



Recebido em 31/01/2018

Aceito em 18/07/2018

**ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA: O NARRADOR DE
RAINHAS DA NOITE**

*BETWEEN FICTION AND HISTORY: THE NARRATOR OF
RAINHAS DA NOITE*

*ENTRE LA FICCIÓN Y LA HISTORIA: EL NARRADOR DE
RAINHAS DA NOITE*

Ana Beatriz Matte Braun¹

RESUMO:

O principal objetivo desta reflexão é problematizar a figura do narrador do romance *Rainhas da noite*, 2013, do ficcionista moçambicano João Paulo Borges Coelho. A partir da análise da especificidade da estrutura narrativa deste romance, constituído por duas linhas narrativas, uma no Moçambique colonial e outra no Moçambique contemporâneo, o texto apontará alguns aspectos da relação do narrador contemporâneo do romance com o meio histórico e social que o cerca, a partir dos termos de sua representação. Um narrador em atitude ambivalente com sua matéria de análise: por um lado, estimulado pela possibilidade de investigação histórica, por outro, em conflito com o meio social e político do Moçambique contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Narrador, romance moçambicano, João Paulo Borges Coelho.

ABSTRACT:

*The main objective of this reflection is to problematize the figure of the narrator of the novel *Rainhas da noite*, 2013, by the Mozambican fiction writer João Paulo Borges Coelho. Based on the analysis of the specificity of the narrative structure of this novel, consisting of two*

¹ Atualmente docente na Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná, tendo defendido tese sobre a obra de João Paulo Borges Coelho em 2016. Residiu em Maputo entre os anos de 2007 e 2010. Foi professora no Centro Cultural Brasil-Moçambique, ministrando aulas de português para estrangeiros residentes naquele país. E-mail: anabraun@utfpr.edu.br



narrative lines, one in colonial Mozambique and the other in contemporary Mozambique, this text will point out some aspects of the relation of the contemporary narrator of the novel to the historical and social environment that surrounds him. A narrator that is in an ambivalent attitude towards his analytical subject: on the one hand, stimulated by the possibility of historical investigation, on the other, in conflict with the social and political environment of contemporary Mozambique.

KEYWORDS: *Narrator, Mozambican novel, João Paulo Borges Coelho.*

RESUMEN:

El principal objetivo de esta reflexión es problematizar la figura del narrador del romance Rainhas da Noite, 2013, del ficcionista mozambiqueño João Paulo Borges Coelho. A partir del análisis de la especificidad de la estructura narrativa de esta novela, constituida por dos líneas narrativas, una en el Mozambique colonial y otra en el Mozambique contemporáneo, el texto apuntará algunos aspectos de la relación del narrador contemporáneo de la novela con el medio histórico y social que lo rodea, a partir de los términos de su representación. Un narrador en actitud ambivalente con su materia de análisis: por un lado, estimulado por la posibilidad de investigación histórica, por otro, en conflicto con el medio social y político del Mozambique contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: *Narrador, novela mozambiqueña, João Paulo Borges Coelho.*

Muito do que se tem produzido acerca do ficcionista moçambicano João Paulo Borges Coelho enfatiza a relação de sua obra com a história, na medida em que suas narrativas parecem empenhadas em examinar, refletir e debater a formação de Moçambique enquanto nação. Intelectual e acadêmico atuante, Borges Coelho é produtor de obra historiográfica e ficcional que se torna cada vez mais popular entre a crítica brasileira. São, até o ano de 2018, doze volumes de ficção publicados e consistente obra acadêmica – todos tendo Moçambique como cenário ou referência.

Borges Coelho fala sobre Moçambique de muitas formas: como historiador, como ficcionista, como intelectual que reflete sobre historiografia. É autor de artigos acadêmicos, romances e contos nos quais evidencia sua predileção por Moçambique enquanto temática. Na condição de historiador e ficcionista, João Paulo Borges Coelho tem a possibilidade de construir uma história de seu país por meio de instâncias discursivas distintas, “da verdade” ou “da ficção”, cujas diferenças e fronteiras foram e têm sido objeto de frequente discussão acadêmica, pelas aproximações e diferenças.

Ao desafiar a história oficial, a obra do autor acaba por colocar em questão as políticas de



Estado estabelecidas tanto no período colonial quanto no período democrático. Nesse sentido, a obra de João Paulo Borges Coelho se conformaria às características da ficção produzida em língua portuguesa na África apontadas por Rita Chaves:

a ficção africana estabelece jogos com a história, mobiliza perguntas e respostas, em diálogos entre escritores africanos e a história de seus países e suas próprias, desenhando um painel da sociedade moçambicana, sem, contudo, recair em tendências folclorizantes ou ufanistas. (CHAVES, 2005, p. 13)

Ainda de acordo com Chaves, “com vínculos tão fortes com a História, a literatura funciona como um espelho dinâmico de convulsões vividas por esses povos”, retratando “a relação entre a unidade e a diversidade, entre o nacional e o estrangeiro, entre o passado e o presente, entre a tradição e a modernidade.” (2005, pg. 250). Até o momento, a ficção de Borges Coelho nos indica sua predileção pela história do cotidiano, nas narrativas de pequenas ações do presente que, quando tomadas em conjunto, resultam na acumulação de pontos de vista e perspectivas. A presença da memória, evocada a partir do presente, é uma das principais características da ficção de um autor que propõe um olhar para o passado de Moçambique a partir da pluralidade de pontos de vista. Diversidade essa que se opõe à unidade proposta pelo nacionalismo pós-independência: na ficção de Borges Coelho, a nação é/está fragmentada em várias instâncias; o sentimento de identidade nacional carrega em si a fratura instalada pelo sistema colonial. Quebra-se, portanto, a representação que concebe a nação como “totalidade sem fissuras”, nas palavras de Wander Melo Miranda, “herdeira da visão iluminista que a revolução burguesa não mediu esforços para ver afirmada no decorrer do século XIX e resiste, ainda hoje, em certos setores” (2010, p. 15). Já para Nazir Can:

as narrativas de JPBC diferenciam-se no contexto moçambicano por tornarem os espaços em cronologia e os tempos em topografia. A relação entre o tempo e o espaço desempenha um papel fundamental nas reflexões sobre a lembrança e o esquecimento, sobre o trânsito ou sobre a resistência ao mesmo. (CAN, 2014, p. 109)

Essa pluralidade de personagens resultante em multiplicidade de pontos de vista e perspectivas não significa, entretanto, desordenamento ou dispersão devido à atuação de narradores que mapeiam, selecionam e organizam a matéria narrada. Nesse sentido, Ventura (2009, p. 51), ao listar aspectos da ficção do autor, ressalta “a delicada e complexa tensão entre conflitos individuais e coletivos” articulada pelo discurso de narrador que se faz, em geral,

culto e versado em conhecimentos específicos, tanto da tradição ocidental (com destaque para música e mitologia), quanto nas particularidades da sociedade tradicional moçambicana (...). Este narrador transita de maneira fluida entre estes específicos conhecimentos, demonstrando segurança e profundidade e sem cair em nenhuma espécie de didatismo, de modo a que não parece “explicar” nada aos leitores das diferentes realidades que narra, ao mesmo



tempo em que consegue clarificar, iluminar os diferentes aspectos do que narra. (VENTURA, 2009, p. 51)

O trecho de Ventura aponta para a figura de um tipo de narrador que se faz recorrente na obra de Borges Coelho: eles dialogam com o leitor, opinam, ironizam, definem, estabelecem critérios, validam e/ou (des)legitimam. Nesse sentido, *Rainhas da noite*, romance publicado em 2013², destaca-se na obra do autor por se construir na alternância de duas narrativas em primeira pessoa. Nesse romance, predomina o relato subjetivo pessoal, expresso por dois narradores em primeira pessoa que se alternam, se sobrepõem e se completam. *Rainhas da noite* contém um relato dentro de outro relato, um livro (o diário) dentro de outro livro que, por sua vez, trata do processo de construção do próprio livro que o leitor tem nas mãos.

Para Margarida Calafate Ribeiro, *Rainhas da noite* é “um romance moçambicano que assume o tempo colonial como parte de sua identidade.” Centrando sua análise na linha narrativa do passado, na voz do diário escrito pela portuguesa Maria Eugénia às voltas das questões políticas e econômicas do colonialismo, a teórica afirma:

O que brilha dos instantes registrados por ME no seu caderno é o rastro luminoso de uma outra história (...) a do abismo de um *ethos* colonial inconfessado, pela história veiculada pelos documentos do arquivo que tudo silencia, e inconfessável, para os seus protagonistas que nele se enterram, se apavoram e evoluem. (RIBEIRO, 2014, p. 17)

Diferentemente da análise de Ribeiro, centramos a presente leitura na figura do narrador contemporâneo do romance. A primeira voz que aparece para o leitor apresenta-se no prólogo: a de um sujeito que fala a partir da cidade de Maputo contemporânea. Ali, ele pormenoriza as circunstâncias que fizeram com que lhe chegasse às mãos um diário escrito por uma portuguesa durante o tempo em que ela morou em Moatize, província de Tete, no período colonial. A partir desse prólogo, intercalam-se o discurso desse narrador contemporâneo e o que seria o tal diário encontrado de Maria Eugénia Murilo. Inicia-se assim um ciclo de alternância de vozes, no qual o diário, por sua vez, será interrompido pelo narrador contemporâneo que irá comentar a narrativa da portuguesa. Ao mesmo tempo, as “Notas” servirão como o próprio diário do narrador contemporâneo, já que este passará a investigar as informações ali contidas, comparando-as com documentos oficiais e a memória de uma testemunha citada no diário, o moçambicano Travessa Chassafar. O testemunho de Travessa ao narrador gradualmente se tornará a conexão entre as duas linhas temporais e discursivas que vão se cruzando, intercalando as vozes do presente (o narrador, o velho Travessa) e do passado (Maria Eugénia, o jovem Travessa). De ma-

² A edição de *Rainhas da noite* utilizada na presente análise é digital, publicada pela Editorial Caminho em 2013 e disponível para leitura no aplicativo Kobo (ISBN 9789722126533). Por conta disso, o número das páginas dos trechos do romance aqui citados apresenta diferenças e variações em relação à paginação da edição impressa do romance.



neira similar, os documentos, no Arquivo Municipal, servem, para o narrador contemporâneo, como um terceiro contraponto ao relato escrito de Maria Eugénia e o relato oral, de memória, de Travessa.

O romance se constrói, portanto, a partir dessas duas linhas narrativas principais: uma voz situada no passado colonial, rural, arcaico, no qual as populações nativas encontram-se sob domínio de um opressivo sistema político e econômico que lhes priva de sua autonomia; a outra, situada no contemporâneo, na conflituosa modernidade urbana que se constrói após a independência nacional, na qual o intelectual que tem que conviver com a precariedade das instituições e do meio social para poder acessar aquele passado colonial. O procedimento de alternância das vozes, marcado na estrutura do romance, estabelece entre os dois espaços e tempos históricos uma relação cíclica, na qual as linhas vão se entrecruzando à medida que as duas narrativas avançam. O romance se constrói, dessa maneira, pela articulação de vozes situadas em tempos históricos distintos, entre tipos distintos de fontes históricas: o relato da vida cotidiana e privada, escrito, o relato memorialístico, os documentos oficiais, registros da história esquecidos e negligenciados dentro do Arquivo Municipal, recuperados pela insistência do narrador em completar as lacunas do diário, dos próprios documentos oficiais e do relato de memória da testemunha. O desenvolvimento do enredo está, deste modo, intrinsecamente conectado a sua organização estrutural já que essa estrutura, de relatos e discursos fragmentados do passado e do presente, é também responsável pelo efeito de suspensão na trama que se observa ao final de cada segmento – e que é geralmente desfeito no início do capítulo que virá a seguir, tal como em um romance folhetinesco. Também contribui para a obtenção desse efeito a multiplicidade de perspectivas sobre o mesmo fato ou acontecimento, na medida em que são descritos, narrados ou interpretados mais de uma vez, por diferentes personagens, por documentos, em diferentes momentos históricos. O uso da primeira pessoa, permeando a prosa de momentos intimistas, contribui aproximar o leitor dos fatos narrados, tornando-o cúmplice das descobertas tanto de Maria Eugénia quanto as do narrador contemporâneo.

Esse procedimento narrativo peculiar confere um nível de subjetividade ao discurso dos narradores que, para um leitor mais desatento, colocaria a narrativa no limiar entre a verdade e a ficção. Desaparece aqui o elemento fantástico que permeia tantas outras narrativas de Borges Coelho: pensemos na experiência vivida por Leónidas, de *As duas sombras do rio* (2009) do “desaparecimento” do mar no conto “A força do mar de agosto”, em *Meridião* (2005) ou “O hotel das duas portas”, em *Setentrião* (2005) e em *Crónica da rua 513.2* (2006) e seus fantasmas.

O romance abre com um prólogo, no qual o narrador contemporâneo descreve as circunstâncias do aparecimento do diário e reflete sobre o trabalho que se propõe realizar a partir dessa descoberta. A noção de “acaso” é, aqui, essencial: é por acaso que o diário chega às mãos do narrador e é também por acaso que o narrador encontra Travessa Chassafar em Maputo. O primeiro capítulo vem logo em seguida, com a narrativa do diário de Maria Eugénia, documen-



to de natureza privada, intimista que registra uma perspectiva mais subjetiva na medida em que não há qualquer camuflagem para o “eu”. No final de cada capítulo, conforme dissemos, o narrador contemporâneo reaparece, em uma seção separada chamada “Notas”. Lembremos que nelas, além de comentar o que foi exposto pelo diário, o narrador relata suas entrevistas com Travessa e suas idas ao Arquivo Municipal, de modo a contrastar os documentos oficiais às versões pessoais do diário e da testemunha. O livro fecha com um epílogo, novamente enunciado pelo narrador contemporâneo.

Essa estrutura a espiral, com inúmeros pontos de contato entre os relatos, permite que as narrativas do presente e do passado avancem linearmente ao mesmo tempo em que a memória das personagens subverte essa mesma linearidade, tornando possível acessar o passado mais remoto – que é, no romance, a história do nascimento e infância de Travessa Chassafar – contado por ele mesmo em entrevista ao narrador contemporâneo ao fim do romance. Ao mesmo tempo, enquanto o narrador contemporâneo busca confirmar ou contextualizar os acontecimentos registrados no diário de Maria Eugênia, esta, por sua vez, ocupa-se com a reconstituição dos acontecimentos que levaram ao desaparecimento da mulher que habitara sua atual residência, Agnès Fink. Assim, a história de Agnès é ainda uma outra narrativa que será desvelada por Maria Eugênia, tal como a sua própria é objeto de investigação do narrador contemporâneo, configurando a estrutura em espiral que é a especificidade de *Rainhas da noite*.

No romance, a escrita está posta como ato reflexivo relacionada ao cotidiano, estruturada como discurso de autorreflexão, tanto no passado como no presente. Pois, enquanto o texto de Maria Eugênia é apresentado ao leitor como sendo um diário – gênero intimista, de natureza privada e de circulação restrita –, também as “Notas” do narrador contemporâneo constituem, conforme já observado, um diário no qual este relata ao leitor seus avanços e descobertas, também produzindo um relato de natureza intimista, confessional.

Há, nessas intervenções do narrador, questões que constituem os bastidores do fazer historiográfico, conforme aponta Elena Brugioni (2017): a entrevista, a busca nos arquivos, a reflexão. Para a autora, o romance de Borges Coelho evoca um tipo de registro narrativo que se estabelece a partir de rastros, restos, testemunhos e indícios. A teórica também enfatiza a relação entre o presente e o passado colonial no qual personagens históricos são observados a partir da esfera privada, na dinâmica relação entre micro e macro história. Afirma a especificidade de *Rainhas da noite* em relação à demais produção literária do autor, “apontando para constelações conceptuais e desdobramentos epistemológicos de grande interesse em vista de uma reflexão sobre passado e presente, (re)escrita da história e da memória” (BRUGIONI, 2017, p. 196). Nesse sentido, a autora, de imediato, relaciona as questões que sobressaem no romance às questões pensadas pela História cultural, perspectiva que se propõe contar uma outra história: não apenas a História (com letra maiúscula) que se constitui a partir de documentos oficiais, mas a também as histórias dos indivíduos, a partir de uma micro escala, construída pela experiência



e vivência do cotidiano. A dimensão do habitual, portanto, ganha destaque, especialmente em sua relação com o conhecimento histórico (e sua construção), já que tanto o historiador quanto o narrador são também sujeitos da história. Pois, ao falar sobre a precariedade dos arquivos e das bibliotecas, o narrador oferece uma representação do presente da pesquisa histórica e historiográfica em Moçambique, permeada de limitações. Ambos os discursos – do narrador contemporâneo e o de Maria Eugénia – se assemelham, nesse sentido, por se constituírem como discursos reflexivos a partir da interação de seus narradores com o meio em que se inserem, com os espaços públicos e as condições (sociais, políticas, históricas) apresentadas.

Se considerarmos a obra até hoje publicada de Borges Coelho perceberemos que há pouca recorrência da narrativa em primeira pessoa. Predomina a narrativa em terceira pessoa, especialmente em discurso indireto livre, em que narradores oniscientes apresentam, comentam e avaliam as personagens. Percebe-se a predileção de Borges Coelho pelo uso desses narradores oniscientes que, apesar de tal, por vezes assumem a primeira pessoa para dialogar com o leitor, movimentando-se em várias direções no tempo e espaço e também assumindo diferentes posições perante às personagens, de modo a detalhar para o leitor os aspectos que desejam enfatizar. Nesse sentido, as intromissões do narrador são muitas vezes responsáveis pelo travamento do enredo, já que frequentemente não apenas analisam ou comentam as ações narradas, mas também especulam sobre as possíveis ações das personagens, mesmo sabendo o que de fato farão. Esse procedimento, de preenchimento de grandes espaços da narrativa com sua voz, é especialmente visível se considerarmos o narrador de *Água. Uma novela rural* (BORGES COELHO, 2016).

Se em outros romances do autor as intromissões do narrador se fazem à medida que as narrativas se desenrolam (narrador que expõe e ao mesmo tempo comenta), em *Rainhas da noite* a opção pela separação estrutural das vozes permite, em primeiro lugar, que o leitor distancie a ação do diário dos comentários do narrador. Ao demarcar estruturalmente cada uma dessas narrativas, torna-se possível subverter a ordem da disposição dos elementos estabelecida, já que algum leitor poderia, em última medida, inclusive optar pela leitura de apenas um dos segmentos: poder-se-ia ler apenas o diário, ou apenas as notas do autor. Tal procedimento de dissociação completa de vozes tem como efeito o aumento da verossimilhança na medida em que a autonomização do discurso do diário em relação ao discurso do narrador contemporâneo transmite a ideia de texto já terminado, autônomo, casualmente encontrado.

Um outro efeito que se pode observar é a possibilidade, em *Rainhas da noite*, de melhor caracterizar o narrador na medida em que este também se constitui enquanto personagem que interage com as demais personagens. Desaparece, nesse romance, a figura do narrador que sabe tudo, capaz de acessar tempos mais remotos para explicar o presente, tal como, por exemplo, é recorrente nos já citados *As duas sombras do rio* ou *As visitas do dr. Valdez*. Na condição de personagem que interage com o meio no qual se encontra, o que vemos é um narrador também



reflexivo, mas que o faz a partir da vivência cotidiana na cidade de Maputo. Melhor dizendo: a reflexividade desse narrador está sempre direcionada ao meio em que se encontra (seja a rua, a biblioteca ou a repartição pública) ou às pessoas a sua volta. É um narrador que não se apresenta formalmente ao leitor: não sabemos seu nome, sua nacionalidade ou profissão; não há qualquer menção a sua vida pessoal. Sua existência no romance se articula sempre em relação ao espaço público, social. Conhecemos, entretanto, alguns aspectos de sua personalidade, preferências ou opiniões, a partir daquilo que enuncia a seu próprio respeito – seus interesses sempre ligados ao mundo letrado – e da forma como reage ao meio que o cerca, especialmente pela sua faceta opinativa sobre o contexto político de Moçambique.

Apesar disso, é importante destacar que, logo após a dedicatória (e antes, portanto, das epígrafes), há um aviso ao leitor: “Sempre que se tocam, é a ficção que infecta a realidade e não o contrário. Tudo passa a ser ficção. A realidade deixa de existir.” Define-se, portanto, o protocolo de leitura do romance: tudo o que se lerá a partir daqui deverá ser tomado dentro do escopo da ficção. O aviso parece ser necessário porque, a partir daí, a verossimilhança é evocada a todo momento: na descrição dos espaços, especialmente na representação de Maputo, Moatize e Beira, locais nos quais a(s) narrativa(s) se desenrola(m), na caracterização dos tempos históricos e das próprias personagens. Pois, o narrador que fala a partir da Maputo contemporânea constrói-se como um acadêmico que, tal como Borges Coelho, interessa-se pela literatura e pela história. Cria-se, portanto, uma correspondência entre autor e narrador que colocaria o romance em um limiar entre a biografia e a ficção – não fosse aquele alerta inicial para o leitor. A verossimilhança vai ganhando volume a medida que o romance se estrutura a partir da noção de uma história que se constrói, tal como aponta Brugioni (2017), por indícios.

Rainhas da noite, portanto, se realiza enquanto romance tanto naquilo que o narrador diz que fará quanto no que o leitor efetivamente tem em mãos para ler. É um romance sobre o processo de escrita de um (outro) romance a partir de fontes históricas (também ficcionais), produzido por um narrador ficcional que poderia ser tomado como um *alter ego* do próprio João Paulo Borges Coelho em sua faceta pública. À vista disso, é preciso ressaltar que, apesar da multiplicidade de vozes e fontes apresentadas, cabe ao narrador contemporâneo filtrar toda matéria, já que é ele quem – mais uma vez enfatizamos –, a organiza, seleciona e narra. Isso nos leva a perceber que, nesse aspecto, o narrador em primeira pessoa de *Rainhas da noite* se assemelha aos narradores oniscientes das demais narrativas do autor. Assim, se por um lado, há um rebaixamento de seu estatuto, na medida em que está impedido de ter acesso à onisciência das personagens com as quais interage, por outro lado percebemos que seu controle sobre a matéria narrada permanece, de qualquer forma. É o narrador quem determina, por exemplo, os momentos de interrupção na leitura do diário para comentá-lo, ditando o ritmo da narrativa. Consequentemente, podemos apontar que a seção “Notas”, a continuação do prólogo, parece ter duas funções principais: em primeiro lugar, no desenvolvimento do próprio enredo, já que se



tem a visão testemunhal de Travessa Chassafar sobre os acontecimentos narrados no diário de Maria Eugénia. Em segundo lugar, demonstra o controle que o próprio narrador detém sobre o desenvolvimento da narrativa na medida em que é ele quem controla a organização do romance como um todo.

Entendemos, assim, que *Rainhas da noite* é um romance sobre modos de fazer romances e sobre modos de fazer história. E, para tanto, situa a narrativa na fronteira entre a realidade e a ficção já que evoca e mobiliza elementos e questões centrais nos debates das ciências humanas das últimas décadas, tal como aponta Brugioni. A teórica assinala que a “narração se desencaideia” a partir do prólogo, constituindo uma

situação contextual específica que convoca, de imediato, uma reflexão em torno das dinâmicas de preservação e difusão do livro – que, na estrutura narrativa e conceptual do romance, corresponde à noção de fonte – apontando para uma problemática crucial no que concerne a relação entre memória cultural colectiva e memória material (2017, p.196).

Haveria, já nas primeiras linhas do romance, a discussão “quanto à acessibilidade das fontes que podem, em rigor, fundamentar as narrativas históricas bem como as literárias.” (ibid, p. 197). Ainda, ela afirma que a discussão sobre o estado de conservação das bibliotecas é “significativa (...) tendo em conta o significado e a importância destes documentos para a escrita e história de Moçambique e, por conseguinte, para a sua difusão, partilha e discussão” (ibid, p. 197), apontando, do mesmo modo, para a problematização do património cultural:

que se prende com os significados e implicações da escrita literária em contextos e situações em que os arquivos e as fontes (...) são inacessíveis, tornando-se, por vezes, objectos de comércio (...) estabelecido, neste caso, por via de sua própria mercadorização. (BRUGIONI, 2017, p. 197)

A leitura de Elena Brugioni aponta para a descrição da precariedade que rodeia o narrador e não há do que discordar de tal afirmação. Ali está exposta a frágil cadeia de circulação dos livros, da infraestrutura urbana – os carros que poderiam molhar os livros por conta das poças d’água, a própria existência da feira de livros, expostos “em esteiras de caniço ou caixas de cartão” (BORGES COELHO, 2013, p. 1) a sua volta. Há um narrador que se lamenta por não haver política pública de incentivo à leitura, à cultura, à valorização do património cultural moçambicano – tal como aponta a teórica. Uma das funções do prólogo é, por consequência, situar o leitor nesse contexto de precariedade.

A presença do prólogo não é, por si só, significativa se tomarmos o restante da obra do autor. Borges Coelho frequentemente recorre a elementos paratextuais para situar seu leitor – mesmo que ainda não identificados claramente como tal. Podemos observar tal procedimento em *Índicos indícios*, no qual há um texto precedendo os contos, assinado pelo autor, de apresentação de cada uma das curtas narrativas. Em *Rainhas da noite*, o prólogo é, tal como a própria



narrativa do diário e as “Notas”, composto por momentos temporalmente fragmentados, não exatamente especificados por quaisquer um dos narradores. Do mesmo modo, como destaca Brugioni (2017), o romance abre com a descrição de como o diário de Maria Eugénia chega às mãos do narrador, na excepcionalidade de um acontecimento incomum em meio às atividades cotidianas de um sábado qualquer:

Nas soalheiras manhãs de sábado, acontecia-me por vezes parar à esquina da Avenida Kim ilSung a observar os livros usados expostos no passeio, em cima das esteiras de caniço ou caixas de cartão, e a deixar-me tomar pelas sensações desencontradas que tudo aquilo em mim provocava. (BORGES COELHO, 2013, p. 1)

Logo, o prólogo teria também a função de apresentar o narrador ao leitor por meio daquilo que Umberto Eco chama de “topos do manuscrito encontrado” (2003, p. 203). É preciso que o leitor aceite “este jogo de encaixes de fontes que confere à história um halo de ambiguidade, dado que a fonte não se mostra segura” (ibid, p. 203). Assim, se a questão do ponto de vista se configura como chave nesse romance, é preciso salientar que os narradores enxergam a matéria por uma perspectiva de certo modo distanciada da sociedade: enquanto Maria Eugénia é portuguesa, recém-chegada no Moçambique colonial, o narrador contemporâneo é um intelectual envolto pela precária modernidade moçambicana. Nesse sentido, o olhar de ambos se constituiria a partir de um ponto que vê a cultura e a história de Moçambique por dentro, já que estão fisicamente inseridos naquele contexto. Contudo, o olhar desses narradores também é de fora: Maria Eugénia, por ser estrangeira, e o narrador, pela sua condição de intelectual de certa forma deslocado pela precariedade que o cerca – e que faz questão de destacar.

Essa ambiguidade de posições se coloca, ainda no prólogo do romance, pela menção do narrador a dois poetas de Moçambique: Rui Knopfli e José Craveirinha. Novamente, anunciando uma relação que se faz pela similaridade e pela diferença, isto é, na expressão da ambivalência. O primeiro, Knopfli, o poeta “fora do lugar”, marcado pela questão do pertencimento (ou não) àquela sociedade. O segundo, Craveirinha, o poeta nacional por excelência, mas que também, contudo, problematiza sua posição ambivalente por ser filho de mãe moçambicana e pai português. O narrador afirma, no prólogo, que procura especificamente pelo livro de Knopfli, descrevendo todas as sensações que os versos deste lhe causam, em uma interação que se faz por via da sinestesia. Por outro lado, evoca o poema de Craveirinha enquanto decidia-se pelo título do livro (que seria o livro que o leitor tem nas mãos?) por seus aspectos referenciais à matéria narrada: as minas de Moatize, o calor de Tete, a analogia que se estabelece entre a escrita da autora e os traços feitos pelo carvão. Craveirinha é o poeta da condição local, “eu sou o carvão”, uma afirmação que define o poeta e o insere no sistema colonial. Já a face evidente de Knopfli é, nesse contexto, a intertextualidade com a alta literatura canônica.

Além de nos dar a conhecer o narrador principal do romance, as cenas do prólogo do



romance nos dão, igualmente, muitas informações sobre a Maputo ficcional de Borges Coelho. A informalidade e precariedade daquele tipo de comércio de rua, a também precariedade dos serviços públicos (que leva as bibliotecas a serem constantemente saqueadas e ter seu acervo vendido abertamente nas ruas). A presença de vendedores ambulantes e o comércio informal de mercadorias sem origem comprovada são cenas apresentadas pelo narrador como típicas da vida urbana na sua Maputo ficcional. A astúcia do vendedor em perceber e negociar o interesse do narrador incomoda-o, já que coloca em perspectiva o valor de seu próprio letramento. Na vida nas ruas, a erudição é substituída pela habilidade em negociar melhor preço para sua mercadoria, para fugir da polícia por se estar praticando uma contravenção. Em um quadro mais amplo, as cenas do prólogo indicam uma representação da cidade de Maputo como local onde faltam empregos formais e também onde a ação da polícia é variável e o cumprimento da lei depende da disposição do agente, configurando um outro nível de arbitrariedade policial. Mas é em Maputo, por outro lado, que o documento adquire valor simbólico; na cidade, no espaço de modernidade, o trabalho braçal, de precárias condições, é substituído por ocupações especializadas, burocráticas, letradas. É na cidade que se veem repartições públicas, bibliotecas (às quais o narrador faz referência no prólogo), hospitais (quando Travessa precisa de atendimento médico) e arquivos. O Estado, antes totalitário, agora se faz presente pelas instituições, mesmo que ineficientes.

A relação conflituosa do narrador com os espaços permeia toda narrativa de *Rainhas da noite*. Já na segunda frase do romance, o narrador queixa-se ao leitor:

Os carimbos de proveniência das obras, que o folhear errático ia revelando, traziam-me à ideia bibliotecas tornadas desta maneira mais pobres, espaços públicos que lembram cada vez mais grandes paquidermes feridos de irreversíveis doenças, uma espécie de terra de ninguém que a todos aflige por ninguém lhe achar utilidade. (BORGES COELHO, 2013, p. 1)

Nos primeiros momentos do romance há, portanto, um narrador que se coloca objetivamente em um tempo e um espaço específicos e, a partir dali, trata de questões relativas àquele contexto: a falta da preservação da memória cultural/histórica, que estaria em degradação, conforme já apontado por Elena Brugioni (2017). Contudo, o que o narrador não faz é a ligação entre a degradação do presente e os acontecimentos passados – ou seja, a repressão do período colonial. O narrador não trata o vendedor de livros como produto de um sistema político, histórico e contextual que coloca grande parte da população na marginalidade econômica, transformando roubos em bibliotecas em atividade regular, movimentando uma economia precária e paralela que acontece nas ruas de Maputo. Também é preciso observar que o narrador não coloca em questão a própria existência do domínio colonial, pois em nenhum momento parece se solidarizar com o fato de que a desestruturação social que se observa nas ruas de Maputo possa também ser produto da instalação de um sistema de exploração à revelia das populações



nativas.

Também nas “Notas” do primeiro capítulo, repete-se a mesma má disposição em relação aos espaços públicos de Maputo presente no prólogo, descritos sempre a partir da noção de falta, ausência. Tomemos, como um segundo exemplo, a descrição da repartição pública onde encontra Travessa Chassafar pela primeira vez: um “pesadelo” de ineficiência burocrática; o narrador menciona eufemisticamente a corrupção ao afirmar que alguns que ali chegava recebiam “um tratamento especial”. Confessa com “certo embaraço” que tentou furar a fila no cartório, mas não conseguiu pela “falta de ar que os ajuntamentos em mim provocam” (BORGES COELHO, 2013, p. 45) – o que remete à forma como cogita chamar a polícia como meio de vingança contra o vendedor que supostamente o estaria explorando ao pedir um valor considerado alto pelo livro de Knopfli. Tais trechos mostram para o leitor que o narrador goza de certo privilégio social ao poder escolher tomar determinadas atitudes, exercendo um tipo de arbítrio no âmbito do espaço público que é vedado aos moçambicanos de menor poder econômico.

Também os encontros com Travessa, sempre em locais públicos, dão oportunidade para o narrador descrever para o leitor lugares pelos quais passa, por vezes construindo um mapa da baixa da cidade ao mencionar pontos precisos que correspondem à cidade de Maputo real: o Prédio Pott, a Avenida Zedequias Manganhela, o Mercado Central, a Avenida Felipe Samuel Magaia. Ao mesmo tempo, descreve para o leitor os diferentes meios de transporte utilizados em Maputo, o “tchova”, os “chapas”³. Em outro momento, cita o encontro que tem com Travessa na avenida Karl Marx, descrevendo que vê na rua à medida em que conversam:

Barraca minúscula, pintada de vermelho, com um tabuleiro de papaias pisadas, couves murchas e montinhos de alho, além de uns pacotes de cigarros e bolachas. Ao lado, uma pequena caixa térmica escondia cervejas geladas mergulhadas numa água turva, inominável. Foi ali que nos sentamos, na crista de um muro baixo, a conversar. (BORGES COELHO, 2013, p. 46)

Ou, ainda:

Na rua, o movimento era incessante. Alguns transeuntes atravessavam para o nosso lado a fim de comprar qualquer coisa na barraca. De vez em quando saía de dentro desta uma mulher que ia deitar lixo num bidão cortado ao meio, encostado no muro, perto de nós. Não se imagina o lixo que uma pequena barraca é capaz de produzir! (...) A certa altura pôs-se a escamar peixe junto do bidão, com um instrumento que parecia uma faca curta ou um pedaço de chapa alongado e afiado, fazendo saltar escamas em todas as direções. Algumas caíam perto de nós, ficando o chão de terra salpicado de finíssimas lantejoulas de madreperla que enlouqueciam as moscas. (BORGES COELHO, 2013, p. 51)

³ *Tchovas* e *chapas* são tipos de transporte público comumente vistos nas ruas da cidade de Maputo. Os primeiros consistem em pequenas carroças movidas a tração humana para transporte de pessoas, em geral turistas. Já *chapas* são veículos – em geral minivans – usados no transporte coletivo, servindo à população de maneira geral.



E, ainda mais uma vez, sobre a avenida Eduardo Mondlane: “Devo dizer que não é muito agradável estar sentado a uma mesa em pleno passeio, e ter multidões a passar constantemente a vinte centímetros de distância” (BORGES COELHO, 2013, p.55). Fica evidente o constante desconforto do narrador quando se encontra no espaço público que é, em última medida, o único que descreve – já que não caracteriza os espaços da privada.

A partir das “Notas” do capítulo 2, o narrador anuncia visitas ao Arquivo Nacional, contrapondo informação oficial ao relato (intimista) do diário e da testemunha Travessa Chassafar. Descreve as instalações físicas do órgão público, novamente ressaltando todos os aspectos de falta de conservação da memória histórica oficial, abertamente criticando o aparato estatal burocrático e a lentidão dos funcionários públicos:

esperava com impaciência que os funcionários surgissem para abrir a porta do estabelecimento. (...) Não tinham pressa, um deles até me disse certa vez, num aparte eivado de alguma insolência, qualquer coisa como não valer a pena correr porque o Arquivo Municipal não fugia. (...) Era ele o alvo de meu ódio surdo. (BORGES COELHO, 2013, p. 38)

Nas páginas seguintes, continua a expressar seu desconsolo em relação ao trabalho no Arquivo: “Começava pois o meu dia com uma irritação mais própria de quem estava já a terminá-lo” (BORGES COELHO, 2013, p. 39). Após subornar o funcionário para entrar nas áreas restritas do Arquivo, descreve o esvaziamento, a umidade, a infestação de pragas, ratos mortos com lança chamas pelos funcionários que “usavam grandes pás de construção civil para transportar os corpos dos ratos mortos” (BORGES COELHO, 2013, p. 48); outros animais provenientes de outras províncias também infestavam as caixas, lesmas, etc. Ao fim do dia, anuncia seu veredito sobre o lugar: “Por enquanto uma fábrica de papéis, mas empenhada em trocar essa actividade pela produção do esquecimento” (BORGES COELHO, 2013, p. 50).

Há, no romance, um único momento em que o narrador, ao observar o que acontece ao seu redor, assume uma atitude diferenciada em relação às constantes queixas sobre os espaços públicos. Ao conversar com Travessa na praia, avistam os rituais dos maziones, “era quarta-feira, um dia especial para aquela gente” (BORGES COELHO, 2013, p. 33):

Gente silenciosa que atravessava a estrada com receio de não estar certa de como fazê-lo, transportando ciosamente os ingredientes das suas cerimónias: galinhas pendendo de cabeça para baixo, lâminas, panos cinzentos do uso e da idade, pequenas panelas cheias de mistério. (BORGES COELHO, 2013, p. 30)

A descrição, mais objetiva, vem acompanhada por fotos da praia, sem julgamento de valor pelo narrador, que descreve a cena por um viés etnográfico – diferentemente da descrição reservada aos demais espaços públicos, de viés negativo. Nesse sentido, é como se o olhar do narrador, tão severo em relação à forma como as dinâmicas sociais se configuram no espa-



ço urbano de Maputo, enxergasse naquele momento uma relação de pertencimento entre os sujeitos que vê na praia e suas práticas ancestrais. Isso significa dizer que, para o narrador, a modernidade urbana, a cultura letrada, o progresso (nos moldes ocidentais) constituem-se, na sociedade moçambicana, de forma equivocada, irregular, distorcida ou mesmo problemática. Por outro lado, ao descrever práticas sociais ligadas à tradição, à ancestralidade das populações locais, o narrador abandona seu olhar crítico e assume a posição de mero observador, como se a prática de rituais religiosos e ancestrais expressasse a harmonia inexistente nos demais espaços urbanos, já que o presente de modernidade parece, segundo seu ponto de vista, irreconciliável com aquele contexto.

O exame mais atento dessa questão em particular, da configuração do conflito entre tradição, modernidade e o lugar das populações locais, parece nos conduzir à figura da própria personagem Travessa Chassafar – cuja vida presente só se faz relevante em relação a sua vivência passada, em sua condição de memória viva de uma versão do passado impossível de acessar por meio do documento e do arquivo. Assim, enquanto o narrador organiza as diferentes linhas discursivas que se acumulam ao longo da narrativa, a personagem Travessa parece estruturar a linha temporal, na medida em que se encontra presente em todos os tempos narrados do romance: o passado mais remoto da narrativa é seu nascimento, enquanto o presente é o tempo de seu desaparecimento, de sua morte. Ambos os momentos, a origem e o fim, convergem ao final do romance, já que o último relato de Travessa ao narrador é o de sua própria história: “Enfim. O seu nascimento, disse, ia redundando em tragédia” (BORGES COELHO, 2013, p. 39). Aqui, aparece o momento temporal mais anterior se considerarmos o tempo cronológico e descobre-se que, de fato, é a vida de Travessa que determina a amplitude temporal da narrativa. O fechamento do romance coincide, assim, com o término de uma maldição que advinha da história de seus pais, uma espécie de “Romeu e Julieta” moçambicano. O epílogo, portanto, narra a questão do *mukusswe* que acabava naquele dia, pois a maldição se desfazia por meio do relato: “Dei-me conta da importância que me atribuía. Afinal, eu surgira do nada, numa esquina da baixa de Maputo, para o ajudar a sair do *mukusswe*” (BORGES COELHO, 2013, p. 5). É, portanto, no fechamento do enredo que esse movimento cíclico se evidencia, no momento de retorno ao ponto inicial do romance:

veio-me à ideia que seria interessante conhecer os caminhos percorridos pelo caderno antes de me chegar às mãos. Portanto, a obsessão espreitava. Sacudi a cabeça para a afastar. E desde então tenho procurado resistir ao impulso de voltar àquelas esquinas à procura do maldito vendedor. (BORGES COELHO, 2013, p. 6)

A partir dessa breve leitura, podemos concluir que *Rainhas da noite* condensa, enquanto romance, uma série de questões relativas a outros gêneros textuais: o diário (a memória individual escrita), o relato memorialístico, o documento escrito a partir de uma perspectiva ins-



titucional. São elementos que se fundem, se confrontam e se complementam na narrativa; ao mesmo tempo, há a presença de dois narradores em primeira pessoa a expressar pontos de vista distintos, que narram a partir de sua experiência, com a sua alteridade.

A ficção de João Paulo Borges Coelho põe em xeque o sistema colonial e expõe a lógica de dominação no plano das personagens. Contudo, sua ficção não desafia, subverte ou ficcionaliza o sistema colonial; ela conforma-se a ele, situando as personagens no Moçambique real, identificável pelo leitor. Parece-nos que o procedimento do autor consiste em mostrar os sujeitos interagindo naquele espaço e naquele(s) momento(s) histórico(s), mantendo o plano de realidade vivo, como cenário, para que a ficção possa falar objetivamente desse Moçambique representado no romance. Pois é a ficção que abre a possibilidade para que o historiador possa (re)criar, por meio das versões, todos os aspectos daquela realidade. A profusão de versões ficcionais cumpre, assim, o papel deixado pela ausência de versões reais sobre o passado. Juntas, formam um único mosaico, o Moçambique de Borges Coelho, construindo unidade na multiplicidade.

REFERÊNCIAS:

BORGES COELHO, João Paulo. **Água – uma novela rural**. Livro digital. Alfragide: Editorial Caminho, 2016.

_____. **As duas sombras do rio**. Maputo: Editorial Ndjira, 2009.

_____. **As visitas do Dr. Valdez**. Maputo: Editorial Ndjira, 2009.

_____. **Crónica da rua 513.2**. Maputo: Editorial Ndjira, 2006.

_____. **Índicos Índicios I: Setentrião**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

_____. **Índicos Índicios II: Meridião**. Maputo: Editora Ndjira, 2005.

_____. **Rainhas da noite**. Livro digital. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

BRUGIONI, Elena. “*Rainhas da noite*, um romance indiciário”. In: ___ KHAN, S. et al. **Visitas a João Paulo Borges Coelho**. Lisboa: Edições Colibri, 2017.

CAN, Nazir Ahmed. **Discurso e poder nos romances de João Paulo Borges Coelho**. Maputo: Alcance Editores, 2014.



CHAVES, Rita. Angola e Moçambique. **Experiência colonial e territórios literários**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

MIRANDA, Wander Melo. **Nações literárias**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

RIBEIRO, Margarida Calafate. “João Paulo Borges Coelho. Um Retrato Moçambicano do Mundo Colonial”, **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, 2014, p. 17. Disponível em http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/1097_MCR_JL_01_2014.pdf. Acesso em 30 de jan, 2018.

VENTURA, Susana R. Considerações sobre a obra ficcional de João Paulo Borges Coelho. Disponível em <http://goo.gl/mV62wI>. Acesso em 13/07/2016.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

