

## O romance em João Paulo Borges Coelho: respirar a diferença na escrita<sup>1</sup>

Rita Chaves<sup>i</sup>

*O romance é a maneira que tenho de respirar a escrita. Por outro lado, cheguei a uma verdade simples, que todavia levou muito tempo a ser-me revelada: a de que a voz da escrita é profundamente individual e encontra a sua razão na diferença, não no coro. (João Paulo Borges Coelho)*

Imagino que a todos nós, sacudidos pelas convulsões que a contemporaneidade impõe, quando tudo convoca à pressa e ao consumo, ocorre pelo menos algumas vezes pensar no sentido de nos demorarmos no universo que as palavras montam, afastando-nos do real e, ao mesmo tempo, nos fazendo confrontar com fatos e coisas que sem as estratégias da arte nos fogem. As respostas a essa indagação não partem de um campo sereno, muitas vezes nem sequer chegam a um porto seguro. Entretanto estamos aqui reunidos à volta de um autor que, convivendo com um mundo marcado por contradições de tantas ordens, segue escrevendo e isso parece indicar que a aposta na literatura é também uma condição para a resistência que o tempo presente nos exige. Por essa razão, eu cumprimento vivamente aqueles que tiveram a iniciativa e aqueles que tiveram a ousadia de levar o plano até o fim, atravessando o mar de problemas que sempre ameaça projetos como esse.

Do título do evento “Cartógrafo de memórias: a poética de João Paulo Borges Coelho” fui buscar uma hipótese de abordagem que pudesse justificar minha participação aqui, e nessa função de honra, pela qual não tenho como agradecer. Como, aliás, comprovam o programa da reunião e o livro sobre ele que está sendo lançado, a dimensão plural da obra e o perfil do autor convidam a muitas perspectivas de análise e sugerem já uma tarefa que pode dar bons resultados: a leitura da crítica que poderá deixar ver o escritor que nós, os leitores, inventamos, num jogo que, ao desvelar os laços e os nós entre os olhares sobre essa escrita, confirmará a inesgotabilidade de um trabalho verdadeiramente literário.

O roteiro que pretendo aqui seguir pela cartografia que sua obra nos propõe é, no entanto, bastante simples e se orienta por uma prática que se vai rareando: trata-se de uma leitura que se enraíza no texto e dele se quer alimentar, buscando contemplar os desvios que nos conduzem à reflexão sobre a validade da literatura num universo recortado por tantas inquietações. Enquanto estruturava o texto, na minha cabeça estiveram ecoando sempre as palavras de Jean Cocteau evocadas por Ernst Fischer em seu emblemático *A necessidade da arte*: “A poesia é necessária. Se ao menos eu soubesse para quê...” (FISCHER, 1973, p. 11). E assim, mesmo sem ter a absoluta certeza sobre em que repousa a necessidade da literatura, segui em busca de alguns dos sentidos que acredito podemos captar na poética de um escritor que faz da prosa de ficção o seu espaço de respiração, como está patente na epígrafe que escolhi. Para atender ao tempo previsto para essa sessão, minha exposição terá como objeto apenas os cinco primeiros títulos do autor: *As duas sombras do rio*, *As visitas do Dr. Valdez*, *Crônica da Rua 513.2*, *Campo de trânsito* e *O olho de Hertzog*. A proposta é, tendo em conta que eles já

---

atestam a maturidade do projeto literário do autor, observar como no processo de constituição de cada um se pode ler a lealdade ao romance, materializada na sua capacidade de estabelecer laços com outros saberes, que é, indiscutivelmente, uma maneira de investir na vitalidade da estrutura como dado fundamental da prática artística.

Para uma apaixonada pelo romance como gênero literário a obra de João Paulo Borges Coelho é uma fonte de alento e de desafios. Ao passearmos pelas análises que estudiosos de diferentes lugares e com diferentes opções críticas realizaram e por entrevistas por ele concedidas, encontramos alguma ênfase na sua duplicidade de ofício, ou seja, os leitores especializados insistem na vinculação entre o historiador e o escritor, ênfase que nem sempre lhe agrada. Indagado tantas vezes sobre a relação entre essas duas práticas, em uma entrevista realizada em 2009, o autor afirma que foi para a literatura como “quem procura, não a complementaridade mas o contraste.” Em certa medida, procurando a oposição com a história, a sua área profissional, ele estabelece também um contraponto com a atmosfera literária que predomina no país e no contexto literário a que sua produção é vinculada— o conturbado universo das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa —, cujo diálogo com a história é constantemente visitado pelos estudiosos. E valorizado, como demonstram, por exemplo, as centenas de trabalhos acadêmicos à volta desse repertório.

Interessa-me, todavia, assinalar não a presença evidenciada ou sub-reptícia da História no projeto literário do nosso autor, mas observar em que medida a opção pelo romance, que me parece fundamental na estruturação de sua cartografia, funciona como um modo de literariamente refletir sobre o espaço e o tempo que lhe coube viver, no arripio da experiência e/ou no compasso da memória sempre atuante na organização da matéria que as obras nos trazem. Essa energia investida no gênero aponta para uma singularidade do autor em seu contexto geográfico-cultural. Se tivermos em conta a força da poesia em Moçambique e considerarmos também o trânsito pelos diversos gêneros literários que caracteriza a atuação dos escritores em sistemas literários em processo de consolidação, como é o caso dos países africanos de língua portuguesa, esse investimento direcionado no romance reveste-se de significado. Trata-se, como sabemos, de um gênero que se inscreve num tempo recente na Literatura Moçambicana, que por esse particular se afasta do percurso da angolana e da cabo-verdiana, cujo chão é palmilhado há muito mais tempo por vários romancistas. Se nos concentramos em Angola, nomes como Pepetela, Arnaldo Santos, Luandino Vieira, Manuel Rui, Boaventura Cardoso e Ruy Duarte de Carvalho logo emergem e na trilha de suas narrativas podemos chegar a Castro Soromenho, António de Assis Júnior e até mesmo a Alfredo Troni, em cujas águas eles foram matar a sede de referências que a experiência colonial tornava rarefeitas.

O processo de urbanização mais acelerado e a atuação de elites culturais comprometidas com a ideia de Angola, o que também significou a sua própria invenção, explicam a maior vida literária na colônia da costa atlântica e ajudam a compreender a emergência do romance e a densidade de sua presença no quadro cultural há tantas décadas. Em Moçambique, apenas nos anos 1960 aparece *Portagem*, de Orlando Mendes, que permanecerá como exemplo isolado de narrativa longa por muito tempo. Na realidade, apenas nos anos 1990, algumas décadas após o surgimento de vozes como a de Noémia de Sousa e José Craveirinha, vamos nos deparar com o aparecimento de obras que funcionam como

marcos fundadores do romance. Refiro-me ao *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, e *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane. Anos antes, em 1984, Ungulani Ba Ka Khosa havia lançado o seu incontornável *Ualalapi*, todavia a particular estrutura do texto é certamente responsável pelo susto crítico que coloca ainda uma dose de hesitação na catalogação da obra. Assim, essa demora na constituição do gênero faz também pensar no significado da obra de João Paulo Borges Coelho, atentando para o fato de que o autor escolheu (ou foi escolhido por) esse gênero que na perspectiva de Adorno já não poderia ser praticado.

Em seu famoso ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo,” o crítico alemão, fazendo ecoar a perplexidade benjaminiana sobre a possibilidade da poesia depois dos massacres das guerras europeias, focaliza o paradoxo que medula a função do narrador, pois “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p.55). Estabelecendo um paralelo com a trajetória da pintura, que teria perdido muitas das suas funções tradicionais para a fotografia, Adorno alerta para o confronto do romance com a reportagem e os meios da indústria cultural. O romance, ele afirma: “precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato,” e a sua possível emancipação encontra limitações que lhe são impostas pela linguagem.

Na linha de Adorno e Benjamin, vamos encontrar uma série de nomes que em sua reflexão destacam a improbabilidade do gênero e a sua enorme capacidade de sobreviver. Isto é, de um lado assoma a sua inviabilidade, de outro a necessidade de sua presença, que, em determinados momentos, chega a causar impacto, como vemos no famoso *boom* do romance latino-americano nas décadas de 1960 e 1970. A emergência de tantos títulos foi emblemática da força do gênero e sua explosão assegurou visibilidade à América Latina, esse espaço complexo e diversificado cuja identidade se compõe no dorso da diversidade e da contradição. Nomes como Julio Cortázar, García Marquez, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes logo despontam à lembrança dessa explosão do romance entre nós, como assinala Saul Sosnowski:

*Sin que sus autores pertenecieran a una misma generación y sin haberse constituido como movimiento literario, las obras de un selecto grupo de autores han sido aglutinadas bajo la imprecisa y, a la vez, perdurable etiqueta de 'nueva narrativa hispanoamericana.' Existía entre ellos, y eventualmente en círculos más amplios, un sentido de cohesión que toleraba grados de complicidad. La inter e intra-textualidad, el puente montado sobre la descripción de citas, o el guiño sutil y humorístico ante personajes y situaciones ya reconocidos subrayaban la existencia de esa complicidad que a través de obras capitales había logrado conformar una etapa significativa de la tradición literaria americana. (SOSNOWSKI, 1995, p. 393)*

De maneira sucinta, podemos dizer que o conceito de América Latina, em que ainda hoje nos reconhecemos, consolida-se nesses tumultuados anos 1960. E em grande parte devemos a fatores díspares como a terrível convergência das ditaduras que nos assombraram entre essa década e os anos 1980 e a política cultural cubana que, com iniciativas como a Casa de Las Américas, criou espaço de interlocução entre os vários países. Nos dois casos, um trágico, outro alvissareiro, a invenção da América Latina, essa ideia em que projetamos um insofismável desejo de identidade, ficou a dever à literatura, em especial à narrativa. Muitos desses textos e autores integraram o concurso literário mais significativo do continente e, as ditaduras, na penosa

experiência que nos impuseram, foram para escritores que souberam transformar a crise em móvel de renovação estética mais que um assunto. Ao recusar convenções literárias envelhecidas, eles atuaram na elaboração de linguagens e questionaram os limites da escrita literária, trabalhando o conceito de redução estrutural, procedimento identificado por Antonio Candido, um de nossos críticos mais fecundos. O conceito formulado em *Literatura e sociedade* seria revisitado em um notável ensaio chamado “Literatura de dois gumes,” no qual ele alerta para o fato de que a “ligação entre *Literatura e sociedade* é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências dos meios se incorporam à estrutura da obra — de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador” (1987, p. 164). Por essas vias, sempre sinuosas, entre a História, a Geografia e a literatura, instauraram-se laços muito fortes que ajudaram a desenhar a América Latina.

Essa volta pelo continente americano tem o objetivo de abrir picadas para jogar o foco na relevância do romance em outro universo, no qual a literatura também integra o processo de invenção do país. Quer dizer, minha ideia é pensar no percurso do romance de João Paulo Borges Coelho na dinâmica de uma história específica que não pode ser isolada de uma área maior. Assim, como a América Latina deve ser vista em conexão com outras áreas do planeta, também não me parece lógico que as conexões há muito tempo abertas, e evidenciadas com maior energia em nossos tempos, permitam focalizar Moçambique, sua atividade literária e/ou sua história de maneira isolada. Falo de Moçambique como poderia falar de Portugal, França, Rússia ou Canadá... Seguindo a trilha de pensadores como Achille Mbembe, V. Mudimbe e Ruy Duarte de Carvalho, opto por abordar o autor moçambicano como um ator que faz girar seu olhar em várias direções, acionando instrumentais que estão presentes em situações contemporâneas. Isto é, se João Paulo Borges Coelho supera, e o faz de forma competente, as fronteiras do que poderíamos compreender como o seu espaço, não foge às indagações e às armadilhas de seu tempo, trazendo para o exercício literário algumas das reflexões que cortam o céu de vários pontos do planeta. E nesse ponto faz do romance e das potencialidades que ele mobiliza um rico lugar de onde olha as pontas desse convulsionado século XXI.

A preferência por um gênero que se consolida como fruto de ideais iluministas e como expressão artística de uma atmosfera democrática num terreno que parece cercado pela inviabilidade seria contraditória se não houvesse na prática literária o gosto pela multiplicidade. É ela que se contrapõe a certas buscas de autenticidades imaginadas, aquelas que *rapidamente* podemos associar às condenações essencialistas que povoam o imaginário do e sobre o continente africano a que a vida do autor está ligada. Friso o “rapidamente” porque não se encerram no cenário africano tais demandas. Todos os dias somos brindados por efusivas demonstrações de crença na pureza, que nos são oferecidas logo ao despertar nas manchetes dos jornais registrando, na hostilidade reservada aos refugiados, um testemunho diário dessa contradição.

Marcada pelas várias modalidades da escrita literária, a trajetória de João Paulo Borges Coelho pauta-se precisamente pela descrença na força dos essencialismos. Do primeiro e já celebrado *As duas sombras do Rio*, de 2003, até esse *Ponta Gea* que acaba de nos chegar, os títulos se sucederam, dividindo-se em dez obras, aí incluídas as que o autor prefere chamar novelas, para além dos dois volumes de *Índicos Índicios*. Numa leitura que está longe de ser exaustiva, capta-se logo a



originalidade de um processo narrativo que elege a mobilidade como uma espécie de método de análise, abordando uma série de problemas e aspectos do que se transforma em ficção. Se por um lado, o autor desdobra saberes acumulados nas leituras e na força viva da experiência, por outro lado a narrativa que nos oferece carrega-se de perguntas que se colam à elaboração dos enredos, à construção de personagens, à figuração do tempo e do espaço, elementos estruturais que se condensam no desenrolar dos planos textuais. A incursão por outras modalidades narrativas não empana a força do ritmo romanesco, o que explica que na apresentação do livro de estreia, provavelmente o primeiro sobre o autor, Francisco Noa tenha ido buscar exatamente *A arte do romance*, de Milan Kundera, para viajar com João Paulo Borges Coelho pelos terrenos de um Moçambique inédito no campo literário (NOA, 2003). Os diversos pactos ali firmados — com o jogo, com o pensamento, com o sonho e com o tempo — permaneceriam como compromissos que informalmente incorporados se vêm projetando em sua obra.

Em seu acutilante trabalho chamado *Romance das origens, origens do romance* (2007), Marthe Robert assinala com muita graça e rigor o que chama de caráter arrivista do romance, atribuindo a essa característica o “extraordinário destino percorrido em tão pouco tempo” pelo gênero, cujo crescimento ela vê como derivado principalmente de “conquistas nos territórios de seus vizinhos, os quais ele pacientemente absorveu até reduzir quase todo o domínio literário à condição de colônia” (ROBERT, 2007, p. 12-13). Ao afirmar isso, a crítica francesa tinha no horizonte com certeza os romances europeus que a rodeavam e sobre alguns dos quais produziu belas análises, mas podemos propor uma expansão de seu olhar para os romances de João Paulo Borges Coelho, nos quais essa vertente híbrida do gênero está patente. Se em *As duas sombras do rio*, o primeiro romance, como já foi evidenciado em tantas análises, a História é presença forte, podemos ali ainda entrever uma outra forma de conhecimento a conduzir o olhar do narrador que eleva o rio Zambeze à condição de “espaço nuclear e circular da História”, na feliz síntese de Nazir Can (2014, p. 17). Delineado por uma espécie de câmera que vai além da paisagem, o rio converte-se em personagem, protagonizando sentidos que reverberam na vida do país. É o autor que, em entrevista, esclarece:

Aquele rio é imenso, um dos maiores do mundo (um dos mais fundos no sentido divisório). O rio distingue sistemas de estruturação social, mitos e línguas. Separa a terra feminina da cobra, no norte, da terra masculina do leão, no sul. Separa a água do fogo [...] o rio serviu-me para tratar a questão da guerra. (COELHO, 2010).

O arguto olhar sobre o rio demora-se, como é óbvio, nas terras que o cercam. Dessa maneira, à História, que emerge de maneira clara, associa-se a geografia a nos levar ao reino dos mapas, que, como tem demonstrado Franco Moretti, pode ser uma chave de interpretação do gênero romance. Em *As duas sombras do rio*, temos a presença física de um mapa, que no canto inferior direito marca a área do Zumbo, um dos lugares onde se passam as ações a serem narradas. Mais do que um apoio para localização espacial do enredo, a presença do mapa prenuncia a relevância do espaço na constituição desse romance que inaugura o projeto literário de João Paulo Borges Coelho. Habitados a nos confrontarmos com a força do tempo que integra uma espécie de pacto firmado entre a História e a prática literária no continente africano, percebemos que o espaço irrompe com força e planta outros sentidos para a escrita.

Em seu já clássico *Atlas do romance europeu*, Moretti alerta para uma característica do romance colonial que é a convergência entre o projeto imperial e a eleição de um ponto de vista narrativo, ao sintetizar “A ideologia e a matriz narrativa, aqui, são verdadeiramente uma única e mesma coisa” (MORETTI, 2003, p. 70). Por esse prisma, vê a unicidade de caminhos do romance colonial, nos quais observa a linearidade do enredo como uma modalização tão forte do espaço que “os leitores não podem senão ver esses seres humanos como uma raça de (perigosas) bestas” (MORETTI, 2003, p. 70-71). Nesse romance de estreia, o modo como o narrador incorpora o rio e as cidades e aldeias à sua volta sugere um desejo de ruptura com a unidimensionalidade da lógica espacial do olhar colonial. Ao contrário do caminho único, vamos observar a proliferação de vias percorridas pelas populações que por elas transitam, com a segurança da experiência ou com a decisão dos que fogem da morte. De qualquer maneira, o que vemos é uma terra palmilhada, por pessoas que ultrapassam as fronteiras oficialmente demarcadas porque sabem que a vida não cabe nos limites oficiais da nação desenhada ainda com linhas tão esmaecidas.

Se a penetração capitalista após o final do século XIX tentou e muitas vezes foi bem-sucedida no projeto de reordenar as economias regionais e pôde destruir as redes de comunicação, as pessoas as recuperam e saltam sobre as fronteiras que o colonialismo traçou. A decisão estratégica dos novos estados de fixar os limites oficialmente definidos pelo colonialismo encontra, na verdade, pouca ressonância na vida prática. Um mapa do terreno onde se desenrolavam os acontecimentos que compõem o romance mostraria uma espécie de triângulo a se projetar entre a Zâmbia, o Zimbábue e Moçambique. Fica assim evidenciado que as ações envolvidas no enredo transcorrem no espaço delineado por outro tempo, aquele anterior à ocupação estrangeira e à formação dos estados nacionais. E são também imagens desse presente, um tanto esgarçado, imprensado entre o passado remoto, o passado recente e um futuro nebuloso que nos surge, pois, como adverte Ana Beatriz Matte Braun:

O mapeamento realizado no romance não é apenas de lugares, é também o mapeamento das instituições atuantes na região: o papel do Estado, das religiões, do crime organizado, dos sujeitos que nelas atuam. A visão da macrohistória, dos grandes eventos, presente no eixo do narrador, ganha a companhia da vi-são baixa, da microhistória. Nesse sentido, a experiência do homem comum torna-se, também, um problema histórico. (BRAUN, 2016, p. 127)

Fica, então, também com certa sutileza demonstrado que a paisagem deixa de ser tão-somente natureza para alcançar um outro patamar, o de espaço definido pela História que o trânsito de suas populações ajuda a figurar. O trabalho do narrador aqui segue um traçado duplo: percorrendo muitos caminhos, tal como as personagens do romance, ele incorpora e, ao mesmo tempo, ultrapassa os limites de uma apreensão na linha da etnografia, assegurando para a narrativa o pacto com a invenção que é a razão de ser defendida por João Paulo Borges Coelho para o seu projeto literário.

Em *As visitas do Dr. Valdez*, o segundo romance, o apelo à geografia mantém-se na captação espacial, aí persistindo a noção de deslocamento que orienta o projeto literário como um todo. No trânsito entre o complexo Ilha do Ibo/Mucojo — onde começa o enredo — e a cidade da Beira — onde a estória ganha outros rumos — situam-se vários locais de partidas. E curiosamente os lugares que se anunciam

como de chegada acabam por configurar novos lugares de trânsito. Assim é a terra para onde Sá Amélia, uma das irmãs que partilham com Vicente a trama central, vai residir por um tempo, com o marido; assim é a cidade da Beira, para onde seguem os três na fase da grande mudança histórica que o país viveria. Se em *As duas sombras do rio*, predominam os espaços abertos, por onde circula tanta gente, numa amplidão que, como já referimos, abarca territórios de três países, em *As visitas do Dr. Valdez*, a partir de certo momento da narrativa confrontamo-nos com uma espécie de compressão. Após o desembarque de Sá Amélia, Sá Caetana e Vicente, personagens que habitam o núcleo do enredo, o trânsito se dá entre o pequeno apartamento em que vivem e áreas da cidade que são percorridas apenas pelo empregado. Deslocadas de Mucojo, o seu habitat, as senhoras confinam-se entre as paredes do apartamento na Beira, de onde pela janela observam o novo cenário. Cabe a Vicente o exercício do direito e do dever de alternar também os seus pontos de observação: entre a casa e a rua ele vai conquistando outra identidade e assumindo novos modos de ver o mundo. O contraponto entre o percurso das personagens ilustra bem o movimento apreendido pelo romance: as patroas que viviam largamente em sua imponente propriedade experimentam fisicamente o aperto emocional a que foram condenados Vicente e seus antepassados.

O fim do sistema colonial e o anúncio da independência que ali aparecem podem gerar no leitor uma expectativa de entusiasmo que é logo desmentida por alguns fatos, mas sobretudo pela tonalidade que tingem com tintas de melancolia a condução da narrativa. Certamente os anos passados entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação propiciam uma serenidade que não abre espaço para grande júbilo. O tempo da euforia, que mostra suas pontas em passagens do texto, vem já contaminado pelo exercício da recordação em que está enraizado o olhar do narrador. A mudança não é encarada no calor da hora, como ocorre com outros textos que tratam das lutas de libertação e da derrocada do colonialismo. A distância favorece o equilíbrio e proporciona um outro ponto de observação, mais afeito à observação dos pequenos sinais que, misturando-se a grandes gestos, indiciam o limite das transformações. A questão é bem sintetizada por António Cabrita, que além dos diálogos intertextuais estabelecidos pela obra com Auster, ali surpreende ecos de Tchekov e assinala:

A acção de *As Visitas do Dr. Valdez* explora sobretudo o infra-domínio das baixas tensões de natureza interpessoal em vez de nos propor grandes enredos, conflitos com a aparatosa prestidigitação da aventura ou das causas nobres. Aparentemente fala-se de bagatelas. Porém basta escavar um pouco. (CABRITA, 2017).

Ao escavarmos, logo nos vamos deparar com o sentido de provisoriedade que predomina na figuração desses dois espaços situados entre o passado colonial (e a sua aparente perenidade) e o futuro assombrado pelas incertezas. Faço agora uma incursão ao texto de apresentação desse romance por Almiro Lobo que certamente aponta:

Mucojo e Beira, dois micro-cosmos em erosão, são testemunhas do encontro e desencontro de uma categoria avassaladora: o tempo. Actor múltiplo e complexo, age e assiste à transformação das personagens e dos cenários, das existências e das lógicas que sustentam os mundos em confronto. Elaborado ao gosto e à habilidade do escritor (entre analepses e prolepses) o discurso reinventa o único tempo que importa: o do narrado, confirmando a

ideia de que mais importante do que a cronologia dos acontecimentos está a disposição temporal na ficção. (2006, p. 4)<sup>2</sup>

Esse tempo intervalar será tratado no discurso que, reelaborando o tempo do narrado e compondo a densidade temporal da esfera literária, apoia-se em procedimentos que colocam outras hipóteses para a expansão colonial do romance a que se refere Robert. Para além da viagem pelo discurso de cariz histórico-geográfico, há aqui uma incursão na direção da mesclagem de gêneros, pois na narrativa projeta-se a sombra do teatro, o que pode ser captado sob vários ângulos.<sup>3</sup> A encenação do personagem que dá título à obra convida a uma leitura que, partindo do enredo, problematize a relação entre conteúdo e estrutura. Talvez seja excessivo dizer que na representação vivida por Vicente temos uma metonímia do ato criativo do autor, mas sem dúvida insinua-se no recurso uma remissão ao anti-ilusionismo como prática compatível com a possibilidade do romance em tempos que colocam em causa a hipótese de narrar. O caráter um tanto absurdo da situação não é descrito pelos discursos, é figurado nas cenas que se desenrolam gerando uma perplexidade, que, medulando a obra, torna-se estrutural.

A sugestão teatral, não podemos esquecer, parece também apropriada à representação desse tempo intervalar, constituído em um compasso que faz lembrar a condensação em tempo único do gênero dramático. Mais ainda, considerando que no quadro cultural do país o teatro apresenta-se como uma das modalidades mais bem enraizadas, a pertinência é reforçada pela ligação entre o teatro e o contexto cultural moçambicano. Estamos, desse modo, diante de um caso interessante em que, incorporado de modo competente, o dado local escapa ao perigo de uma vinculação redutora que, por vezes, ronda aquela escrita que se quer africana mais do que se quer escrita.

Embora partilhe a ideia de que há uma organicidade no conjunto dos dois volumes de *Índicos Índicios*, o que sugere uma leitura totalizadora, minha opção é fazer um passeio pelos terrenos que permitam apreender os modos que utilizados por João Paulo Borges Coelho dão corpo à proposta de colonização de outros gêneros que, como vimos, segundo Marthe Robert, explica a sobrevivência do romance. Passo agora à *Crônica da Rua 513.2*, narrativa que traz na capa a indicação de duas dominantes na obra do autor: a centralidade espacial e a mesclagem de gêneros narrativos. Em suas páginas temos a captação da dinâmica de um tempo que cronologicamente está muito próximo daquele apreendido em *As visitas do Dr. Valdez*. Embora já esteja em vigor o código da Independência, a atmosfera é ainda dominada pelo signo da mudança, o que se marca inclusive pela composição dos habitantes desse espaço caracterizado por uma impressionante dose de fluidez que envolve também os limites entre passado e presente. Entre os velhos e os novos inquilinos da Rua 513.2 criam-se laços e instituem-se cumplicidades inesperadas, renunciando que a ideia do corte não se efetivou. Como observa Leonor Simas-Almeida, “não parece grande ousadia ver esse microcosmo como sinédoque de todo um país em transição social, cultural, econômica e política” (SIMAS-ALMEIDA, 2017, p. 110).

Contrastando com a ilha do Ibo, em que se plasmava a aparente perenidade do império, a rua 513.2 caracteriza-se por ser buliçosa, por abrigar um sem fim de movimentos que acompanhamos no trânsito acelerado dos personagens, cada um vivendo de maneira particular esse período que exala desassossego. No reverso do buliço da rua da capital estava o discurso oficial desse novo (?) tempo. Ou seria mais



acertado chamar de outra estação? O que se abre é um período agitado, em certa medida recomposto pelas vagas de memória que o narrador procura desentranhar. O mar à frente da rua dá notícia da instabilidade, dimensão inescapável da vida nesses dias, que não se deixa administrar, para desgosto das práticas autoritárias que estiveram sempre a rondar a existência daquela gente e que agora muita indignação provoca no escritor e no cidadão.

Essa rua sem nome, identificada por um estranho número, guarda uma vivacidade que traduz a energia do movimento que anuncia um tempo de fronteira. E o sentido da provisoriedade se faz sentir na imprevisibilidade da vida de seus habitantes, os vivos que agora a ocupam, mas também na permanência dos que como fantasmas povoam essa nova ordem e completam a diversidade que caracteriza o espaço. Ali circulam personagens de diferentes classes, de diferentes gêneros, de diferentes raças, tributários de diferentes patrimônios culturais. Pela dificuldade enfrentada na coexistência, percebe-se também nessa obra a remissão à incomunicabilidade entre eles até esse confuso presente. Sem explicitar o problema, a narrativa traz indicações da compartimentação que dava o tom da sociedade colonial, e o faz recorrendo ao humor e à linguagem solta a ele articulada.

Manifesta-se nessas páginas, sem dúvida, um período convulsionado, pelo qual desfilam pequenos dramas individuais no corpo de um tempo assaltado pelo peso da coletividade, em que o clima de incerteza impõe limites à esperança que a derrota da grande opressão gerou. As dificuldades concretas materializadas nas carências e a instituição de novas dinâmicas nos planos político e cultural são fontes de perturbação, delineando um cenário complexo no qual os personagens se movem. Leitor perspicaz da realidade da sua terra, o autor ensaia uma nova maneira de lidar com ela elegendo a parceria com a crônica, um vigoroso sub-gênero literário que tem na distensão um dos eixos que a organizam. A aposta na despreensão de uma linguagem que se revela apta a dar conta desse cotidiano, em que o desenrascar parece ser a medida dos dias, vai contra a rigidez de práticas discursivas que comumente são identificadas com a ordem militarizada que se instala com a Independência. É preciso, contudo, não esquecer dos sinais do peso autoritário que podemos facilmente localizar na sociedade tradicional africana e na sociedade colonial, que compõem o caldo cultural em que o novo mundo vai sendo gestado.

Referida no título, a crônica impõe sua marca no desenvolvimento da narrativa libertando o assunto de uma abordagem severa: ao contrário, liberada da pompa e de um certo tipo de rigor, a linguagem mostra-se hábil na tarefa de apanhar o corriqueiro, o miúdo, o que parece banal e a partir daí projetar a dimensão das coisas e dos seres, favorecendo com a mudança da escala a capacidade que temos de ver melhor. Feita originariamente para o jornal, a crônica carrega a marca do transitório, constituindo-se na ligação com o efêmero, com o que não foi feito para durar, e, curiosamente, revitaliza a partir de tal condição a sua capacidade de se insinuar que está na base de sua função reveladora. Através dessa parceria entre o romance e a crônica, quebra-se uma certa eloquência que é comumente reveladora da distância entre o narrador e os personagens. Apesar de se manter o narrador em terceira pessoa que conhecemos nos romances anteriores, nota-se uma alteração na constituição discursiva na familiaridade da voz que narra com os que vivem as ações, exercitando-se aí, também nesse aspecto, a “vocalização desta obra para ler o ‘grande’ (história) através do ‘pequeno’ (quotidiano) com o apoio da ironia” (CAN, 2017, p. 64).

Com o foco na retórica da Revolução, o narrador encara com grande ironia a mudança dos nomes das ruas e mesmo das pessoas (procedimento que na verdade repete o gesto do colonizador que não se inibiu de rebatizar topônimos e inibir os nomes de família aos assimilados) e traz à superfície a relação entre nomear e poder, e, desse modo, temos na onomástica “um verdadeiro trampolim de significado e, ao mesmo tempo, o principal instrumento lúdico do narrador” (CAN, 2014, p. 159). O empenho em relevar algumas contradições do poder recém-instalado enfatiza a tonalidade celebratória que contaminava aqueles anos; para isso, elege como um de seus alvos o presidente da República, cujas aparições são referidas pelo filtro da paródia, recurso discursivo que coloca em causa a difícil produção de uma ordem pública num território abalado por tantas alterações em tão curto tempo. Ao centrar o olhar duro no poder maior, a narrativa pretende dar maior densidade à perspectiva crítica, amplificando as incongruências, reforçando a presença dos estereótipos que habitavam os discursos, tudo expresso em uma linguagem que aspira à simplicidade, permitindo que o romance ganhe uma flexibilidade produtiva, favorável a uma análise mais aguda, que é, ao fim e ao cabo, resultado desse modo de “colonizar outros gêneros,” como refere a já citada Marthe Robert. Nessa expansão, nota-se que a narrativa incorpora da crônica certas potencialidades, com as quais “se ajusta à sensibilidade de todo o dia” e em “sua despreensão, humaniza,” como argumenta Antonio Candido, que prossegue:

[...] e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado e certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada, embora discreta candidata à perfeição. (CANDIDO, 1996, p. 23)

Saltando da agitação temperada pela esperança que, a despeito de alguns prenúncios, passeava pela Rua 513.2 para a composição sombria de *Campo de trânsito*, João Paulo Borges Coelho coloca-nos diante da brutalidade de situações dominadas pela reificação, uma palavra bastante presente na crítica marxista que ganha novas traduções na contemporaneidade. Muito embora boa parte da crítica veja nessa obra um espelho da história de Moçambique, no pós-Independência, há leituras que recusam a associação automática. É o caso de Fátima Mendonça que alerta para a necessidade de não se vincular a narrativa de João Paulo à história nacional, reiterando que é dominante no autor a preocupação com os laços entre o local e o universal, marca também destacada por Mia Couto na apresentação do romance. Para a estudiosa, o autor vale-se de alguns procedimentos para deslegitimar “essa identificação biunívoca” (2017, p. 236), utilizando, inclusive no uso que faz da língua cujo manejo contribui para barrar a associação entre o espaço da narrativa e o espaço de origem do autor:

Fugindo aos registos lexicais da língua falada em Moçambique, o autor opta sucessivamente por registos neutros que não correspondem a determinadas expectativas de leitura: onde seria normal o uso de machamba, aparece repetidas vezes horta, o mesmo acontecendo com frigorífico que substitui a moçambicana geleira; onde o mortífero crocodilo nos ajudaria a localizar a massa de água do Zambeze, surge o genérico sáurio, onde os mercados dumba-nengue ou chungamoio, nos encaminhariam para o nosso mercado informal, dá-se preferência à neutra feira e onde nos pareceria lógico que a mulher do professor plantasse milho, surgem anódinas couves, o mesmo acontecendo com inesperadas alcachofras e espargos. (MENDONÇA, 2017, p. 236)

Com efeito, no cenário em que se misturam dados culturais, desenrolam-se ações que, mais do que a denúncia de iniquidades de um determinado regime político, institui a derrocada do humano, sugerindo um quadro que tanto nos pode levar ao campo de reeducação que fez parte da história de Moçambique independente, como pode nos recordar a existência dos campos de concentração que surgiram em vários momentos da História. Não obstante o conceito de barbárie aparecer sempre ligado ao holocausto judeu, não podemos subestimar o que foram os campos de japoneses no território americano na II Guerra. No próprio continente africano levantam-se terríveis exemplos como os campos em que os alemães mantiveram os hereros no começo do século XX, e aqueles que fazem parte da história da guerra anglo-boer. Os exemplos da brutalidade e da desumanização perpetuam-se ainda hoje nos campos de refugiados, apenas uma das faces desse holocausto *in progress* dos pobres e excluídos, essa enorme parcela da população de várias partes do planeta cujas vidas já não contam para esse nosso tempo em que a concentração do capital alcança níveis espantosos.

Escapando a uma leitura redutora, preocupada tão-somente com a correspondência entre a chamada realidade referencial e a literatura, Nazir Can recorre a G. Agamben, que é também um dos autores de eleição do escritor. Com base nos conceitos de biopoder e biopolítica trabalhados por Foucault, o filósofo italiano radicaliza o alcance de noções como privação e desvio, e elabora o conceito de *vida nua*, orientada a partir da demarcação entre *bios* e *zoé*. Se para Foucault, a vida passa a estar no centro da política desde a revolução francesa, Agamben vê o biopoder como algo muito mais remoto, cuja origem estaria na fundação da polis. Para Can, autor do primeiro estudo de grande fôlego sobre o autor, “a relação entre o poder soberano e a vida nua é uma relação de captura, viabilizada por uma estrutura legal, que se afirma na exceção” (2014, 31). As reflexões aí ancoradas propõem um método de leitura que leva à superação da análise localizada do romance. Essa abertura pavimenta o caminho que sugere os diálogos do projeto de João Paulo Borges Coelho com escritores como Sebald e Primo Levi, por exemplo, cujo compromisso com a contemporaneidade também o fascina.

Ao impacto causado por *Campo de trânsito*, segue-se *O olho de Hertzog*, romance que aparentemente, e apenas aparentemente, poderia cristalizar a paz entre as duas vocações de João Paulo Borges Coelho. Se estivéssemos diante de uma figura previsível, recobraríamos a confiança na pacífica parceria entre o historiador e o ficcionista. Mas, o que vamos encontrar é um romance que, flertando com a História, revela um ficcionista que, com a licença de Fernando Pessoa, chega a fingir que é história a história que deveras conta. Mas tal exercício se faz revirando por dentro inclusive alguns moldes do chamado romance histórico, de larga presença na tradição ocidental e tão cultivado nos espaços políticos de formação recente, como é o caso dos estados africanos.

As marcas da polifonia que Bakhtin já apontava como constitutiva do gênero em questão aqui se manifestam de forma concertada, viabilizando um romance multifacetado, que, tem no espaço — objeto primordial da Geografia e da Antropologia — um de seus eixos. Se a veia histórica é evidente, ressaltam ao mesmo tempo outras particularidades que conferem à narrativa uma densa multiplicidade, que se projeta em “uma teia narrativa construída desde a Alemanha, passando pela África do Sul dos boeres até os campos de batalha nos territórios do Tanganyika na África Oriental e Moçambique, (que) vai revelando aquela aparência enganosa das coisas referida nas epígrafes,” como assinala Sueli Saraiva (2010, p.

239). Não faltam ao texto algumas vertentes do policial, assim como se institui o fio da memória, compondo e recompondo o mapa da cidade de Lourenço Marques, uma grande ausente da narrativa moçambicana.

Sua apreensão aqui ampara-se no recurso a elementos que podem ser vistos como paratextos, que incluem anúncios comerciais e editoriais de João Albasini, um dos personagens principais da narrativa. Como índices de verossimilhança, esses elementos vão delineando as ruas da capital da colônia, ao mesmo tempo em que desvelam a perversa ambiguidade daquela sociedade que ganha corpo na trajetória do jornalista e escritor mestiço, como avalia Sandra Sousa (SOUSA, 2017, p. 181), para quem o mercado municipal é configurado como uma poderosa metonímia da cidade. Na divisão entre o “bem-estar e progresso” e a “auréola cinzenta feita de força bruta, sofrimento e palha” (COELHO, 2010, p. 291) está projetada a divisão espelhada na incomunicabilidade entre os dois mundos, evidenciando a ideia de fronteira de que nos fala Fanon em *Os condenados da terra*.

Como se pode acompanhar pela valiosa recolha realizada por Nazir Can para o artigo “Crônicas de outras visitas: a recepção crítica de João Paulo Borges Coelho” (CAN, 2017, p. 13-52), *O olho de Hertzog* tem mobilizado os estudiosos que reservam grande atenção à questão da convivência dos gêneros na estruturação da obra, remarcando-se as fortes relações entre o discurso da História e os artifícios da memória. Eduardo Pita, Elena Brugioni, Kamila Krakovska, Marta Banasiak, Maria-Benedita Basto, além das já mencionadas Sandra Sousa e Sueli Saraiva, são alguns dos nomes que, com diferentes posições sobre o texto, produziram leituras convergentes no que diz respeito a essas intrincadas relações. O caráter poliédrico da obra, salientado por Saraiva (2017, p. 236), contempla a ligação com o romance policial e é também valorizado por Basto:

*Mélangeant histoire et fiction, ce roman nous parle des ambiguïtés qui caractérisent les hommes, les femmes et leurs actions. Nous y rencontrons des personnages qui se cachent sous d'autres noms, qui ont plusieurs vies. [...] l'énonciation est confiée à plusieurs narrateurs et elle se sert du collage de différents genres de textes : articles de journaux, éditoriaux, extraits de livres, courts messages personnels, panneaux publicitaires, affiches, etc. La vie vraie se mélange avec les personnages de papier et le lecteur est bien obligé de se défaire des catégories préétablies.* (BASTO, 2011, p. 459)

É precisamente esse jogo ficcional que o autor oferece que põe ao leitor o desafio de encarar os processos de composição do diálogo entre história, memória e representação, que deve ter em conta a natureza das fontes que a história como disciplina pressupõe, considerando tanto o contexto cultural quanto o compromisso com a estética que a literatura pressupõe. Da percepção de alguns desses estudiosos não escapa, naturalmente, o fato de que, tal, como em outras obras classificadas como romance histórico, *O olho de Hertzog* incorpora elementos associados às matrizes da oralidade, procedimento estudado em títulos da literatura angolana por Alberto de Oliveira Pinto. Essa ampliação do conceito de fonte, que ultrapassa o domínio do documento escrito, redimensiona também a questão da verdade que tem foro especial nas pesquisas históricas, mas que não está ausente do terreno do romance, como pondera Walter Sitti em um instigante ensaio chamado “O romance sob acusação”:

Privado de uma regra formal certa que lhe garanta e lhe torne evidente o artifício, o romance é o gênero literário que mais teve de pelejar com a

questão da verdade. Por um lado tem como limites, móveis, o puro gosto da fabulação e de disparar balas, por outro, o registro histórico e a observação científica. (SITTI, 2009, p. 182)

A possibilidade de aproximações e confrontos continuaria, se houvesse tempo e fôlego para abordar a multiplicidade de aspectos e procedimentos desse já bastante vasto conjunto da obra romanesca de João Paulo Borges Coelho. Penso, todavia, já ter levantado alguns problemas que permitem abordar o projeto literário em sua relação com o romance, atentando sempre para o fato de que se trata de um gênero de desembarque recente no sistema literário a que o autor tem seu nome ligado. Se para Benjamin, parecia cortada qualquer rede entre o romance e a tradição oral, o seu desenvolvimento no continente africano, tal como sucedeu na América Latina, vem comprovando o contrário. Nesses solos, onde as matrizes da oralidade têm encontrado modos de penetrar em todas as formas da escrita, o romance, que se consolidou no império da escrita, vem se reinventando e propiciando novos exercícios de respiração para a escrita. Sua capacidade de indisciplinar-se tem-se revelado uma qualidade muito especial da qual João Paulo Borges Coelho se vale para nos colocar em contato com certas dimensões da vida que, como mencionei no início, escapam-nos sem a mediação da arte. Na elevação de uma voz individual, como defende e justamente persegue o seu autor, esses romances nos orientam para a resistência ao cansaço que o cotidiano provoca e ajudam a manter a crença, essencial, na necessidade da literatura.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Esse artigo foi inicialmente apresentado como conferência de abertura do Congresso Internacional *Cartógrafo de memórias: a poética de João Paulo Borges Coelho*, realizado na Universidade de Lisboa, em julho de 2017. Embora essa seja uma versão modificada, optei por manter a forma geral de exposição oral para manter a ligação com o evento que está na sua origem e, assim, reiterar o agradecimento pelo convite que me foi feito pela organização. Originalmente publicado em *Mulemba*, Rio de Janeiro (UFRJ), v. 10, n. 18, p. 14-31, jan./jun. 2018.

<sup>2</sup> Esse texto de apresentação do segundo romance foi generosamente cedido pelo autor, a quem agradeço muito. Sua publicação viria mais tarde.

<sup>3</sup> Como a confirmar a hipótese, António Cabrita apresentou no mesmo evento, em sessão posterior, uma proposta de adaptação da narrativa para o teatro. A referência está na *Revista Caliban*.

#### Referências

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura i*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BASTO, Maria-Benedita. Danse de l'histoire, écritures mobiles, enjeux contemporains, dans les littératures de l'Angola et du Mozambique. In *Révue de Littérature Comparée*, Klincksieck, Paris, n. 4, 2011, p. 457-477.

BRAUN, Ana. *O "outro" moçambicano: expressões da moçambicanidade em João Paulo Borges Coelho*. Tese apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de Doutor em Letras, no Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. 2016.

CABRITA, António. Como desnudar as máscaras. In: *Revista Caliban*, 18 de julho de 2017. Disponível em: <<https://revistacaliban.net/teatralizar-as-mascaras-eab0401ef35b>>.



- CANDIDO, Antonio. *A vida ao rés-do-chão*. In *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.
- CAN, Nazir. *Discurso e poder nos romances de João Paulo Borges Coelho*. Maputo: Alcan- ce, 2014.
- CAN, Nazir. Crônica de outras visitas: a recepção crítica da obra literária de João Paulo Borges Coelho. In: KHAN, Sheila; SOUSA, Sandra; SIMAS-ALMEIDA, Leonor; GOULD, Isabel A. Ferreira e CAN, Nazir. *Visitas a João Paulo Borges Coelho*. Leituras, diálogos e futuros. Lisboa: Colibri, 2017. p. 13-52.
- COELHO. João Paulo Borges. *As duas sombras do rio*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- COELHO. João Paulo Borges. *As visitas do Dr. Valdez*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- COELHO. João Paulo Borges. *Crônica da rua 513.2*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- COELHO. João Paulo Borges. *O olho de Hertzog*. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.
- COELHO. João Paulo Borges. Entrevista a João Paulo Borges Coelho. *Buala*. 2010. Disponível em: <[www.buala.org/pt/cara-a-cara/entrevista-a-joao-paulo-borges-coelho](http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/entrevista-a-joao-paulo-borges-coelho)>. Acesso em: 16 nov. 2011. [Entre- vista concedida a Carmen Lucia Tindó Secco].
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- LOBO, Almiro. Quatro compassos para uma leitura descomprometida, *Jornal Meia-noite*, Ma- puto, 4 a 10 de abril de 2006, p. 42.
- MENDONÇA, Fátima. Ovídio e Kafka nas margens do Lúrio. In: KHAN, Sheila; SOUSA, Sandra; SIMAS-ALMEIDA, Leonor; GOULD, Isabel A. Ferreira e CAN, Nazir. *Visitas a João Paulo Borges Coelho*. Leituras, diálogos e futuros. Lisboa: Colibri, 2017. p. 235-238.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- NOA, Francisco. As duas margens do rio ou as muitas margens do romance e da vida. In *Jornal Domingo*, Maputo, 7 set. 2003.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- SARAIVA, Sueli. O olho de Hertzog, de João Paulo Borges Coelho. *Via atlântica*. Revista do programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, São Paulo, USP, n.17, 2010.
- SIMAS-ALMEIDA, Leonor. Opacidades da história e transparências da ficção. In: KHAN, Sheila; SOUSA, Sandra; SIMAS-ALMEIDA, Leonor; GOULD, Isabel A. Ferreira e CAN, Nazir. *Visitas a João Paulo Borges Coelho*. Leituras, diálogos e futuros. Lisboa: Colibri, 2017. p. 105-116.
- SOSNOWSKI, Saul. La “nueva” novela hispanoamericana: ruptura y nueva tradición. In: PI- ZARRO, Ana. (Org.). *América Latina Palavra, Literatura e Cultura*, v.3. Vanguarda e modernidade. São Paulo: Memorial/Editora da UNICAMP, 1995.

SOUSA, Sandra. Desafiando silêncios: as ambiguidades raciais em O olho de Hertzog. In: KHAN, Sheila; SOUSA, Sandra; SIMAS-ALMEIDA, Leonor; GOULD, Isabel A. Ferreira e CAN, Nazir. *Visitas a João Paulo Borges Coelho*. Leituras, diálogos e futuros. Lisboa: Colibri, 2017. p. 181-193.

SITTI, Walter. O romance sob acusação. In MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

---

<sup>i</sup> Doutora em Letras pela USP, é professora associada de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na mesma instituição. Foi professora visitante na Yale University, em 1996/1997, e na Universidade Eduardo Mondlane, entre 1998 e 2004. Tem dois estágios de pós-doutoramento na Universidade Eduardo Mondlane, em Moçambique. Integra o conselho curatorial do Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, e o conselho editorial das revistas *Via Atlântica* e *Mulemba*. É autora de *A formação do romance angolano* e *Angola/Moçambique: experiência colonial e territórios literários*.