



João Paulo Borges Coelho: da “novela burlesca” à “novela futurista”

Lola Geraldés Xavier

Instituto Politécnico de Coimbra, ESEC

PALAVRAS-CHAVE: NOVELA, JOÃO PAULO BORGES COELHO, CIDADE DOS ESPELHOS, HINYAMBAAN.

KEYWORDS: NOVELLA, JOÃO PAULO BORGES COELHO, CIDADE DOS ESPELHOS, HINYAMBAAN.

É através de Moçambique que eu vejo o mundo.

João Paulo Borges Coelho, *Expresso África*, 13/04/2006.

A novela surge como terreno comum ao conto, ao romance, com pontos de contacto com a literatura de viagens, a epopeia, o mito, o *fait divers*. Autores como Andrés Amorós colocam-na na vizinhança do conto, distinguindo-se deste “por su carácter durativo, consecuencia inevitable de la diferencia de extensión” (Amorós: 1985: 11). Cristina Robalo Cordeiro, porém, recuperando a ideia de Jean-François Payfa (1999), insiste em que a análise comparativa entre a novela e o romance “mostra claramente que a novela, apesar das aparências, difere mais do conto do que do romance” (Cordeiro, 2000: 44). No entanto, a aceitação da novela como narrativa breve pode ser tomada como referência para a caracterização deste género literário, aproximando-a mais do conto do que do romance. Para além desse traço, “a novela, como o poema, é uma estrutura coesa e semanticamente coerente, em tensão” (*ibid.*: 59). Esta tensão resulta da concisão dessa forma de narrativa e organiza-se em torno de um limitado número de personagens e dos princípios da unidade de ação, de espaço e de tempo, herdados do teatro. O número reduzido de personagens e de vetores de ação contribui para a economia destes textos. Como lembra ainda Cristina

Robalo Cordeiro, “o caráter problemático da novela como gênero é desde logo atestado pelas flutuações taxinómicas e hesitações conceptuais que com ela se prendem” (*ibid.*: 13).

Não é, todavia, nosso objetivo discorrer aqui sobre a caracterização deste gênero narrativo. Antes pretendemos apresentar as duas novelas, publicadas até ao momento, do autor moçambicano João Paulo Borges Coelho. Trata-se de um escritor que nasceu no Porto, em 1955, mas adotou a nacionalidade moçambicana. Professor de História na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, estreou-se na escrita em 2003 com o livro *As Duas Sombras do Rio*. Em 2004, recebeu o Prémio José Craveirinha, com o livro *As Visitas do Dr. Valdez*. Desde então tem publicado em média um livro por ano, tendo-lhe sido atribuído o Doutoramento *Honoris Causa*, em dezembro de 2012, pela Universidade de Aveiro.

1. HINYAMBAAN, “NOVELA BURLESCA”, OU A VIAGEM COMO CRIAÇÃO DE SENTIDO

Hinyambaan, novela publicada em 2008, poderá servir como ponto de partida para a reflexão sobre as relações identitárias que se estabelecem no Sul, segundo o olhar do próprio Sul.

Esta “novela burlesca”, de João Paulo Borges Coelho, permite a análise da viagem enquanto fator desencadeador da construção da imagem do *Outro* e do *Próprio/Mesmo*, bem como do embate do olhar do Local (no caso a cultura tsonga) com o olhar do Estrangeiro (no caso a cultura africânder). O viajar, enquanto deslocamento interior, só porque se é visitado, assim como a importância dos cheiros, dos sabores, dos costumes, etc., acentuam a representação do convívio na diversidade entre a família branca sul-africana que viaja e os negros moçambicanos que vai encontrando no caminho.

Tema clássico da literatura ocidental, a viagem esteve, quase sempre, arraigada a uma forma de olhar o diferente, o *Outro*, direcionada a uma cartografia geográfica e cultural distinta da realidade do ‘Eu’ que observa. Aliando uma função informativa a uma função estética, a narrativa de viagens abre os horizontes ao multiculturalismo e ao diálogo entre identidades. Muitas vezes a procura multicultural torna-se revelação de si-próprio, porque a integração, a assimilação ou o esforço de compreensão do *Outro*, a partir dos padrões de valores culturais daquele que viaja, permite-lhe construir um discurso marcado pelo interculturalismo. Este interculturalismo surge muitas vezes fruto de trocas ao nível do léxico e da significação das relações exóticas ou humanistas entre protagonistas, como processo de interpretação do que é descoberto no *Outro*.

O viajante define as suas relações com o Outro a partir das suas próprias referências culturais. O real descoberto age sobre ele e desencadeia as suas memórias e reminiscências, interpela os seus sentimentos e interroga os seus conhecimentos. Isto traduz-se num discurso de analogias, comparações, controvérsias e polémicas, solicitando ao narrador diversos papéis, estatutos e situações. Isso permite também vários tons e modos narrativos em que a memória tem papel relevante.

Pela analogia e pela comparação faz-se apelo a diversas fontes e domínios do conhecimento, em que os sujeitos literários expõem o seu multiculturalismo por uma espécie de “mise en abyme” da cultura estrangeira na sua própria. É por isso que as narrações de viagem são uma espécie de “melting pot”, em que a geografia comunga da história, da moral, da política, da religião, das artes, etc.

As narrações de viagem são, assim, por excelência, o espaço da descrição do Outro, são o espaço em que as impressões e sensações de descoberta se dão a ler e a ver. É o espaço da subjetividade de um “eu” que de som em som, de imagem em imagem, de odor em odor, constrói a representação do Outro. É a reprodução textual do Outro, em que o problema de alteridade é uma questão de perspectiva, logo de subjetividade.

Esta subjetividade acompanha o olhar das personagens sul-africanas da novela *Hinyambaan*, que viajam de Joanesburgo até Inhambane, em Moçambique. São personagens que, a partir do olhar do Sul, constroem o sentido topográfico e cultural sobre outro sul que visitam, em parte tão diferente de si próprias.

O tema da viagem está presente em várias obras de João Paulo Borges Coelho. Em *As Visitas do Dr. Valdez*, está presente o tema da viagem ao passado através da memória, como evasão do presente. É um passado que tenta justificar um presente de apatia e sem esperança para as duas irmãs, Sá Amélia e Sá Caetana, em que a única lufada de ar fresco nas suas vidas vem do criado, Vicente. A viagem ao passado faz-se através de uma narrativa fragmentada em que as analepses invadem a narração e dão vitalidade à estória. Esta viagem mental constitui, assim, um refúgio imaginário de um quotidiano marcado pela quase imobilidade física das personagens.

No romance de 2007, *Campo de Trânsito*, o *topos* da viagem apresenta-se numa narrativa mais complexa, em que a indeterminação do espaço e do tempo afastam a narrativa da referencialidade. A alegoria da condição humana entre a injustiça e a falta de liberdade, dá corpo a uma narrativa que faz lembrar o mito da caverna de Platão, no que de metafórico tem o romance. J. Mungau é o protagonista, que preso sem saber o motivo, se vai conformando com a sua situação, fazendo lembrar a atmosfera de alienação e de absurdo de *L'Étranger*, de Camus, com as devidas diferenças: Mungau não parece pertencer a uma

categoria de assassino, ainda que o texto não esclareça devidamente esse aspecto. É, pois, uma escrita que indaga a condição da natureza humana numa viagem ao encontro do limbo em que se encontra o ser humano incapaz de agir, alienado e submisso.

A viagem, no sentido com que estamos mais familiarizados, ou seja, de deslocamento de um lugar para outro, encontramos-na na novela *Hinyambaan*. Acompanhamos a viagem de férias da família dos bóeres Odendaal, uma família branca da classe média urbana, que viaja da África do Sul até Moçambique, mais precisamente de Joanesburgo até Inhambane. O destaque recai sobretudo na viagem entre a fronteira da África do Sul com Moçambique, em Komatiport, até Inhambane, numa distância de aproximadamente 600 quilómetros percorridos em dois dias, com uma paragem no Moçambique rural, onde acampam.

O destino, Inhambane, a que Hermann e Henrietta Odendaal teimam em chamar de Hinyambaan, é bem definido desde o começo. O título dá-nos *ab initio* o objetivo da viagem empreendida e remete para a dinâmica de criação terminológica, resultante do contacto com novas realidades, na tentativa de apropriação dessas realidades derivadas do convívio com o Estrangeiro, com o Outro, no caso com outra língua. É uma convivência inicial difícil na apropriação dos nomes, não só de locais, como Inhambane e Maputo (“Mapiutou”, Coelho, 2008: 22), como da pronúncia de nomes próprios como o de Djika-Djika.

No entanto, a língua não se torna um verdadeiro obstáculo entre aqueles que viajam e os que são visitados. Para isso, muito contribuem as traduções do jovem Djika-Djika, o moçambicano a que a família branca dá boleia a partir de uma parte do percurso e que se torna numa espécie de guia pelo interior do país, que de outra forma estaria vedado à família sul-africana. Este moçambicano não é apenas o tradutor linguístico, mas é também o tradutor entre duas realidades, a “ponte entre os dois mundos” (Coelho, 2008: 75). A proximidade desta personagem com a família sul-africana é facilitada, porque não representa somente a ruralidade moçambicana, pois já se urbanizou.

As traduções do jovem são, porém, muitas vezes, invenções, como se percebe pelos contextos descritos e pelos comentários do narrador: “São assim as traduções: corajosamente, atravessam caminhos peçados de armadilhas para conseguir unir muito mais do que o mero sentido das palavras” (*ibid.*: 85). A confluência de línguas é facilitada pelo ambiente festivo do jantar proporcionado pela numerosa família do jovem moçambicano: “Alegres e gordurosas palavras ditas em mais do que uma língua, angulosas e bruscas as dos estrangeiros, enroladas e ariscas as dos locais” (*ibid.*: 66). Daqui se constata que o que é estrangeiro é desarmónico e incompreensível, porque desconhecido, e se depreende a importância da refeição enquanto espaço privilegiado de convívio cultural, permitindo atenuar diferenças.

Djika-Djika permite também o contacto com a ruralidade. Na verdade, a família Odenaal não está apenas a viajar por um território mais pobre e com menos recursos, mas enfrenta, igualmente, o contraste entre a urbanidade, de onde provém, e a ruralidade em que é mergulhada na primeira noite que passa em Moçambique, graças a Djika-Djika.

No final, o objetivo da viagem é atingido – chega a Inhambane –, no entanto, é graças à boleia que dão a Djika-Djika que os objetivos secundários são cumpridos: “ver culturas e paisagens, experimentar as novas sensações que os contactos proporcionam” (*ibid.*: 92). A viagem da família de bóeres permitirá, então, o convívio com outra cultura, em que as autoridades, o comércio à beira da estrada, a culinária e os odores têm as suas peculiaridades.

Como em todas as viagens, a proximidade com o *Outro* causa estranheza e faz aflorar os preconceitos e os estereótipos, através de comentários mordazes sobre “uma cultura diferente da deles, que encontram eivada de limitações” (*ibid.*: 50). Acontece assim com a cidade de Maputo, que a família não visita mas continua a fomentar a ideia de uma “maldita cidade” (*ibid.*: 25), pois “aquilo não é propriamente uma cidade, é antes um amontoado de lixo, assaltantes e polícias corruptos” (*ibid.*: 22). A polícia é, de facto, vista como corrupta e os seus agentes como analfabetos que “estão sempre a arranjar pretextos para [...] extorquir dinheiro” (*ibid.*: 38). Apesar de a família sul-africana não ter desembolsado dinheiro com as autoridades, a verdade é que as experiências que teve com as patrulhas policiais foram no mínimo desconcertantes e vão, em parte, ao encontro destes estereótipos.

Esta novela apresenta os moçambicanos pelos olhos dos Odendaal, minorizando-os através do léxico usado. Assim, os moçambicanos são os “coitados” (*ibid.*: 18, 41), os “coitadinhos” (*ibid.*: 26); os “analfabetos” (*ibid.*: 12). Ao longo da novela, é destacado o papel da tradição e a importância dos mais velhos, como a Vovó Thum; sobressai o respeito pela autoridade e a curiosidade pelo que é estrangeiro. Para além da relação Eu–Outro, o fosso estabelece-se também entre ruralidade e urbanidade. É uma ruralidade que ora causa surpresa e admiração, pela “facilidade com que [os habitantes] apreendem a novidade” (*ibid.*: 64) e se recupera a ordem: “É este o milagre do mundo rural onde, atrás de uma arrastada confusão, se esconde afinal a mais perfeita ordem” (*ibid.*: 64). É, igualmente, uma ruralidade que ora causa estranhamento, ora afastamento, pois é o “estranho mundo” (*ibid.*: 56), onde há “esse irritante costume que os rurais têm de acordar cedo e bem dispostos” (*ibid.*: 89).

A nova cultura é apenas ignorada pela jovem Hannah, que com os seus “headphones” postos se alheia da realidade por que passa, representando a indiferença de uma dada camada jovem. À medida que decorre a viagem, a percepção da realidade torna-se

mais positiva e a oposição “na minha terra” (*ibid.*: 39), “aqui” (Coelho, 2008: 10) / “nesta terra” (*ibid.*: 16) vai-se desvanecendo. Os pais e o filho Odendaal vão estando atentos e interagem com os autóctones: compram flores, cajus, máscaras e descem para apreciar os odores da fruta vendida à beira da estrada, enquanto na paisagem sobressai o castanho do mato e do capim. A viagem vai-se tornando propícia ao despertar dos vários sentidos (audição/olfacto/ visão/paladar).

Assim, para Hermann, o caju que compra na beira da estrada é “produto de primeira qualidade” (*ibid.*: 32). Por outro lado, a comparação com a realidade da África do Sul põe a nu as fragilidades que essa sociedade também tem, em que a violência e o crime são uma realidade (cf. *ibid.*: 34)¹. Analogias feitas, em que a certeza de que a sociedade de onde provêm também não é o melhor modelo, as personagens vão adequando-se à realidade do Outro. Henrietta é a personagem que maior esforço faz para compreender o país que atravessam, mostrando uma atitude politicamente correta e compassiva. No entanto, o contacto com a família de Djika-Djika desorienta, no início, este casal de bóeres.

Hermann faz um esforço para se integrar. Esforço que culmina com a troca de bebidas, a partilha da cerveja sul-africana pela bebida do caju moçambicano e na consequente embriaguez do Odendaal. Também a comida moçambicana oferecida pela família de Djika-Djika causa no início estranhamento e o piri-piri torna-se uma barreira à integração da família estrangeira. É, no entanto, uma barreira que rapidamente é ultrapassada e este episódio do jantar vem comprovar que o convívio à mesa é uma forma de quebrar barreiras e aproximar culturas, desde que o Estrangeiro esteja disposto a experimentar.

O narrador onisciente apresenta, no entanto, também a visão do Outro sobre o estrangeiro, ainda que de forma menos expansiva. É com estranhamento que a família de Djika-Djika observa a forma de comer dos estrangeiros (*ibid.*: 67). É igualmente com estranheza que constata a diferença do estatuto da mulher nas duas culturas: as mulheres estrangeiras falam “muito alto para os homens, como se fossem todos a mesma coisa” (*ibid.*: 88).

¹ Compare-se esta realidade com o filme *Tsotsi* (que recebeu em 2006 o Óscar para melhor filme estrangeiro), que retrata a miséria física e moral que grassa nessas aglomerações, de gente sem emprego nem futuro, que crescem nas periferias das grandes cidades desde o fim do apartheid. Este aumento de população nas periferias deve-se ao êxodo rural e ao fluxo de imigrantes, vindos sobretudo dos países vizinhos (Moçambique, Malawi, Zimbábue). Ao longo dos últimos anos, os imigrantes têm vindo a substituir a minoria branca no papel de “inimigo principal” – cf. *África* 21, nº 18, Junho 2008: 44-46.

Não podemos terminar sem interrogar a pertinência da designação genológica inscrita na capa do livro, que o caracteriza como “novela burlesca”. Se não há dúvidas de que seja uma novela, por cumprir os preceitos brevemente enunciados no início deste texto, a adjetivação de “burlesca” causa algum estranhamento. Não vemos aqui a aplicação da terminologia clássica, no sentido de “paródia de textos clássicos de assunto sério”. A visão que nos é dada da sociedade na novela também não ridiculariza as personagens, costumes, valores, etc. A perspectiva da realidade social é crítica, como não poderia deixar de ser numa narrativa em que o fio condutor é o da viagem, no entanto, verifica-se alguma condescendência quer pelas personagens no contacto com o “diferente”, quer pelo narrador na descrição das situações, fruto da subjetividade daqueles que olham, maioritariamente, a família branca. É sobretudo a ironia que está presente e que culmina no final quando os Odendaal deixam Djika-Djika junto do seu “patrão”, o dono da roda do atrelado que o jovem carregara desde que lhe deram boleia. Desde o início da narrativa Hermann Odendaal recorria à memória através das opiniões do amigo Joss du Plessis para interpretar a realidade que o circundava com base na subjetividade do amigo, como se de um La Palisse se tratasse, sem deixar interferir a sua própria avaliação dos acontecimentos, com repetidas frases como “O Joss du Plessis diz que...” (*ibid.*: 19); “O Joss du Plessis disse-me que...” (*ibid.*: 22); “Como diz o du Plessis...” (*ibid.*: 31). Percebe-se agora que a análise da mulher em relação ao amigo estava correta (*ibid.*: 87). O casal amigo tinha progredido social e economicamente em relação aos Odendaal e desculpa-se, inventando que partiria mais tarde para não fazerem em conjunto as habituais férias. A novela começa com a referência à amizade das duas famílias e termina com o episódio do encontro entre elas, desmascarando a mentira dos du Plessis, logo augurando o rompimento dessa amizade.

Os momentos em que Djika-Djika intervém são imbuídos de algum burlesco, é certo. É o caso do encontro no posto de polícia com os Odendaal, em que devido ao seu depoimento irrealista a família pôde seguir viagem (*ibid.*: 46); é o caso da forma como consegue “manipular”, aparentemente de forma ingénua, esta família e levá-la a realizar os seus objectivos: consegue boleia para si e para a roda de atrelado; consegue que os Odendaal se metam num caminho sinuoso de terra batida para o levarem a casa e finalmente consegue a boleia até Inhambane. Esta manipulação é facilitada também pela cultura urbana de Djika-Djika, que o torna expedito na forma como se apresenta e age e que, em parte, se afasta da sua família rural para se aproximar da família sul-africana. O episódio em que Djika-Djika traduz para os seus familiares, que se acotovelam à porta da tenda dos Odendaal, antes de dormir, o que se diz dentro da tenda, pela forma como inventa, é um outro exemplo (*ibid.*: 88).

Pergunta-se, então: que diferença há entre este olhar sul-africano da cultura moçambicana e o olhar de um ocidental? Se tivermos em consideração a dependência económica que ainda existe dos países do sul de África em relação à África do Sul, os olhares dos brancos sul-africanos sobre a realidade moçambicana não parecem assim tão distantes dos olhares que o Norte lança sobre o Sul. Daqui não poderemos concluir que o olhar cultural é determinado pelo olhar económico e não a partir do lugar (de enunciação) de onde observamos o Outro? Claro que o narrador desta novela é criação de um autor moçambicano e não sabemos até que ponto João Paulo Borges Coelho conseguirá o distanciamento que um autor realmente sul-africano teria em relação à realidade de Moçambique ou até que ponto este autor consegue perspetivar o olhar de um sul-africano sobre um moçambicano.

2. CIDADE DOS ESPELHOS, “NOVELA FUTURISTA”, OU O FUTURO COMO CRIAÇÃO DE DESUMANIZAÇÃO

Detenhamo-nos, agora, em *Cidade dos Espelhos*. Esta “novela futurista”, de João Paulo Borges Coelho é publicada em 2011. A subcategorização genológica inscrita na capa do livro, da responsabilidade do escritor, remete-nos para um enredo com laivos de ficção científica. Esta vertente está sobretudo em evidência em algumas descrições dos espaços onde decorre a ação e pelo evento que desencadeia a trama narrativa: três conhecidos (ao longo da narrativa percebemos que não há qualquer laço de amizade a ligá-los) juntam-se para a concretização de um plano que implica a morte em massa de fiéis reunidos num templo. Esse resultado é conseguido, à distância, através de bolas de sabão que transportam um mortífero caldo de bactérias. A novela começa, assim, com a encenação de um enigma, aproximando-se de uma intriga policial, na linha de Edgar Poe, explorando o *suspense*, a dúvida, a ambiguidade, o medo e a violência, que se manterão ao longo da narração.

Os motivos que estão por detrás da chacina parecem ser uma espécie de vingança da parte de Laisson e Jeremias, as duas personagens que acompanham Caia, nome da personagem principal. Para este, tudo não passa de um jogo. E um jogo é também a forma como o narrador conduz a sua narração, em que a ironia vai polvilhando a sua explanação. São irónicos os comentários ao modo como se dá a morte dos fiéis, como se de um castigo coletivo se tratasse: “E a morte, desta feita, está longe de poder ser tida por diabólica emanação uma vez que vem de cima, do lado portanto da divindade” (Coelho, 2011: 15).

Também o nome das personagens, como Jeremias e Caia, nos remetem para uma relação com a religião, numa intertextualidade bíblica. Caia remete-nos para a figura bíblica de Caim e quer a sua relação com o homicídio, em massa, quer a fuga que enceta

é congruente com esta intertextualidade. São, no entanto, personagens banais, medíocres, ainda que capazes de feitos excepcionais, no sentido de atípicos, anormais.

Cidade dos Espelhos é uma novela de desafetos, em que sobressaem os ódios mútuos dos habitantes das várias partes da cidade (Zona Alta e Bairro Colonial). A Zona Alta, local onde moram os abastados, é espaçosa; por sua vez, o Bairro Colonial é a zona pobre, labiríntica, que esconde facilmente fugitivos, pela sua (des)organização. Eis, pois, uma sociedade, dividida entre ricos e pobres, os que vivem na Zona Alta e os que vivem no Bairro Colonial, respetivamente, em que o vandalismo, associado às situações climáticas adversas, como a chuva ácida, criam um ambiente disfórico, pautado por espaços físicos fantasmagóricos e degradados. A natureza está morta, a água não corre no rio, que se transformou em recipiente de lixo, as árvores não têm ramos nem folhas, são sintéticas, de modo a substituir as naturais aniquiladas pelas chuvas ácidas. As árvores, símbolo de vida, estão mortas, substituídas por materiais artificiais, enquadram-se na paisagem em que é “tudo imenso, tudo de plástico” (*ibid.*: 24). O narrador descreve essa imensidão usando contenção descritiva através da frase curta. Estas descrições disfóricas estendem-se também às personagens secundárias: o general que observa do seu palacete a cidade, qual ave de rapina altiva, é apresentado fisicamente de forma grotesca, com uma alma seca “como a raiz de uma macieira morta há muitos anos” (*ibid.*: 24). As descrições, quer dos espaços em que sobressaem as Alamedas de árvores de plástico, quer das personagens, configuram o despojamento de roupagens e de valores.

Por outro lado, a linguagem e as descrições acentuam a desumanização de um futuro inóspito e ameaçador, em que a melancolia e, sobretudo, o medo se instalam. É o medo de Laissonne que tenta fugir à perseguição policial, é o medo da avó de Caia por um neto que não consegue corresponder aos seus gestos de ternura. Ao longo da novela, encontramos a linguagem dos afetos nesta relação unívoca avó–neto. Mas até estes afetos repugnam e estão despersonalizados: a avó é apresentada como “a velha” e representa a decrepita velhice, despojada de nome, despojada dos sentidos, encarnando as conseqüências de uma vivência associada à pobreza. A velha, assim como o general, são personagens sem nome: um por representar o explorador, a outra, por representar os explorados, acabam por se encontrar, na morte, provocada pela velha, tornando-se, no final, o espelho um do outro.

O narrador, de forma monológica, usa uma linguagem crua, enxuta, incisiva. Cria-se, assim, um discurso de desumanização, intensificado pelas metáforas, pelas comparações e, sobretudo, pelas frases curtas que o narrador usa. É um narrador que se mostra impassível ao seu relato e às misérias que narra, permitindo-se de quando em vez momentos de

ironia, mas sempre como quem olha à distância, sem qualquer envolvimento emocional, o que contribui para a criação de um texto despossado de afeições.

A linguagem usada, aparentemente simples, permite, por um lado, a exuberância na forma como as personagens e o espaço são caracterizados, em que se destaca a caricatura na exploração dos limites do real. Por outro lado, a elipse do essencial (por exemplo, ficou por explicar a relação entre a velha e o general e a razão que a leva a querer matá-lo), destacando o implícito e valorizando o enigmático, vai ao encontro da impossibilidade de sentido e do apanágio do fragmento, instaurados por algumas narrativas pós-modernistas.

Ao longo do texto o *Leitmotiv* do colibri, enquanto símbolo do salvador da humanidade da fome, opõe-se pela sua leveza e beleza à velha, avó de Caia. O colibri destaca-se, ainda, pelo contraste com o outro *Leitmotiv* da obra, os cães, ora nomeados dessa forma, ora apresentados como mastins, animais ferozes que substituem os policiais e capturam furtivos. Este animal introduz simbolicamente a ideia de morte. As metáforas usadas ao longo da narrativa evidenciam os cenários de violência a que é associado no texto: “Os mastins são as línguas de um fogo negro alastrando no alcatrão” (*ibid.*: 95) e “Os mastins são velozes como um vento negro [...]. Os mastins são um exército [...]” (*ibid.*: 104).

Segundo o autor, *Cidade dos Espelhos* é uma “novela futurista”, mas trata-se de um “futurista” em que a personagem principal é “imune ao futuro” (*ibid.*: 96). Por outro lado, para além dos cenários onde decorre a ação, as problemáticas abordadas são as do presente: a pobreza, a marginalidade, a exclusão, a tortura, o medo, a falta de solidariedade. Trata-se de uma sociedade do futuro que reproduz a sociedade do presente, que não cria condições para a redenção.

Finalmente, esta indicação genológica de “novela futurista” quebra *ab initio* uma lógica de cumplicidade entre o escritor e o leitor: por um lado, ambos não partilham necessariamente a mesma experiência; por outro, estão dadas as indicações para a quebra da previsibilidade das linhas da ação da narrativa. No entanto, ao longo do texto, apesar de o tempo narrado parecer não ser o da sua contemporaneidade, a verdade é que o leitor vê no presente o espelho do futuro: a continuidade da inoperância e da conivência da sociedade privilegiada face à miséria humana e a injustiça social.

“Cidade dos espelho” é também o título do vigésimo e último capítulo, porque: “nos espelhos cabem todas as coisas, até mesmo outros espelhos, os espelhos estão sempre cheios de espaço dentro deles, o dobro do espaço infinito, embora invertido. Os espelhos não se cansam nem se enchem porque nada guardam [...]” (*ibid.*: 117). O ritmo que a escrita adquire nesta passagem, através das repetições, evidencia a multiplicidade de reflexos que permitem uma leitura do presente e do futuro, como se a proliferação de imagens

se aniquilasse, confluindo no vazio. No final, algumas questões se levantam: *Cidade dos Espelho* é um título irónico, porque o símbolo do espelho de verdade, sinceridade e pureza é defraudado ao longo da novela? Ou *Cidade dos Espelhos* representa o reflexo de um presente desumanizado projetado num futuro mimético em que o esvaziamento das qualidades humanas se acentua? Caberá ao leitor da novela criar a sua resposta.

Concluindo, a novela em João Paulo Borges Coelho constrói-se a partir das influências das narrativa de viagens (em *Hinyambaan*) e da ficção científica conjugada com o *fait divers* (em *Cidade dos Espelhos*). Estas duas novelas comungam do tema da viagem: por um lado a viagem no espaço, entre lugares, atravessando a ruralidade; por outro, a viagem no tempo, a partir do espaço da cidade. O leitor destas novelas é convidado a refletir sobre a condição humana e a forma como se está a construir o futuro enquanto espaço e tempo de relações humanas e de relações com a própria natureza.

BIBLIOGRAFIA

- AMORÓS, Andrés (1985). *Introduccion a la Novela Contemporânea*. Madrid: Cátedra.
- COELHO, João Paulo Borges (2008). *Hinyambaan*. Lisboa: Caminho.
- (2006). “É através de Moçambique que eu vejo o mundo”, *Expresso África* (13/04/2006), in http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2006/08/joo_paulo_borge.html (30/11/2013).
- (2011). *Cidade dos Espelhos*. Lisboa: Caminho.
- (2004). “A atividade científica é apenas uma das maneiras de dar conta da realidade”, *Público*, 9/10/2004.
- CORDEIRO, Cristina Robalo (2000). *Lógica do Incerto. Introdução à Teoria da Novela*. Coimbra: Editora Minerva.
- PAYFA, Jean-François (1999). *L’Art de la Nouvelle*. Bruxelas: Presses de Belgique /Éditions Quorum.
- SEIXO, Maria Alzira et al. (ed.) (2000). *The Paths os Multiculturalism. Travel writings and postcolonialism*. Lisboa: Edições Cosmos/International Comparative Literature Association.

RESUMO

Pretende-se com este texto abordar as novelas publicadas pelo escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho, nomeadamente *Cidade dos Espelhos* (2011) e *Hinyambaan* (2008).

ABSTRACT

This text aims to focus on the novellas published by the Mozambican writer João Paulo Borges Coelho, namely *Cidade dos Espelhos* (2011) and *Hinyambaan* (2008).