas da Ilha, da terra-mãe – inserem uma mudança na narração, chamando atenção para o lodo esverdeado existente nas pedras. Tal imagem remete à ideia de viscosidade e também à de baba, algo que retoma, pelo aspecto semelhante ao da tinta, marcas do escorrer deixado pelo tempo. **Os bichos**, antes adormecidos, passam a ser **obstinados na sua quietude**, adjetivo que, em relação ao substantivo, indica pessoas que, mesmo serenas, têm um caráter irredutível diante das contingências da vida. O narrador insinua que o tempo se encarregou das mudanças ocorridas, na medida em que a esperança de antes passou a esboçar outro contexto, reforçado pelo uso do plural em **casas**, indicando o coletivo. Nessa conjuntura, as casas-Ilha e seus habitantes são focados nessa existência simultânea: “**pacientes, embalados pelo vaivém das marés. Deixando que o sal lhes carcuma a pele por terem desde há muito desistido de contrariar o tempo**”. Essa oração expressa um campo metafórico sugestivo do lento e sucessivo sofrimento dessas pessoas expostas aos efeitos da corrosão em todos os níveis e sentidos. O **sal**, elemento também recorrente, representa o desgaste de uma sociedade diante da irrefreável decorrência do tempo e da história.

Só as árvores do mangal escapam a esse devorador de coisas, só elas (...). Árvore, cuja simbologia remete à vida em eterna evolução, resiste ao tempo; a expressão **só elas** ressalta sua significação no conto, uma vez que são **renovadas todos os dias, duas vezes em cada dia, pela língua fria do mar**. Estamos diante de uma admirável imagem; nessa metáfora, a linguagem é lânguida, ondulante e envolvente pela utilização de vogais abertas e

⁴⁰ Este é um elemento recorrente; o azul é considerada a cor mais profunda.

consoantes deslizando que se movem em ritmo próprio. Esse movimento periódico das marés representa a vida em constante mutação e, talvez, a esperança renovada a cada dia.

O vocábulo **língua**, como instrumento da palavra, evoca, metaforicamente, que seu poder não tem limites, podendo criar ou destruir; é órgão do paladar, do dizer e do discernimento. Trata-se, entretanto, da **língua fria do mar**, elemento que tem relação com a dinâmica da vida. O adjetivo **fria** pode significar que a língua é cortante, implacável. Mas a língua também sugere o ato de lambe: **como mãe que lambesse a cria**. Aí, lambe significa acariciar. Estaria o narrador também acariciando a linguagem? Seria uma estratégia de seu processo de criação literária? Ou simplesmente estaria fechando o ciclo das descrições, com as quais procurou contextualizar, mais concretamente, o cenário da Ilha do Ibo?

Surge a primeira ruptura na narrativa:

Num certo tempo veio vindo um homem. Caminhava depressa, como se o chamasse um encontro desde há muito aprazado. E só o facto de se deter a espaços, olhando curioso as minúsculas criaturas do chão da praia, permitia adivinhar que afinal **era apenas a ansiedade que o empurrava, apenas a impaciência de permanecer no mesmo lugar. Indagador como são todos os estrangeiros**, passava pelas pequenas criaturas como um veloz taxidermista **registrando vorazmente todos os fragmentos da paisagem**, uma libélula nervosa pousando o olhar neles. **Imune à lentidão das coisas em redor, era essa a sua urgência, não outra. Quase corria antes de voltar a deter-se. Tornava a avançar, e era por esse estranho processo que procurava uma qualquer resposta naquele lugar.**

(COELHO, 2005, p. 192, 193)

Concentraremos, aqui, nossa atenção na caracterização dada pelo narrador à personagem que surge. Trata-se de uma interessante articulação que estabelece a conexão da personagem com a paisagem por onde passa. **Um homem** surgira na ilha, **num certo tempo**. Percebemos uma indefinição pelo uso do pronome. A personagem passa por locais, possivelmente vilas despovoadas, até chegar à praia. Sobre esse homem o narrador nos diz que **caminhava depressa, olhando curioso; apenas a ansiedade o empurrava, apenas a impaciência de permanecer no mesmo lugar**. Tais indícios revelam características de sua natureza que pode ser resumida no trecho a seguir: **Indagador como são todos os estrangeiros, passava pelas pequenas criaturas como um veloz taxidermista, registrando vorazmente todos os fragmentos da paisagem, uma libélula nervosa pousando o olhar neles**. Talvez pelo fato de pertencer a outra cultura, sua impaciência – aliada ao olhar que perpassava pelas pequenas coisas e, ao mesmo tempo, por tudo ao redor – testemunhava sua irrequieta curiosidade. Seria o estrangeiro apenas um observador de todas as coisas ou seu olhar buscaria na paisagem outros indícios?

Na sequência, o narrador complementa: **Imune à lentidão das coisas em redor, era essa a sua urgência, não outra. Quase corria antes de voltar a deter-se. Tornava a avançar, e era por esse estranho processo que procurava uma qualquer resposta naquele lugar.** Assinala, assim, que o **homem** não se afetava com os detalhes daquele cenário e sim com o movimento vagaroso e sem atrativo que a ilha oferecia. Por outro lado, a agitação desse homem podia ser espelho da inquietação do próprio narrador ao se referir a seu processo de criação que, num constante vaivém, examinava pequenas coisas, detalhava outras tantas, distinguindo-as, condensando-as, trazendo elementos novos, para compor o entrelaçamento dos fios na tecedura da linguagem, cuja peculiaridade incidia num apontamento incansável de palavras, adjetivações, símbolos, metáforas e metonímias. Tanto o narrador, quanto o estrangeiro eram vorazes; pareciam **uma libélula nervosa**, inseto admirado por sua elegância e ligeireza. Contudo, o adjetivo “**nervosa**” acena com outras possibilidades semânticas, sugerindo a ideia de preocupação, inquietude e ansiedade. Estaríamos diante de um paradoxo? Ou o narrador fechava o enredo do conto, voltando ao seu início? Lembremos que o homem **caminhava depressa** e que seu caminhar sugestionava caminhos tortuosos e diversos.

Acerca da paisagem, Simon Schama diz o seguinte:

E, se a visão que uma criança tem da natureza já pode comportar lembranças, mitos e significados complexos, **muito mais elaborada é a moldura através da qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem.** Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, **a paisagem é obra da mente.** Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas.

(SCHAMA, 1996, p. 17 - grifos nossos)

Alguns aspectos da paisagem descrita pelo narrador nos são mostrados através do olhar do estrangeiro; nesse sentido, a moldura narrativa estabelece que se trata de um espaço detalhado a partir de suas lembranças, vivências e visão de mundo, pois comporta diferentes significados advindos de outros lugares. **A paisagem é obra da mente**, porque depende do olhar que a vê; por isso, ultrapassa a mera descrição de ambos, se considerarmos que sobre ela incide também o nosso olhar, este, por sua vez, tem como ponto de partida a linguagem do narrador que tudo conduz.

Segundo Schama: “Afim, a natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia. (...) Tampouco a natureza selvagem venera a si mesma” (SCHAMA, 1996, p. 17); logo, o que determina uma paisagem são os vocábulos usados por quem a descreve. São eles os responsáveis pelas nuances que uma paisagem pode oferecer, tendo em vista que uma descrição confere dados que se entrelaçam à história, às personagens, aos sons, às texturas,

aos aromas e às cores percebidos por quem contempla um lugar. Tal conjunto pode ser considerado uma paisagem, no sentido de uma moldura que captura fragmentos, fia, desfia, alinhava e tece outros tantos.

A seguir, temos outra ruptura com a apresentação da personagem feminina. Com as expressões **mais adiante, depois da curva**, o narrador redimensiona o espaço, cria um suspense e explora a expectativa do encontro entre as personagens:

Mais adiante, depois da curva, a figura nítida de uma mulher. Quieta e esplendorosa, a face coberta pela pasta alva do m'siro.

Fantasiada por ela,

Dirá o homem mais tarde, quando a vir, projectando sobre essa mulher o **feroz individualismo que o acossa e o atormenta. Embora a pudesse ter movido uma outra razão qualquer, menos rebuscada que a vaidade.** Fã-lo-ia, por exemplo, **porque o fazem as outras, nesta terra de coros femininos e dolentes onde o segredo está em economizar os gestos e as acções.**

Em repetir.

(COELHO, 2005, p. 193)

Nos sintagmas em destaque, o narrador nos diz que a mulher é **quieta e esplendorosa**; tem **a face coberta pela pasta alva do m'siro**. Neste trecho, percebemos o quanto os substantivos e adjetivos dizem sobre a nativa que, certamente, representa o coletivo, sua cultura e as tradições de seu povo macua. Ainda que a máscara do m'siro usada pelas mulheres macuas, seja um cosmético para manter a beleza e a maciez de suas peles jovens, o narrador declara que a nativa não a usa por vaidade; por outro lado, observando que, **“nesta terra de coros femininos e dolentes”**, **“onde o segredo está em economizar os gestos e as acções”**, **“em repetir”**, ele traz à tona características da sociedade macua, que é matriarcal e representativa do litoral Norte moçambicano. Metafórica e metonimicamente, destaca, pela utilização dos vocábulos **nesta** e **onde**, que “fala”, no presente, do passado, e que, além da voz dorida, essa mulher carrega um conhecimento acumulado pela repetição.

Essa questão fica mais evidente na seguinte citação: “Ainda que sonde as minúsculas tocas de onde os **caranguejos espreitam**, como faz o homem, à mulher movem-na menos enigmáticos propósitos” (COELHO, 2005, p. 193). **“Não nos iludamos”** – nos alerta o narrador: **“Ela procura o que comer e o que dar aos seus, quem quer que sejam”** (COELHO, 2005, p. 193). Este enunciado sobrepõe dois posicionamentos: o do homem, que consiste em observar o ambiente em sua curiosidade; o da mulher, que, por outro lado, direciona seu olhar para o que pode servir de alimento, pois, movida pela necessidade, dia após dia, e, talvez, desde muito pequena, fosse sempre isso o que ela fazia. Seria ela um eco do passado, um elo com as antigas tradições?

Em seguida, o narrador acrescenta: “Abre as suas pernas fortes, fincadas na areia da praia como **os pilares de uma ponte** que a sustente – coxas firmes, gêmeos largos, **pés seguros** – e dobra o tronco para chegar ao chão” (COELHO, 2005, p. 193). A figura da mulher se assemelha a um pilar, rija, forte, enigmática, infatigável em sua tarefa. Essa imagem do pilar retoma dois elementos recorrentes: **ponte**, que permite passar de um ponto a outro, e **pés**, que se relacionam à ideia de fundação e origem; o adjetivo – **seguros** – expressa, concretamente, o caráter matriarcal dessa sociedade, conforme já mencionamos. A figura da nativa reafirma a atitude genuinamente provedora de sua função que passa através dos tempos: “(...) **Não transpira, esta veneziana cuja inatingível expressão se esconde por detrás da alva máscara do m’siro. E, portanto, esta não escorre e se desfaz. Permanece intacto o branco véu**”. A mulher, agachada na areia, vai mudando os passos e circulando à cata de mariscos, como se fosse uma dança; nesse movimento. Por essa descrição detalhada, é possível vislumbrarmos o impacto que a nativa causa no estrangeiro que a compara, com seu olhar de fora, a uma **veneziana**, sem entender que o **m’siro** faz parte dos “índicos indícios”.

Quanto à expressão “**branco véu**” usada pelo narrador, podemos depreender dela uma referência à “tradição do Islã”, na qual, segundo o *Dicionário de símbolos*, “o véu adquire uma particular importância no plano espiritual” (CHEVALIER, 1986, p. 1053). Ciente de que grande parte dos habitantes do Ibo pratica essa fé, é plausível que o véu seja, também, uma alusão à religiosidade presente na Ilha. Assim, a mulher, coberta pela máscara, estaria a carregar em si não só o conhecimento de sua peculiar cultura ancestral macua, como também alguns resquícios de costumes árabes.

Atentemos para outro comentário do narrador: a **ansiedade** do homem; esta levava-o a mover-se mais rapidamente do que se movia a mulher na sua diligente atividade: “**Ainda não se viram, e tudo leva a crer, por essa razão, que ele vai vê-la primeiro do que ela a ele**” (COELHO, 2005, p. 194). Tal antecipação introduzida pelo narrador conteria sua própria aflição?

Mais adiante, a narração passa a destacar a paisagem, retomando os vocábulos **bichos** e **casas** que, simbolicamente, aludem a aspectos humanos, agora dóceis, e também à antropomorfização vinculada ao pequeno vilarejo e ao litoral descrito como feminino: “Encostada à **praia**, seguindo **as curvas suaves dessa orla**, a álea de **bichos mansos que são aquelas casas**” (COELHO, 2005, p. 194). A descrição da longínqua Ilha do Ibo e de seu pacato povo assinala o pouco caso e o abandono em que viviam seus habitantes, apenas movidos pelo passar dos dias. A falta de água se enlaçava à falta de vida e movimento; “**mas isso agora pouco importa**”, outro comentário do narrador que pode ser lido como uma

crítica velada ou uma simples constatação do descaso que transformara a vila no que ela era hoje.

A seguir, temos o desdobramento desse enunciado, não só pela descrição, mas principalmente pela denúncia de que, no decorrer da história, houve certo apagamento dos vestígios do outrora: **“Atrás dessa fiada de casas, o caminho que já foi rua, larga avenida de areia branca como uma praia sem mar, uma praia sem linha de água a que se encostar”** (COELHO, 2005, p. 194). O desaparecimento dos indícios apontam para um espaço em que **o caminho, a rua e a avenida** não conduziram a nenhum avanço, sendo apenas sinônimos de um lugar de passagem que deixou de existir na lenta sucessão do tempo e que, metonimicamente, se estende ao país e a seu povo. Talvez, para enfatizar seu abatimento ao notar que a memória coletiva está sendo esfacelada, este narrador nos apresente uma metáfora que desafia o desgaste de uma cultura, cujas origens remontam à povoação da Ilha do Ibo e que registra, na paisagem desfocada, uma inigualável perda. Estaria o narrador alinhavando, ainda, uma probabilidade?

A este cenário ele acrescenta: **“E atrás dela, na outra margem, nova fiada ainda de bichos mortos, quase massa de pedra informe. Avenida deserta qual espelho que recebe, na sua pele, a luz crua do dia”** (COELHO, 2005, p.194). Atentemos para os **bichos** que no início do conto estavam adormecidos; depois, passaram a mansos e, agora, estão **mortos**, indicando que, de um extremo ao outro, houve um irremediável dano em todos os sentidos, pois se trata de um percurso em direção a um abismo de sensações e percepções sem precedentes. Estas **casas**, mais uma vez antropomorfizadas, encontram-se penosamente vazias, sendo apenas reflexo de um povo e de uma terra abandonados.

O narrador, após esse trecho, volta a delinear o espaço da praia, onde se encontra a mulher: **“Voltando à praia. A mulher afasta-se da Vila Ruben na sua evolução lenta e circular (...)”**; ao mesmo tempo, traça o percurso do estrangeiro: **“Enquanto que do outro lado, depois da curva, o homem passa quase voando pela casa que foi de Sá Flora, na voracidade que traz de engolir o caminho (...)”** (COELHO, 2005, p. 194). Mostra, assim, que o narrar continua a ir e vir em seu traçado também tortuoso e diferenciado, oscilando entre a lentidão circular e a voracidade.

Na articulação que se dá entre as personagens, o narrador vai pontuando aqui e ali, alinhavando o trajeto das duas personagens. Faz, a seguir, uma outra antecipação: **“Por um momento, a mulher levanta-se e fica erecta como se farejasse no futuro uma presença (...)”** (COELHO, 2005, p. 194); conhecedora que é de sua terra, sua **“cabeça move-se**

lentamente para permitir que o olhar abarque o todo em volta”; seu olhar reforça essa possibilidade.

Já a visão do homem é de outra natureza, instigado pela curiosidade e impaciência: **“Ainda não viu o olhar que ela espalha porque entre os dois se interpõem a curva e a distância. Tivesse-o visto e a sua ansiedade ganharia uma natureza diferente, presa enfim à nitidez de um objeto”** (COELHO, 2005, p. 195). Entre as duas personagens, a única semelhança está contida no silêncio que envolve aquela ilha; o homem é impelido a conhecer o lugar; a mulher vasculha o ambiente ao redor, para senti-lo: **“as mãos entreabrindo o pano que lhe cobre o ventre tenro para renovar o nó que o fecha sobre os seios fartos”** – um ato que pode indicar recato e proteção diante do instinto aflorado e do que está por vir.

Em seu caminho, o homem se pergunta: **“Para onde emigraram os sons que antigamente coloriam as ruas entre as casas, se era de dia, ou feriam como facas arbitrarias, se de noite? Para onde se foram eles que não os conseguimos agora ouvir?”** (COELHO, 2005, p. 195). Melancolicamente, o narrador se acumplicia a esse questionamento que se dirige a um passado para ele desconhecido, mas que, em sua marcha, é quase palpável. O som, sabemos, precede a visão; e o conhecimento acerca das coisas e do universo manifesta-se, neste trecho, com a total perda de referências, representando a falta de vida na Ilha do Ibo.

O narrador e o estrangeiro revelam ansiedade e fazem críticas às perdas sofridas pela Ilha do Ibo. Ambos seguem por caminhos labirínticos. O narrador, contudo, captura o olhar das personagens, avaliando o outrora, detendo-se no presente e, portanto, na crueza da vida, na realidade que o conduz a questionar-se quanto às incertezas do futuro. A descrição que faz da mulher e da paisagem assinala alguns dos entrecruzamentos das teias que tecem a história e a memória do Ibo, cujos “índicos indícios”, ou seja, os vestígios históricos e culturais, mesmo praticamente apagados, se mantêm, pois nem a corrosão do tempo, nem o abandono da Ilha os conseguiram de todo expungir.

4.2 ENCANTOS DA LINGUAGEM E ARTIFÍCIOS DA NARRAÇÃO

Pés de criança. Mãos de criança. Ágeis, mergulhadas desde sempre nas pequenas lagoas da maré vaza, amarando as pontas das pequenas coisas com a paciente precisão com que amarra os nós da capulana. Se o rosto é também de criança, o homem não poderá dizê-lo quando o vir, um pouco mais tarde, escondido que está e

estará pela expressão imóvel da máscara do m'siro, que tudo gela à exceção do olhar. Ah, esse olhar!
(COELHO, 2005, p. 196)

Esta epígrafe introduz uma imagem simples e suave, direcionada pelo olhar. Este se desprende das palavras e vai ao encontro dos elementos recorrentes: **pés**, que indicam o caminhar e a origem; e **mãos**, que, de modo geral, servem de arma, utensílio e se prolongam nos instrumentos. Tais imagens desdobram-se na figura da **criança** que representa a inocência, a simplicidade e a espontaneidade. Talvez por isso, o **olhar** seja símbolo e instrumento de uma revelação: como o mar, é reflexo do céu e de suas profundezas. Juntos, os vocábulos **mar** e **olhar** expressam, metaforicamente, a vida em constante evolução, ou seja, a alma em sua plenitude de existir.

Nesta parte da análise, nosso olhar também se volta para uma suave manobra narrativa, que traz, pelo olhar das personagens, suposições e ocorrências que evidenciam as expectativas sugeridas ao longo da narrativa. O narrador condensa a imagem referente à mulher e diz o seguinte: **Quanto à mulher, é lisa e tensa a pele das suas coxas grossas, esticada como a pele de um tambor**. Ressalta a sensualidade das pernas rijas e vigorosas da nativa e as compara à pele de um tambor, um eco sonoro da cultura local. Sabemos que o tambor, na África, é instrumento representativo, por excelência, da cultura e da religiosidade; seu som é um chamado às origens pela força contida nos elementos do universo.

Seria um eco a visão que o narrador delineia do estrangeiro e da nativa, se considerarmos o olhar de um sob a solidão do outro? Parece que disso trata o observador olhar do narrador, pois nos diz que: **Quanto à solidão da mulher, será fruto de um acaso ou então existe porque essa mulher não é ali novidade. Destacar-se-á na paisagem apenas ao olhar estrangeiro, faz parte dela aos olhares de sempre** (COELHO, 2005, p. 197). Nessa avaliação do narrador, a metáfora vislumbra o quanto a solidão da mulher afetará o estrangeiro, uma vez que, no olhar dele em relação a ela, talvez haja um reflexo de seu isolamento. Tal estranhamento será esclarecido mais adiante, quando as duas faces – a do homem e a da nativa – estiverem próximas, a ponto de melhor avaliarem o que esses olhares diziam ou queriam dizer.

Por enquanto, continuaremos a elencar as imagens, paisagens e hipóteses que o narrador desfia para tecer quase um enredo paralelo:

Os **barcos** chegam e partem para Tandanhangue e outros lugares, ou adejam em redor da **ilha**. Grandes Kavokos de **madeira** grossa puxados pelo remar cadenciado e vigoroso dos marinheiros; kalawas com os seus negros panos como se cumprissem um pressago luto, barbatanas de tubarão sinistramente evoluindo ao largo; pequenos

ntumbwés com suas asas leves pairando sobre a água como as das borboletas, tímidos como elas; gasolinas ronceiros que chegam fumegando pelo atalho do mangal, se a maré cheia o permite, para que os passageiros, quem quer que sejam, se possam deslumbrar com a visão do Ibo emergindo da folhagem. **Jóia brilhante, ilusão.**

(COELHO, 2005, p. 197, 198)

Estamos diante da articulação de alguns elementos expressivos e recorrentes: **barcos**, símbolos de viagem ou travessia, podem referir-se tanto aos vivos, quanto aos mortos. Os barcos descritos se distinguem pela composição e finalidade: kavokos são lanchas de madeira; kalawas são barcos de pesca a vela; os pequenos ntumbwés são barcos de pesca com balanceiro lateral. **Ilha**, local circundado pelas águas, pode ser considerado um centro espiritual primordial; **madeira** é, por excelência, a matéria que se refere à herança das tradições dos que a trabalham artesanalmente e carrega uma sabedoria ancestral. Estes símbolos se completam e dão um contorno diferenciado ao enunciado, mostrando a deserta e desgastada Ilha, entrecortada pelos movimentos do cotidiano. Podemos considerar como uma divagação os comentários do narrador que se afasta do enredo principal e se apropria da cultura da região para juntar os fios desta tecedura. Este seria um artifício da narração: demarcar o espaço, apresentar um diferente cenário e, ao mesmo tempo, reunir os fios, urdindo-os, por meio de imagens, de suas simbologias e metáforas, para compor a moldura.

Ao arrematar esse trecho, o narrador nos diz: **Jóia brilhante, ilusão.** Ela é a Ilha do Ibo. Sabemos que uma jóia é um objeto composto a partir de metais como o ouro e a prata, podendo ter incrustadas pedras de diversos tipos e valor; dotada de energia e fascínio, simboliza a pessoa que a usa e a sociedade que a aprecia. Seria o Ibo uma miragem aos olhos de quem por lá chegasse e uma metáfora que reverenciasse o idílico local? Ou, ainda, seria um artifício narrativo inovador deste crítico narrador?

No vaivém dos barcos, **o homem mal os vê. Como se soubesse já da importância do encontro que vai ter e descurasse cada indício circundante, deixando adormecer para eles os seus olhos de milhafre** (COELHO, 2005, p. 199); o narrador desvia o olhar da personagem com o artifício da digressão, intercalando mais um indicativo acerca do estrangeiro, pois **olhos de milhafre** aludem ao olhar de um predador. Essa ave é conhecida pela vida monogâmica, pelos hábitos diurnos e por se alimentar de pequenos roedores e animais em decomposição. Ao mesmo tempo em que descreve a paisagem, o narrador sugere que o olhar preciso do homem buscava por algo que ele apenas pressentia e, com isso, estamos diante do artifício instintivo da suposição e da expectativa emoldurado por um narrar que se abre a divagações. A visão do narrador denuncia, assim, a voracidade do olhar desse homem, estranho à cultura da Ilha.

O cenário a seguir nos apresenta mais “indícios” e conjecturas acerca da história do Ibo:

O pontão é uma miragem, a marca de um ambicioso desejo. Construiu-o quem esperava que **a ilha fosse dez vezes maior do que foi, cem do que é. Avenida louca que se perdeu na direção, buscando o mar** com a mesma desenvoltura com quem separa duas áreas **daquelas casas hoje inertes**, duas fileiras **daqueles bichos mansos**, dobrando-se apenas para evitar **uma árvore milenar**, ladeando esse obstáculo topográfico para retornar depois a sua direita caminhada. O pontão foi uma rua altiva a quem teodolitos não aconselharam as opções. **Buscando o mar e nele se perdendo.**

(COELHO, 2005, p. 198-199)

Acreditamos que as cogitações desse narrador não sejam aleatórias, pois ele trabalha a linguagem em um incansável ir e vir, fiando, alinhavando, interpondo histórias, memórias e paisagens. Seu estilo apresenta uma dicção carregada quase de revolta, questionando o passado, o que nele foi realizado e permanece no presente, pois a Ilha foi despojada pela cobiça e ilusão de alguns. Sua crítica envolvente permite ao leitor uma avaliação. No trecho em análise, percebemos a retomada e a junção de imagens – **ilha, mar, casas, bichos e árvores**; nestas, se encontra inserido o olhar do narrador, a sua agudeza, o seu volteio. Marcando a paisagem histórico-mnemônica, o narrador arremata o seu fiar com a sobreposição simbólica que abarca o espaço sagrado da existência, a dinâmica da vida em constante evolução. Há, em sua visão, um encantamento pulsante, deflagrado pela infinidade de possibilidades proporcionada pelo seu modo de narrar, cujos movimentos são lentos, sucessivos e envolventes. **Buscando o mar e nele se perdendo** é uma imagem representativa da sedução de seu contar e, ao mesmo tempo, uma metáfora da ilusão cerceada pelos limites da Ilha.

É interesse observar que este narrador articula e desdobra a linguagem, nos encanta com seus traços, cores, tramas e efeitos, como um pintor, que, delicadamente vai esboçando desenhos, ou como um tecelão, que vai tecendo, fio a fio, tecendo a narrativa. Seu trajeto pelos meandros da linguagem utiliza a disseminação, a recolha das ideias e a simbologia das imagens, flagrando e atendo-se, a cada instante, os detalhes, e indo adiante em seu constante fiar. Este seria um estilo ou uma técnica deste narrador?

Novamente, a voz narradora direciona seu olhar para o homem e a nativa:

A mulher sorriu. Soltou mesmo uma gargalhada (...). Talvez por ter sido bafejada pela visita de uma lembrança boa (...). Há na gargalhada um abandono que só não evitamos quando estamos sós. **A mulher pensa-se só, não sabe ainda o que vai acontecer.** A solidão mais a lembrança deixam nascer a gargalhada. Cristalina gargalhada. Depois cala-se, e o anterior silêncio volta a impor o seu peso, perturbado aqui e além pelo **croitar de um corvo**, um chamado distante (...).

No homem, do outro lado, até um ligeiro sorriso seria descabido. Rilha os dentes e fremem-lhe as maxilas como se dentro delas movessem **cobras** vivas. Descai-lhe o cenho. **Vai carrancudo**.

(COELHO, 2005, p. 199)

Sabemos que entre a mulher e o estrangeiro há diferenças gritantes e o narrador as vai esboçando ao longo da narrativa. Este chama atenção para o silêncio rompido pelo **crocitar de um corvo**, símbolo ambivalente da vida e da morte, da solidão, do espírito protetor dos perigos que ameaçam os homens. Pela repetição de “amanhã, amanhã”, renova a questão da espera que está distribuída pelo enredo e que será mais detalhada com as citações que virão a seguir. Lembremos que esperar é também ter esperança.

O narrador introduz um longo trecho para nos dizer como a repetição e a espera são por ele, desde o início do conto, encaradas: “Para ter lugar o encontro que está para acontecer não basta que cada um dos dois caminhe na direção certa. **É também necessária a espera (...). Espera a mulher agachada, a mão de criança fechada em punho (...)**” (COELHO, 2005, p. 202). A espera dela é solitária e sábia em sua condição de catalisadora dos instintos, do conhecimento, do olhar que vê o passado e o presente naquela paisagem provedora de riquíssimos elementos fiados e desfiados com a serenidade de quem sabe que a espera faz parte dos mesmos impulsos que a guiam no areal.

Vejamos como o narrador faz a mediação dessa “espera” na Ilha do Ibo:

Esperar na forma pura esperam os habitantes de Munaua. Esperam desde há muito, **esperarão sempre. Aqui jaz Ana de Miranda Batista Rezende**, nascida na ilha de Querimba em 1 de Outubro de 1827, falecida no Ibo em 5 de Janeiro de 1913, **oitenta e seis anos de espera viva, noventa e dois de espera morta. Aqui jaz Rodrigo José Rezende**, nascido na ilha de Querimba em 23 de Janeiro de 1865, falecido no Ibo em 5 de Março de 1918, **cinquenta e três anos de espera viva, oitenta e sete de espera morta** consagrada em lápide por sua extremosa esposa Divina P. Dias, em sinal de gratidão. **Aqui jaz, enfim, Manuel da Silva Rezende**, 1866-1935, PN AM, Pai Nosso e Avé Maria, Caetana e António os rezaram um a um, os que foram necessários. **Aqui jazem todos os moradores deste pequeno bairro de Munaua. Esperando esperas vivas e mortas.**

(COELHO, 2005, p. 202-203)

Destacando, talvez, a importância da família Rezende para a comunidade local, o narrador volta ao início do conto para falar do bairro de Munaua, cujo cemitério ainda recebe os moradores da Ilha. Essa longa citação é uma admirável metáfora sobre a vida e a morte que contempla o inelutável tempo, contra o qual não há vencidos e vencedores, mas apenas datas sobre as lápides. Esse enunciado traz indícios significativos da memória, da história e do quanto os habitantes da Ilha do Ibo passaram a vida na esperança de que incidisse sobre eles alguma mudança. Nessa constatação, observamos que nas **esperas vivas**, os antigos viveram seus dias acreditando; enquanto que nas **esperas mortas**, o tempo passou e a esperança se foi.

No trecho a seguir, há um desdobramento das questões assinaladas pelo narrador:

Aqui esperam os habitantes do Ibo estas **esperas infinitas, que parecendo mortas e serenas são todavia vivas e inquietas, que parecendo conformados, interrogam ainda. Esperam a espera que se espera** numa ilha, de ver os **barcos** chegar, quando irão partir, **mais a espera** particular **deste lugar onde o tempo adormeceu.**

(COELHO, 2005, p. 202-203)

Mais uma vez o advérbio **aqui** é usado, se referindo à Ilha, espaço que simboliza as origens e o sagrado remoto, miscigenado com as tradições macuas e com as dos árabes, persas, hindus e portugueses. Trazendo para o presente o mote em análise, o narrador se ampara em circunstâncias temporais para criar mecanismos evocadores tanto de lembranças, quanto de probabilidades, ao utilizar verbos, adjetivos e substantivos que têm em comum a semântica de esperar.

A elaboração em torno da espera direciona-se ao tempo, devorador insensível e metáfora da vida que se esvai, além de que se trata de uma articulação desdobrada que consiste em evidenciar outro aspecto sobre a espera-esperança: **Esperam, esperas infinitas, esperam a espera que se espera, mais a espera.** Tais esperas são projeções metafóricas da **ilha**, vista como centro do mundo e lugar sagrado que detém uma história, local onde **barcos** chegam e partem. Não nos esqueçamos de que **este lugar onde o tempo adormeceu** pode indicar superficialmente o local onde o tempo parou; contudo, o narrador constrói uma habilidosa metáfora, que enlaça o tempo e deixa entrever que até ele está em estado de espera, adormecido. Este artifício quase conspirador entre tempo e Ilha pode revelar um pouco mais:

Esperam no labirinto de apertadas paliçadas, o pó de palha pairando no ar rarefeito. **Só aqui** ainda subsistem **sons dispersos, trêmulas luzes, algum calor e cheiro. Só aqui**, pois que **as pedras** não passam hoje de lugares abandonados à sua sorte, **onde até a memória se apagou.** Não passam elas hoje de **rugosas superfícies, lápides vazias onde não se seca mais o peixe nem ferve a água. Florestas onde até o som se mineralizou.**

(COELHO, 2005, p. 203)

Nesta citação, o narrador estende a espera e retoma o elemento **labirinto** que, como vimos, sinaliza caminhos tortuosos. Estes são feitos **de apertadas paliçadas. O pó de palha pairando no ar rarefeito** indica que se trata da Ilha cercada pelo mar. Mas, no ambiente insular, o ar não é rarefeito e isso só seria possível se a Ilha estivesse suspensa. Estaria a Ilha, pendularmente, colocada entre a realidade e o sonho, entre a história e a memória e, por isso, **só aqui**, ficcionalmente, existiria?

As expressões **sons dispersos, trêmulas luzes, calor e cheiro, rugosas superfícies, lápides vazias** parecem apontar para a sugestiva imagem de uma memória coletiva em que sobraram vestígios de um mundo dividido, apenas sombras do que foi. Segundo Chevalier, na África, se diz, de um modo geral, que “a tumba⁴¹ serve para fixar, com um signo material, a alma do morto para que suas idas e vindas pela superfície da terra não venham a atormentar os vivos” (tradução livre).

Na oração: **lápides vazias onde não se seca mais o peixe nem ferve a água**, temos uma aproximação com a cidade de macúti de “O Pano Encantado”, onde Jamal morava; também com as “Casas de Ferro”, onde pessoas viveram no abandonado Hotel e depois nos barcos encalhados. Comparando os três espaços, dos três contos – a Ilha de Moçambique, Beira e Ibo –, observamos hábitos tão comuns e simples de pessoas que sobreviviam com o mínimo necessário, habitando labirínticas e precárias estruturas segregadas da sociedade.

Com a oração **É já a espera no caso desse encontro, uma anunciação** (COELHO, 2005, p. 203), o narrador introduz, no conto “Ibo Azul”, uma outra ruptura na narrativa. Seu intuito consiste em lançar o “olhar” para o prometido encontro entre o estrangeiro e a nativa. Trata-se de outro tipo de espera. É o que passaremos a analisar no último item deste capítulo.

4.3 NO TECIDO ÍNDICO, O ESTRANGEIRO E A NATIVA

Ela, valente, apesar desta interpretação autoritária continuou a olhar em frente. Um olhar audaz, lento a desviar-se do olhar adunco do homem, rápido a voltar a ele sempre que quisesse.

COELHO, 2005, p. 206

Depois de muito antecipar, sugerir, retomar, desdobrar a linguagem, os símbolos nesta contidos, o narrador, enfim, passa a focalizar o caminho da praia:

O homem chega finalmente ao pontão. Sobe-lhe as escadas para chegar lá acima, olhar em volta e aspirar o esplendor da **planície azul**, do mangal pulsando, uma, duas vezes. Depois, **vira-lhes as costas** e desce pelo lado oposto para prosseguir a caminhada.

E é este o gesto que lhe permite ver pela primeira vez, enfim, a mulher.

(COELHO, 2005, p. 203)

⁴¹ Por el Africa, la tumba sirve para fijar con un signo material el alma del muerto. para que en sus idas y venidas por la superficie de la tierra no vayan a atormentar a los vivos (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1986, p. 1033).

Com seu olhar de milhafre, o homem contempla a beleza da **planície azul**, o mar e o mangue que alimentam a vida na Ilha, mas o gesto de **virar-lhes as costas** nos lembra que ele é movido por seus impulsos. Assim, se deterá no corpo que vê à distância:

Ela, por sua vez, a atenção diluída no horizonte, só o viu porque a presença que sua **aguda intuição adivinhou**, na franja do olhar, **não caminhava como caminham os vultos que lhe são familiares, não pisa o chão com o fazem os pescadores, este vulto novo. Não se meneava como eles (...)**.

(COELHO, 2005, p. 204)

O estrangeiro é levado pelo impulso; a nativa, pela **aguda intuição** de pertencer àquela terra, de conhecer suas peculiaridades e de reconhecer quem dela não faça parte: **sentiu também a onda de impaciência do homem atravessando o ar para lhe chegar perto, bafejando-a**. Nesta quase carícia, o narrador nos diz: **Vinha, do lado de Munaua, este estrangeiro, e ela arrepiou-se por ser esse o lado onde habita a gente do passado** (COELHO, 2005, p. 204), lembrando que o respeito pelos mortos é uma crença cultivada por sua gente.

E o narrador, avaliando o olhar de um e de outro, insere uma pergunta que paira no olhar do estrangeiro e nos olhos inocentes da mulher: **Quem és? Que aqui fazes?** Como já dissemos anteriormente, se trata de um monólogo, ou melhor, de um diálogo silencioso, comandado pelo narrador, que vai inquirindo e confrontando as duas personagens através dos olhares trocados. Não há, portanto, palavras ditas, frases elaboradas ou percepções, mas há agudeza de sensações causadas pela presença, sentidas na pele que toca a areia fina, efeitos do não dito. Este é um trabalho de linguagem que o jogo enunciador desse narrador realiza brilhantemente, por ser capaz de apresentar, em sua prosa poética, elementos tão bem descritos em uma paisagem que vai sendo composta pela elegância das orações e dos vocábulos, adornada pelas expressões marcadamente singelas e pelas ponderações digressivas que acentuam a estratégia narrativa do contar. Verificamos isso, também, na citação a seguir:

Quanto ao homem, ele também não sentiu necessidade de desviar o olhar (...). Porque enquanto não se aproxima vê apenas o vulto da mulher plantada na extensão da praia, e nada mais. **Ver um vulto está longe de ser o mesmo que encarar o fulgor de um olhar: ao vulto somos nós que lhe fazemos o sentido, enquanto que o olhar nos sonda e interpreta.**

(COELHO, 2005, p. 205)

Na oração grifada, percebemos que o olhar é como a espera e tem uma grande carga expressiva no contexto do conto, tanto que o narrador dilata, antecipa e retoma sua labiríntica narrativa, sempre em contínuo processo de tecitura textual. Entre o olhar e o vulto que se

percebe, o ato de contemplar adquire uma proximidade cautelosa, pois é capaz de inquirir e revelar, diante da lucidez em relação àquilo que é observado. Dizem que os olhos são reflexos da alma e, por isso, a mulher nativa olha para o homem estrangeiro, sem subterfúgios; ele, por outro lado, como representante de quem vem de fora, pode dissimular.

Pelas ponderações do narrador, a narrativa deixa entrever que tanto a nativa, como o estrangeiro estão imbuídos da visão que cada um tem do mundo e do lugar que habita: **“é sempre maior o contraste provocado por quem chega, menor o de quem está.** Lembremos, porém, que o conhecimento do homem é universal, **enquanto que** a mulher se apoia somente nas histórias das avós e naquilo que as margens do Índico deixam ver” (COELHO, 2005, p. 205).

“Por que me olhas, rapariga? Por que não manténs o olhar na superfície lisa da areia da praia, na sinuosa rugosidade das rochas baixas que nela afloram, no aveludado das algas (...) (COELHO, 2005, p.205)?” Esse questionamento sugerido pelo narrador ressalta o quanto o homem se sentia afetado pela presença da mulher e pensava: **Por que me olhas assim, mulher?** (*idem*, p. 206). Talvez o olhar dela o envolvesse de tal modo, que ele se sentisse invadido ou, ainda, estivesse dizendo que o que antes era apenas um vulto, depois rapariga, agora se tivesse tornado uma mulher. Esse desdobramento narrativo denota, também, as diferenças que a paisagem vai incorporando, a partir do olhar de cada um.

A imagem da mulher parada, das suas **duas coxas fortes prendendo-a firmemente ao chão** como uma **estátua ao seu pedestal (...) os pés de criança** (COELHO, 2005, p. 2006) faz a figura dela parecer exótica e sedutora. Essa metáfora do corpo representa a Ilha em seu contorno, feminilidade, simplicidade, inocência, comparada à grandiosidade do mar.

O homem **repara na pele dela, nas cicatrizes pequenas que o acaso foi ali riscando. Uma rocha aguçada (...) os olhos sem ver, as mãos como se vissem. E o que o homem via alimentava aquilo que a sua febre imaginava** (COELHO, 2005, p. 206). Mulher e Ilha se unem na mesma imagem. A aparência da nativa desperta no estrangeiro o olhar predador que se move diante do impensado, do desconhecido, daquilo que ele, mesmo sem saber, anseia por desvendar.

O narrador reconhece e comenta as fantasias do estrangeiro: **“Findo o rendilhado inútil** de cada lucubração, **desgastado nessa retórica vã,** descansava o olhar na distância antes de **voltar a cravá-lo em novo pretexto de novo ciclo, preso àquela pele como quem tem frio se deixa prender pelos reflexos de uma fogueira**” (COELHO, 2005, p. 206-207).

Ciente de que seu labiríntico e alinhavado enredo precisava ser arrematado, o narrador se apropria dos devaneios do estrangeiro e começa a puxar os fios da tecedura, adentrando

ainda mais pela paisagem o seu olhar. Adia o esperado desfecho do enredo. Os trechos destacados na citação anterior são metáforas engenhosas desse “narrador-tecelão” cujo modo de produção textual se caracteriza por um fiar a narrativa quase à exaustão, para **voltar a cravá-lo em novo pretexto, de novo ciclo**, buscando sempre mais um fio, mais um aspecto a ser desdobrado para compor seu tecido. É interessante observar no seguinte trecho – **preso àquela pele como quem tem frio, se deixa prender pelos reflexos de uma fogueira** – as metáforas que materializam o estilo desse narrador que parece ainda buscar por mais indícios clarificadores de seu narrar.

Finalmente, as duas personagens do conto se defrontam: **Insondável é pois o olhar desta mulher (...)** A mulher baixa então os olhos, dois sóis se acabando. Quase como se pedisse desculpa de ali estar (...). **Baixa esses dois sóis, atenua a intensidade de seu fogo** (COELHO, 2005, p. 207-208). Quando a nativa baixa os olhos, é como se interrompesse o dinamismo da vida e tudo ao seu redor perdesse o sentido. Essa atitude também pode ser encarada como um ato de assunção de sua subalternidade em relação ao estrangeiro. Contudo, não há por parte do homem nenhuma manifestação de arrogância dominadora. O estrangeiro faz apenas uma saudação: **boa tarde, boa tarde** (COELHO, 2005, p. 208); mas, ao passar pela mulher, sente, em suas costas,

o fogo ateadado por aquele olhar (...) o homem descobre que desperdiçou a passagem (...). **Mas na ilha é o tempo inexorável, lento mas inflexível.** As ruas largas fizeram-se **tortuosos caminhos, as casas bichos mortos, os habitantes, um a um, foram migrando para Munaua, o bairro dos silêncios e das pedras, sem sequer olhar para trás. Memórias têm os vivos. Aqui, apenas as árvores se vão renovando. E as marés também.**

(COELHO, 2005, p. 208)

Nesse trecho, o narrador torna a unir os símbolos de trás para frente, como se estivesse refazendo o percurso por ele trilhado: **fogo, olhar, ilha, tempo, tortuosos caminhos** (labirinto), **casas, bichos mortos, silêncios, pedras, memórias, árvores e marés.** Vai concatenando reflexões desmembradas sobre a história, as memórias e as paisagens. Desse modo, fiando e desfiando, ele tece a moldura narrativa, utilizando a técnica da disseminação e da recolha das simbologias. Depois, retoma a caminhada, atendo-se às cogitações do estrangeiro: “Talvez pudesse até ter provocado um curto diálogo para que, embrulhada pelas respostas às suas perguntas, viesse a graça de uma mais fixa imagem, a dádiva de indícios mais tangíveis, diferentes daqueles que se esvaem a cada passada que agora dá. Índicos indícios” (COELHO, 2005, p. 209). Parece que a mera saudação não fora suficiente para satisfazer este homem que, em sua altivez, deixara escapar a possibilidade daquele encontro

tomar um diferente rumo. Fascinado que estava com a visão da nativa, não percebera os “índicos indícios” presentes tanto na mulher, como nas paisagens da Ilha.

O narrar, a seguir, desdobra-se para lançar uma hipótese que reitera o suspense:

Revolta-se, depois, contra as regras do mundo, impondo hierarquias rígidas na forma como os acontecimentos se sucedem (...). **Acaso bom seria agora ele ter deixado cair um pertence**, pequeno e mágico pertence estabelecendo preciosa ponte entre duas margens que fosse vital unir, **e ela tê-lo notado e ser prestável ou curiosa a ponto de o chamar**.

Njungo, eh njungo, deixaste cair uma coisa.

E ele forçado a olhar para trás sem que isso quebrasse o jogo, elaborando até um pouco no fingimento de uma surpresa, simulando gratidão. Ela interpretando esta como é normal interpretar, ele querendo, na verdade, dizer

Obrigado por me teres feito recuar, obrigado por teres aberto esta possibilidade de voltar a olhar a tua máscara sem que para isso tenha de deixar cair a minha.

(COELHO, 2005, p. 209)

O narrador cria uma expectativa do encontro e do diálogo entre as personagens. As metáforas elaboradas surpreendem pela elegância, delicadeza, sensualidade. A voz enunciativa explora, também, a semântica do **olhar** e da **máscara**. O **olhar** dirige-se a algo ou alguém e, nesse sentido, podemos inferir que ele é dotado de certa magia e vigor; por meio dele, a narração redimensiona um diálogo inexistente entre o homem e a mulher, cuja **máscara** – que sabemos ser de beleza – traz o imaginário macua da Ilha. Os adjetivos em relação ao estrangeiro expressam sua origem externa; já a **máscara** usada pela nativa revela sua origem e cultura intrinsecamente ligadas à Ilha.

O discurso enunciativo detalha o cenário, instiga a apreciação da linguagem enquanto instrumento de construção do texto, pois a urdidura complexa é resultado do jogo da enunciação e do enunciado, onde são literariamente trabalhados vocábulos, símbolos, metáforas e metonímias. Entremeado, fio a fio, pelas descrições do narrador, pelo estofado dado às personagens, o tecido narrativo revela, assim, uma trama delicada e poeticamente elaborada:

Poderia então, no acto de receber o que lhe era devolvido, **roçar os dedos húmidos naquela pele lisa, beneficiando de mais algumas respostas que o tocar forçosamente traz** (...). E enquanto o fizesse, **enquanto gozasse as novas descobertas, sondar mais de perto o rosto oval e o pescoço, as suaves e simétricas saliências das clavículas, os ombros redondos e tudo o mais**.

(COELHO, 2005, p. 209-210)

Num enlevado devaneio, o homem parece aprisionado aos contornos do corpo da mulher: pela imagem que o enlaçou, pelo toque que não houve, pelo olhar que queria mais. Nesse ínterim, **o acaso teria aberto um novo caminho, desconhecido e encantado**

(COELHO, 2005, p. 210). As elucubrações do estrangeiro são construídas por adjetivos e substantivos que, engendrados pela linguagem explorada em suas potencialidades, remetem a labirínticos caminhos. Em sua teia, o “narrador-tecelão” continua a comentar os pensamentos do homem que percorre o areal:

Ocorreu-lhe até, sem saber já em que momento, que estivessem os dois mergulhados, e a praia inteira, nas águas aniladas e invertidas de um espelho. Para descobrir o pensamento da mulher que o afrontava e, também, para se libertar do seu. Era então ele quem esperava fincado na areia, ela quem acometia (...). Foi neste ponto da fantasia do homem, instalada a conclusão, que a sua fisionomia se atenuou até às bordas de um sorriso no ar que se aligeirava, sorriu também. Boa tarde, boa tarde. Foi só isso que lhe respondeu a mulher dentro do espelho, antes de se afastar pelo caminho que sobrava. Pela vida que lhe faltava ainda viver.
(COELHO, 2005, p. 210)

A fantasia do homem leva-o a pensar sobre o que poderia ter acontecido. O narrador insere a imagem do espelho⁴² que, de acordo com Chevalier, “é frequentemente um símbolo solar, mas também lunar, no sentido de que a lua reflete a luz do sol como um espelho” (tradução livre). É interessante observar a questão da admiração e da imaginação na metáfora contida neste símbolo, pois o espelho sugere não só o reflexo de algo ou alguém, mas também direciona a atenção e, portanto, é do olhar que se trata. Existiria entre o sujeito contemplado e o espelho que contempla outra aproximação?

O narrador se interpõe, justificando os pensamentos do homem: **Fraco e impotente recurso, este de nos perdermos na exploração de caminhos paralelos aos que de facto aconteceram** (COELHO, 2005, p. 210). Procede assim para confirmar, em tom de uma leve crítica, o questionamento que se segue: **E, de resto, porque mereceria ele que as coisas tivessem sido diferentes, se nem sequer as sabe indagar? Se nem sabe desejar como seriam?** (COELHO, 2005, p. 210-211).

Retomando o mote da espera e delineando o arremate da tecedura, o narrador foca o presente, abrindo para uma vaga possibilidade de mudança:

Por isso ficou olhando o chão como um **circumspecto corvo**, dando **pequenos passos** com as **asas** atrás das costas **como se esperasse**, no horizonte, a chegada do barco para Tandanhague. Aprendendo portanto **a esperar** os impossíveis milagres com uma nova paciência, que é como **esperam** os habitantes deste lugar, em Munaua como nos bairros do povo.
(COELHO, 2005, p. 211)

⁴² La inteligencia celeste reflejada por el espejo se identifica simbólicamente con el sol, y por esta razón el espejo es frecuentemente un símbolo solar. Pero también es un símbolo lunar, en el sentido de que la luna refleja la luz del sol como un espejo. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1986, p. 475)

O corvo reaparece agora circunspecto, talvez liberto de seus instintos de predador. Atentemos para o vocábulo **asas**, que pode se referir tanto ao corvo como ao milhafre – ambas aves de rapina –, podendo ser, também, metáfora do homem que se sente impelido a alçar voo, em luta consigo mesmo. Essa imagem contém um indício de que, para o estrangeiro, se tratou de um aprendizado a sua caminhada pelo Ibo. Foi como se estivesse à procura de alguma coisa que lhe direcionasse a vida. Quem sabe uma esperança?

Mas, prestemos atenção ao seguinte trecho: **“para que o dia possa acabar, é necessário que a mulher dê por terminada a sua faina, lançando um derradeiro olhar em volta enquanto aperta, uma vez mais, o nó que lhe prende a capulana ao peito, (...)”**. Esse enunciado traz a metáfora de refazer o nó da capulana. Esse ato da mulher reafirma que ela se mantém atada à Ilha, às suas tradições e à paisagem. Na sequência, **o homem desaparece devagar na distância, ligeiramente curvado, em direção à velha Fortaleza** (COELHO, 2005, p. 211).

Suavemente, o narrador conduz o olhar e a espera das duas personagens: ela esperando a noite chegar para o descanso de mais um dia; ele, talvez, esperando **a espera que se espera numa ilha** (...) (COELHO, 2005, p. 203).

No derradeiro parágrafo do conto, o narrador nos diz: **Ficam assim os dois, enchendo-se cada um de seu modo pelo instante mágico em que a tarde vai chegando para fechar por hoje o mundo** (COELHO, 2005, p. 211). No olhar da mulher, temos uma linda imagem do dia que se vai e do tempo que se esvai: **Ficam assim os dois, a mulher acabando o dia com demorados vagares, o homem começando a noite com pressas ansiosas** (COELHO, 2005, p.211). **Depois, a lua derrama a sua luz sobre as casas e as coisas. E o Ibo fica azul** (COELHO, 2005, p. 211). A lua e o azul são símbolos do amor e da fantasia. São metáforas da vida em evolução, do olhar que sonha e espera, da esperança de que, um dia, tudo se transforme. Ao final do conto, Ibo repousa, enfim, magnífica, no próprio imaginário perpassado pela história, pela memória e por suas belas paisagens insulares.

5 CONCLUSÃO

(...) os contos de João Paulo Borges Coelho reapropriam-se de “lugares” para questionamento de fragmentos culturais, desde religiosos a linguísticos, biográficos, nas remotas ínsulas da costa índica, ou nas cidades do interior, confrontando-os com o presente da história.

Ana Mafalda Leite⁴³

Ao término de nossa dissertação, verificamos que o discurso literário e seus mecanismos de expressão indicam o modo como o tecelão, a tecedura e o tecido se configuram por meio das dobras da história e da linguagem. Quanto às malhas da história, com informações de Aurélio Rocha e José Luiz Cabaço, notamos que Moçambique enfrentou problemas de ordem social, política, econômica e de infraestrutura ao longo dos anos, antes e depois da colonização e das guerras de libertação e civil, ainda tendo muitos desafios pela frente.

Jacques Le Goff e Maurice Halbwachs nos ofereceram a fundamentação para o estudo da história e da memória, mostrando que ambas caminham juntas. Sabemos que na África também se articulam tradição e história. Assim, nos contos de João Paulo, constatamos uma intenção crítica de retorno às raízes como forma de resistir aos conflitos existentes ao longo da história.

Em Moçambique, o gênero conto se desenvolveu, principalmente, a partir do período da pós-independência, de acordo com Maria Fernanda Afonso. Segundo esta pesquisadora, muitos dos contos moçambicanos remetem ao passado, buscando, de certo modo, justificar o presente. Acreditamos que isso ocorre, porque os escritores precisam denunciar e exorcizar os flagelos deixados pela colonização e pelas guerras.

Nos contos de João Paulo Borges Coelho, existem máculas que nos são apresentadas pelas digressões dos narradores, cujo narrar, permeado por elementos simbólicos e metafóricos, vai desvelando os “índicos indícios” da cartografia histórica moçambicana. Tais narradores utilizam-se da ironia para crítica e denúncia de situações absurdas enfrentadas pelas personagens pertencentes às culturas locais, marcadamente sobrepujadas em sua história.

⁴³ LEITE, Ana Mafalda. “Formas e lugares fantasmas da memória colonial e pós-colonial”. *In*: Revista *Via Atlântica*, Nº 17. São Paulo: USP, junho de 2010, p. 73 e p. 74.
<file:///C:/Users/Carmen/Downloads/50534-62659-1-SM%20(3).pdf >Acesso em 1 de agosto de 2015.

Simon Schama fundamentou, teoricamente, nosso olhar quando este se direcionou para os aspectos da paisagem, cuja relação com a linguagem dos contos é evidente. Assim como Jamal borda seu tapete recontando a história de sua linhagem, o narrador também revisita a história de Moçambique, enfatizando a descrição dos espaços geográficos, a exuberância das paisagens focadas ora na terra – pela dimensão que representa na memória tanto coletiva quanto individual do povo moçambicano –, ora no mar, espaço flutuante que, embora circunde as ilhas do Ibo e de Moçambique, se apresenta como uma nesga de esperança, na medida em que se abre ao infinito.

Nesse tecer, a escrita aflora como parte de um contar que revê e repensa o passado e o presente, analisando o modo como esses tempos se sobrepõem e deixam suas marcas sobre a paisagem. A linguagem reivindica para si a responsabilidade de algo maior: poder efetuar críticas ao presente e ao passado, mas, também, conseguir manter acesa a chama da esperança, com um olhar em direção ao futuro ainda a ser desvendado. Acreditamos que o fiar da narrativa de Borges Coelho seja o modo como ele pôde dar voz àqueles menos favorecidos. Ou talvez mais: o modo como ele mostrou as vicissitudes de Moçambique, assumindo uma vertente de crítica e de denúncia social.

Em “O Pano Encantado”, o bordado de Jamal não só descreve o espaço, porém reconta a história da Ilha de Moçambique – apontando as influências recebidas dos povos que por lá passaram, antes da colonização – e a história de sua própria linhagem. A Alfaiataria, as casas, as mesquitas, as igrejas, o bazar, localizados na cidade de pedra e cal, e as palhoças da cidade de macúti, são exemplos da história, da cultura e das memórias individual e coletiva da Ilha de Moçambique. Enquanto que, em “Casas de Ferro”, no Grande Hotel da Beira, as lembranças do Comandante da Força convidam a outro tipo de registro. Elas se dirigem a outro contexto: ao período do pós-guerra na Beira. Por isso, o narrador enfatiza a decadência e a ruína social, humana e patrimonial do hotel e dos barcos encalhados. Já no conto “Ibo azul”, o narrador se vale da paisagem para articular o presente e o passado, as marcas da cultura local e as de fora, por meio do olhar das duas personagens, representantes de duas culturas diferentes. Nas três narrativas, os narradores delimitam espaços e tempos, neles redimensionando a história e a memória passada, questionando o presente e o futuro incerto de Moçambique.

Em “O Pano Encantado”, Jamal se vê obrigado a trabalhar até a exaustão para atender ao patrão e aos que procuram os serviços da Alfaiataria 2000. Além disso, se submete a praticar sua fé no meio da rua, porque não daria tempo de chegar a sua casa. Seu bordado, tão ricamente tecido, lhe é tirado das mãos pelo próprio patrão para agradar a um turista.

Já em “Casas de Ferro”, por exemplo, as personagens andam de um lado ao outro, do Grande Hotel da Beira para a praia, em busca de um lugar para se abrigarem; as ofensivas da Força beiram o ridículo, não fosse a tragicidade imposta àquelas vidas.

Em “Ibo Azul”, as diferenças que separam o estrangeiro e a nativa apontam para distâncias ainda maiores: de culturas, realidades e visões de mundo. Enfim, os contos desfiam e fiam, pelo simbolismo da linguagem, estórias e histórias do Norte moçambicano, o *Setentrião*. Nesse processo narrativo, há um questionamento dos interesses de poder e de cobiça, em uma sociedade viciada pela herança da colonização que deixou suas cicatrizes impressas na memória de muitos; há a denúncia do presente cruelmente atravessado por diversos tipos de carência: de infra-estrutura em um país desmantelado pelo colonialismo e por duas longas guerras.

Nas belas descrições de João Paulo, é possível visualizar o olhar que observa atentamente a ação das personagens nos contos. Notam-se paisagens desfilando em torno de espectros de gente por todos os lados do *Setentrião*. São lugares na cidade ou nas praias, estas cobertas de areia fina e branca, pontilhadas por faces de estrangeiros curiosos; pelos rostos dos da terra, os mais velhos de olhar cansado, mas que detêm a sabedoria ancestral; pela tristeza dos homens oprimidos, refreados pelas contingências da vida e que lutam bravamente pela sobrevivência; pelas mulheres cobertas por coloridas capulanas e algumas, pelas máscaras do *m'siro*, cujos olhares diante da vida ainda se encontram um pouco esperançosos. Nesse contraste, são perceptíveis, também, manchas deixadas pelos anos de exploração através das lembranças de algum tempo perdido na memória. São nódoas que vão passando de geração em geração e que, por isso, são capazes de estigmatizar o país ao longo dos tempos.

A Alfaiataria 2000 tinha a promessa de futuro, de prosperidade e modernidade, contudo permaneceu na penumbra, à luz do candeeiro, utilizando ferro em brasa de carvão, máquina de pedal e a pesada porta de madeira fechada por chave de ferro. Contrastando com o ambiente da alfaiataria, o bordado de Jamal, certamente, funciona como o pano de fundo de “O Pano Encantado”, ou seja, como outra narrativa dentro da narrativa primeira, em que o tom reflexivo e poético assinala a descrição do local, das tradições, os questionamentos acerca de si, da história de Moçambique e, principalmente, o espaço da imaginação criadora representada pelo bordado.

A enunciação nos mostra que a visão do cliente mantém seu viés observador e crítico; a de Rashid, a informalidade, a expectativa quanto ao futuro, a negociação, a praticidade, a confraria impura e a falsa perspicácia; a de Jamal, a obediência, a subserviência, a contrição, sempre esmagado pelo peso da fúria contida. Jamal é puro; sua imagem é acossada pelos

mandos e desmandos do patrão e está ali para concretizar os desejos do cliente a partir dos riscos impostos por Rashid.

O fio de linha solto no final do bordado de “O Pano Encantado”, a agulha transfigurada em ponte metálica, no início, percorrem a narrativa. Fio a fio, esta conduz o leitor pelo olhar do cliente, borda o pano minuciosamente, ora disseminando, ora recolhendo, unindo e separando as histórias, o tempo, a memória e, conseqüentemente, as tradições, a cultura e a multifacetada identidade da pequena Ilha. O outro fio solto ao final do conto é o cordão umbilical, outra vez transfigurado em ponte, que se abre e se liga ao continente moçambicano.

A problemática da híbrida identidade moçambicana é um dos componentes fundamentais representados e debatidos criticamente pelos contos de João Paulo. Em “O Pano Encantado”, tal questão pode ser depreendida das cicatrizes percebidas no bordado feito por Jamal, tecido com maestria, cuidado e detalhe.

As personagens de Borges Coelho representam o homem moçambicano perdido em si mesmo em razão dos muitos conflitos sociais e culturais vivenciados.

O enigma entre a história e a memória, o tempo suspenso entre a realidade e o sonho parecem fazer com que nós, meros leitores, como o cliente, possamos acompanhar o trabalho de Jamal e sentir a passividade do alfaiate e, também, tudo aquilo que ele abomina. Os espaços descritos nos contos vão muito além do histórico, geográfico e físico, tendo em vista que são bordados com sutileza, delicadeza, sensibilidade; seus traçados comportam uma imensa gama de significados; seus tecidos propõem o debruçar atento de um tecelão que a tudo capta: crenças, valores, decepções que denotam os “indícios” das histórias revisitadas. Impera, também, o desafio pelo desconhecido, pela beleza de um cenário colorido com a exuberância das cores tropicais, pelo desejo profundo dos que anseiam por mudanças. Isso tudo é expresso pelo bordado dos fios das narrativas dos três contos por nós analisados.

O modo como as descrições se entrelaçam expressam o trabalho metafórico da linguagem, na medida em que, para aí, convergem elementos alusivos ao processo narrativo que se realiza também por linhas “arabesquiadas” e dobraduras. Esses traços, comuns aos contos estudados, indicam o estilo desse narrador que se utiliza de tais recursos narracionais para enveredar por caminhos sutis e, em seguida, trazer a “realidade” recriada.

Embora optando pela narração em terceira pessoa, os narradores de João Paulo Borges Coelho se interpõem nas histórias contadas/narradas com bastante senso crítico. O grande tema sempre abordado é a história de Moçambique, não a oficial, mas as micro-histórias vivenciadas, ou seja, os “índicos indícios” que representam a plural cultura moçambicana.

Percorremos as dobras da história e da linguagem nos contos de *Setentrião* e adentramos pelo universo de lugares e situações, de personagens, suas aflições e desencantos. Seguimos a trajetória dos narradores em três espaços: a Ilha de Moçambique, em “O Pano Encantado”; a Beira, em “Casas de Ferro” e a Ilha do Ibo, em “Ibo Azul”. Esses três contos trazem, metaforizados, “indícios índicos” para uma reflexão sobre a história moçambicana, cujo percurso dividiu o país entre o Sul, o Meridiano, e o Norte, o Setentrião. Neste, se encontram as origens moçambicanas, quando a Ilha de Moçambique foi um xecado árabe e, depois, conquistada pelos portugueses que lá chegaram em 1498.

Através do estudo da linguagem, interpretamos o tecido histórico-narrativo elaborado por Borges Coelho, ou seja, o modo como ele borda seu tapete, tal como Jamal. Isto não parece aleatório, pois, em “O Pano Encantado”, ambientado na Ilha de Moçambique, se situa a história na estória e, por estas, podemos, também, adentrar ao continente pela ponte.

Os narradores tecem seus fios, tendo como ponto de partida a Ilha de Moçambique para, nos outros contos do livro *Setentrião*, avançarem, mostrando outros espaços do Norte moçambicano tão atingido pelas guerras e esquecido em relação ao Sul do país. Em “Casas de Ferro”, o cenário é a região da Beira que se encontra entre o Norte e o Sul de Moçambique; já, em “Ibo Azul”, no extremo Norte, os fios evidenciam o abandono desse espaço insular.

Acreditamos que em “O Pano Encantado” estejam presentes os indícios para situarmos, metaforicamente, os outros dois contos e os demais do livro *Setentrião*. As três narrativas por nós analisadas revisitam o Norte de Moçambique, recontando e problematizando a história moçambicana que, pela escrita de João Paulo, é reinventada como uma tapeçaria, crítica e delicadamente engendrada.

Assim, depois de fiar e desfiar a linguagem dos contos selecionados, podemos juntar os fios de nossa tecedura e arrematarmos, finalmente, o bordado de nossa dissertação.

REFERÊNCIAS

- AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano – escritas pós-coloniais*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- AMARAL, Idílio do. *Beira, cidade e porto do índico*. Finisterra. *Revista Portuguesa de Geografia*. Vol. IV-7. Lisboa, 1969. Disponível em:
<<http://www.macua.org/beira100anos/beiraindico.pdf>> Acesso em: 21/02/2015 às 10h15.
- APPIAH, K. A. *Na casa de mau pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- AURÉLIO – o dicionário da língua portuguesa séc. XXI. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira 3. ed. *Revista e ampliada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Introdução à edição brasileira por Milton José Pinto. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. (Compilado por); tradução de Hortência dos Santos. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco. Alves, 1985.
- _____. *O prazer do texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Prefácio de Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Edições 70, 1973. (Coleção Signos 5).
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. 3. ed. Lisboa: Edições Antígona, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª Edição – 2006 – HUCITEC. Disponível em:
<http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Marxismo_e_Filosofia_da_Linguagem.pdf>
Acesso em: 13/02/2013.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima, Gláucia Renate Conçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Obras escolhidas; vol. 1. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995 – Coleção E; 4.

BERGSON, Henri. *Memória e vida*. Testos escolhidos por Gilles Deleuze; tradução: Claudia Berliner; Revisão técnica e da tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. 2.ed. (coleção Tópicos) São Paulo, Martins Fontes, 1999. Disponível em: <<http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/Mat%C3%A9ria-e-Mem%C3%B3ria-Bergson.pdf>> Acesso em: 22/05.2012 às 16h18min.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio – Lições Americanas*. Tradução: Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 3. ed. 1ª reimpressão. Disponível em: <www.aprenderlivre.com.br/.../seis%20propostas> Acesso em: 12/09/2014 às 13h22min.

CAN, Nazir Ahmed. “Os lugares do indiano na literatura moçambicana”. In: CHAVES, Rita & MACÊDO, Tania (orgs.). *Passagens para o Índico. Encontros brasileiros com a literatura moçambicana*. Maputo: Marimbique, 2012, pp. 217-230.

_____. “Mundos Imaginados do Islão em Moçambique: ‘O Pano Encantado’, de João Paulo Borges Coelho”. In: Revista *Espacio/Espaço Escrito*, nº 27-28, v. 1, 2009, pp. 93-98.

_____. “Para além da história: *Campo de trânsito* de João Paulo Borges Coelho”. Disponível em: <www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50466> Acesso em 2011.

_____. “No Campo Literário Moçambicano e Nos ...” - UFRJ. USP/FAPESP. Disponível em: <setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_8_7.php>

_____. “infância e história nos romances de João Paulo Borges Coelho”. De NA Can - 2014 - Artigos relacionados. Disponível em: <www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/26> Acesso em: 25/04/2015 às 23h42min.

_____. Dissertação de Mestrado. *Traficando identidades: La construcción del ethos intermedio en Crónica da Rua 513.2 de João Paulo Borges Coelho*. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2072/10083>> Acesso em: 25/04/2015 às 23h39min.

_____. Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Título: História e ficção na obra de João Paulo Borges Coelho: discursos, corpos, espaços. 2011. Universitat Autònoma de Barcelona - UAB . Disponível em:
<www.escavador.com/pessoas/107204> Acesso em: 03/04/2015 às 00h13min.

_____. [PDF] João Paulo Borges Coelho e as Contradições. Disponível em:
<revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/download/.../1702> Acesso em: 03/04/2015 às 23h11min.

_____. [PDF] Mediações interartísticas no campo literário moçambicano: o caso de Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias), de Tânia Tomé. Artigos - Nazir Ahmed CAN - Revistas Eletrônicas da PUC-SP. Disponível em:
<revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/13866/11777>

_____. Conferência Internacional O Poder das Narrativas, as Narrativas do Poder - plataforma9.com/.../conferencia-internacional-o-poder-das-narrativas-na... João Paulo Borges Coelho – Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique • Nazir Can – Universidade de S. Paulo, Brasil Conferência Internacional O Poder .

CHARTIER, Roger. *A história cultural – Entre práticas e representações*. Tradução: Maria Manuela Galhardo. 2.ed. Coleção Memória e Sociedade. Lisboa: DIFEL, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. Ed. Ática, São Paulo, 2000.

CHAVES, Rita. “Notas sobre a Ficção e a História em João Paulo Borges Coelho”. In: RIBEIRO, Margarida Calafate & MENESES, Maria Paula (orgs.). *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, 2008. pp. 187-198.

_____. Texto sobre João Paulo: Ondjaki e João Paulo Borges Coelho: Narrativas e(m) transição. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50535/54651>> Acesso em 21/05/2015 às 19h27min.

_____. Entrevistas de Rita Chaves com João Paulo. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50470/54582>>
<<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50535/54651>>

_____. Resenha de Rita Chaves sobre João Paulo Borges Coelho. Disponível em:
<<http://brainly.com.br/tarefa/1195306>>

CAPELA, José. *Moçambique pela sua história*. 1. ed. (novembro de 2010) – Centro de estudos africanos da Universidade do Porto. Coleção: e-books. Disponível em:
<<http://www.africanos.eu>> Acesso em: 23/10/2014 às 17h23min.

CHEVALIER e GHEERBRANT. *Dicionário de los simbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/katecon2006/diccionario-de-los-simbolos-jean-chevalier>> Acesso em: 06/01/2014 às 23h54min.

COELHO, João Paulo Borges. *Setentrião – Índicos indícios I*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa; organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr.. São Paulo: Perspectiva, 2006 - (Debates; 104 / dirigida por J. Guinsburg).

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Revisão técnica da tradução: Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

ECO, Humberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Tradução de: Mariarosaria Fabris e José Luíz Fiorin; Revisão de Izidoro Blikstein. Série Fundamentos 64. São Paulo: Editora Ática, 1991.

FIDALGO, António. *Semiótica: a lógica da comunicação*. Universidade da Beira Interior, 1998. Disponível em: <<http://groups.google.com.br/group/digitalsource>> Acesso em: 12/03/2015 às 23h46min.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 6. ed. São Paulo: Ática – Série Princípios, 1998.

_____. *Discurso e texto*. Disponível em: <<http://www.lettramagna.com/fiorin.htm>> Acesso em: 9/2/2015.

FISCHER, Steven Roger. *Uma breve história da linguagem – Introdução à origem das línguas*. Tradução: Flávia Coimbra. São Paulo: Novo Século Editora, 2009.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2013.

GUIMARÃES, Roberta. Artigo. As micro Histórias nas Águas do Zambeze: Um Projeto Interdisciplinar em *As Duas Sombras do Rio*, de João Paulo Borges Coelho. Disponível em: <http://www.uff.br/revistaabril/revista-07/003_roberta%20guimar%E3es%20franco.pdf> Acesso em: 26/04/2015 às 20h48min.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Nova tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMPÂTÉ BÁ, A. “A Tradição viva”. In: *História geral da África*. Vol. 1. São Paulo: Ática Paris, UNESCO, 1982.

JENNY. Laurent. *Intertextualidades*. A estratégia da forma. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974 (Coleção Debates: Semiótica).

LE GOFF, Jacques, 1924. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão [et al.] - Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990 (Coleção Repertórios). Disponível em: <http://groups.google.com.br/group/digitalsource>
<http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros> Acesso em: 22/04/2013.

LEITE, Ana Mafalda. “Formas e lugares fantasmas da memória colonial e pós-colonial”. In: Revista *Via Atlântica*, Nº 17. São Paulo: FFLCH/USP, junho de 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50534>> 26/04/2015> Acesso em: às 20h50min.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo* (ou a polêmica em torno da ilusão). Série Princípios. 10. ed. 5ª reimpressão. São Paulo: Editora Ática, 2002. Disponível em: <<http://groups.google.com.br/group/digitalsource>>
<http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros> Acesso em: 14/02/2015 às 16h37min.

LIMA, Nathália de Ornelas Nunes de. “Tempo e eternidade na Ilha de Moçambique: O Pano Encantado, de João Paulo Borges Coelho”. V. 5 – 2014.2. Disponível em: <<http://www.academia.edu/8405712>> Acesso em 26/04/2015 às 20h45min.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Companhia das letras, 2004. Disponível em: <<http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/piglia-ricardo-formas-breves.pdf>> Acesso em: 07/08/2014 às 13h02min.

PROP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

REIS. Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1999.

RICCOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. 4. reimp. Trad. Alain François (et al.) – Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

ROCHA, Aurélio. *Moçambique história e cultura*. 1. ed. Maputo: Texto Editores, LDA, 2006.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 4ª reimpressão, 2013, p. 58.

SANTOS, Ana Patrícia Peixinho Vicente. *Construção da memória nos contos de João Paulo Borges Coelho* (Dissertação de Mestrado). Lisboa, 2010. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/4243/1/ulfl081173_tm.pdf> Acesso em: 03/08/2014 às 22h42min.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e emoção*. 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006 (Coleção Milton Santos; 1).

_____. *Pensando o espaço do homem*. 5. ed., 3. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*. Cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar – São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Tradução: Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

_____. Resenha de Flora Sousa Pidner sobre *Paisagem e memória*. Disponível em <www.periodicos.ufes.br/geografares/article/download/7506/5669> Acesso em 28/06/2015 às 23h11min.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Curso: afeto, memória e história nas literaturas africanas. Disciplina: Literatura e História- Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas – UFRJ – Mestrado em Literaturas Portuguesa e Africanas, 2013-1.

_____. *Entrevista a João Paulo*. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/autor/carmen-lucia-tindo-secco>> Acesso em 03/02/2015 às 16h56min.

_____. “*O corpo moçambicano cindido: história, mito e ficção em As Duas Sombras do Rio, de João Paulo Borges Coelho*”. Artigo de Carmen Tindó sobre João Paulo. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50467/54579>> Acesso em: 26/04/2015 às 20h49min.

_____. Entrevista com João Paulo Borges Coelho. In *Metamorfoses 10* – Lisboa: Editorial Caminho e Cátedra Jorge de Sena, 2008.

_____. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. 2. ed. – Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

_____ *et al* (Orgs.). *África, Escritas Literárias* – Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe. Editora UFRJ – UEA (União dos Escritores Angolanos), 2010.

SILVA, Alberto da Costa e. *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Teorias do símbolo*. Lisboa: Edições 70, 1977. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

Sites pesquisados

História de Moçambique. Disponível em:

<http://www.gazeta.gov.mz/index.php?option=com_content&view=article&id=164&Itemid=60&lang=pt> Acesso em: 03/07/2014 às 14h32min.

Mozambique – histórico. Disponível em:

<<http://www.portaldogoverno.gov.mz/Mozambique/resHistorico>> Acesso em: 04/07/2014 às 22h49min.

Dicionário português-espanhol. Máquina de costura. Disponível em

<<http://pt.bab.la/dicionario/portugues-espanhol/m%C3%A1quina-de-costura>> Acesso em 13/01/2015 as 21h41min.

Super interessante. Cultura – o que são arabescos? Disponível em

<<http://super.abril.com.br/cultura/sao-arabescos-442664.shtml>> Acesso em 05/01/2015 às 15h47 min.

Ilhas das Quirimbas - informações turísticas. Disponível em:

<<http://ilhaskerimba.blogs.sapo.mz/2495.html>> Acesso 27/04/2015 às 13h21min.

Hóspedes da noite. Disponível em:

<<https://dockanema.wordpress.com/2012/09/19/hospedes-da-noite/>> Acesso em 22/05/2015 às 23h42min.

Sermão da sexagésima. Disponível em:

<www.dominiopublico.com.br/sermaodasexagesima> Acesso em: 21/04/2015 às 22h32min.