

TEMPO E ETERNIDADE NA ILHA DE MOÇAMBIQUE: ãO PANO ENCANTADOö, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO**Nathália de Ornelas Nunes de Lima¹**

RESUMO: O presente texto tem como principal objetivo propor uma leitura do conto ãO pano encantadoö, do escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho. Desta forma, procuraremos neste trabalho explorar aspectos da narrativa, tais como as relações entre ficção e história, entre o passado e o presente e entre a oralidade e a escrita.

Palavras-chave: Literaturas Africanas em Língua Portuguesa; Literatura moçambicana; João Paulo Borges Coelho.

Time and eternity in the island of Mozambique: ãO *pano encantadoö*, by João Paulo Borges Coelho

ABSTRACT: This paper proposes an analysis of the short story "*O pano encantado*," by the Mozambican writer João Paulo Borges Coelho. In this way, the paper explores aspects of the narrative, such as the relationship between fiction and history, past and present and orality and writing.

Keywords: African Literature in Portuguese; Mozabican Literature; João Paulo Borges Coelho.

ãAinda o tempo, intangível tempo. E misterioso, porque hoje e ontem o não vimos progredir e vamos perdendo a

¹ Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) / Universidade Federal Fluminense (UFF) / Secretaria Municipal de Educação de Nova Iguaçu (SEMED)

*esperança de tal verö.**

A Ilha de Moçambique tem sido, ao longo dos séculos, ainda que provisoriamente, a morada de vários e importantes escritores das literaturas em língua portuguesa, servindo de inspiração para a confecção de inúmeros textos. Entre os que nesta pequena porção de terra no Índico um dia aportaram ou viveram, destacam-se, entre muitos outros, nomes como Luís de Camões, Tomás Antônio Gonzaga, Manuel Maria du Bocage, Campos Oliveira, Jorge de Sena, Rui Knopfli, Virgílio de Lemos e Eduardo White.

No poema *Camões na Ilha de Moçambique*, dedicado aos moçambicanos Amílcar Fernandes e Rui Knopfli, o escritor português Jorge de Sena procura explorar esse passado, de encontros e tensões e de fortes ligações com a literatura, da Ilha:

É pobre e já foi rica. Era mais pobre
quando Camões aqui passou primeiro,
cheio de livros a cabeça e lendas
e muita estúrdia de Lisboa reles.
[í]
Mas antes dele, como depois dele,
aqui passaram todos: almirantes,
ladrões e vice-reis, poetas e cobardes,
os santos e os heróis, mais a canalha
sem nome e sem memória, que serviu
de lastro, marujagem, e de carne
para os canhões e os peixes, como os outros.
Tudo aqui passou ó Almeidas e Gonzagas,
Bocages e Albuquerque, desde o Gama.
Naqueles tempos se fazia o espanto
desta pequena aldeia citadina
de brancos negros, indianos e cristãos,
e muçulmanos, brâmanes, e ateus.
Europa e África, o Brasil e as Índias,
cruzou-se tudo aqui neste calor tão branco
como do forte a cal no pátio, e tão cruzado
como a elegância das nervuras simples
da capela pequena do baluarte.
[í] (SENA, 2006, pp. 225-227).

E é precisamente a Ilha de Moçambique, local, como bem observou Sena, de entrecruzamentos culturais entre a África, a Ásia, a Europa e a América, o cenário do conto que ora nos propomos analisar, *O pano encantado*, escrito por João Paulo Constantino

* COELHO, 2005, p. 196. Trecho do conto *Ilbo Azulö*, o último do *Setentrião*.

Borges Coelho, ficcionista, historiador e professor universitário moçambicano.

No que diz respeito à biografia de Borges Coelho, faz-se pertinente lembrar, no entanto, que o escritor nasceu, na verdade, na cidade do Porto, em 1955, filho de pai português e mãe moçambicana. Aliás, são as mulheres de sua família que representam, já há algumas gerações, suas raízes desse pedaço da África Oriental: assim como sua mãe, sua avó e sua bisavó eram todas naturais da Ilha do Ibo (cf. MOREIRA, 2009, p. 155). E, se dissemos que Borges Coelho é moçambicano, é porque o escritor se identifica como tal, como se pode perceber no seguinte trecho de uma entrevista concedida à Professora Carmen Tindó Secco:

(...) Mas, enfim, o que posso responder é que a minha nacionalidade resulta muito mais de uma condição que de uma opção (digo isso sem pretender retirar a nobreza ao acto de optar). Tenho família há muitas gerações nos dois países, e, dessa condição, me vieram fios cruzados daquilo que se pode designar de sentido de mundo. Foi em Moçambique que tive consciência de pertencer fisicamente a uma terra, enquanto que uma parte importante e não renegada da minha cultura é portuguesa. Isso a que chama pluralidade é, pois, um ponto de partida, e não de chegada: não escolhi, ãnasceram-meõ assim. (...). (COELHO *apud* SECCO, 2009, p. 168).

A carreira literária de João Paulo Borges Coelho é relativamente recente, tendo-se iniciado com a publicação do romance *As duas sombras do rio*, em 2003. No ano seguinte, edita-se *As visitas do Dr. Valdez*, obra que recebeu, em 2005, o Prêmio José Craveirinha, promovido pela AEMO ó Associação dos Escritores Moçambicanos. Seguem-se aos dois romances já citados, os seguintes títulos: os dois volumes de contos *Índicos Índicios I: Setentrião* e *Índicos Índicios II: Meridião*, ambos de 2005; *Crónica da Rua 513.2* (2006); *Campo de trânsito* (2007); *Hinyambaan* (2008); *O Olho de Hertzog* (2010), pelo qual o autor recebeu o Prémio LeYa 2009; *Cidade dos Espelhos* (2011); e *Rainhas da noite* (2013).

ÕO pano encantadoõ é o conto ou õestóriaõ, como prefere o autor, de abertura da primeira parte dos *Índicos Índicios*, chamada de *Setentrião*. As narrativas reunidas nesse livro procuram dar conta da diversidade cultural e étnica do norte de Moçambique, cada uma delas centrando-se em uma localidade específica e mostrando aspectos os mais variados, como: a persistência da fé islâmica, através dos séculos, em determinadas populações; o momento de repressão do salazarismo e a intensificação do domínio português sobre as colônias em África, em meados do século XX; a busca pelo õprogressoõ em meio à pobreza no período pós-colonial (ainda que isso signifique o sacrifício de dezenas de vidas inocentes); a constatação de que velhas estruturas permanecem, mesmo após a Independência, como a

corrupção; o conflito entre as tradições culturais e o desejo de modernização; a tensão entre a oralidade e a escrita, entre outros.

Como dissemos anteriormente, a *Índicos Índicios I: Setentrião* seguiu-se *Índicos Índicios II: Meridião*, cujas narrativas se desenvolvem tendo como cenário o Sul de Moçambique. Cada um dos dois volumes é composto por cinco histórias. Na Introdução de *Setentrião*, o autor explica-nos:

O mar Índico molha, um a um, os cerca de dois mil e quinhentos quilômetros da costa de Moçambique ó uma extensão apreciável. Maior ainda se considerarmos as ilhas que há espalhadas ao longo dessa costa, inúmeras. E muito, muito maior se tivermos em conta as histórias que esse simples facto tem alimentado no imaginário do presente e ao longo do tanto tempo que passou. Uma água mansa que também sabe enfurecer-se. Azul, se lhe bate o sol, mas tantas vezes parda, tingida por tudo o que essa costa deixa que se escape pelas suas líquidas veias ó terras e ramagens, memórias e afogados, enredos e procuras ó que ali se abrem para a fertilizar.

São estes os *Índicos Índicios*, e arrumei-os em dois volumes, seguindo um critério que é apenas geográfico. (í)

Por detrás de tantos nomes e tantos cruzamentos, de tanta diversidade, é sempre o mesmo, o mar. (COELHO, 2005, pp. 9-10).

Notamos que João Paulo Borges Coelho aponta em seu texto introdutório, de forma análoga ao que fez Jorge de Sena em seu poema, a grande diversidade cultural existente em Moçambique. Mas, mesmo com tantas diferenças em jogo, é possível encontrar um ponto de ligação entre os habitantes do país, sejam os que vivem na parte continental ou os que vivem nas muitas ilhas da costa: o fato de todos compartilharem o Oceano Índico.

O conto *O pano encantado*, objeto de nossa apreciação, inicia-se com uma consideração, por parte do narrador, sobre a Ilha de Moçambique e seus habitantes, que, assim como habitantes de outras ilhas pelo mundo, também estão sujeitos ao chamado dilema da insularidade², isto é, sentem-se divididos entre a Ilha e o continente, nutrindo, ora por um ora por outro, desejo ou repulsa:

² Essa temática é bastante debatida pelos estudiosos das literaturas africanas em língua portuguesa nas obras de autores de São Tomé e Príncipe e, principalmente, de Cabo Verde. Discorrendo sobre o trabalho da geração de autores cabo-verdianos de *Claridade*, entre as décadas de 1930 e 1940, SECCO (s.d., 61) explica ó e acreditamos que isso é perfeitamente aplicável ao caso da Ilha de Moçambique no conto de Borges Coelho ó que o mar é visto sob uma perspectiva ambígua, pois as águas oceânicas são aquelas que não só libertam, mas também aprisionam. Eis o dilema da *insularidade* e do *terralongismo*, ou seja, a coexistência da sensação de aprisionamento ocasionada pela condição de estarem ilhados pelo mar e da vontade de deixar o Arquipélago, uma ânsia evasionista. O ego cabo-verdiano desta segunda fase se vê perpassado por uma constante ambivalência de percepções provocadas pelo dilema de *querer* ficar, porém ter *que* partir da terra natal. (SECCO, s.d., p. 61, grifos da autora).

Para entrar na Ilha de Moçambique é necessário atravessar a ponte. Ponte estreita, metálica, quase infinita, que nos leva da terra firme para o outro lado. Como sempre, há a versão daqueles que olham a Ilha com estranheza e a dos outros, que a consideram o centro do mundo, e ao outro lado o mato. De qualquer maneira, sendo ou não como cada um diz, é na ponte que reside todo o mistério pois que, unindo, ela traz à lembrança a separação. Sem ponte seria um mundo à parte; com ela, transformou-se a Ilha numa ilha, num espaço fechado onde só pela ponte se entra ou sai. Como em todas as ilhas, também aqui os habitantes são inquietos, olhando o continente com desdém, outras vezes como se o desejassem. Nunca se decidindo, todavia, a alcançá-lo. (COELHO, 2005, p. 13).

Reflete também o narrador sobre como, a partir da construção da ponte que a liga ao continente africano, transformou-se a Ilha numa ilha (COELHO, 2005, p. 13). Ao conectar-se ao continente, superando a condição de isolamento imposta pelo mar, a Ilha de Moçambique teria perdido um pouco de sua singularidade e sem ponte, seria um mundo à parte (COELHO, 2005, p. 13) e se tornado uma ilha como as outras, o que podemos notar na superfície textual com a substituição do artigo definido e da inicial maiúscula (a Ilha) pelo artigo indefinido e inicial minúscula (uma ilha). A ponte, estreita, mas quase infinita, tem um caráter ambíguo: é na ponte que reside todo o mistério pois que, unindo, ela traz à lembrança a separação (COELHO, 2005, p. 13).

Ao apresentar-nos os personagens centrais da estória e o ambiente onde se desenvolverá a maior parte da ação, começamos a perceber que, apesar de a Ilha de Moçambique estar a cada dia mais suscetível a receber influências externas, o modo como seus habitantes se relacionam com o tempo é diferenciado:

Bom seria que fosse assim simples, demorado o que nos desse prazer, rápida a dor; futuro o que está para diante, passado o que já passou. Mas assim não acontece infelizmente nesta ilha, onde são misteriosíssimas as relações que se estabelecem entre as coisas e o tempo (COELHO, 2005, p. 14).

No conto *O pano encantado*, o que se nota, desde o início, é uma escrita que se constrói entre o literário e o histórico, revelando aspectos culturais moçambicanos, desigualdades sociais, bem como as tensões entre os pontos de vista de seus personagens. O texto centra-se na relação estabelecida entre o jovem alfaiate Jamal e seu patrão, o senhor Rashid, proprietário da Alfaiataria 2000, um negócio com nome de futuro já ultrapassado (COELHO, 2005, p. 14), indicando o trecho citado que o que se conta acontece, provavelmente, na contemporaneidade, a partir dos anos 2000. Explica-nos o narrador a

origem do nome do estabelecimento:

O senhor Rashid, por exemplo, resolveu um dia que, tendo este nome de Alfaiataria 2000, assemelhava-se o seu negócio a um negócio de futuro, comprovando no concreto como seria quando chegássemos a essa data então distante mas que ele já conseguia vislumbrar. (...) 2000. Futuro. Mas o tempo correu veloz, aproximou-se do fim do milénio, dobrou o último ano com a mesma desenvoltura com que dobra os outros todos, a única diferença estando em que foi nesse que a Alfaiataria 2000 pôde enfim ser o que pretendia, uma alfaiataria confortavelmente instilada no ano que lhe competia. Mas depois, esse mesmo tempo que não pára seguiu veloz em direção ao futuro, de tal modo que se inverteu o sentido que o senhor Rashid pretendeu um dia dar ao projeto. O futuro era agora passado, e a outrora promissora alfaiataria 2000 um negócio estagnado se não mesmo decaindo (...). (COELHO, 2005, pp. 14-15).

A estória foca na atual condição da Ilha de Moçambique, que, assim como o resto da nação, encontra-se às voltas com o neoliberalismo, recebendo turistas que enxergam os trabalhos de Jamal apenas como objetos exóticos que podem ser facilmente comprados (cf. MOREIRA, 2009, p. 163).

No contexto da Guerra Fria, durante o período de luta por Independência por parte das colônias portuguesas na África, o que viria a se concretizar nos anos 1970, os revolucionários adotaram a ideologia marxista e implantaram-se regimes socialistas nas novas nações (Moçambique, Angola, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau), recebendo apoio da União Soviética e de Cuba.

Não demorou, contudo, para que a utopia revolucionária desse lugar a uma profunda desilusão, já que o socialismo em todo o mundo entrou em crise a partir do final dos anos 1980 e os problemas sociais e econômicos continuaram no Pós-Independência das antigas colônias portuguesas. Em Moçambique, assim como em outros países, desenrolou-se um longo período de guerra civil. Como mostra a Professora Carmen Tindó Secco,

Há, hoje, um desejo de reconstrução nacional por parte do povo. Entretanto, o neoliberalismo contemporâneo atinge também o contexto econômico e político do país, que abre suas portas ao capitalismo transnacional, às privatizações, fazendo com que muitos moçambicanos se esqueçam dos ideais marxistas da época da independência. Pela proximidade com a África do Sul, muitas empresas sul-africanas começaram a dominar parte dos negócios em Moçambique. O neocolonialismo, agora, é exercido pelo FMI e pelo Banco Mundial, que tentam enredar com seus tentáculos todo o planeta. (SECCO, s. d., p. 23).

O presente em decadência da Alfaiataria 2000 contrasta com o passado ôgloriosô, na

visão de Rashid, do negócio, que, décadas antes, ainda no período colonial, parecia não carecer de recursos e tinha entre seus clientes nomes de importantes figuras da administração portuguesa. Uma referência ó que incorpora a matéria histórica à narrativa ficcional ó a esse passado de prestígio do estabelecimento comercial é o episódio relatado pelo senhor Rashid, quando o então Governador-geral de Moçambique, Arantes de Oliveira, que costumava usar um chapéu ãalternadamente na cabeça ou na mão e consta que foi Salazar ele próprio que lho enviouö (COELHO, 2005, p. 18), adquiriu um terno riscado confeccionado na alfaiataria:

(...) levou-o daqui, éramos já Alfaiataria 2000, embora ainda sem Jamal, nessa altura soando a negócio mais que de futuro, espacial, marciano. Mais avançado que ele, e mesmo assim só um ano, apenas aquele filme americano que passou à época no Almeida Garrett, em Nampula, e a tanta gente admirou. Pagou o senhor Governador pelo fato uma pechincha. (COELHO, 2005, p. 18).

O filme em questão, ãmais avançadoö que o nome da alfaiataria apenas um ano, é, provavelmente, *2001: uma Odisseia no espaço*, do cineasta norte-americano Stanley Kubrick, que estreou nos cinemas em 1968. E, para explicar a atual escassez de tecidos na loja, duas hipóteses são levantadas, uma por Rashid, que afirma que ãAntes havia de tudo (...) Mas deixou de haver, talvez por aqui ser uma ilha onde as coisas de fora têm mais dificuldade de chegarö (COELHO, 2005, p. 19), e outra pelo narrador, que completa: ãOu então para que não fiquem vestígios do que aqui se fazö (COELHO, 2005, p. 19).

Podem ser percebidos ao menos três grandes momentos no conto. No primeiro, e sobre o qual dispensaremos aqui maior atenção, conhecemos a rotina diária de trabalho no espaço da Alfaiataria 2000 e começamos a ter ideia do relacionamento complexo entre patrão e empregado. Nessa parte da narrativa, é a figura do senhor Rashid que ocupa lugar de destaque, sobretudo através de seu discurso: é o proprietário do estabelecimento quem chama os clientes na rua, passa instruções a Jamal, explica ao freguês e o tranquiliza quanto aos procedimentos a serem tomados na peça de tecido, desvenda os segredos dos corpos ao tomar-lhes as medidas com a fita métrica, negocia o preço do serviço. No segundo grande momento do texto, vemos Jamal em sua casa, livre para compor os seus bordados. A terceira e última parte que identificamos corresponde ao desfecho da narrativa.

No ambiente de trabalho, regido pelo dia, Jamal não tem voz, é ãinsondávelö, tem para com os clientes ãolímpicas indiferençasö, e quando não está costurando, o alfaiate parece sentir-se deslocado, ãcomo se a sua presença só se justificasse enquanto estiver pedalandoö

(COELHO, 2005, p. 23), embora também seja ôinquietaö (COELHO, 2005, p. 13), como outros habitantes da Ilha:

Assim inquieto é Jamal, o alfaiate, sentado no seu banco de madeira negra e sem idade, naquela imensa sala antiga de paredes grossas, rasgada a meio pela luminosidade crua do dia que irrompe lá de fora, através da porta, como uma faca abrindo a carne. E à medida que o dia avança vai a faca remexendo a ferida escura, as penumbras mudando de lugar e Jamal entrando nelas, fugindo delas; fugindo da luz para procurar o fresco, entrando nela para poder ver o que faz na sua Singer, também ela sem idade, os pés toscos accionando o pedal para a fazer ronronar e, com esse som, coser os panos que tem em mãos. Ou melhor, para poder ver o que faz na Singer do senhor Rashid, o proprietário da Alfaiataria 2000 (í). (COELHO, 2005, pp. 13-14).

A Alfaiataria 2000 surge aos olhos do leitor como um local onde o tempo parece correr de maneira diferente: ôatrás daquela pesada porta corre agora um futuro do passadoö (COELHO, 2005, p. 15). Ao longo de todo o texto, surgem muitas imagens que reforçam esse aspecto de permanência do passado, como os anteriormente citados ôbanco de madeira negra e sem idadeö, a ôimensa sala antiga de paredes grossasö, a ôSinger, também ela sem idadeö, além da ôcadeira sem idadeö que o senhor Rashid oferece aos clientes enquanto estes aguardam a conclusão do serviço e da chave de ferro da porta da loja, ôatada a um cordel também ele escuro e sem idadeö (COELHO, 2005, p. 21 e p. 25). O trecho a seguir, sintetiza bem essa relação dos homens com o tempo, travada no espaço da Alfaiataria 2000:

Aqui ninguém parece dar importância ao passar do tempo que a esse só medem, como vimos, em milénios. Deixam-no correr economizando os gestos, ainda assim atentos ao ligeiríssimo rasto que larga ao passar por nós em direcção ao futuro. Tão ténue ele é que só com muita atenção lhe notamos a passagem. (COELHO, 2005, p. 21).

Marc Bloch, em *Apologia da história ou O ofício de historiador*, concebe o tempo como um ôcontinuumö, como ôperpétua mudançaö (BLOCH, 2001, p. 55). O historiador, ao discutir sobre o presente, afirma:

ôO que é, com efeito, o presente? No infinito da duração, um ponto minúsculo e que foge incessantemente; um instante que mal nasce morre. Mal falei, mal agi e minhas palavras e meus atos naufragam no reino de Memória.ö (BLOCH, 2001, p. 60).

No interior da Alfaiataria 2000, porém, os clientes, enquanto veem Jamal e o senhor Rashid trabalhando nos panos que trouxeram, sentem o presente não como ôum ponto minúsculo e que foge incessantementeö, como mostra Bloch, mas como algo mais lento e

palpável:

Respiramos fundo e deixamos adormecer a consciência, adormecer o corpo para poder enfim sentir na pele, tal como eles, o ligeiro roçar do tempo. Tão lento, tão leve e tão tênue ele é que só o conseguimos sentir se estivermos verdadeiramente quietos, na antecâmara do adormecimento. Não é uma brisa, que a chegada desta nada tem de extraordinário para além de estar soprando. É o tempo mesmo, e a esse só se pode descobrir se o ar estiver imóvel, se nós estivermos imóveis, se o silêncio for total para além do trote ligeiro da Singer que Jamal pedala sem sair do mesmo lugar. Fechamos então os olhos, deixamos que a sensação emigre para as pontas dos dedos, as orelhas, as narinas, e quando estivermos tomados dessa atenção cutânea e periférica, e a quietude voltar a ser verdadeiramente total, sentiremos o roçar do tempo passando lenta e inexoravelmente em direção ao futuro. Sempre vindo de trás, das nossas costas; sempre indo para diante, na direção do olhar.

Mais tarde, muito mais tarde, quando tanto tempo por nós tiver passado que nos julgamos imunes, e portanto eternos, o senhor Rashid virá despertar-nos sorridente, nas mãos a peça quase pronta (í). (COELHO, 2005, p. 23).

É como se no espaço da Alfaiataria 2000 o tempo se dilatasse, fosse alargado, transcorresse mais lentamente. O tempo parece ganhar matéria e se tornar capaz de ser apreendido pelo tato: na quietude e quase adormecimento, quando òtomados dessa atenção cutânea e periférica, seria, então, possível òsentir na pele (...) o ligeiro roçar do tempo, como um tecido a deslizar levemente pelo corpo. É interessante notar como são evocadas nesse trecho do conto imagens da inércia, do entorpecimento e do sono, o que faz lembrar também a ideia de morte ó na mitologia grega, o Sono (*Hipnos*) é irmão gêmeo da Morte (*Thánatos*) (cf. BULFINCH, p. 214) e, na África tradicional, as ideias de movimento e ritmo estão associadas à vida, enquanto a ausência de movimento liga-se à morte ou à eternidade (cf. HAMPÂTÉ BÂ, 1993, pp. 16-17).

Passa tão lentamente o tempo na alfaiataria que os clientes sentem-se mergulhados na eternidade, òimunes, não sofrendo os efeitos de sua passagem: òquando tanto tempo por nós tiver passado que nos julgamos imunes, e portanto eternos. Em òMeditação sobre o primeiro versículo do Gênesis: 'No princípio Deus criou...', o Livro XI de suas *Confissões*, Santo Agostinho ou Agostinho de Hipona procura estabelecer uma diferença entre as noções de tempo e eternidade. O tempo, òsempre móvel, que rege a vida dos homens, é também uma criação de Deus e, entendido de forma linear, teria òum princípio e um fim. Confessando-se a Deus, diz o teólogo africano:

Criaste todos os tempos e exististes antes de todos os tempos. E não existia tempo quando

não havia tempo. (í)

Não houve portanto um tempo em que nada fizeste, porque o próprio tempo foi feito por ti. E não há um tempo eterno contigo, porque tu és estável, e se o tempo fosse estável não seria tempo. (AGOSTINHO, 2002, p. 342).

Já a eternidade, da ordem divina, é ãimutávelö e õsempre imóvelö, nunca terá fim. Na eternidade, não há tempo passado ou futuro, õtudo é presenteö:

(í) Eles se esforçam para conhecer as coisas eternas, mas o pensamento deles vagueia ainda na agitação das realidades passadas e futuras. Quem poderá deter esse pensamento e fixá-lo um instante, a fim de que colha por um momento o esplendor da tua sempre imutável eternidade, e veja como não se pode estabelecer um confronto com o tempo sempre móvel. Compreenderá então que a duração do tempo só será longa porque composta de muitos movimentos passageiros que não podem alongar-se simultaneamente. Na eternidade nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente. Verá então que o passado é compelido pelo futuro, que o futuro nasce do passado, que passado e futuro têm suas origens e existências naquele que é sempre presente. (AGOSTINHO, 2002, p. 340).

A imagem do tempo trabalhada por Borges Coelho, õpassando lenta e inexoravelmente em direção ao futuro. Sempre vindo de trás, das nossas costas; sempre indo para diante, na direção do olharö (COELHO, 2005, p. 23), articula-se com a linearidade da visão de Agostinho. Devido ao seu caráter transitório, de constante movimento, o teólogo admite que se torna difícil propor uma conceituação do que é o tempo:

(í) Por conseguinte, o que é o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; porém, se quero explicá-lo a quem me pergunta, então não sei. No entanto, posso dizer com segurança que não existiria um tempo passado, se nada passasse; e não existiria um tempo futuro, se nada devesse vir; e não haveria o tempo presente se nada existisse. De que modo existem esses dois tempos ó passado e futuro, ó uma vez que o passado não mais existe e o futuro ainda não existe? E quanto ao presente, se permanecesse sempre presente e não se tornasse passado, não seria mais tempo, mas eternidade. (AGOSTINHO, 2002, pp. 342-343).

O tempo, então, só se define por sua relação de adversidade com a eternidade, o que indica serem os dois opostos complementares. Como se pode verificar, õO pano encantadoö explora uma concepção do tempo e sua relação com a noção de eternidade muito próximas às de Agostinho de Hipona em suas *Confissões*.

No tocante às relações comerciais e de trabalho desenvolvidas na alfaiataria do senhor Rashid, nota-se que a palavra dita tem uma força muito maior do que aquilo que se escreve. Isso evidencia uma tensão entre as modalidades oral e escrita da língua na narrativa e

se contrapõe ao modelo ocidental, no qual tais relações costumam ser firmadas em registros escritos. Na *Alfaiataria 2000*, é a fala que marca as negociações: “Tudo isto dito de boca, nada por escrito” (COELHO, 2005, p. 16), afirma o narrador a respeito da destreza do senhor Rashid para fazer medições e negociar com os clientes e do horário de funcionamento da loja, sentença mais adiante repetida, com ligeira variação: “Tudo isto dito, nada ficando por escrito” (COELHO, 2005, p. 19). O seguinte trecho do conto mostra o predomínio (ou quase exclusividade) do discurso oral nas relações que se estabelecem na *Alfaiataria 2000*:

Tudo isto dito oralmente, soprado dos lábios do senhor Rashid para a nossa orelha, sem testemunhas, de forma a que, dando-se o caso extremo de ter de ser desmentido, ele desmentiria e nós ficaríamos sem nada nas mãos para o poder comprovar. Tudo oralmente, como de resto não há, já o dissemos, nem papel timbrado que as contas são feitas de cabeça, nem contabilidade que o dinheiro passa das nossas para o bolso do senhor Rashid, fazendo o percurso inverso das calças que ele riscou e cortou, Jamal coseu com aquela intuição que só ele, e o senhor Rashid voltou a tomar em mãos a fim de as passar a ferro (...) Calças dobradas, ainda quentes, para cá; o dinheiro para lá. E tudo se conclui sem um traço, como se não tivesse acontecido, como se o dinheiro tivesse nascido no bolso do senhor Rashid e as calças tivessem estado sempre em nossas mãos, nas nossas pernas. (COELHO, 2005, pp. 17-18).

O próprio nome da alfaiataria só existe, aliás, no terreno da oralidade:

(...) em nenhum lugar, por mais que procuremos, se vê escrito *Alfaiataria 2000*. Nenhum letreiro, nenhum painel, nem sequer uma folha de papel com esse timbre mandado imprimir em esconsa tipografia de Nampula. Sabemos que é esse o nome do negócio porque o senhor Rashid nos aborda no passeio, falando baixo como quem sopra um segredo. (COELHO, 2005, p. 15).

De fato, são pouquíssimas as oportunidades que a escrita tem de se manifestar no espaço da alfaiataria. Isso só acontece quando o senhor Rashid anota em um pequeno pedaço de papel números misteriosos que indicam as medidas dos corpos dos clientes ou quando risca com giz azul o tecido que deve ser costurado. E para entender os arabescos que o senhor Rashid deixou no pano, melhor que ninguém, lá estará Jamal (COELHO, 2005, p. 16). Os clientes ficam admirados com a destreza com que Jamal segue as indicações do padrão, essas sim, as únicas que há por escrito (COELHO, 2005, p. 16).

A respeito do poder da palavra nas sociedades africanas tradicionais e do caráter ritualístico do trabalho artesanal, observa Amadou Hampâté Bâ:

Se a palavra é força, é porque cria um vínculo de vaivém gerador de movimento e ritmo,

conseqüentemente de vida e ação. Esse vaivém é representado pelos pés do tecelão, que se erguem e se abaixam (...).

Na sociedade africana tradicional, toda função artesanal baseava-se em conhecimentos esotéricos transmitidos de geração em geração, e cuja origem era uma revelação inicial. A obra do artesão era sagrada porque õimitavaõ a obra de Maa Ngala e completava sua criação. (...)

É por isso que os artesãos tradicionais acompanham seu trabalho com cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais, e seus gestos são considerados uma linguagem. Na verdade, os gestos de cada ofício reproduzem, mediante um simbolismo que lhes é próprio, o mistério da criação primeira unida ao poder da Palavra. (HAMPÂTÉ BÂ, 1993, pp. 16-17).

Buscando um paralelo com essa cosmovisão africana, recorreremos, mais uma vez, ao texto de Santo Agostinho, para lembrar que a palavra também é, para o teólogo, fonte de vida. Deus tem o poder criador e toda a Sua obra surge a partir do Verbo: õTodas essas criaturas te louvam como Criador de tudo. Mas tu, como as fazes? (í) Portanto, disseste uma palavra e as coisas foram feitas. Com a tua palavra as criaste.ö (AGOSTINHO, 2002, pp. 334-335). Continua Agostinho, sobre a palavra de Deus, que, simultaneamente ecoa no tempo e na eternidade: õE tudo o que dizes que se faça, realiza-se. Não de outro modo, mas somente com a palavra, tu criasö (AGOSTINHO, 2002, pp. 336-337).

O movimento dos pés do tecelão de que fala Hampâté Bâ se assemelha ao movimento dos pés de Jamal na máquina Singer do patrão. Porém, apesar de simbolicamente os gestos do jovem, quase que ritualizados, representarem a criação ó no caso do alfaiate, a criação de uma obra artística e a possibilidade de escrever sua própria história por meio do bordado ó, é importante considerar que as condições da Moçambique dos tempos de Jamal são bem diferentes das encontradas pelos tecelões na África tradicional. Não se trata mais de um conhecimento passado de pai para filho, mas sim de uma relação de trabalho entre dois estranhos, na qual cada um deles domina uma parte da produção.

Ainda no que diz respeito à importância da palavra para os africanos, José de Sousa Miguel Lopes observa que a oralidade é um traço marcante nas relações sociais estabelecidas em Moçambique:

Uma das características mais marcantes desta comunidade chamada Moçambique é a de que ela possui traços extremamente fortes de oralidade, traços esses que parecem configurar uma cultura essencialmente acústica. Designo por cultura acústica a cultura que tem no ouvido, e não na vista, seu órgão de recepção e percepção por excelência. Numa cultura acústica, a mente opera de um outro modo, recorrendo (como artifício de memória) ao ritmo, à música e à dança, à repetição e à redundância, às frases feitas, às

fórmulas, às sentenças, aos ditos e refrões, à retórica dos lugares-comuns ó técnica de análise e lembrança da realidade ó e às figuras poéticas, especialmente a metáfora. Sua oralidade é uma oralidade flexível e situacional, imaginativa e poética, rítmica e corporal, que vem do interior, da voz, e penetra no interior do outro, através do ouvido, envolvendo-o na questão. (LOPES, 2001, p. 157).

No conto de João Paulo Borges Coelho, vemos que a repetição é, de fato, uma constante no trabalho desenvolvido na Alfaiataria 2000 e, especialmente, na vida do senhor Rashid, ãeste homem a quem o medo do esquecimento obriga à repetiçãoö (COELHO, 2005, p. 24). Repetição não apenas de palavras e frases, mas também de gestos e ações: ãé apenas a dúvida do senhor Rashid funcionando, a desconfiança da memória, a necessidade de repetir cada gesto que faz, cada medida que tira, cada risco que traçaö (COELHO, 2005, p. 25).

Enquanto as peças de roupa são costuradas e os alfaiates desempenham suas tarefas, suas ãpequenas rotinasö (COELHO, 2005, p. 21), nos clientes da loja fica a sensação de estarem assistindo a um verdadeiro ritual, deixando-se ãmergulhar no cerimonial entorpecente da sala escuraö (COELHO, 2005, p. 22). Mas o ãvício da repetiçãoö de Rashid tem seu lado negativo, pois acaba servindo de entrave à criatividade de Jamal. ãConhecedor que é dos gestos do patrão. Duas vezes para cada acçãoö (COELHO, 2005, p. 31), o jovem se sente constantemente vigiado.

De acordo com Mansour Challita, na introdução à sua tradução dos contos das *Mil e uma noites*, o nome Rashid ou Rachid significa ãbom guiaö. A opção da grafia com ãshö é, segundo autor, bastante comum entre os tradutores de língua inglesa. O significado do nome, em certo sentido, articula-se com a conduta do proprietário da Alfaiataria 2000, uma vez que é ele o responsável por idealizar a obra a ser feita, por meio de seu método ãinfalívelö de chegar à verdade, que é a medição dos corpos, e repassar a Jamal, com os riscos no pano, as instruções para a concretização de seu intento.

É, ainda, o senhor Rashid aquele que detém o poder de decidir onde e como o tecido será cortado, tarefa que executa com sua ãpesada e escura tesouraö, e como se pudesse manipular e determinar também o destino de seus clientes, em uma imagem que lembra a atitude das Parcas ou Moiras³ da mitologia clássica:

³ Segundo Thomas Bulfinch: ãTambém as Parcas eram três: Cloto, Láquesis e Átropos. Sua ocupação consistia em tecer o fio do destino humano e, com suas tesouras, cortavam-no, quando muito bem entendiam. Eram filhas de Têmis (a Lei) (í)ö (BULFINCH, 2005, p. 19).

(...) mete a dita tesoura, afiadíssima, que com um som povoado de aveludados erres corta o pano macio (...) e percorre-nos um calafrio, como se ao cortar o pano a tesoura nos estivesse cortando a nós, e o senhor Rashid sorri, compadecido da nossa preocupação. (COELHO, 2005, p. 17).

Rashid também conduz pelos corpos a serem vestidos a fita métrica, como se fosse um domador ou ãencantadorö a controlar uma cobra: ãPuxa por uma ponta a fita métrica que traz ao ombro como uma cobra adormecida, volteia-a no ar com um gesto seco, e é agora um domador dando início ao seu número, despertando a fera. A fita assanha-seö (COELHO, 2005, p. 19).

Naquele que identificamos como o segundo grande momento da narrativa, à noite, quando a Alfaiataria é fechada e Jamal e Rashid encaminham-se para as suas respectivas casas, é que conhecemos melhor a personalidade do jovem alfaiate. Percebemos o seu descontentamento com as atitudes do patrão, que não prática tão rigidamente o Islão e abre o negócio a turistas que profanam o ambiente sagrado do trabalho (cf. MOREIRA, 2009, p. 163). Notamos que Jamal se sente humilhado em ter que fazer suas orações em frente à Igreja de Nossa Senhora da Saúde, por ter sido obrigado pelo patrão a trabalhar até mais tarde:

Há, no seu semblante, uma surda luta, ou ali ou na nossa imaginação. Por um lado a doçura que lhe traz sempre a oração, por outro a surda irritação de ter de ser assim, na esquina da Igreja de Nossa Senhora da Saúde, por já vir tarde. (COELHO, 2005, p. 28).

E, em meio a todo seu ressentimento, empreende, por meio do bordado, uma peregrinação de sua casa, no bairro de Macaripe, na Ilha de Moçambique, até a cidade sagrada de Meca (no conto, Makkah), passando por diversas regiões africanas de tradição islâmica, como as Ilhas Quirimbas e Zamzibar. No avesso, ãé normalmente aí que se acham as raízes, o segredo do enigma que é cada bordadoö (COELHO, 2005, p. 38), Jamal começa um outro traçado, percorrendo não mais distâncias geográficas, mas sim mostrando a história de seu povo e de sua fé, a sua própria história, ãa história que justifica o esforço de Jamal, a história da sua dikiri, a sua confrariaö (COELHO, 2005, p. 38). Como bem observa Terezinha Taborda Moreira, o alfaiate procura ãcosturar em bordado sua identidade islâmica esfacelada. Para isso, recria no texto do pano a memória das terras, dos cheiros, dos sabores e das cores (...).ö (MOREIRA, 2009, p. 162).

Pelo que se pode depreender do conto, a confraria islâmica à qual Jamal pertence, a Shadhuliyya Madaniyya, quando comparada com outras, entre elas a do senhor Rashid, possui

costumes mais conservadores: òMa'ruf pretendeu sempre (era esta a sua luta) que o Islão fosse purificado e limpo de costumes infieis, e o alfaiate crê profundamente que é assim que deve ser.ö (COELHO, 2005, p. 40).

E, durante a confecção desse bordado, descobrimos que Jamal já havia feito um outro antes, mas que, quando flagrado pelo senhor Rashid a usar a Singer da alfaiataria, o jovem foi punido com a venda de sua obra de arte para uma turista italiana.

Não é de excluir, todavia, que poderão ter sido outras as razões do senhor Rashid, assentando no princípio de que a arte e o gênio eram de um, do outro apenas a técnica e a minúcia. E Jamal desafiara esse princípio, caminhando sem ter riscos de giz azul que o guiassem. (COELHO, 2005, p. 34).

Jamal, portanto, é um personagem em conflito com a situação de capitalismo neoliberal que existe em seu país no presente. Não concorda com o fato de que a busca pelo lucro se sobreponha aos valores morais e culturais, como é o caso da religião muçulmana e sua importância para as populações no norte de Moçambique.

A terceira parte da narrativa, mais perceptível, por ser graficamente delimitada, funcionando como uma espécie de epílogo, assinala o retorno do narrador à Alfaiataria 2000, e Jamal, que foi òimprudente uma segunda vez, achou que a Singer do senhor Rashid conseguiria rematar [um fio solto do pano]ö (COELHO, 2005, p. 44). O proprietário do estabelecimento oferece, então, o pano bordado, aquele mesmo que o leitor acompanhou o surgimento na casa de Jamal, ao narrador-cliente ó que narra em primeira pessoa do plural, porque representa uma classe, todos os clientes ó, que entra na loja, sem dar crédito ao trabalho ó e à fé ó do jovem. Mas agora òJamal tem as mãos em cima da máquina de costura, enclavinadas, sabendo desta vez o que fazer-lhesö (COELHO, 2005, p. 44), desfecho que aponta para uma mudança de atitude por parte do jovem alfaiate, de desafio à ordem vigente e busca por emancipação.

òAcumulando estórias e acumpliciando-se com a Históriaö, como observa Rita Chaves (2005, p. 212), a Ilha de Moçambique tem fornecido matéria a diversas obras literárias através dos séculos. Como procuramos discutir no presente texto, João Paulo Borges Coelho, em seu conto òO pano encantadoö, problematiza, por meio de uma escrita que relaciona ficção e história, as relações sociais desenvolvidas na Ilha, mostrando a arte como uma saída possível para as situações de opressão.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo (Bispo de Hipona). *o*XI Livro: Meditação sobre o primeiro versículo do Gênesis: 'No princípio Deus criou...'. In: *Confissões*. Trad. de Maria Luiza Jardim Amarante. s. ed. São Paulo: Paulus, 2002.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou O ofício de historiador*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. de David Jardim. 34. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- CHALLITA, Mansour (Org. e Trad.). *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: ACIGI, s. d.
- CHAVES, Rita. *A Ilha de Moçambique: entre as palavras e o silêncio*. In: *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. s. ed. Cotia, SP: Ateliê, 2005.
- COELHO, João Paulo Borges. *Índicos Índicios I: Setentrião*. Lisboa: Caminho, 2005.
- HAMPAPÂTÉ BÂ, Amadou. *Palavra africana*. In: *Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 21, n. 11, nov. 1993. pp. 16-20.
- LOPES, José de Sousa Miguel. In: *Metamorfoses*. Lisboa: Caminho; Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena, UFRJ, n. 10, out. 2009, pp. 167-178.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. *Identidade e 'intermediaridade' na escrita de João Paulo Borges Coelho*. In: SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro; CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda e SALGADO, Maria Teresa. *África & Brasil: letras em laços*. São Paulo: Yendis, 2009. (v. 2).
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro (Org.). *Apostila das cinco literaturas africanas em língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, UFRJ, s. d.
- _____. *Entrevista com João Paulo Borges Coelho*. In: *Metamorfoses*. Lisboa: Caminho; Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena, UFRJ, n. 10, out. 2009, pp. 167-178.
- SENA, Jorge de. *Camões na Ilha de Moçambique*. In: SANTOS, Gilda (Org.). *Jorge de Sena: ressonâncias; e Cinquenta poemas*. s. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, pp. 225-227.
- VENTURA, Susana Ramos. *Considerações sobre a obra ficcional de João Paulo Borges Coelho*. In: *Navegações*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, pp. 49-52, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/5127/3764>. Acesso em 10 out. 2013.

Recebido em 21/04/2014.

Aceito em 13/05/2014.