

**A HISTÓRIA NA ALCOVA: FIGURAÇÕES DA PROSTITUTA
NO CAMPO LITERÁRIO MOÇAMBICANO E NOS ROMANCES DE
JOÃO PAULO BORGES COELHO***

**HISTORY IN THE ALCOVE: FIGURATIONS OF THE PROSTITUTE
IN MOZAMBICAN LITERATURE AND IN THE NOVELS
OF JOÃO PAULO BORGES COELHO**

Nazir Ahmed Can **
USP/FAPESP

RESUMO:

Subordinada a uma pesquisa estética sobre os processos de transição e transação dos poderes políticos, a figura da prostituta possui uma vocação profundamente histórica na obra de João Paulo Borges Coelho. Após uma breve contextualização da inscrição desta temática no campo literário moçambicano, analisaremos as formas e funções da mesma nos romances *As visitas do Dr. Valdez* e *Crónica da Rua 513.2*.

PALAVRAS-CHAVE: J. P. B. Coelho, campo literário moçambicano, ficção, história, prostituta.

ABSTRACT:

*The figure of the prostitute in João Paulo Borges Coelho's work has a deep historical vocation, since it is subordinated to an aesthetic research on the processes of transition and transaction of political powers. After a brief contextualization of the place of this subject in the Mozambican literary field, we analyze the forms and functions of the prostitute in the novels *As visitas do Dr. Valdez* and *Crónica da Rua 513.2*.*

KEYWORDS: J. P. B. Coelho, Mozambican literary field, fiction, history, prostitute

Abrangente e complexa por natureza, com contornos e explicações que variam no tempo e no espaço, resvalando ainda para questões de cariz cultural e ideológico, a temática da prostituição é recorrente na literatura mundial, atravessando também, e de ponta a ponta, a produção de Moçambique. Isto é, se a escrita colonial procurou obviá-la, limitando-se, quando muito e em seu estilo, à *preta fêmea*, personagem realçada pelos atributos sexuais e habitualmente retratada como uma prostituta (NOA, 2002, p. 319), a prosa e a poesia moçambicanas souberam diversificar o olhar sobre esta figura.

Quer seja inscrita de forma fugaz, quer assuma protagonismo nas narrativas, a prostituta assume uma função dramática e uma dimensão de denúncia na prosa de Orlando Mendes (1981), Bento Siteo (1996), Lília Momplé (1988), Mia Couto (1992), Aldino Muianga (2004 e 2011), Paulina Chiziane (2000, 2002, 2003 e 2008), ou ainda em poemas como “Bayete”, de Noémia de Sousa (2001) e “cinco”, de Guita Jr. (2006), apenas para citar alguns exemplos. Salvaguardando as devidas distâncias entre os projetos

literários, ideológicos e mesmos linguísticos, postos aqui em diálogo, todos coincidem na apresentação da vulnerabilidade e da valorização da mulher, que, em sua luta pela sobrevivência e perante a ausência de uma representação institucional que a libere de situações de agressão, se vê votada a tal destino. Esses autores leem, assim, a prostituição como um problema, dando conta do difícil convívio da mulher com as personagens masculinas e da precária condição que a mesma experimenta nas sociedades colonial ou pós-colonial. Daí esses discursos terem um duplo alvo: o regime patriarcal e as autoridades políticas (e seus seguidores) que legitimam ou perpetuam abusos.

O recente filme de Licínio de Azevedo, *Virgem Margarida* (2012), distópico retrato da situação das prostitutas nos campos de reeducação, alinha pelo mesmo diapasão, sugerindo, ainda, como um dos desejos da poesia de teor nacionalista (“Um desviado reeducado / Uma prostituta reconvertida em nossa companheira / Descolonizámo-la e com ela casámos / E não haverá divórcio” – MAGAIA, 1993, pp. 6-8) não se cumpriu na plenitude. A dimensão denunciatória pode ser ainda acionada pela sátira, como, por exemplo, em *O Último Voo do Flamingo*, de Mia Couto (2000), e em *A Bíblia dos Pretos*, de Mido das Dores (2008).

Aliás, a partir deste último exemplo, importa sublinhar que a maioria dos novos autores moçambicanos, muitos deles saídos dos diversos concursos literários existentes no país, possui uma especial inclinação para a tematização da *puta*, fazendo-o de maneira mais direta e crua do que os escritores anteriormente citados. Este tipo de representação revela-se também muito distante daquele que caracterizou a geração de poetas (encabeçada por Luís Carlos Patraquim e Eduardo White) que, a partir dos anos 80, e na esteira de Virgílio de Lemos e Rui Knopfli, conferiu linguagem ao corpo, ordenando as categorias “mulher”, “território” e “palavra” em uma única e performativa dimensão. Nas obras mais recentes, pelo contrário, a prostituta inspira imagens que vão da abjeção à fascinação, sendo inscrita, na maioria dos casos, sem excessivas mediações estilísticas. Apesar de, uma vez mais, não abordarmos aqui as diferenças de natureza literária ou ideológica dos textos, convém realçar que, em títulos tão díspares quanto os de Aurélio Furdela (2003), Andrés Chivangue (2005), Adelino Timóteo (2009), Alex Dau (2009), Rogério Manjate (2010), Clemente Bata (2010), Luciano Manjate (2010), Élio Martins Mudender

(2011), Francelin Wilson (2012) e Alexandre Chaúque (2012), o motivo da prostituta parece ocupar uma posição de ainda maior destaque na atualidade. O modo e a ênfase com que estes autores representam esta figura são, portanto, suficientemente reveladores de uma clivagem entre a produção de escritores consagrados, ou pelo menos publicados no estrangeiro, e a produção da nova geração, editada quase exclusivamente em Moçambique (excetuando, nos exemplos dados, o texto de Rogério Manjate).

Constatação que nos convida a um curto parêntese: a proliferação de concursos literários e a massiva participação de candidatos que neles se verifica chocam, à vista desarmada, com a ausência de um mercado livreiro consolidado – e com a própria “vocaçãõ de descobridor” do editor (POLIAK, 2006, p. 2) –, com a inexistência de uma política consistente do livro e, já agora, com a escassez de públicos locais, visto que, para além do elevado preço dos livros, a língua portuguesa continua a ser a língua materna de uma extensa minoria da população (10,4%, segundo o censo de 2007). Por (re)atualizarem esse paradoxo, pelas imagens que veiculam em suas ficções, pelo público limitado ou local(izado) que reúnem e, sobretudo, por se situarem na retaguarda de um campo literário já de si pouco autônomo, este grupo de escritores constitui um dos desafios atuais da crítica. Igualmente relevante será entender a posição e a função daqueles escritores, ou candidatos a tal condição, que submetem textos aos concursos sem conseguirem ser publicados e que, conjuntamente, formam uma espécie de *simili-champ* (POLIAK, 2006) moçambicano. E isto, porque o prestígio social em torno do ofício de escritor, a função da escrita em Moçambique, as tensões, hierarquizações e redes de solidariedade que se vão formando nos atuais contextos de produção e, conseqüentemente, os critérios estéticos, ideológicos e institucionais de seleção que delimitam o que é (e o que não é) apto para consumo e/ou exportação são questões-chave para pensarmos a atual estrutura literária nacional – da base ao centro e do centro ao topo. Retomando Bourdieu, para compreendermos o campo literário como um todo, necessitamos entender todas as lógicas em disputa, os interesses em jogo, e o monopólio do poder de dizer, com autoridade, quem está autorizado a se dizer escritor. Ou mesmo o monopólio do poder de dizer quem é escritor e quem tem autoridade para dizer quem é escritor (BOURDIEU, 1992, p. 314).

O presente artigo não enveredará, obviamente, pelo aprofundamento de todos esses aspectos, questões que, aliás, têm vindo a ser trabalhadas no quadro de nossa pesquisa atual. Realizamos esse levantamento panorâmico apenas com o objetivo de alertar para outro dos movimentos característicos do campo literário: o da criação de um novo lugar, alcançado pelo agenciamento de estratégias literárias de diferenciação em matérias tratadas por diversos autores, como é o caso da representação da prostituta.

Partimos da hipótese de que esse lugar é ocupado atualmente pelo escritor e historiador João Paulo Borges Coelho (doravante JPBC). De difícil catalogação geracional, não apenas por ser um “escritor tardio” (tendo começado a publicar em 2003, aos 48 anos), mas também pelo próprio projeto literário que propõe, JPBC é já dono de uma extensa obra, reconhecida e premiada em nível nacional e internacional. Desde a sua estreia, o escritor tem promovido um intenso diálogo entre a ficção e os fatos que marcaram a agenda histórica do país, procurando, simultaneamente, ocupar espaços (temáticos e estéticos, ideológicos e críticos) ainda virgens na literatura moçambicana. Ao contrário do que ocorre nas obras de todos os autores mencionados, a figura da prostituta em seus textos possui uma vocação profundamente histórica. Convocada como um meio e não como um fim, essa personagem encontra-se subordinada a uma pesquisa estética sobre os processos de transição e transação dos poderes políticos. Esse tipo de estratégia encontra apenas paralelo, ainda que ligeiro, em Craveirinha, concretamente nos poemas “Mulata Margarida” (1980) e “Felismina” (1982). As *putas* destes poemas possuem uma dupla função, registrável também em JPBC: permitem a contraposição ao estilo da poesia colonial que fazia com que essas figuras não se vissem (MATUSSE, 2002) e ajudam a dar conta, através de uma afiada ironia, do caráter cíclico da história, em sua permanente relação com o poder (CAN, 2011, p. 25). Ainda sobre essa dupla função, não será descabido recordar o olhar de Ricardo Rangel, referência obrigatória do campo artístico do país, que não só conferiu um forte protagonismo às *meninas* da antiga Rua Araújo, em suas fotografias, como também interpretou a transição de poderes de modo peculiar. A foto “o último pão” (presente no recente livro editado em sua homenagem, *O Pão Nosso de Cada Noite*), tirada em 1975, já com as tropas da FRELIMO

ocupando o centro da capital, mostra uma prostituta junto a dois militares, possivelmente antes de regressar a casa.

A reflexão de JPBC é, porém, mais abrangente, devido também ao próprio gênero literário através do qual a propõe. O autor inscreve em sua obra romanesca duas prostitutas: a velha branca Arminda de Sousa, que vem do passado colonial, e a jovem moçambicana Maria Camba, que aponta para o futuro pós-colonial. Mais do que um questionamento sobre o lado social da prostituição em si, o autor auxilia-se dessas personagens para refletir sobre os mecanismos de poder que conformam a paisagem política e ideológica moçambicana. Os narradores de ambos os romances entregam a essas personagens e aos seus corpos (chamejantes ou decadentes) um papel simbólico: de mediação de uma temporalidade a outra, de um desejo a uma violência, de uma possibilidade fabricada a uma concreta impossibilidade. Assim, se o corpo constitui um fértil território para o exercício da repressão (FOUCAULT, 1976, p. 194), JPBC aproveitará o seu potencial imagético para descrever alguns passos dessa empresa. Convém ainda salientar que, no projeto artístico e intelectual do autor, tal repressão passa, entre outros fatores, pelo seguinte esquema de pensamento: no contexto da independência moçambicana as relações de poder e de dominação orientaram-se fundamentalmente por uma vontade política de eliminação de todos os agentes que fomentavam a lógica colonial. Esse fato, levado às últimas consequências, criou uma maneirista demarcação entre o “bom” e o “mau” e produziu uma espécie de esquizofrenia individual e coletiva, movendo a ideia de “verdade” (*o que vem de trás é mau, o que vai para frente é bom*) ao centro da subjetividade do indivíduo. Assim, no “novo mundo” moçambicano representado nas obras de JPBC, as ideias de “bem coletivo” e de “Homem-Novo”, não podendo compadecer-se com qualquer tipo de mediação em relação ao passado, constituem fontes de inibição para o exercício da singularidade do indivíduo. Daí que, para minar ou ironizar este *doxa*, o autor convoque todo o tipo de paradoxos: figuras ambíguas e intermédias, sombras duplicadas e fantasmáticas, máscaras e espelhos que inquietam, espaços de trânsito e de exceção, e, claro, o fulgor e a ruína da prostituta.

O presente artigo visa, portanto, examinar as formas e funções da prostituta – enquanto *tradutora* de trânsitos políticos e históricos –, em sua

obra. Veremos como esta relação se fundamenta em dois romances: *As visitas do Dr. Valdez (AVDV)*, de 2004, e *Crônica da Rua 513.2 (CR513.2)*, de 2006. Observaremos, ainda, como essas duas narrativas, em vez de restaurarem fatos históricos concretos, repensam o *lugar* no qual a memória trabalha em suas mais insólitas facetas.

1. A história na alcova I: corpos que prometem

Situando-se entre o Mucojo, o Ibo e a Beira, *AVDV* lê o fim do império colonial português e a transição para a independência nacional através do pequeno mundo doméstico de duas velhas beatas, Sá Caetana e Sá Amélia, e de um jovem criado negro, Vicente. Este último, após um acordo com Sá Caetana, se disfarça de velho doutor colonial branco, Dr. Valdez, para animar os domingos nostálgicos de Sá Amélia. Embora diferentes em suas motivações e estruturas, as três visitas do Dr. Valdez mostram como a vida dessas quatro personagens podem confundir-se com a história coletiva do país. Essas mesmas visitas materializarão aquilo que Stuart Hall designa por “fantasia da incorporação”, que, como todas as práticas significantes, se encontra submetida ao jogo da diferença e se inscreve em determinados “limiares simbólicos” (HALL, 1996, pp. 7-17). Isto é, ao colocar, simultaneamente em contraponto e em processo, a identidade das personagens, JPBC introduz na análise o teor dicotômico e “naturalista” das relações de poder (branco/negro, rico/pobre, colonizador/colonizado, etc.), para, logo a seguir, desmontar o seu sustentáculo totalizador e jogar com a ambiguidade das representações. Em função desta lógica, encontra-se também a trabalhadora da “*Boîte Primavera*”, Maria Camba, personagem cuja vida é uma composição circular de um determinado tempo histórico que está nascendo.

Representando tanto o futuro sedutor que ainda não chegou, mas que já se anuncia e se celebra, como o próprio cariz ilusório desse desejo, Maria Camba apresenta-se na vida e nos sonhos do jovem protagonista. Aliás, a conexão entre o mundo externo e os sonhos é recorrente em toda a obra de JPBC. Tanto as personagens que leem a realidade como um sonho (como Tito, em *CR513.2*, durante a emboscada de que é vítima) como aquelas que, embora já acordadas, ainda estão imersas nele, como Ntsato e Mungau, no

momento em que são “capturados” em *As duas sombras do rio* (2003) e *Campo de trânsito* (2007), respectivamente, permitem aos narradores realizar uma operação, na qual passado e presente, norte e sul, interior e exterior, lei e exceção se cruzam: “Entra no sono e sai dele, agitando-se na margem estreita que demarca a lucidez do delírio, para um lado e para o outro” (COELHO, 2004, pp. 168-169). Metáfora cara ao autor, a “margem” configura-se como o *lugar* de Vicente nestes novos tempos. O jovem gira de um lado a outro na esteira, que constitui aqui uma metonímia da história: “A escuridão dos dois lados. Num deles a esteira dura, a espera; no outro, o balcão de madeira e lata de uma barraca da Chipangara, onde Vicente bebe com os amigos os últimos tostões da gratificação de Valdez” (COELHO, 2004, p. 169). Os dois lados que visualiza, no momento intermédio do caos, isto é, naquele instante em que nem dorme nem está totalmente acordado, são também dois tempos: o presente (de celebração fugaz) e o passado (de esperas), ambos marcados pela “escuridão”. Quem então lhe estende o braço é Maria Camba, personagem que representa a transição de poderes no que ela tem de mais político, o corpo: “Mais um suspiro da noite do lado de cá, aguardando a chuva que não chega (...) Mais uma volta na esteira e o olhar de Vicente esbarra no sorriso enigmático de Maria Camba Françoise (...) brilhando única no meio dos vultos cinzentos” (COELHO, 2004, p. 169). Vicente é uma vez mais identificado no centro da esteira, que, como se de toda uma nação se tratasse, remete novamente a uma dupla significação, embora aqui com uma conotação de natureza espacial: a primeira espera a chuva, que aliviará o desespero corporal (como se fosse o norte, regido pelo elemento água); a segunda caracteriza-se pela tentação vinda do olhar misterioso de uma trabalhadora do sexo. Olhar poderoso, que desfila entre “vultos cinzentos” (tom intermédio, que rompe a dicotomia branco/negro), figura atraente com “lábios pintados de vermelho-escuro” (COELHO, 2004, p. 169), cor que nos transporta para o plano simbólico dos imaginários culturais (fogo) e políticos (socialismo/comunismo) vivenciados mais a sul, concretamente em Maputo.

A passagem do material contido durante este período turbulento e transitório é realizada, pois, pela descrição metonímica e metafórica do objeto de desejo e do objeto de opressão, ambos sintetizados na figura da prostituta. O sonho e os prazeres da noite constituem, nesta medida, chaves simbólicas

que se ligam. Quanto aos prazeres, a rivalidade entre o norte e o sul do país volta a ser prevista no cabaré, *topos* do tempo histórico:

As meninas bailarinas da senhora Adelaide Maria Zefanias, recém-chegadas do longínquo Sul, aproveitavam essa momentânea benevolência, dessa vez e sem exemplo, e perfilavam-se em frente à massa escura e expectante como potras nervosas sacudindo os membros para os exercitar, recebendo, alinhadas, os últimos olhares severos da exigente patroa, amiga da perfeição. Explodiam depois, suportadas pelo som frenético do conjunto musical 2M, as nádegas tremeluzentes ‘mexe-panela’ mostrando aquilo que valiam, provando a massa de que eram feitas. Alinhadíssimas, coordenadíssimas, subindo à direita, escorregando à esquerda, mal tapadas pelos trajes de verão – um portento.

(COELHO, 2004, p. 121)

A paz entre os dois lados será fugaz (“momentânea benevolência”) e inédita (“dessa vez e sem exemplo”), como indiciam ainda alguns termos do excerto (“explodiam”, “som frenético”). Também o nome do conjunto musical alerta para uma divisão, já que “2M” pode ser lido como “2 Moçambiques”. Finalmente, o potencial semântico das coordenadas que descrevem a dança das bailarinas antecipa os desvios da ação política, já que, ao contrário do que seria de se esperar, o movimento é mais firme (“subindo”) para o lado conservador (“direita”) do que para o lado progressista (“esquerda”), que surge aqui como mais apto a deslizes (“escorregando”), apesar da aparência de ordem (“Alinhadíssimas, coordenadíssimas”).

A interdependência simbólica entre a cenografia da prostituta e o cenário político é reiterada em diversos outros momentos. Como naquele em que Vicente assiste ao desfile que oficializa a dimensão de heróis aos combatentes moçambicanos da guerra colonial:

Vicente foi com os amigos ver passar os combatentes. Vêm em grandes caminhões, muito alinhados nas suas capas verde-oliva onde a chuva miudinha semeia milhões de lantejoulas brilhantes. Cada caminhão que passa, roncando na voz grossa dos seus poderosos motores, levanta um rumor concertado da multidão. Cada caminhão, ao passar, pisa um imenso charco na berma da estrada, e a água espirra sobre o povo que recua às gargalhadas. Depois avança outra vez, para espreitar o próximo que vem vindo, roncando, novamente a poça de água espirrando, novamente as gargalhadas e ele recuando. Como um corpo só, ondulando em uníssono, antecipando com o seu grito a chegada de mais uma longa fila de caminhões que se derrama incessante para dentro da cidade. Uma pureza rural e masculina cobrindo esta cidade vadia.

(COELHO, 2004, p. 198)

Os “heróis” encontram-se sobre o “povo” que, pelo contrário, em posição de inferioridade, observa de baixo para cima. A classificação hierárquica é

apresentada, portanto, pelo elemento visual. Para além da posição física de cada elemento na encenação, observamos o ensejo de ordem (“muito alinhados”), a humanização do objeto (“roncando a voz grossa dos seus poderosos motores”), a mecanização da pessoa (destinada a um mesmo e repetido movimento: recuar e gargalhar) e ainda a uniformização do coletivo (“como um corpo só”). De igual modo, o uniforme (“capas verde-oliva”) integra os combatentes num bloco comum, revelando como os mesmos são excluídos da possibilidade de uma voz individual. A roupa transforma-se, pois, naquilo que Barthes designa por “modelo social”, ou seja, uma imagem mais ou menos estandardizada de condutas coletivas esperadas, e que se tornam significantes especialmente a este nível (BARTHES, 1957, p. 435). A oficial uniformização do corpo único é, no entanto, rapidamente ironizada pelo narrador que, ao introduzir o elemento climatológico (“chuva miudinha”), chama a atenção para aquilo que irromperá no futuro. Dado o cariz cíclico que a caracteriza, assim como a simbologia de guerra que costuma oferecer nas narrativas de JPBC, a chuva anuncia o lado fugaz desta fábrica (“lantejoulas brilhantes”) de novos valores. Parece, em suma, que toda a Beira celebra a sua submissão perante a masculina superioridade dos combatentes e de suas armas envergadas, levadas que são “entre os joelhos como falos empinados” (COELHO, 2004, p. 197). A Beira, de resto, recebe uns e outros como uma prostituta: “na cidade vadia que procurava esconder os seus buracos e as suas doenças pintando-se e engalanando-se, fazendo como Maria Camba fazia nas noites de movimento” (COELHO, 2004, p. 199). Malicioso e irônico, misturando dois tipos de poderes e dois tipos de sujeições, o narrador compara os buracos e as doenças da cidade com as performances de Maria Camba, da *Boîte Primavera*, espaço menor, que celebra outro tipo de dominação masculina. Encontra, assim, um paralelo entre ambas as práticas (comunhão entre povo e herói e entre prostituta e cliente) através de dois tipos de enunciados aparentemente opostos (um público e exemplar, outro privado e mal-vindo à nova teologia política), indicando o lado ilusório que os liga, apresentando lentamente o *doxa* para, em seguida, sentenciar o seu paradoxo.

Em profundo trânsito pessoal, não sendo adulto nem criança, dividido entre dois mundos, o de suas patroas e o de seus jovens amigos, não querendo abdicar totalmente de seu passado nem desaproveitar as

encantatórias promessas de futuro contidas no presente, Vicente deixa-se incorporar, não fechando nenhuma porta. Assim, nos domingos de folga em que não se disfarça de Dr. Valdez, o jovem conhece novas realidades:

Maria Camba Françoise, bela, torneada, grosseira e maliciosa ao mesmo tempo, sempre de cigarro nos lábios, as unhas vermelho-escuras, os lábios vermelho-escuros, a alma escura, o corpo escuro. E Vicente deixando-se levar, trôpego, cambaleando, rindo também de si próprio para poder tornar-se igual a eles, reparando que a sua roupa, a princípio tão cinzenta, se vai também ela iluminando, sem saber que não é dela, que é das luzes que rodopiam, que derramam e a vão embecendo. Vicente deixando cair essa roupa. Maria Camba Françoise. Vicente tombando de borco nessa escuridão.

(COELHO, 2004, p. 123)

Os gestos e movimentos que não são seus (“deixando-se levar, trôpego, cambaleando”) e o excesso de risos que o torna “igual a eles” descrevem transições específicas na vida de Vicente. Mas não só de sua vida: a ideia de fabricação de uma temporalidade que “coletiviza” os corpos e as mentes é reiterada na luz da *Boîte*, que faz com que a roupa cinzenta (cor intermédia, intransferível) de Vicente se vá iluminando. Trata-se de uma ilusão (“sem saber que não é dela”) e, ao mesmo tempo, de uma absorção (“que derramam e a vão embecendo”). O segmento, além disso, culmina com o encontro entre Vicente e a “alma escura”, o “corpo escuro” e a “escuridão” de Maria Camba. O traçado possui, pois, um evidente rastro histórico, porquanto lê criticamente, em primeiro lugar, a euforia das luzes e do igualitarismo (da transição) para, logo depois, interromper-se na escuridão (futuro sombrio), *tempo* para o qual é levado o corpo de Vicente, sem que sequer o jovem disso possa aperceber-se.

Portanto, as tais “tardes de domingo trazem uma paz enganadora” (COELHO, 2004, p. 85), como enganadoras podem ser as luzes das roupas de Sabonete e Jeremias (“festivas e imponentes como bandeiras” – COELHO, 2004, p. 119), a obra de arte de Eusébio, no jogo do Benfica contra o Barreirense (uma “bomba”, “numa altura em que parecia que os encarnados se contentavam já com o resultado” – COELHO, 2004, pp. 44-45), ou, definitivamente, os propósitos das dançarinas da *Boîte Primavera*: “Todas elas revelando e escondendo os atributos. Prometendo e retirando. Convidando. Promessas, promessas” (COELHO, 2004, p. 120). Nas saídas festivas, na arte do futebol e na ilusão do cabaré, esconde-se, em suma, a desencantada premonição de uma história feita de imponência, de bombas e de promessas.

2. A história na alcova II: corpos sem préstimo

Repleto de experimentação nas formas e nas temáticas agenciadas, o projeto estético de JPBC revela duas grandes obsessões: discutir os silêncios e totalizações da história através do olhar do indivíduo comum e indagar os interstícios da memória por via da fruição literária. Nesta mesma linha de equações, isto é, de variações sobre obsessões, se enquadra *CR513.2*. Lançado ao público mais de três décadas depois da independência de Moçambique, o romance reconstrói aquele período com a distância suficiente para se demarcar da euforia e incidir na contradição que qualquer temporalidade transitória alberga. Partindo do elogio de Musil ao *homem sem qualidades*, incluída em epígrafe, esta obra relata a forma como uma rua quotidiana (simples e complexa) vive os tempos heroicos (belos e amargos) da passeata revolucionária. Neste romance, a mediação da memória faz-se, sobretudo, por via dos “resquícios do passado”, antigos habitantes da rua e, simultaneamente, seres fantasmáticos que se mantêm em segredo nas casas, com o beneplácito dos atuais moradores. Assim, o ex-PIDE Monteiro (rivalizando a poltrona da sala com o Secretário do Partido, Filimone Tembe), o mecânico Marques (cúmplice de garagem e de interesses “históricos” do também mecânico Ferraz), a prostituta branca Arminda (que, sentada na borda da cama, aconselha a nova moradora Antonieta), etc., auxiliam o autor a construir os tais “limiões simbólicos”, visto permanecerem e atuarem numa fronteira de indeterminação, que mancha o ideal de pureza dos novos tempos. Significando tanto um vestígio ou resto (do espaço) como uma fissura ou abertura (do tempo), o termo “resquício” relembra que o passado não se elimina por decreto, e que a totalização (do ser, do tempo e das coisas) só pode existir em um nível discursivo, quando manipulada.

Elemento emblemático da passagem, por fazer confluírem o passado e o presente, o político e o corpo, a vida de Arminda de Sousa deixa antever que as sucessivas transformações da história se enlaçam a determinados regimes de opressão. No momento da independência, a prostituta não se manifestou nem a favor nem contra a revolução e, tal como o *monhé* Valgy, manteve-se num lugar intermédio: “Ficou-lhe na natureza, de quando estava no activo, o

agradar a gregos e troianos (...) O futuro que tem é vazio” (COELHO, 2006, p. 77). Nesse período, Arminda não tem outra solução senão ficar, já que foi barrada no próprio avião, tendo experimentado na pele uma espécie de ambivalência forçada: “E por isso partia, mas ficava” (COELHO, 2006, p. 79). O *partir e ficar* é, aliás, uma das ideias fortes do romance, a principal marca da Rua 513.2 – outra metonímia da nova nação, naquilo que ela tem de mais contraditório. Os sinais da partida da prostituta são lidos no espaço doméstico: “O rasto de desdém que Arminda deixou quando partiu traduz-se nestas portas e janelas que batem ao sabor do vento” (COELHO, 2006, p. 80); como também nele se pode pressentir a sua paradoxal permanência: “Odores velhos de tabaco, rastos ténues de perfume, sinais quase imperceptíveis que não chegam a desaparecer de todo, soterrados pela poeira e pelo tempo” (COELHO, 2006, p. 84). Performativos e especulares, os espaços das personagens “que se foram” ficam impregnados de cheiros, *paysage olfactif* (WESTPHAL, 2007, p. 219) e “lugar de memória” (NORA, 1984) por excelência na narrativa. Tais odores são “soterrados pela poeira”, outro elemento obsessivo na descrição destes seres resgatados parcialmente do esquecimento por via do fragmento. No pó, composto de minúsculas partículas que se suspendem no ar e penetram no que está ao redor, normalmente com uma conotação de sujeira e de descuido, se conjugam dois mundos, o do passado e o do presente. Tal como os já referidos cheiros, que, cruzando-se nas pessoas e nos objetos, formam uma lembrança: “Ficou a casa cheia de sinais. Desde logo nos cheiros do ar que, resumidos, são dois e impregnados”. (COELHO, 2006, p. 81). Neste jogo de vaivéns sucessivos, em que se inscrevem tanto a desproporção desejada do esquecimento quanto a amplidão alcançada da lembrança, a Rua 513.2 é vista pelo narrador como uma “página deitada” (COELHO, 2006, p. 112), na qual uns registros se querem apagados, para que outros possam ser escritos. Arminda de Sousa, em sentido inverso, é descrita de forma espacializante:

Arminda reformou-se devagar, à medida que se apagava a chama que trazia dentro de si e que durante tantos anos incendiou e enlouqueceu os homens. Enfraqueceu a chama a tal ponto que também por fora lhe começou o corpo a arrefecer, acabando quase congelado. Na sua pele foram-se desenhando profundas gretas, emaranhadas como raízes e árvores. Foi então que os homens que a visitavam começaram a rarear, até que deixaram de todo de aparecer: sentiam-se incapazes de descobrir o

caminho do paraíso por entre aquela complexa e sinuosa rede de montanhas e desfiladeiros. Arminda, é bem verdade, também se desgostava dessa sua orografia, de modo que se fechou em casa.

(COELHO, 2006, p. 83)

A “chama que trazia dentro de si” alude a uma temporalidade histórica e biopolítica específica, a colonial. Essa mesma temporalidade chega ao fim depois de muitos anos, coincidindo com a reforma do corpo da prostituta. Como se de um quadro se tratasse, a paisagem exterior de Arminda conflui com o seu universo interior que, por sua vez, se confunde com a história, uma vez que a sinuosa orografia da personagem sugere uma complexa historiografia – que só a representação por imagens pode viabilizar. A descrição funda-se em elementos (“montanhas e desfiladeiros”) que se tornaram célebres na poesia francófona da negritude que celebrou a mulher africana (sobretudo com Senghor), mas que, nesta rua intermédia, significam, pelo contrário, o destino de uma prostituta branca da época colonial que já não pode oferecer calores, mas apenas “mornidões quase frias” (COELHO, 2006, p. 83). Intertexto e inversão, espacialização do tempo e destruição do mundo das essências, eis algumas das estratégias e finalidades da prosa de JPBC.

Volvidos alguns anos, com a eminente chegada do “novo” inimigo, desta feita interno e nacional (a guerra civil é anunciada metaforicamente pelo *nguluví*), a decadência física de Arminda torna-se ainda mais aguda, e a então ondulante orografia converte-se em algo inexpressivo: “Arminda também se faz mais rara, vai-se deixando secar. E tanto seca que as rugas se vão suavizando e ela começa a parecer um deserto liso e homogêneo, quase uma pele de bebé muito branca e inexpressiva” (COELHO, 2006, p. 326). Com o correr dos anos, o passado, com tudo o que ele contém de enérgico e misterioso, será uma massa plana, idêntica, uma espécie de página da história escrita a lápis. Parece ser esta, pelo menos, a mensagem altamente desiludida do narrador.

Não se estranhará, nesta perspectiva, que a decadência do período colonial encontre um símile na decadência do corpo das personagens que dele formaram parte, como se a evolução política acompanhasse a evolução biológica dos seres. Tendo sofrido um “ataque” que lhe paralisa “o lado esquerdo”, o Dr. Capristano passa a percorrer grandes distâncias, “arrastando uma perna, uma mão segurando a outra, metade do rosto deixando transparecer o infortúnio, a outra metade sempre rindo sem saber de quê numa

rigidez a que custava habituarmo-nos” (COELHO, 2006, p. 70). O lado esquerdo, o mesmo do partido revolucionário que então toma o poder (FRELIMO), deixa de funcionar, fato que explica a perda de movimentos da personagem. O seu corpo, incapaz de atuar, traduz uma nova condição: “Deu-lhe uma trombose, esteve às portas da morte, e quando voltou ao mundo vinha tão frágil que não estava capaz de enfrentar os calores da sua amiga sem que isso implicasse novos riscos” (COELHO, 2006, p. 83). A amiga de Capristano, que fazia do corpo o chamariz principal de sua ação, é Arminda. Por vir também deste tempo proibido (o passado) e por não encontrar (nem sequer querer) espaço no presente, a prostituta parece ter o futuro traçado: “se vai tornando ausente, cada vez mais uma lembrança, um véu translúcido como aqueles que houve um dia à venda na loja de Valgy. Uma velharia por quem, nos tempos que correm, aos Mbeve raramente ocorre perguntar” (COELHO, 2006, p. 326). Como as cambraias do indiano, translúcidas e, por isso mesmo, refletindo a cor do corpo de quem as usa, ou então o desejo de quem as observa, a lembrança de Arminda e de seu *corpo-documento* (isto é, a recordação de outros ângulos do passado) ficará circunscrita às conveniências, interesses ou imaginação de quem por ela se interessar.

Tanto o Dr. Capristano como Arminda de Sousa, sem contar os restantes “resquícios do passado”, ou Costa e Valgy, figuras que também possuem um passado obscuro, mas que continuaram na rua após a independência, surgem aqui, não como um modo de elogio ou de nostalgia em relação ao passado colonial, mas, sim, como uma forma de resistência a todo o tipo de *doxa* imposto no presente. De resto, Arminda de Sousa é a única destas personagens que, para o narrador, possui algumas características claramente positivas. Sobretudo porque, coerente com a sua singularidade, a prostituta não embarca na euforia da revolução, olhando ainda com certa ironia para o passado e para o presente de seus vizinhos. A personagem cumpre não apenas o papel de reminiscência – que em JPBC acarreta sempre uma função de *reviviscense* (RICHARD, 1974, p. 235), mas também viabiliza uma leitura crítica sobre a tal confiscação do passado efetuada pelas autoridades políticas que assumem o poder. O testemunho do corpo da prostituta solicita, portanto, uma interpretação não só sobre a história de uma domesticação, mas também,

e sobretudo, sobre a reação contra a crise da experiência derivada de processos políticos que assolam a singularidade do indivíduo.

Em suma, o projeto literário de JPBC faz da relativização, ou mesmo da desmistificação de toda a certeza, principalmente das certezas históricas e causas ideológicas de sentido único, a sua pedra angular. Esta opção permite ao autor projetar um olhar novo sobre a história de Moçambique, olhar que transcende as habituais dicotomias e que, simultaneamente, evita a facilidade do “indiferenciado no diverso”. Ao contrário de muito do que se tem dito, cremos que, precisamente pelo fato de ser historiador, JPBC se desvencilha mais facilmente do peso que a historiografia comporta. O jogo poético que elabora assenta na combinação caricatural entre o “pequeno” (quotidiano) e o “grande” (fatos históricos), combinação que pulveriza a história oficial e pluraliza a memória. Socorre-se, para isso, de personagens ambivalentes, entre as quais as prostitutas. Arminda de Sousa e Maria Camba participam, de diferentes modos, na transição de poderes. No entanto, vários elementos ligam essas personagens de maneira inequívoca: possuindo uma função quer retrospectiva quer prospectiva, isto é, sintetizando o já acontecido e antecipando o porvir, ambas são vendedoras e mercadoria ao mesmo tempo. A história lê-se e anuncia-se em seus corpos, sobre os quais e através dos quais a biopolítica exercerá a sua força. Nas prostitutas de JPBC, percepção e representação, imagem e corpo, transição e transação, discurso e poder se fundem em uma única unidade, que é reveladora de uma original e desencantada leitura sobre a história recente de Moçambique.

NOTAS:

* O presente artigo possui o apoio da FAPESP, no âmbito do projeto de Pós-Doutorado *Imediações, mediações, consagrações: o campo literário moçambicano (1975-2010)*, orientado pela Prof^a Dra. Rita Chaves e realizado na USP. Recupera parte de nossa tese de Doutorado, que foi orientada pela Prof^a Dra. Mar Garcia e defendida em 2011, na UAB.

** Autor da Tese de Doutorado *História e ficção na obra de João Paulo Borges Coelho: discursos, corpos, espaços*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2011. Atualmente realiza um Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo, com o projeto *Imediações, Mediações e Consagrações: o Campo Literário Moçambicano (1975-2010)*, que é orientado pela Prof^a Dra. Rita Chaves e apoiado pela FAPESP.

REFERÊNCIAS:

- BARTHES, Roland. "Histoire et sociologie du vêtement". *Annales ESC*, Strasbourg, nº 3, pp. 430-441, 1957.
- BATA, Clemente. *Retratos do instante*. Maputo: AEMO, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- CAN, Nazir Ahmed. *História e ficção na obra de João Paulo Borges Coelho: discursos, corpos, espaços*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.
- CHAÚQUE, Alexandre. *Ndekeni*. Maputo: AEMO, 2012.
- CHIVANGUE, Andrés. *A febre dos deuses*. Maputo: FUNDAC, 2005.
- CHIZIANE, Paulina. *O sétimo juramento*. Lisboa: Caminho, 2000.
- _____. *Niketche, uma história de poligamia*. Lisboa: Caminho, 2002
- _____. *Balada de amor ao vento*. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Caminho, 2008.
- COELHO, João Paulo Borges. *As duas sombras do rio*. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. *As visitas do Dr. Valdez*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. *Crónica da Rua 513.2*. Lisboa: Caminho, 2006.
- _____. *Campo de trânsito*. Lisboa: Caminho, 2007.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Lisboa: Caminho, 1992.
- _____. *O último voo do flamingo*. Lisboa: Caminho, 2000
- CRAVEIRINHA, José. *Xibugo*. Maputo: INLD, 1980.
- _____. *Karingana wa karingana*. Maputo: INLD, 1982.
- DAU, Alex. *Reclusos do tempo*. Maputo: AEMO, 2009.
- DORES, Mido das. *A bíblia dos pretos*. Maputo: Índico, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*. Paris: Gallimard, 1976.
- FURDELA, Aurélio. *De medo morreu o susto*. Maputo: Imprensa Universitária, 2003.
- HALL, Stuart. "Who Needs 'Identity'?". In: S. Hall, P. du Gay (eds.). *Questions of cultural identity*. Londres: Sage Publications, 1996.
- GUIA Jr., Francisco. *Os aromas essenciais*. Lisboa: Caminho, 2006.
- MAGAIA, Albino. "Descolonizámos o Land-rover". In: F. Mendonça, N. Saúte (orgs.). *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993.
- MANJATE, Lucílio. *Os silêncios do narrador*. Maputo: AEMO, 2010.

MANJATE, Rogério. “Jorogina e o Mar”. *Desacordo ortográfico*. Torres Vedras: Livrododia Editores, 2010.

MATUSSE, Gilberto. “A Modernidade em José Craveirinha: Narratividade, Poesia Objectiva e Espírito Messiânico”. Maputo: Proler – edição especial Craveirinha –, 2002, pp. 29-31.

MENDES, Orlando. *Portagem*. Maputo: INLD, 1981.

MOMPLÉ, Lília. *Ninguém matou Suhura*. Maputo: AEMO, 1988.

MUIANGA, Aldino. *Meledina, a história de uma prostituta*. Maputo: Ndjira, 2004.

_____. *Mitos – histórias de espiritualidade*. Maputo: Alcance Editores, 2011.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia. Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

POLIAK, Claude F. *Aux frontières du champ littéraire: sociologie des écrivains amateurs*. Paris: Economica, 2006.

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

SITOE, Bento. *Zabela, my wasted life*. Trad. Renato Matusse. Harare: Baobab Books, 1996 [1983].

SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. Maputo: AEMO, 2001.

TIMÓTEO, Adelino. *A virgem da Babilónia*. Maputo: Texto Editores, 2009.

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique: réel, fiction, espace*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.

Texto recebido em 23 de janeiro de 2013 e aprovado em 10 de abril de 2013.