

INFÂNCIA E HISTÓRIA NOS ROMANCES DE JOÃO PAULO BORGES COELHO¹

Nazir Ahmed Can
(*Universidade de São Paulo*)

RESUMO

Focando *As Duas Sombras do Rio*, *As Visitas do Dr. Valdez* e *Crônica da Rua 513.2*, pretendemos demonstrar como a infância possui dois tipos de funções na estética de João Paulo Borges Coelho. Simultaneamente retrospectivo e prospectivo, sinalizando tanto uma singularidade (fugaz) quanto uma opressão (permanente), o tempo das crianças representado nestes romances liga-se a uma específica e desencantada visão sobre a história.

PALAVRAS-CHAVE: Infância, Literatura moçambicana, João Paulo Borges Coelho

ABSTRACT

Focusing on *As Duas Sombras do Rio*, *As Visitas do Dr. Valdez* and *Crônica da Rua 513.2*, we aim to demonstrate how childhood has two types of functions in the aesthetics of João Paulo Borges Coelho. Both retrospective and prospective, pointing to the fleeting singularity as well as to the constant oppression, the representation of childhood in these novels connects to a specific and disenchanting view on History.

KEYWORDS: Childhood, Mozambican literature, João Paulo Borges Coelho.

Destituída de contornos didáticos, a infância assume uma função simultaneamente retrospectiva e prospectiva nos três primeiros romances do escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho (JPBC). Como veremos, em *As Duas Sombras do Rio* (Caminho, 2003), *As Visitas do Dr. Valdez* (Caminho, 2004) e *Crónica da Rua 513.2* (Caminho, 2006) o autor situa a infância num período fugaz de excentricidade, momento em que as crianças se encontram às margens do mundo adulto, podendo, por isso, construir brinquedos (a partir de fragmentos inutilizados pelo tempo) ou armadilhas (que servirão para caçar pequenos animais) de maneira mais ou menos livre. No entanto, nessas mesmas imagens se anuncia, nas entrelinhas, o destino que as aguarda: com a passagem do tempo, essas personagens se tornam brinquedos da história, ou pequenos seres aptos a cair na armadilha do poder soberano, sendo-lhes, como tal, vedada a possibilidade de singularidade. A *sede de semelhanças* entre o grande e o minúsculo, sempre escondida nessas imagens, desloca a história para o universo do cotidiano – e vice versa –, fazendo comunicar, de modo distópico, o tempo não-político (lazer, novidade, comunhão) com o tempo político (contenção, repetição, dependência) das personagens. A ideia de trânsito cobrirá, assim, a representação das crianças nos textos de JPBC. Ao fazer corresponder estes diminutos mundos a um sentido mais amplo, que é tanto histórico quanto filosófico, o autor investiga esteticamente as possibilidades e os impasses para a afirmação de uma diferença.²

A dupla significação do universo infantil é sugerida desde *As Duas Sombras do Rio*, livro de estreia de JPBC, narrativa que relê a guerra civil moçambicana a partir das aldeias que orbitam o rio Zambeze. Nesse romance, as crianças transmitem, em primeiro lugar, uma diferença radical face ao coletivo adulto: “o povo intrigado com aquele esforço vão para apressar o tempo, quando é sabido até pelas crianças que são os homens que cabem no tempo e não o contrário” (COELHO, 2003, p. 88). A máxima sentenciosa do narrador coloca a infância num patamar de oposição. A sábia relação que as crianças mantêm com o tempo estará, no entanto, na origem do abandono a que são relegadas pela sociedade ficcional:

As crianças assistem aos complicados enredos dos adultos com um misto de curiosidade momentânea e um desinteresse mais permanente. Os últimos pagam-lhes na mesma moeda, passando por elas sem as ver, preocupados com coisas mais sérias. E assim elas se vão tornando figurantes de uma história sem fim nem direcção, colhidas à pressa quando se trata de fugir, pousadas no chão quando os dias são mais estáveis. Passam então o tempo esgaravatando a sua dieta paralela e insondável que misteriosamente lhes incha as barrigas. Crescem sem que ninguém o note e ou morrem ou se transformam em adultos jovens, homens e mulheres, antes de ficarem definitivamente iguais a todos os outros. (COELHO, 2003, p. 167)

Além de enfatizar a exclusão e a precariedade de que são vítimas os mais novos, o narrador valoriza a diferença dos mesmos, que se desinteressam pela guerra dos mais velhos. Esse traço de singularidade, sem embargo, parece ter os dias contados, como indicia a caracterização do mundo adulto (“definitivamente iguais”) – condição que as crianças necessariamente alcançarão (caso não morram antes). Trata-se de uma imagem que sintetiza a faceta desencantada da escrita de JPBC.

O rio Zambeze será nessa narrativa, como referimos, o testemunho topográfico de uma divisão ancestral assente em dois imaginários: o do norte, regido por elementos femininos, pela água e pela cobra; o do sul, tutelado por elementos masculinos, pelo fogo e pelo leão. Enquanto centro do país, o grande rio possui seu próprio núcleo, a ilha de Cacessemo, onde é encontrado, ainda desacordado, Leónidas Ntsato, testemunho humano que carregará o drama de abrigar no corpo os dois lados da guerra. Trata-se de uma condição contrária àquela que experimentou num tempo anterior, período em que, em vez de perseguido, atuava como caçador:

Lêem-nos contudo os peixes, que neles descobrem o itinerário da implacável perseguição que sobre si é movida. Debaixo da água são as almadias diferentes, bichos cegos que os perseguem sempre, tapando-lhes o sol e a fuga. Encostam-se os peixes uns aos outros em grupos já menores que cardumes, procuram desesperados as reentrâncias da margem, pequenas grutas onde se porem a salvo. É nessa altura que sobre eles descem as delicadas redes, riscando o céu antes de mergulhar na água e se dissolverem nela. Graciosas redes que materializam o gesto de outro modo inatingível do pescador, e todavia terríveis no seu discernimento, deixando as águas seguirem o seu curso mas identificando as pequenas presas e colhendo-as do seu meio vital, transportando-as para cima lentamente para que tenham tempo de se despedir desta vida. E é na superfície polida das almadias – polidíssima no caso de Ntsato – que os peixes são dispostos com o fôlego descompassado, pequeno exército alinhado de prisioneiros. Dispara ainda a sua pele prateada os últimos e furiosos reflexos do sol, os últimos gestos vivos, e depois se acinzentam e amarelecem os seus olhos para sempre. (COE-LHO, 2003, p. 26-27)

Ainda antes, portanto, de saber que as perguntas e as respostas a seus problemas (que são também problemas coletivos) se encontravam no Zambeze, Ntsato pesca tranquilamente na mais polida das almadias. O lado pacato de sua existência contrasta com o terror vivenciado pelos peixes, horror que, tacitamente, sintetiza a condição das presas humanas inscritas nas narrativas de JPBC. De fato, se observarmos o segmento pelo ângulo dos animais, a inevitabilidade de seus destinos parece ser traçada: como Mungau (protagonista de *Campo de Trânsito*), Tito (personagem de *Crônica da Rua 513.2*) e Cosme Paulino (o velho empregado de *As Visitas do Doutor Valdez*) – cada qual a sua maneira –, estes pequenos seres

são apanhados em seu *habitat* (“meio vital”) e convertidos em prisioneiros acinzentados, desprovidos de individualidade. Ao mesmo tempo, a natureza dual do poder é sugerida: por um lado, o soberano (a almadia do pescador) é visto como um bicho cego; por outro, como um gigante totalizador (“tapando-lhes o sol e a fuga”) e manipulador (“polida”, “delicadas redes”, “graciosas redes”). A aparente naturalidade dos gestos de Ntsato acaba, assim, por se dissolver perante o contexto da obra de JPBC.

De modo similar, os saberes do caçador Suzé Mantia, personagem secundária do romance, sinalizarão a dupla dimensão que guarda a representação das crianças nos romances do autor. Conhecedor dos recantos mais inóspitos da região, caçador nato e silencioso, que vive a guerra nos bastidores, distante, portanto, do ruído de invasores e invadidos, Suzé Mantia é uma personagem claramente valorizada pelo narrador.³ Seu talento para a camuflagem, que o coloca numa espécie de margem protetora, deriva de uma aprendizagem anterior, recebida precisamente nos tempos de infância:

Mantia lembra-se de outras esperas há muito tempo, em Nanchenge. Caçava com o pai, um velho bom e paciente que lhe ensinou esta difícil arte de esperar. Primeiro, com passarinhos e minúsculas armadilhas que surgiam, das suas grossas mãos de velho, belas e laboriosas como estruturas de catedrais. As pequenas aves, maravilhadas, entravam (às vezes em grupos) neste mundo novo, curiosas de ver mais, e quando se cansavam era já tarde, não conseguiam descortinar a saída, presas nestes miniaturizados claustros. Desfeito o encanto, o gigantesco dedo do velho Mantia entrava por ali como se de uma gigantesca jibóia se tratasse, em busca de pequeninas presas arfantes, profundamente assustadas. Depois eram os peixes do rio, e desta vez as armadilhas tinham a sofisticação de pequenas e labirínticas grutas onde os peixinhos entravam atraídos por pedrinhas coloridas e pela curiosidade infinitas que peixes, aves e todos os seres minúsculos partilham entre si. Mais uma vez as diminutas folhas prateadas se agitavam, procurando em vão descobrir por onde haviam entrado (é sabido que a água não deixa rasto, que dilui todos os sinais), debatendo-se furiosamente e emitindo inúmeros reflexos, disparos de luz, antes de serem invadidas por uma imensa desistência que as deixava vogar ao sabor das pequeníssimas correntes. Mais uma vez o gigantesco e feio dedo penetrava, serpenteando por aqueles sinuosos caminhos, acabando com as já ténues esperanças. A tudo isso assistia o jovem e fascinado Suzé sem que uma só palavra fosse trocada. (COELHO, 2003, p. 127)

A fusão simbólica entre o tempo individual da personagem (de comunhão) e o tempo histórico (de opressão) volta a fazer-se notar na descrição da caça feita pela criança, que, por sua vez, e como num jogo, estabelece uma ponte entre a natureza e a cultura. Por via da metáfora (“miniaturizados claustros”/“labirínticas grutas [...] atraídos por pedrinhas coloridas”)

ou da comparação (“minúsculas armadilhas [...] belas e laboriosas como estruturas de catedrais”), o narrador coloca num limiar de interdependência a “grande” história e o “pequeno” cotidiano infantil. O que leva as presas à armadilha, em ambas as paisagens, é o encantamento pelo “mundo novo” e a “curiosidade” que caracteriza “peixes, aves e todos os seres minúsculos”; entre eles, naturalmente, o ser humano. Por outro lado, e uma vez mais, a dimensão dos seres variará de acordo com a perspectiva de quem os observa: vistas por Mantia e seu pai, as aves serão “pequenas”, num primeiro momento, quando ainda estão longe das “minúsculas” armadilhas; e “pequeninas”, logo depois, quando o caçador se aproxima – como se o contato com o poderoso (“gigantesco dedo” ou “gigantesca jibóia”) as diminuísse ainda mais; no que se refere aos peixes a às armadilhas, a minoração é realçada pelo uso do diminutivo (“peixinhos”, “pedrinhas”) e pela utilização de uma adjetivação em sentido decrescente (“minúsculos”, “diminuta”, “pequeníssimas”), sugerindo, uma vez mais, a lenta e gradual redução da presa nas mãos dos caçadores. As imagens dos dois planos insistem, pois, nos motivos da monstrualização do corpo do caçador (“gigantesca”/“gigante e feio dedo”) e de seus movimentos (“jibóia”/“serpenteando”), que diminuem progressivamente a capacidade de reação do pequeno animal. Finalmente, a referência que dá início ao segmento (“lembra-se de outras esperas há muito tempo”), convida-nos a repensar outro traço característico das obras de JPBC: o diálogo constante, e implícito, que o autor estabelece com seu primeiro ofício. Para além da opressão da caça, sugerida nos movimentos de Mantia, o excerto citado alerta para o desvanecimento de provas, que pode conduzir ao esquecimento. A sentença do narrador, posta entre parênteses (“é sabido que a água não deixa rasto, que dilui todos os sinais”), levanta uma questão cara a JPBC, que se inquieta com uma dificuldade específica do historiador.

Antecedendo e ligando-se ao período da infância, o processo de gestação e o nascimento são duas realidades que a pluma do autor também soube captar, em particular no seguinte romance, *As Visitas do Dr. Valdez*:

E, no entanto, trata-se de fundamental etapa na medida em que antes de sermos já influenciados a vida dos outros. Nos nós que as nossas mães fazem na corda – um nó por cada lua – para marcar os misteriosos passos que vamos dando antes de darmos o primeiro passo verdadeiro (...) Uma corda com dez nós traz o segredo do nascimento: numa ponta o plantio como acto do desejo; na outra a colheita desejada. (COELHO, 2004, p. 142-143)

O que o JPBC parece propor nesta micromontagem é a força, a forma e o movimento de uma velocidade, de uma transformação efetuada no acontecimento mais corriqueiro, decisivo e revelador da existência, o nascimento. O espaço interno do corpo é, como sabemos, um universo organizado. Além de múltiplo e complexo, com diversos espaços fractais encaixados, é o lugar por excelência da complementaridade. Por isso mes-

mo, no corpo se desenvolvem relações de mobilidade: “não transparente, sempre predisposto ao nascimento insuspeitado de qualquer movimento (...) de um movimento para” (GIL, 1997, p. 161). Vicente seguirá exercitando o tal “movimento para” na infância. No entanto, quando algo se rompe, isto é, no momento em que se torna precocemente adulto, por ter presenciado a brutalidade colonial (em particular quando a dignidade de seu pai, Cosme Paulino, é executada na praça pública pelo patrão branco Araújo⁴), se produz sua entrada no tempo histórico. A progressiva perda de autonomia da personagem dá-se, pois, muito cedo:

Fazia parte dessa mancha escura, alegre e ruidosa que cibandava pelo desarrumado pátio juntamente com cabritos e galinhas. Depois, aos poucos foi perdendo em gargalhadas o que ganhou em compenetração, os saltos que dava esmorecendo, assumindo o corpo a postura mais curvada do respeito. Observava como o pai servia pois chegaria um dia a sua vez. Cosme Paulino notava esse percurso atravessando o tempo e sorria intimamente, satisfeito e orgulhoso do seu fruto. (COELHO, 2004, p. 43)

De despercebido, como os cabritos e as galinhas, numa altura em que apenas cumpria os rituais básicos da vida natural, Vicente vai incorporando a condição de servidão que herda de seu pai. Cosme Paulino, por sua vez, observa a transformação do filho com satisfação. O que se relata aqui, pois, é uma espécie de mito genealógico descrito em pequena escala: Cosme Paulino, enquanto soberano de Vicente, vê com orgulho a transição do filho para a vida pública, que é um dos espaços por excelência do tempo histórico. De fato, como afirma Mbembe, o colonizado, em alguns casos (e Cosme Paulino parece representar um desses casos), procurou “annexer la colonisation dans les domaines de la parenté et [à] interpréter les rapports sociaux de domination a partir du registre lignager et généalogique” (MBEMBE, 2000, p. 282). A partir desse momento, portanto, a existência de Vicente será fundamentalmente politizada, ligada ao discurso.

Por se situarem nas margens do universo adulto, às crianças lhes será ainda facultada a possibilidade de brincar, possibilidade que, em JPBC, constitui sempre um gesto de recriação de outras histórias. As descrições das brincadeiras trarão consigo, uma vez mais, uma boa dose de ironia ao universo dos mais velhos, em particular no que tange às concepções estáticas do passado, da herança ou daquilo a que se habitou a denominar por “tradição”. Podemos, a título de exemplo, observar como os filhos de Josefate Mbeve, o desiludido saxofonista de *Crónica da Rua 513.2*, aproveitam os restos do instrumento abandonado para relerem certos momentos da história nacional:

O tubo central transformou-se em poderosa arma de minúsculos Gungunhanas contra um Mouzinho invasor, na batalha em que os antigos vilões faziam agora de heróis, e vice-versa; o bocal era o monóculo por onde se espreitava o inimigo; a outra ponta, poderosa pá escavadora que apro-

fundava trincheiras e armadilhas para o surpreender, rendilhando em intrincadas grutas o subsolo da Rua 513.2; e as válvulas, mortíferas munições accionadas por fisgas para ir quebrar o vidro de uma das poucas janelas ainda inteiras que o louco Valgy tinha no primeiro andar, de uma vez que fez de Kaulza de Arriaga sem saber que o fazia, comportando-se no entanto exactamente como o vilão se comportaria. (COELHO, 2006, p. 196)

Embora privilegie o período de transição para a independência moçambicana, posto em cena no espaço exíguo e *sem qualidades* da rua 513.2, a narrativa não abdica de uma leitura mais ampla sobre a história do país. Neste caso, ao conferir breves instantes de protagonismo ao universo das crianças, o narrador potencia um diálogo entre o ficcional e o real, o lúdico e o *poiético*,⁵ fazendo com que a narrativa principal ironize outras narrativas, principalmente as oriundas da historiografia clássica. Como num exercício de bricolagem, as crianças servem-se de restos de conjuntos estruturais (que, como o saxofone, são conjuntos estruturais já, em si, modificados) para prosseguir a transformação de antigos significados em novos significantes (e vice versa).⁶ O brinquedo é, assim, uma materialização da historicidade contida nos objetos, através de uma particular manipulação. De resto, segundo Agamben, em seus estudos sobre a infância e a história, o que o brinquedo conserva de seu modelo sagrado ou econômico, ou o que sobrevive após seu desmembramento ou miniaturização, não é mais do que a temporalidade humana que neles estava contida. Enquanto o valor e o significado do objeto antigo e do documento se subordinam a sua antiguidade, tornando tangível um passado mais ou menos remoto, o brinquedo, fragmentando ou tergiversando o passado, ou mesmo miniaturizando o presente – jogando, pois, com a diacronia e com a sincronia do mundo –, torna tangível a temporalidade humana em si mesma: a pura distância diferencial entre o “era uma vez” e o “nunca mais” (AGAMBEN, 2007).

Por outro lado, as crianças, quando não brincam, desenham inconscientemente o traçado que (as) conduz ao esquecimento. O caso do pequeno Maninho, filho de Judite e enteado de Tito, é paradigmático:

Junta os pauzinhos que as suas pequeníssimas mãos podem transportar e, quando o minúsculo fardo está amontoado, gigantesco para o seu corpo que mal acaba de começar a crescer, arrasta-o diligente pela rua fora, deixando nesta um traço que é o registo de todo aquele esforço feito de curvas e hesitações que dizem bem do quanto lhe custou encontrar o norte da sua casa. Um registo que vai desaparecendo quando a aragem ligeira da tarde o começa a apagar para que, na página deitada que é a Rua 513.2, outros registos possam ser escritos, desde as marcas dos pés dos trabalhadores que regressam dos seus afazeres aos rodados dos pneus dos automóveis que passam. (COELHO, 2006, p. 111-112).

Como uma pequena formiga, Maninho carrega a lenha para casa, repetindo o passado do padrasto Tito, como veremos a seguir. A descrição deste acontecimento aparentemente banal convida o leitor familiarizado com a escrita de JPBC a uma leitura sobre as relações entre a história e a memória: o tempo materializa-se num insignificante grão de areia, sendo apagado logo a seguir por um pé, também anódino, ou por um pneu de automóvel que regressa de seus afazeres. Ambos, pé e carro, recalcam a efemeridade, a contingência e o caráter circular da história. Ao fazer reavivar o tempo por via de um rastro deixado no espaço, que pouco depois é esmagado pela mão humana, a figura de Maninho transporta não apenas a lenha, mas sobretudo os impasses do sempre renovado jogo entre a lembrança e o esquecimento.

Por tudo isso, a infância, na escrita de JPBC, representará tanto um tempo em que as trocas e os usos individuais se enlaçam aos valores comunitários, quanto o seu contrário, isto é, aquilo que caminha inevitavelmente para a continuidade de formas – sendo o esquecimento uma de suas facetas. Entre um tempo e outro, a etapa de transição da personagem (quando não é criança nem adulta, ou quando se torna adulta precocemente) conota-se com a materialização do tempo histórico, momento em que se dá a separação entre a coisa e o símbolo, em que se elimina a troca, em que o espaço e o corpo passam a estar impregnados de angústia. As imagens da infância, portanto, possuirão uma dupla simbologia, opondo-se e complementando-se às imagens do mundo adulto.

Considerando todos estes aspectos, podemos entender melhor os momentos em que a infância de Tito é rememorada: indiciam, por um lado, a convergência plena do ser com os elementos circundantes e, por outro, o reverso da condição posterior do jovem, isto é, o prenúncio de um fato profundamente político:

Foi nesta cadência previsível de marés cheias e vazias, de dias sucedendo-se – tão previsível que conferia suprema tranquilidade – que o pequeno Tito foi crescendo e amadurecendo, feliz enquanto permaneceu indissociável a ligação entre os deveres filiais e a brincadeira, o sonho. Buscar lenha para a fogueira era ainda um trabalho confundido com a descoberta dos ninhos aéreos das aves ou das tocas subterrâneas dos caranguejos, com a mecânica do funcionamento das coisas e o espanto novo que ela de cada provocava. Presentear a mãe com um par de xarés pintalgados era tarefa que não se distinguia do prazer de os ver cortar a onda transparente, de lhes seguir o rasto, de estar um pequeno passo à sua frente, passo ainda assim suficiente para os poder surpreender.

Mas Tito cresceu e a voz começou a mudar na sua garganta, como se outro Tito coexistisse dentro do seu peito e, a espaços, aproveitasse desatenções para também ele emitir sons e opiniões (...) enchendo de orgulho o velho Nharreluga. (COELHO, 2006, p. 114-115).

Na infância, período em que Tito obedecia às ordens dos mais velhos, indo buscar lenha para a fogueira, tudo é semelhante e, ao mesmo tempo, diferente (“mecânica do funcionamento das coisas e o espanto novo”): sua existência conjuga-se com a vida dos pais, num processo de iniciação no qual todos os elementos do espaço correspondem à medida do tempo, fato que lhe traz paz. Durante este período, portanto, o tempo social (“trabalho”) confunde-se com os tempos sideral (“ninhos aéreos”), terrestre (“tocas subterrâneas”) e aquático (“onda transparente”). Este último, aliás, constitui uma espécie de obsessão do autor. Trata-se de um tempo que, inserido nas profundidades do mundo, permite uma oscilação mais eficaz entre o *visível* e o *sugerido*. A infância de Tito é, deste modo, representada por uma geografia específica, através de imagens que apontam para a dialética entre os seres e as coisas. Além de se consubstanciar no espaço (“cadência previsível de marés cheias e vazias”), a temporalidade vê-se refletida no corpo: “Incansável vaivém entre o acontecer e o recomeçar!” (COELHO, 2006, p. 114). No entanto, como temos observado, ao descrever o pequeno mundo das crianças, JPBC repensa o interstício, a fronteira, que, em seu imaginário artístico, não alude à combinação de formas, mas, pelo contrário, à fratura, à resistência ao encontro. A mudança de voz de Tito representa a irrupção do tempo histórico no corpo do indivíduo. Este processo, aliás, é marcado por uma massificação de detalhes corporais. E isto porque, como relembra Agamben, a diferença entre a liberdade antiga (ligada à língua) e a que está na base da democracia moderna (ligada ao discurso) se situa no corpo: o novo sujeito da política já não é um homem livre, com as suas prerrogativas e estatutos, e nem sequer *homo*, mas sim *corpus*; a democracia moderna (e, acrescentamos, o colonialismo – de forma ainda mais radical) nasce propriamente como reivindicação e exposição deste “corpo”: *habeas corpus ad subjiciendum*, é preciso ter um corpo para se mostrar (AGAMBEN, 2003, p. 157). Tito mostra esse corpo através da nova voz que lhe chega à “garganta”, vinda do “peito”, sendo exteriorizada pela “boca”. A partir do instante em que sua voz se transforma, as coisas separam-se progressivamente de seu sentido e de seu contexto (deixando de ser “indissociáveis”, como na infância). A partida para a cidade, em busca de melhores condições de vida, é a consequência. A “caça” de que é vítima, após o ensaio de um pequeno roubo, e o regresso ao *campo*, já preso a uma lógica de depredação humana, comporão seu destino. A transição de uma etapa a outra indica, assim, o dilaceramento do tempo que a história – em toda a sua amplitude – inaugura no indivíduo comum: a partir do momento em que cresce, “o tempo liberta-se pouco a pouco das redes simbólicas e, deixando-se de medir pela vida humana, e pelos ciclos [...], tende a tornar-se medida de todas as coisas. Em breve será o espaço medido pelo tempo” (GIL, 1997, p. 115), e já não o contrário. Desde então, portanto, o próprio valor das coisas passa a estar cingido ao “imperialismo do tempo” (GIL, 1997, p. 115), contra o qual, na escrita de JPBC, apenas as crianças, ainda que por breves instantes, parecem ser capazes de resistir.

A dupla simbologia da infância (comunhão inicial e prisão posterior) é antevista também na vida dos animais que Tito perseguia, encurralava e caçava. Como ocorre nos anteriores romances do autor, os deveres e a curiosidade entrelaçam-se durante a infância pelo fato de serem vivenciados pela primeira vez, por não estarem ainda conotados com o peso da história. Tal carga é, no entanto, vivida pelos pequenos seres da natureza (“aves”, “caranguejos”, “xaréus”), que, devido a sua condição de pequenez e à consequente necessidade de se proteger (“ninhos aéreos”, “tocas subterrâneas”) do “monstro” que os caça, antecipam o próprio destino do caçador (neste caso, Tito). Assim, através do quadro cotidiano da infância de Tito, o narrador volta a conferir ao elemento “corpo” diversas funções: ora o desarticula, pondo-o como metonímia ou metáfora que absorve toda a representação do tempo; ora potencia o desaparecimento de suas particularidades ou detalhes. Isto é, ao agigantar Tito perante pequenos seres da natureza, o narrador “oculta as articulações dos seus membros e homogeneiza a ação do seu corpo ocupante” (GIL, 1997, p. 49). Quer seja através da caricatura (Vicente disfarçado de Valdez em *As Visitas do Dr. Valdez*, por exemplo), quer seja através da monstrualização (Ntsato, Mantia ou Tito que oprimem o pequeno ser durante a caça), o corpo surge como o espaço performático da passagem do tempo: enquanto a caricatura traduz a deformação sofrida pelo ser que abole em si mesmo a natureza, o monstro revela a natureza em toda sua extensão, dado que ela se significa por si só. De resto, como explica José Gil, a caricatura e o monstro exprimem, em duas vertentes opostas, os limites das trocas entre coletividade e indivíduos. Daí nos rirmos das caricaturas, observando a transformação de um corpo sempre que ultrapassa, em nome da própria cultura, as fronteiras que ela impõe a sua prática; daí nos assustarmos com os monstros pela razão inversa: neste caso é a irrupção do corpo que nos angustia, é a ameaça que ele faz pesar sobre o nosso ser cultural – ao devorar os signos – que nos amedronta. Daí, finalmente, que a caricatura possa ser vista como um monstro cultural, e o monstro uma caricatura da natureza (GIL, 1997, p. 49).

Com a passagem desta etapa de sabedoria, de confluência e de complementaridade (a infância) para outra fundamentalmente discursiva, política e social (a adulta), que é também a “passagem de uma diferença a uma identidade” (GIL, 1997, p. 21), Tito começa a sentir uma insatisfação existencial, apercebe-se da distância entre o seu “querer” e o seu “ter”, deixa de encontrar novidade no espaço natural e o seu destino torna-se grave, como a voz. Este fato, por sua vez, produz orgulho no pai, que vê no filho a continuidade de uma existência, a repetição de um percurso e de uma função na vida. Como sucede na experiência de Cosme Paulino e Vicente, analisada mais acima, ao sugerir numa só frase a vaidade do pai face à nova etapa do filho, mesmo quando sabemos (enquanto leitores) que essa transição apenas traz angústia a Tito, o narrador parece querer propor uma nova leitura para o conceito de “herança”. E isto porque o modo como o passado é *celebrado* como herança pode tornar-se mais danoso do que poderia ser

sua falta de consideração como tal. No que se refere a Tito, a passagem para a fase adulta significa a passagem para uma vivência de dependência, de perda de soberania, de morte. De poderoso (que surpreende a vítima), Tito converte-se em xaréu (surpreendido pelo gigante predador). No momento em que a infância se desassocia de sua vida, impossibilitando qualquer tipo de intercâmbio simbólico e material, seu tempo torna-se linear, histórico (com objetivos, metas e projetos “próprios”, porém inalcançáveis), e a personagem inicia uma trajetória que culminará em tragédia.

Em suma, as imagens “secundárias” sobre o universo das crianças não serão apenas o objeto de contextualização do universo interior das personagens, mas sobretudo um dos meios e fundamentos de uma específica visão da (filosofia da) história. Através desse tipo de representação, JPBC inscreve diagonalmente uma recusa às ideologias pré-definidas ou às estéticas que se fundam em simples *ismos* históricos. Menos literais que alegóricas, as reminiscências de um tempo anterior terão também uma função de *reviviscense* (RICHARD, 1974, p. 235). Portanto, nos três primeiros romances do autor, a infância constitui não apenas o espaço de uma (fugaz) liberdade, mas também, e sobretudo, a pré-história da transição de um estado a outro, de uma origem a outra, podendo aludir tanto ao início como ao fim dos tempos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2003.

_____. *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

APPADURAI, Arjun. *La Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Trad. Gustavo Remedí. Montevideo: Ediciones Trilce S.A.; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 2001.

BRUGIONI, Elena. O Caderno, o Velho e as três Mulheres. *Rainhas da Noite*, um romance indiciário. In: KHAN, Sheila; GOULD, Isabel Ferreira; SIMAS-ALMEIDA, Leonor; SOUSA, Sandra (orgs.). *Visitas a João Paulo Borges Coelho. Leituras, Diálogos e Futuros*. Lisboa: Edições Colibri, no prelo.

CAN, Nazir. *Discurso e poder nos romances de João Paulo Borges Coelho*. Maputo: Alcance, no prelo.

CASTORIADIS, Cornelius. *Figuras de lo pensable*. Trad. Vicente Gómez. Madrid: Cátedra, 1999.

COELHO, João Paulo Borges. *Crónica da Rua 513.2*. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. *As Duas Sombras do Rio*. Lisboa: Caminho, 2003.

_____. *As Visitas do Dr. Valdez*. Lisboa: Caminho, 2004.

GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

MACUA.BLOGS. João Paulo Borges Coelho recebe Prémio Leya. Disponível em macua.blogs.com/moambique_para_todos/2010/03/joão-paulo-borges-coelho-recebe-prémio-leya.html. Acesso em: 19-02-2014.

MBEMBE, Achille. *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: Karthala, 2000.

RICHARD, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Paris: Le Seuil, 1974.

Recebido para publicação em 13/05/2014

Aprovado em 16/09/2014

NOTAS

1 O presente artigo é apoiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), no âmbito do projeto de Pós-Doutorado *Imediações, mediações, consagrações: o campo literário moçambicano (1975-2010)*, supervisionado pela Prof. Dra. Rita Chaves e realizado na Universidade de São Paulo.

2 Aspecto que, para Appadurai, é o mais valioso do conceito de “cultura”, já que privilegia a propriedade contrastante – em detrimento da propriedade substantiva – que possuem certas coisas (APPADURAI, 2001, p. 28).

3 Trata-se, aliás, de uma personagem baseada numa pessoa (com o mesmo nome) que o autor conheceu durante suas pesquisas, enquanto historiador, na região. Suzé Mantia constitui mesmo um modelo de singularidade para JPBC, como demonstra a homenagem que o autor lhe presta aquando do discurso de agradecimento pelo prémio Leya (4 de Março de 2010), em Maputo. Segundo JPBC, Mantia é um fornecedor da “pedra”, isto é, da matéria-prima que o escritor deve polir em seu trabalho literário: “O segundo nome é o de Suzé Mantia, que no início da década de 1980, nas aldeias de Mavago, Chilolo e Nkalapa, me ensinou o significado do som de cada tambor e como se montava a armadilha dos pássaros; e me indicou a específica rocha, junto ao rio, onde Samora e Josina se sentaram a descansar, a meio da difícil marcha para sul. Em palavras cantantes de uma minúcia real e ao mesmo tempo imaginária, descreveu-me os acontecimentos todos que couberam dentro desse dia. Lenhador fortíssimo, capaz de derrubar uma árvore grossa com três machadadas, era também o marceneiro exímio que fabricava uma porta com pormenores de espantosa subtileza. Homem de um riso límpido como nunca vi igual, e que infelizmente a malária levou” (Disponível em [macua.blogs.com/moambique_para_todos/2010/03/joão-paulo-borges-coelho-recebe-prémio-leya.html]). Acesso em: 19-02-2014.).

4 Uma leitura sobre este episódio, traumático para a personagem Vicente, pode ser encontrada num estudo que recentemente elaboramos sobre a relação entre discurso e poder nos romances de JPBC (CAN, no prelo).

5 Sobre a dimensão estético-lúdica e *poiética* do jogo, veja-se Castoriadis (1999, p. 97-103).

6 Para um aprofundamento sobre a importância dos “restos” e dos “rastos” na escrita de JPBC, em particular em seu último romance, *Rainhas da Noite* (Leya, 2014), leia-se Brugiotti (no prelo).