



NO “IBO AZUL” A TECEDURA DA SEDUÇÃO NO COTIDIANO DO CORPO, DO ESPAÇO E DA LINGUAGEM

IN THE “BLUE IBO” THE WEAVING OF SEDUCTION IN EVERYDAY LIFE BODY, SPACE AND LANGUAGE

EN EL “IBO AZUL” EL TEJIDO DE LA SEDUCCIÓN EN LA VIDA COTIDIANA CUERPO, ESPACIO Y LENGUAJE

João Dantas dos Anjos Neto¹

Beatriz Soares Cardoso²

 10.21665/2318-3888.v9n18p130-157

RESUMO

“Ibo Azul”³ é o conto selecionado para apresentar uma reflexão referente à tecedura da sedução no cotidiano do corpo, do espaço e da linguagem, sendo esse o objetivo geral. Esses elementos serão analisados em trechos específicos do referido conto. Além da análise da linguagem e dos aspectos simbólicos presentes no enunciado, focalizaremos as significações metafóricas para as personagens dessa narrativa. Tem-se como objetivos específicos: contextualizar o conto antropologicamente; analisar o modo como a tecedura da sedução se configura na escrita literária de João Paulo; percorrer as trilhas do cotidiano do corpo, do espaço e da linguagem; apresentar o conteúdo teórico que serve de base para a reflexão proposta; interpretar os elementos simbólicos que se entrelaçam e se interpõem na narrativa. A partir das representações culturais utilizou-se métodos de análise centrada na antropologia da linguagem, partindo da metáfora como figura de linguagem e da semiose literária; fazendo um recorte nas incursões pelo universo do corpo, do espaço e da linguagem.

Palavras-chave: Corpo. Espaço. Linguagem. Tecedura. Sedução.

¹ Doutor em Ciências Sociais/ Antropologia pela PUC/SP e Universidade do Porto - PT. Professor da Universidade Federal de Goiás. E-mail: jooadantas@ufg.br.

² Possui Licenciatura em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Católica de Petrópolis (2001). Desde então, atua como assessora de trabalhos acadêmicos, revisora e pesquisadora. Mestrado em Letras Vernáculas - Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa (concluído em agosto de 2015). E-mail: bia.literaria2@gmail.com.

³ Conto de João Paulo Borges Coelho, autor premiado e mais conhecido pelos romances, é também historiador. Nasceu em Portugal em 1955, mas viveu em Moçambique e assumiu a identidade moçambicana, cultuando as heranças culturais de sua avó, originária do Ibo, ilha também localizada no Norte moçambicano. É professor de História Contemporânea de Moçambique e da África Austral, na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo. Atua como professor convidado, no Mestrado em História de África no Centro de Estudos Sociais, da Universidade de Coimbra. Tem-se dedicado à investigação das guerras colonial e civil em Moçambique.

ABSTRACT

“Ibo Azul” is the short story selected to present a reflection on the weaving of seduction in the daily life of the body, space and language, and which is the general objective. These elements will be analyzed in specific excerpts from that story. In addition to the analysis of language and symbolic aspects present in the utterance, we will focus on the metaphorical meanings for the characters in this narrative. The specific objectives are: to contextualize the tale anthropologically; analyze the way in which seduction is woven into João Paulo's literary writing; walk through the everyday paths of the body, space and language; present the theoretical content that serves as the basis for the proposed reflection; interpret the symbolic elements that intertwine and interpose in the narrative. From the cultural representations, analysis methods centered on the anthropology of language were used, starting from metaphor as a figure of language, and from literary semiosis; making a cut in the incursions through the universe of the body, space and language.

Keywords: Body. Espace. Language. Weaving. Seduction.

RESUMEN

“Ibo Azul” es el cuento seleccionado para presentar una reflexión sobre el tejido de la seducción en la vida cotidiana del cuerpo, el espacio y el lenguaje, que es el objetivo general. Estos elementos serán analizados en extractos específicos de la historia antes mencionada. Además del análisis del lenguaje y los aspectos simbólicos presentes en el enunciado, nos centraremos en los significados metafóricos para los personajes de esta narrativa. Los objetivos específicos son: contextualizar antropológicamente el relato; analizar la forma en que la seducción se entreteje en la escritura literaria de João Paulo; caminar por los senderos cotidianos del cuerpo, el espacio y el lenguaje; presentar el contenido teórico que sirva de base para la reflexión propuesta; interpretar los elementos simbólicos que se entrelazan e intercalan en la narrativa. A partir de representaciones culturales, se utilizaron métodos de análisis centrados en la antropología del lenguaje, partiendo de la metáfora como figura del lenguaje y semiosis literaria; haciendo un corte en las incursiones por el universo del cuerpo, el espacio y el lenguaje.

Palabras clave: Cuerpo. Espacio. Lenguaje. Tejido. Seducción.

Introdução

Nesse artigo, optamos pela análise do conto que focaliza o Norte de Moçambique; por ela iremos depreender o fiar da história moçambicana revisitada pelo olhar crítico do escritor. Através da análise da linguagem, investigaremos os modos pelos quais o narrador consegue enredar(-se), tecer, fiar a estrutura do texto, portando-se como um artesão da palavra. A aproximação da escrita com tecedura não é nova. Henri Lefebvre (1991) traça uma eloquente analogia entre as maneiras pelas quais letras são registradas no papel e àquelas pelas quais os rítmicos movimentos das criaturas são registrados no espaço. A analogia, ressalta o filósofo, é possível desde que apreciemos a escrita não como um compósito verbal, mas como um tecido de linhas, uma “arquitextura”, ao invés de uma “arquitetura”. Com efeito, conforme Tim Ingold (2015), toda construção deve ser vista como um tipo de tecelagem (e não o contrário). As linhas do texto se entrelaçam formando uma trama, uma malha de textura ricamente estruturada. Longe de figurarem como contêineres impermeáveis e cumulativos, os parágrafos de um texto são intimamente interpenetrados. Além do mais, o que são letras senão nós surgidos do entrelaçamento ao longo de uma linha de tinta? Especialmente quando escritas à mão, pé ou boca, letras emergem dos gestos de curvilíneos, de torção (diferentemente das letras digitadas, frutos de um gesto constante e retilíneo de martelamento) performados por uma criatura ao longo de seu próprio pulsar-no-mundo.

Focalizaremos, desse modo, os espaços nos contos de João Paulo como cenários propícios para que seja tecida a sedução do corpo e da linguagem; talvez, por isso, o autor os descreva e os articule de forma tão contundente em seus contos. Nesses, os espaços descritos e narrados remetem não só ao tempo da própria estória, como também ao tempo das lembranças das personagens e da história de Moçambique. São essas interfaces espaciais (arquitexturais) e temporais (rítmicas) que se pretende averiguar.

O interesse literário do atual artigo se refere à reflexão acerca daquilo que a obra tem a dizer sobre a experiência humana no destacado contexto moçambicano. Inversamente, o interesse antropológico que aqui reside se refere à apreciação daquilo que a experiência

humana tem a dizer sobre a obra. Ambos os interesses, embora simetricamente opostos, são parte e parcela de um mesmo esforço: “ler” o mundo.

No conto de João Paulo Borges Coelho, existem máculas que nos são apresentadas pelas digressões dos narradores, cujo narrar, permeado por elementos simbólicos e metafóricos, vai desvelando os “índicos indícios” da cartografia histórica moçambicana. Tais narradores utilizam-se da ironia para crítica e denúncia de situações enfrentadas pelas personagens pertencentes às culturas moçambicanas, marcadamente sobrepujadas em sua história.

O narrador também enfatiza a descrição dos espaços geográficos, a exuberância das paisagens focadas ora na terra – pela dimensão que representa na memória tanto coletiva quanto individual do povo moçambicano –, ora no mar, espaço flutuante que, embora circunde as ilhas do Ibo e de Moçambique, se apresenta como uma nesga de esperança, na medida em que se abre ao infinito.

Nesse tecer, a escrita aflora como parte de um contar que revê e repensa o passado e o presente, analisando o modo como esses tempos se sobrepõem e deixam suas marcas sobre a paisagem. A linguagem reivindica para si a responsabilidade de algo maior: poder efetuar críticas ao presente e ao passado, mas, também, conseguir manter acesa a chama da esperança, com um olhar em direção ao futuro ainda a ser desvendado. Acreditamos que o fiar da narrativa de Borges Coelho seja o modo como ele pôde dar voz àqueles menos favorecidos. Ou talvez mais: o modo como ele mostrou as vicissitudes de Moçambique, assumindo uma vertente de crítica e de denúncia social.

Em “Ibo Azul”, as diferenças que separam o estrangeiro e a nativa apontam para distâncias ainda maiores: de culturas, realidades e visões de mundo. O conto desfia e fia, pelo simbolismo da linguagem, estórias e histórias do Norte moçambicano, o *Setentrião*⁴. Nesse processo narrativo, há um questionamento dos interesses de poder e de cobiça, em uma sociedade viciada pela herança da colonização que deixou suas cicatrizes impressas na

⁴ Significa Norte de Moçambique.

memória de muitos; há a denúncia do presente cruelmente atravessado por diversos tipos de carência: de infraestrutura em um país desmantelado pelo colonialismo e por duas longas guerras.

Além disso, consideramos, ao longo da narrativa, a tecedura da sedução no cotidiano do corpo, do espaço e da linguagem como centros focais de suma importância, visto que os nós das linhas constituem as condições básicas de desenvolvimento de qualquer malha: corpo e terra no cerne, ao mesmo tempo, do tetragrama temporal de Ingold (2015) “tempo, tempero, temperatura e temperamento” e do de Morin (1975) “ordem, desordem, interação, reorganização”. Assim como as paisagens não são dados geográficos passivos e estanques, mas propriedades emergentes dos encontros multiespécie (Tsing, 2019), de variadas criaturas e fenômenos em uma região, esperamos evidenciar que a arquitetura, paisagem escrita, terra enactada pelo verbo, também não se trata de um meio passivo: suas linhas exsudam dos encontros vividos por quem as traça e estabelecem novos encontros para quem as lê. Ler é caminhar pelas entrelaçadas linhas do texto; no caso do Ibo Azul, a caminhada se dá ao longo da pele do mundo e da crosta do corpo - cujas quais, longe de figurarem como duas dimensões, veremos, é uma e mesma coisa.

A partir dessa introdução o presente artigo divide-se em: 1 NO “IBO AZUL”: tecendo a linguagem e o olhar, 2 O CONTO, 3 ENCANTOS DA LINGUAGEM E ARTIFÍCIOS DA NARRAÇÃO, 4 NO TECIDO ÍNDICO, O ESTRANGEIRO E A NATIVA, seguidos das considerações finais e referências.

1. No “Ibo azul”: tecendo a linguagem e o olhar

‘Ibo azul’, a última ilha, que é também a da origem, fala da centelha que é o curto instante de um encontro por vezes despoleta (COELHO, 2005, p. 10).

A Ilha do Ibo é o cenário deste conto de João Paulo. Trata-se de uma ilha de coral situada no extremo Norte de Moçambique, na província de Cabo Delgado. Tem cerca de 10 km de comprimento e 5 km de largura, fazendo parte do arquipélago das Quirimbas.

Durante anos essa ilha serviu de ponto de abastecimento de água doce para os barcos que por lá passaram, como também de importante centro comercial de ouro, marfim e escravos, entre árabes, persas e indianos, sendo esses os introdutores da arte da ourivesaria, o que levou os habitantes a se tornarem exímios na arte de fundir o metal e utilizá-lo para ornamentos e joias. A essas culturas veio juntar-se a dos portugueses, responsáveis pela construção de fortificações que serviram para demarcar e guardar aquele espaço, além da edificação de igrejas e capelas, cujo objetivo era difundir a fé católica, embora a maioria ali fosse muçulmana.

O historiador moçambicano Aurélio Rocha (2006, p. 14) nos diz que “a maioria dos habitantes de Moçambique é hoje constituída por povos agricultores de origem banto”. “Distribuídos por praticamente todo o Norte de Moçambique”, continua Rocha (2006, p. 16), “os macuas, o mais numeroso dos grupos socioculturais moçambicanos (cerca de quatro milhões), encontram-se nas províncias da Zambésia, Nampula, Cabo Delgado e Niassa”.

Sabemos que do entrecruzamento linguístico e étnico entre macuas, árabes, indianos e portugueses advêm traços característicos agregados, desde os primórdios da ocupação do território da Ilha de Moçambique e da Ilha do Ibo, que, mesmo localizadas no longínquo Norte moçambicano, também fazem parte do legado histórico-cultural de Moçambique.

Após a Independência, seguida da guerra civil, a Ilha do Ibo entrou em declínio e grande parte de seu patrimônio ficou em ruínas. Devido aos problemas de ordem político-econômica que Moçambique enfrentava, essa distante ilha não oferecia atrativos para investimentos. Contudo, após a criação do Parque Nacional das Quirimbas, em 2002, e pela sua representatividade histórico-cultural e restauração de alguns de seus monumentos, como o Fortim de São José (1764), a Fortaleza de São João Baptista (1789-

1794), que abriga produções de arte local, e o Forte de Santo António (1818), a ilha voltou a ser frequentada por turistas.

Ibo é uma pequena ilha, que subsiste do turismo e atividades pesqueiras, e que mantém a tradição dos artesãos da prata. Consideradas verdadeiras obras de arte, essas peças são reconhecidas por sua delicadeza e qualidade. Na verdade, se trata de um lugar singular que reúne clima, belezas naturais, berçário de aves, entre outros ingredientes capazes de estabelecer e alavancar possibilidades turísticas.

No conto “Ibo azul”⁵, o narrador tece a linguagem a partir de descrições que agregam a história, a geografia, a cultura e a memória de seus habitantes, entremeadas pelas marcas históricas recebidas; portanto, se trata de um olhar que recorre à paisagem.

De acordo com Barthes (1985):

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é “eu te desejo”, e libertá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação (Barthes, 1985, p. 64).

Simon Schama (1996, p. 25) nos lembra que: “Nem todas as culturas abraçam natureza e paisagem com igual ardor, e as que as abraçam conhecem fases de maior ou menor entusiasmo”. Na narrativa de Borges Coelho, o narrador explora a paisagem da Ilha, detendo seu olhar em pequenos detalhes, fazendo recortes, emoldurando-os. Nessa captura, a linguagem utilizada por ele se vale de metáforas e imagens norteadoras, cuja simbologia evidencia a preciosidade de um lugar, histórica e poeticamente, descrito, que revela uma paisagem acariciada, deslumbrante e que faz parte da herança da Ilha do Ibo, espaço metonímico da história do Norte moçambicano.

⁵ COELHO, 2005, pp. 191-211.

2. O Conto

Ladeando a velha igreja que nasceu assim, de costas para o mar, atenta à praça e ao interior de onde chegavam os crentes cabisbaixos, silenciosa porque aos badalos dos seus sinos os levou o tempo ou anônima necessidade (...). Ainda o tempo, inatingível tempo. E misterioso, por que hoje e ontem não vimos progredir e vamos perdendo a esperança de tal ver (COELHO, 2005, p. 195-196).

No conto “Ibo Azul”, o cenário por onde perpassam imagens do presente e do passado histórico-cultural da Ilha do Ibo vão compondo a narrativa. Esta apresenta duas personagens: um homem estrangeiro e uma mulher nativa, cujas faces e corpos, ao serem descritos, juntamente com a paisagem, as lembranças, as vivências do cotidiano, desvelam o lugar sob dois ângulos diferenciados. Tais faces estão presentes na máscara do *m'siro*⁶, nas reflexões de cada personagem, na história dos antepassados, no mar, nas águas, no céu, na areia, na costa delimitada. São visões multifacetadas que revelam o entrecruzamento, o choque ou quase embate entre as culturas que por ali deixaram seus legados. Além dessas personagens, o narrador ultrapassa a mera exposição do enredo e se interpõe criticamente, expondo outra face: a de um observador diante da realidade insular, mas com o olhar na tradição, na história e nos registros mnemônicos daquela cultura e das influências recebidas por ela ao longo dos séculos.

Na estrutura do conto – tempo, espaço, personagens e enredo –, a linguagem se tece a partir de imagens e símbolos norteadores e é transpassada pela história e fragmentos da memória, alçando voo para compor esse tecido, meticulosa e poeticamente, entrelaçado. A trama dessa narrativa situa as personagens na realidade circundante daquela insula bem ao norte do Oceano Índico.

A enunciação se move, acompanhando o ritmo da vida dos habitantes da Ilha do Ibo, delineando aos poucos o traçado do tempo, do espaço, da história, da memória, assim

⁶ Máscara feita de uma raiz que as mulheres macuas da Ilha do Ibo e da Ilha de Moçambique usam para amaciar a pele.

como alinhavando a tecedura da linguagem, através de elementos simbólicos cuja configuração merece ser apreciada.

É o que se percebe com a primeira ruptura na narrativa:

Num certo tempo veio vindo um homem. Caminhava depressa, como se o chamasse um encontro desde há muito aprazado. E só o facto de se deter a espaços, olhando curioso as minúsculas criaturas do chão da praia, permitia adivinhar que afinal era apenas a ansiedade que o empurrava, apenas a impaciência de permanecer no mesmo lugar. Indagador como são todos os estrangeiros, passava pelas pequenas criaturas como um veloz taxidermista registrando vorazmente todos os fragmentos da paisagem, uma libélula nervosa pousando o olhar neles. Imune à lentidão das coisas em redor, era essa a sua urgência, não outra. Quase corria antes de voltar a deter-se. Tornava a avançar, e era por esse estranho processo que procurava uma qualquer resposta naquele lugar (COELHO, 2005, p. 192, 193).

Concentraremos, aqui, nossa atenção na caracterização dada pelo narrador à personagem que surge. Trata-se de uma interessante articulação que estabelece a conexão da personagem com a paisagem por onde passa. *Um homem* surgira na ilha, *num certo tempo*. Percebemos uma indefinição pelo uso do pronome. A personagem passa por locais, possivelmente vilas despovoadas, até chegar à praia. Sobre esse homem o narrador nos diz que *caminhava depressa, olhando curioso; apenas a ansiedade o empurrava, apenas a impaciência de permanecer no mesmo lugar*. Tais indícios revelam características de sua natureza que pode ser resumida no trecho a seguir: *Indagador como são todos os estrangeiros, passava pelas pequenas criaturas como um veloz taxidermista, registrando vorazmente todos os fragmentos da paisagem, uma libélula nervosa pousando o olhar neles*. Talvez pelo fato de pertencer a outra cultura, sua impaciência – aliada ao olhar que perpassava pelas pequenas coisas e, ao mesmo tempo, por tudo ao redor – testemunhava sua irrequieta curiosidade. Seria o estrangeiro apenas um observador de todas as coisas ou seu olhar buscaria na paisagem outros indícios?

Na sequência, o narrador complementa: *Imune à lentidão das coisas em redor, era essa a sua urgência, não outra. Quase corria antes de voltar a deter-se. Tornava a avançar, e era por esse estranho processo que procurava uma qualquer resposta naquele lugar*. Assinala, assim, que o *homem* não se afetava com os detalhes daquele cenário e sim com o

movimento vagaroso e sem atrativo que a ilha oferecia. Por outro lado, a agitação desse homem podia ser espelho da inquietação do próprio narrador ao se referir a seu processo de criação que, num constante vaivém, examinava pequenas coisas, detalhava outras tantas, distinguindo-as, condensando-as, trazendo elementos novos, para compor o entrelaçamento dos fios na tecedura da linguagem, cuja peculiaridade incidia num apontamento incansável de palavras, adjetivações, símbolos, metáforas e metonímias. Tanto o narrador quanto o estrangeiro eram vorazes; pareciam *uma libélula nervosa*, inseto admirado por sua elegância e ligeireza. Contudo, o adjetivo “*nervosa*” acena com outras possibilidades semânticas, sugerindo a ideia de preocupação, inquietude e ansiedade. Estaríamos diante de um paradoxo? Ou o narrador fechava o enredo do conto, voltando ao seu início? Lembremos que o homem *caminhava depressa* e que seu caminhar sugestionava caminhos tortuosos e diversos.

Acerca da paisagem, Simon Schama diz o seguinte:

E, se a visão que uma criança tem da natureza já pode comportar lembranças, mitos e significados complexos, *muito mais elaborada é a moldura através da qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem*. Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, *a paisagem é obra da mente*. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas (SCHAMA, 1996, p. 17 - grifos nossos).

Alguns aspectos da paisagem descrita pelo narrador nos são mostrados através do olhar do estrangeiro. Nesse sentido, a moldura narrativa estabelece que se trata de um espaço detalhado a partir de suas lembranças, vivências e visão de mundo, pois comporta diferentes significados advindos de outros lugares. *A paisagem é obra da mente*, porque depende do olhar que a vê; por isso, ultrapassa a mera descrição de ambos, se considerarmos que sobre ela incide também o nosso olhar. Este último, por sua vez, tem como ponto de partida a linguagem do narrador que tudo conduz.

Segundo Schama (1996, p. 17): “Afim, a natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia. (...) Tampouco a natureza selvagem venera a si mesma”; logo, o que determina uma paisagem são os vocábulos usados por quem a descreve. Esta também é a proposição

do biólogo Humberto Maturana (2001), segundo o qual o que chamamos de “percepção” (do latim *per captare*, “por captura”), não diz respeito a um processo de captura cognitiva de objetos externos em um mundo alheio. Os objetos ambientais, insiste Maturana, não são reproduzidos, mas emergidos (ou, como diria seu discípulo, Francisco Varela, são enactados). A emergência do mundo, asseveram, flui através de imbricados sistemas de distinções, tão biológicos (relativo à estruturação cognitiva do organismo específico) quanto culturais (relativo às coordenações da linguagem em questão). São eles os responsáveis pelas nuances que uma paisagem pode oferecer, tendo em vista que uma descrição confere dados que se entrelaçam à história, às personagens, aos sons, às texturas, aos aromas e às cores percebidos por quem contempla um lugar. Tal conjunto pode ser considerado uma paisagem, no sentido de uma moldura que captura fragmentos, fia, desfia, alinhava e tece outros tantos.

A seguir, temos outra ruptura com a apresentação da personagem feminina. Com a expressão “*mais adiante, depois da curva*”, o narrador redimensiona o espaço, cria um suspense e explora a expectativa do encontro entre as personagens:

Mais adiante, depois da curva, a figura nítida de uma mulher. Quieta e esplendorosa, a face coberta pela pasta alva do m'siro.

Fantasiada por ela,

Dirá o homem mais tarde, quando a vir, projectando sobre essa mulher o feroz individualismo que o acoessa e o atormenta. Embora a pudesse ter movido uma outra razão qualquer, menos rebuscada que a vaidade. Fá-lo-ia, por exemplo, porque o fazem as outras, nesta terra de coros femininos e dolentes onde o segredo está em economizar os gestos e as acções.

Em repetir (COELHO, 2005, p. 193).

Nos sintagmas em destaque, o narrador nos diz que a mulher é *quieta e esplendorosa*; tem *a face coberta pela pasta alva do m'siro*. Neste trecho percebemos o quanto os substantivos e adjetivos dizem sobre a nativa que, certamente, representa o coletivo, sua cultura e as tradições de seu povo macua. Ainda que a máscara do m'siro usada pelas mulheres macuas, seja um cosmético para manter a beleza e a maciez de suas peles jovens, o narrador declara que a nativa não a usa por vaidade; por outro lado, observando que “*nesta terra de coros femininos e dolentes*”, “*onde o segredo está em economizar os gestos e as acções*”, “*em repetir*”, ele traz à tona características da sociedade macua, que é

matriarcal e representativa do litoral Norte moçambicano. Metafórica e metonimicamente, destaca, pela utilização dos vocábulos *nesta* e *onde*, que “fala”, no presente, do passado, e que, além da voz dorida, essa mulher carrega um conhecimento acumulado pela repetição.

Essa questão fica mais evidente na seguinte citação: “Ainda que sonde as minúsculas tocas de onde os *caranguejos espreitam*, como faz o homem, à mulher movem-na menos enigmáticos propósitos” (COELHO, 2005, p. 193). “*Não nos iludamos*”, alerta o narrador: “*Ela procura o que comer e o que dar aos seus, quem quer que sejam*” (COELHO, 2005, p. 193). Este enunciado sobrepõe dois posicionamentos: o do homem, que consiste em observar o ambiente em sua curiosidade, e, por outro lado, o da mulher, que direciona seu olhar para o que pode servir de alimento, pois, movida pela necessidade, dia após dia, e, talvez, desde muito pequena, fosse sempre isso o que ela fazia. Seria ela um eco do passado, um elo com as antigas tradições?

Em seguida, o narrador acrescenta: “Abre as suas pernas fortes, fincadas na areia da praia como os *pilares de uma ponte* que a sustente – coxas firmes, gêmeos largos, *pés seguros* – e dobra o tronco para chegar ao chão” (*Ibidem*). A figura da mulher se assemelha a um pilar: rija, forte, enigmática, infatigável em sua tarefa. Essa imagem do pilar retoma dois elementos recorrentes: *ponte*, que permite passar de um ponto a outro, e *pés*, que se relacionam à ideia de fundação e origem; o adjetivo – *seguros* – expressa, concretamente, o caráter matriarcal dessa sociedade, conforme já mencionamos. A figura da nativa reafirma a atitude genuinamente provedora de sua função que passa através dos tempos: “(...) *não transpira, esta veneziana cuja inatingível expressão se esconde por detrás da alva máscara do m’siro. E, portanto, esta não escorre e se desfaz. Permanece intacto o branco véu*”. A mulher, agachada na areia, vai mudando os passos e circulando à cata de mariscos, como se fosse uma dança nesse movimento. A mesma analogia é feita pela antropóloga Anna Tsing em sua pesquisa entre os forrageadores do cogumelo das florestas industriais do Oregon. “Se formos generosos com o significado das palavras”, Tsing (2019, p. 27) argumenta, “não é exagero considerar o forrageamento do cogumelo como uma forma de dança”. Trata-se, contudo, de uma dança marcada pela lentidão silenciosa, movimentos minuciosos e engajamento atencional ímpar, para o qual a inteireza do corpo é simultânea

e ininterruptamente convocada. Com efeito, o que vale para a dança na floresta de cogumelos, também vale para a dança na praia das conchas.

Por essa descrição detalhada, é possível vislumbrarmos o impacto que a nativa causa no estrangeiro que a compara, com seu olhar de fora, a uma *veneziana*, sem entender que o *m'siro* faz parte dos “índicos indícios”.

Quanto à expressão “*branco véu*” usada pelo narrador, podemos depreender dela uma referência à “tradição do Islã”, na qual, segundo o *Dicionário de símbolos*, “o véu adquire uma particular importância no plano espiritual” (CHEVALIER, 1986, p. 1053). Ciente de que grande parte dos habitantes do Ibo pratica essa fé, é plausível que o véu seja, também, uma alusão à religiosidade presente na Ilha. Assim, a mulher, coberta pela máscara, estaria a carregar em si não só o conhecimento de sua cultura ancestral macua, como também alguns resquícios de costumes árabes. Uma vez vestida, máscara e corpo tornam-se um; corpo e mito emergem juntos. O véu branco não é algo externo e muito menos um disfarce, mas uma nova e provisória pele, parte e parcela dos fluxos metamórficos pelos quais o corpo passa ao longo de seus processos generativos, de seu crescimento.

Atentemos para outro comentário do narrador: a *ansiedade* do homem. Essa o levava a mover-se mais rapidamente do que se movia a mulher na sua diligente atividade: “*Ainda não se viram, e tudo leva a crer, por essa razão, que ele vai vê-la primeiro do que ela a ele*” (COELHO, 2005, p. 194). Tal antecipação introduzida pelo narrador conteria sua própria aflição?

O narrador volta a delinear o espaço da praia, onde se encontra a mulher: “*Voltando à praia. A mulher afasta-se da Vila Ruben na sua evolução lenta e circular (...)*”; ao mesmo tempo, traça o percurso do estrangeiro: “*Enquanto que do outro lado, depois da curva, o homem passa quase voando pela casa que foi de Sá Flora, na voracidade que traz de engolir o caminho (...)*” (COELHO, 2005, p. 194). Mostra, assim, que o narrar continua a ir e vir em seu traçado também tortuoso e diferenciado, oscilando entre a lentidão circular e a voracidade.

Na articulação que se dá entre as personagens, o narrador vai pontuando aqui e ali, alinhavando o trajeto das duas personagens. Faz, a seguir, uma outra antecipação: “*Por um momento, a mulher levanta-se e fica erecta como se farejasse no futuro uma presença (...)*” (COELHO, 2005, p. 194); conhecedora que é de sua terra, sua “*cabeça move-se lentamente para permitir que o olhar abarque o todo em volta*”; seu olhar reforça essa possibilidade.

Já a visão do homem é de outra natureza, instigado pela curiosidade e impaciência: “*Ainda não viu o olhar que ela espalha porque entre os dois se interpõem a curva e a distância. Tivesse-o visto e a sua ansiedade ganharia uma natureza diferente, presa enfim à nitidez de um objeto*” (COELHO, 2005, p. 195). Entre as duas personagens, a única semelhança está contida no silêncio que envolve aquela ilha; o homem é impelido a conhecer o lugar; a mulher vasculha o ambiente ao redor, para senti-lo: “*as mãos entreabrindo o pano que lhe cobre o ventre tenro para renovar o nó que o fecha sobre os seios fartos*” – um ato que pode indicar recato e proteção diante do instinto aflorado e do que está por vir.

Em seu caminho, o homem se pergunta: “*Para onde emigraram os sons que antigamente coloriam as ruas entre as casas, se era de dia, ou feriam como facas arbitrarias, se de noite? Para onde se foram eles que não os conseguimos agora ouvir?*” (COELHO, 2005, p. 195). Melancolicamente, o narrador se acumplicia a esse questionamento que se dirige a um passado para ele desconhecido, mas que, em sua marcha, é quase palpável. O som, sabemos, precede a visão; e o conhecimento acerca das coisas e do universo manifesta-se, neste trecho, com a total perda de referências, representando a falta de vida na Ilha do Ibo.

O narrador e o estrangeiro revelam ansiedade e fazem críticas às perdas sofridas pela Ilha do Ibo. Ambos seguem por caminhos labirínticos. O narrador, contudo, captura as perspectivas das personagens, deixando para as avaliar outrora. Deste modo, sua narrativa desenrola de modo a deter-se no presente e, portanto, na crueza da vida, na realidade que o conduz a questionar-se quanto às incertezas do futuro. A descrição que faz da mulher e da paisagem assinala alguns dos entrecruzamentos das teias que tecem a história e a memória do Ibo por meio da linguagem, cujos “índicos indícios” (ou seja, os

vestígios históricos e culturais, mesmo praticamente apagados), se mantêm, pois nem a corrosão do tempo, nem o abandono da Ilha os conseguiram de todo expungir.

3. Encantos da linguagem e artifícios da narração

Pés de criança. Mãos de criança. Ágeis, mergulhadas desde sempre nas pequenas lagoas da maré vaza, amarrando as pontas das pequenas coisas com a paciente precisão com que amarra os nós da capulana. Se o rosto é também de criança, o homem não poderá dizê-lo quando o vir, um pouco mais tarde, escondido que está e estará pela expressão imóvel da máscara do m'siro, que tudo gela à exceção do olhar. Ah, esse olhar! (COELHO, 2005, p. 196).

Esta epígrafe introduz uma imagem simples e suave, direcionada pelo olhar. Este se desprende das palavras e vai ao encontro dos elementos recorrentes: *pés*, que indicam o caminhar e a origem; e *mãos*, que, de modo geral, servem de arma, utensílio e se prolongam nos instrumentos. Tais imagens desdobram-se na figura da *criança*, que representa a inocência, a simplicidade e a espontaneidade. Talvez por isso o *olhar* seja símbolo e instrumento de uma revelação: como o mar, é reflexo do céu e de suas profundezas. Juntos, os vocábulos *mar* e *olhar* expressam, metaforicamente, a vida em constante evolução, ou seja, a alma em sua plenitude de existir.

Nesta parte da análise, nosso olhar também se volta para uma suave manobra narrativa, que traz, pelo olhar das personagens, suposições e ocorrências que evidenciam as expectativas sugeridas ao longo da narrativa. O narrador condensa a imagem referente à mulher e diz o seguinte: “*Quanto à mulher, é lisa e tensa a pele das suas coxas grossas, esticada como a pele de um tambor*” (Coelho, 2005, p.196). Ressalta a sensualidade das pernas rijas e vigorosas da nativa e as compara à pele de um tambor, um eco sonoro da cultura local. Sabemos que o tambor, na África, é instrumento representativo, por excelência, da cultura e da religiosidade; seu som é um chamado às origens pela força contida nos elementos do universo.

Seria um eco a visão que o narrador delineia do estrangeiro e da nativa, se considerarmos o olhar de um sob a solidão do outro? Parece que disso trata o observador olhar do narrador, pois nos diz que: *“Quanto à solidão da mulher, será fruto de um acaso ou então existe porque essa mulher não é ali novidade. Destacar-se-á na paisagem apenas ao olhar estrangeiro, faz parte dela aos olhares de sempre”* (COELHO, 2005, p. 197). Nessa avaliação do narrador, a metáfora vislumbra o quanto a solidão da mulher afetará o estrangeiro, uma vez que, no olhar dele em relação a ela, talvez haja um reflexo de seu isolamento. Tal estranhamento será esclarecido mais adiante, quando as duas faces – a do homem e a da nativa – estiverem próximas, a ponto de melhor avaliarem o que esses olhares diziam ou queriam dizer.

No vaivém dos barcos, *o homem mal os vê. “Como se soubesse já dá importância do encontro que vai ter e descurasse cada indício circundante, deixando adormecer para eles os seus olhos de milhafre”* (COELHO, 2005, p. 199); o narrador desvia o olhar da personagem com o artifício da digressão, intercalando mais um indicativo acerca do estrangeiro, pois *olhos de milhafre* aludem ao olhar de um predador. Essa ave é conhecida pela vida monogâmica, pelos hábitos diurnos e por se alimentar de pequenos roedores e animais em decomposição. Ao mesmo tempo em que descreve a paisagem, o narrador sugere que o olhar preciso do homem buscava por algo que ele apenas pressentia e, com isso, estamos diante do artifício instintivo da suposição e da expectativa emoldurado por um narrar que se abre a divagações. A visão do narrador denuncia, assim, a voracidade do olhar desse homem, estranho à cultura da Ilha.

Novamente, a voz narradora direciona seu olhar para o homem e a nativa:

*A mulher sorriu. Soltou mesmo uma gargalhada (...). Talvez por ter sido bafejada pela visita de uma lembrança boa (...). Há na gargalhada um abandono que só não evitamos quando estamos sós. A mulher pensa-se só, não sabe ainda o que vai acontecer. A solidão mais a lembrança deixam nascer a gargalhada. Cristalina gargalhada. Depois cala-se, e o anterior silêncio volta a impor o seu peso, perturbado aqui e além pelo *crocitar de um corvo*, um chamado distante (...).*

*No homem, do outro lado, até um ligeiro sorriso seria descabido. Rilha os dentes e fremem-lhe as maxilas como se dentro delas movessem *cobras* vivas. Descai-lhe o cenho. *Vai carrancudo* (COELHO, 2005, p. 199).*

Sabemos que entre a mulher e o estrangeiro há diferenças gritantes e o narrador as vai esboçando ao longo da narrativa. Este chama atenção para o silêncio rompido *pelo crocitar de um corvo*, símbolo ambivalente da vida e da morte, da solidão, do espírito protetor dos perigos que ameaçam os homens. Pela repetição de “amanhã, amanhã”, renova a questão da espera que está distribuída pelo enredo e que será mais detalhada com as citações que virão a seguir. Lembremos que esperar é também ter esperança.

O narrador introduz um longo trecho para nos dizer como a repetição e a espera são por ele, desde o início do conto, encaradas: “Para ter lugar o encontro que está para acontecer não basta que cada um dos dois caminhe na direcção certa. *É também necessária a espera (...). Espera a mulher agachada, a mão de criança fechada em punho (...)*” (COELHO, 2005, p. 202). A espera dela é solitária e sábia em sua condição de catalisadora dos instintos, do conhecimento, do olhar que vê o passado e o presente naquela paisagem provedora de riquíssimos elementos fiados e desfiados com a serenidade de quem sabe que a espera faz parte dos mesmos impulsos que a guiam no areal.

A sabedoria, com efeito, demanda lentidão. Não é uma questão de “acúmulo de informação”, como quando se fala de “conhecimento”. A questão do sábio não se dá em termos de “quanto” se sabe, mas de “como” se sabe. “Eu não temo aquele que praticou dez mil chutes uma vez”, famosamente declarou Bruce Lee, “mas temo aquele que praticou um chute dez mil vezes”. Sabedoria, como bem nos mostra Andrew Greig (2010) ao escrever sobre seu mentor, Norman MacCaig, é um fruto que se desenvolve a partir do envolvimento e engajamento íntimo do ser com seu redor. MacCaig, revela seu discípulo, buscava apenas um conhecimento superficial das coisas (como o nome de espécies animais e vegetais mais comuns), recusando-se a adquirir mais informações sobre aquilo que o rodeava. A respeito dessa recusa, Ingold (2015, p. 134) enseja: “Penso que ele não quis saber mais, acreditando que o conhecimento de seus nomes em Latim, habitat, padrões alimentares e sexuais, temporada de muda [*moulting season*], obscureceria suas realidades. Às vezes, quanto mais se sabe, menos se vê”. Sabedoria, portanto, é uma questão de afinamento atencional em relação aos elementos, uma questão de exposição.

No cerne da exposição, aliás, lentidão, sabedoria e corpo compartilham terreno com a sedução – também fruto da abertura de um corpo ao outro. Sabedoria e sedução se cultivam e desenvolvem no mesmo terreno de um pulsante corpo múltiplice, dissipativo, em constante te(n)são e devir ao longo dos ritmos que embalam seus afazeres e demais práticas cotidianas.

Com a oração “*É já a espera no caso desse encontro, uma anunciação*” (COELHO, 2005, p. 203), o narrador introduz, no conto “Ibo Azul”, uma outra ruptura na narrativa. Seu intuito consiste em lançar o “olhar” para o prometido encontro entre o estrangeiro e a nativa. Trata-se de outro tipo de espera. É o que passaremos a analisar no próximo item.

4. No tecido índico, o estrangeiro e a nativa

Ela, valente, apesar desta interpretação autoritária continuou a olhar em frente. Um olhar audaz, lento a desviar-se do olhar adunco do homem, rápido a voltar a ele sempre que quisesse (COELHO, 2005, p. 206).

Depois de muito antecipar, sugerir, retomar, desdobrar a linguagem, os símbolos nesta contidos, o narrador, enfim, passa a focalizar o caminho da praia:

O homem chega finalmente ao pontão. Sobe-lhe as escadas para chegar lá acima, olhar em volta e aspirar o esplendor da *planície azul*, do mangal pulsando, uma, duas vezes. Depois, *vira-lhes as costas* e desce pelo lado oposto para prosseguir a caminhada.

E é este o gesto que lhe permite ver pela primeira vez, enfim, a mulher (COELHO, 2005, p. 203).

Com seu olhar de milhafre, o homem contempla a beleza da *planície azul*, o mar e o mangue que alimentam a vida na Ilha, mas o gesto de *virar-lhes as costas* nos lembra que ele é movido por seus impulsos. Assim, se deterá no corpo que vê à distância:

Ela, por sua vez, a atenção diluída no horizonte, só o viu porque a presença que sua *aguda intuição adivinhou*, na franja do olhar, *não caminhava como caminham os vultos que lhe são familiares, não pisa o*

chão com o fazem os pescadores, este vulto novo. Não se meneava como eles (...) (COELHO, 2005, p. 204).

O estrangeiro é levado pelo impulso; a nativa, pela *aguda intuição* de pertencer àquela terra, de conhecer suas peculiaridades e de reconhecer quem dela não faça parte: *sentiu também a onda de impaciência do homem atravessando o ar para lhe chegar perto, bafejando-a*. Nesta quase carícia, o narrador nos diz: *Vinha, do lado de Munaua, este estrangeiro, e ela arrepiou-se por ser esse o lado onde habita a gente do passado* (COELHO, 2005, p. 204), lembrando que o respeito pelos mortos é uma crença cultivada por sua gente.

O narrador, avaliando o olhar de um e de outro, insere uma pergunta que paira no olhar do estrangeiro e nos olhos inocentes da mulher: *Quem és? Que aqui fazes?* (Coelho, 2005, p. 204). Como já dissemos anteriormente, se trata de um monólogo, ou melhor, de um diálogo silencioso, comandado pelo narrador, que vai inquirindo e confrontando as duas personagens através dos olhares trocados. Não há, portanto, palavras ditas, frases elaboradas ou percepções, mas há agudeza de sensações causadas pela presença, sentidas na pele que toca a areia fina, efeitos do não dito. Este é um trabalho de linguagem que o jogo enunciativo desse narrador realiza brilhantemente, por ser capaz de apresentar, em sua prosa poética, elementos tão bem descritos em uma paisagem que vai sendo composta pela elegância das orações e dos vocábulos, adornada pelas expressões marcadamente singelas e pelas ponderações digressivas que acentuam a estratégia narrativa do contar. Verificamos isso, também, na citação a seguir:

Quanto ao homem, ele também não sentiu necessidade de desviar o olhar (...). Porque enquanto não se aproxima vê apenas o vulto da mulher plantada na extensão da praia, e nada mais. *Ver um vulto está longe de ser o mesmo que encarar o fulgor de um olhar: ao vulto somos nós que lhe fazemos o sentido, enquanto que o olhar nos sonda e interpreta* (COELHO, 2005, p. 205).

Na oração destacada, percebemos que o olhar é como a espera e tem uma grande carga expressiva no contexto do conto, tanto que o narrador dilata, antecipa e retoma sua labiríntica narrativa, sempre em contínuo processo de tecitura textual. Entre o olhar e o vulto que se percebe, o ato de contemplar adquire uma proximidade cautelosa, pois é

capaz de inquirir e revelar, diante da lucidez em relação àquilo que é observado. Dizem que os olhos são reflexos da alma e, por isso, a mulher nativa olha para o homem estrangeiro, sem subterfúgios; ele, por outro lado, como representante de quem vem de fora, pode dissimular.

Pelas ponderações do narrador, a narrativa deixa entrever que tanto a nativa, como o estrangeiro estão imbuídos da visão que cada um tem do mundo e do lugar que habita: “*é sempre maior o contraste provocado por quem chega, menor o de quem está*. Lembremos, porém, que o conhecimento do homem é universal, *enquanto que* a mulher se apoia somente nas histórias das avós e naquilo que as margens do Índico deixam ver” (COELHO, 2005, p. 205).

“*Por que me olhas, rapariga? Por que não manténs o olhar na superfície lisa da areia da praia, na sinuosa rugosidade das rochas baixas que nela afloram, no aveludado das algas (...)?*” (COELHO, 2005, p. 205). Esse questionamento sugerido pelo narrador ressalta o quanto o homem se sentia afetado pela presença da mulher e pensava: “*Por que me olhas assim, mulher?*” (*idem*, p. 206). Talvez o olhar dela o envolvesse de tal modo que ele se sentisse invadido ou, ainda, estivesse dizendo que o que antes era apenas um vulto, depois rapariga, agora se tivesse tornado uma mulher. Esse desdobramento narrativo denota, também, as diferenças que a paisagem vai incorporando, a partir do olhar de cada um.

A imagem da mulher parada, das suas “*duas coxas fortes prendendo-a firmemente ao chão como uma estátua ao seu pedestal (...) os pés de criança*” (COELHO, 2005, p. 206) faz a figura dela parecer exótica e sedutora. Essa metáfora do corpo representa a Ilha em seu contorno, feminilidade, simplicidade, inocência, comparada à grandiosidade do mar. Corpo e ilha tornam-se um e o mesmo; suas correspondências fluem no entremeio. A mulher respira o ar da ilha e exsuda suor na areia que abraça seus pés.

O homem “*repara na pele dela, nas cicatrizes pequenas que o acaso foi ali riscando. Uma rocha aguçada (...) os olhos sem ver, as mãos como se vissem. E o que o homem via alimentava aquilo que a sua febre imaginava*” (COELHO, 2005, p. 206). Mulher e Ilha se unem na mesma imagem. A aparência da nativa desperta no estrangeiro o olhar predador

que se move diante do impensado, do desconhecido, daquilo que ele, mesmo sem saber, anseia por desvendar.

O narrador reconhece e comenta as fantasias do estrangeiro: “*Findo o rendilhado inútil de cada lucubração, desgastado nessa retórica vã, descansava o olhar na distância antes de voltar a cravá-lo em novo pretexto de novo ciclo, preso àquela pele como quem tem frio se deixa prender pelos reflexos de uma fogueira*” (COELHO, 2005, p. 206-207).

Ciente de que seu labiríntico e alinhavado enredo precisava ser arrematado, o narrador se apropria dos devaneios do estrangeiro e começa a puxar os fios da techedura, adentrando ainda mais pela paisagem o seu olhar. Adia o esperado desfecho do enredo. Os trechos destacados na citação anterior são metáforas engenhosas desse “narrador-tecelão” cujo modo de produção textual se caracteriza por um fiar a narrativa quase à exaustão, para *voltar a cravá-lo em novo pretexto, de novo ciclo*, buscando sempre mais um fio, mais um aspecto a ser desdobrado para compor seu tecido. É interessante observar no seguinte trecho – *preso àquela pele como quem tem frio, se deixa prender pelos reflexos de uma fogueira* – as metáforas que materializam o estilo desse narrador que parece ainda buscar por mais indícios clarificadores de seu narrar.

Finalmente, as duas personagens do conto se defrontam: “*Insondável é, pois, o olhar desta mulher (...). A mulher baixa então os olhos, dois sóis se acabando. Quase como se pedisse desculpa de ali estar (...). Baixa esses dois sóis, atenua a intensidade de seu fogo*” (COELHO, 2005, p. 207-208). Quando a nativa baixa os olhos, é como se interrompesse o dinamismo da vida e tudo ao seu redor perdesse o sentido. Essa atitude também pode ser encarada como um ato de assunção de sua subalternidade em relação ao estrangeiro. Contudo, não há por parte do homem nenhuma manifestação de arrogância dominadora. O estrangeiro faz apenas uma saudação: “*boa tarde, boa tarde*” (COELHO, 2005, p. 208); mas, ao passar pela mulher, sente, em suas costas,

o fogo ateadado por aquele olhar (...). o homem descobre que desperdiçou a passagem (...). Mas na ilha é o tempo inexorável, lento, mas inflexível. As ruas largas fizeram-se tortuosos caminhos, as casas bichos mortos, os habitantes, um a um, foram migrando para Munaua, o bairro dos silêncios

e das pedras, sem sequer olhar para trás. Memórias têm os vivos. Aqui, apenas as árvores se vão renovando. E as marés também (COELHO, 2005, p. 208).

Nesse trecho, o narrador torna a unir os símbolos de trás para frente, como se estivesse refazendo o percurso por ele trilhado: *fogo, olhar, ilha, tempo, tortuosos caminhos (labirinto), casas, bichos mortos, silêncios, pedras, memórias, árvores e marés*. Vai concatenando reflexões desmembradas sobre a história, as memórias e as paisagens. Desse modo, fiando e desfiando, ele tece a moldura narrativa, utilizando a técnica da disseminação e da recolha das simbologias. Depois, retoma a caminhada, atendo-se às cogitações do estrangeiro: “Talvez pudesse até ter provocado um curto diálogo para que, embrulhada pelas respostas às suas perguntas, viesse a graça de uma mais fixa imagem, a dádiva de indícios mais tangíveis, diferentes daqueles que se esvaem a cada passada que agora dá. Índicos indícios” (COELHO, 2005, p. 209). Parece que a mera saudação não fora suficiente para satisfazer este homem que, em sua altivez, deixara escapar a possibilidade daquele encontro tomar um diferente rumo. Fascinado que estava com a visão da nativa, não percebera os “índicos indícios” presentes tanto na mulher, como nas paisagens da Ilha.

O narrar, a seguir, desdobra-se para lançar uma hipótese que reitera o suspense:

Revolta-se, depois, contra as regras do mundo, impondo hierarquias rígidas na forma como os acontecimentos se sucedem (...). Acaso bom seria agora ele ter deixado cair um pertence, pequeno e mágico pertence estabelecendo preciosa ponte entre duas margens que fosse vital unir, e ela tê-lo notado e ser prestável ou curiosa a ponto de o chamar.

Njungo, eh njungo, deixaste cair uma coisa.

E ele forçado a olhar para trás sem que isso quebrasse o jogo, elaborando até um pouco no fingimento de uma surpresa, simulando gratidão. Ela interpretando esta como é normal interpretar, ele querendo, na verdade, dizer

Obrigado por me teres feito recuar, obrigado por teres aberto esta possibilidade de voltar a olhar a tua máscara sem que para isso tenha de deixar cair a minha (COELHO, 2005, p. 209).

O narrador cria uma expectativa do encontro e do diálogo entre as personagens. As metáforas elaboradas surpreendem pela elegância, delicadeza, sensualidade. A voz

enunciadora explora, também, a semântica do *olhar* e da *máscara*. O *olhar* dirige-se a algo ou alguém e, nesse sentido, podemos inferir que ele é dotado de certa magia e vigor; por meio dele, a narração redimensiona um diálogo inexistente entre o homem e a mulher, cuja *máscara* – que sabemos ser de beleza – traz o imaginário macua da Ilha. Os adjetivos em relação ao estrangeiro expressam sua origem externa; já a *máscara* usada pela nativa revela sua origem e cultura intrinsecamente ligadas à Ilha.

O discurso enunciador detalha o cenário, instiga a apreciação da linguagem enquanto instrumento de construção do texto, pois a urdidura complexa é resultado do jogo da enunciação e do enunciado, onde são literariamente trabalhados vocábulos, símbolos, metáforas e metonímias. Entremeado, fio a fio, pelas descrições do narrador, pelo estofado às personagens, o tecido narrativo revela, assim, uma trama delicada e poeticamente elaborada:

Poderia então, no acto de receber o que lhe era devolvido, *roçar os dedos húmidos naquela pele lisa, beneficiando de mais algumas respostas que o tocar forçosamente traz (...)*. E enquanto o fizesse, *enquanto gozasse as novas descobertas, sondar mais de perto o rosto oval e o pescoço, as suaves e simétricas saliências das clavículas, os ombros redondos e tudo o mais* (COELHO, 2005, p. 209-210).

Em um enlevado devaneio, o homem parece aprisionado aos contornos do corpo da mulher: pela imagem que o enlaçou, pelo toque que não houve, pelo olhar que queria mais. Nesse ínterim, *o acaso teria aberto um novo caminho, desconhecido e encantado* (COELHO, 2005, p. 210). As elucubrações do estrangeiro são construídas por adjetivos e substantivos que, engendrados pela linguagem explorada em suas potencialidades, remetem a labirínticos caminhos. Em sua teia, o “narrador-tecelão” continua a comentar os pensamentos do homem que percorre o areal:

Ocorreu-lhe até, sem saber já em que momento, que estivessem os dois mergulhados, e a praia inteira, nas águas aniladas e invertidas de um espelho. Para descobrir o pensamento da mulher que o afrontava e, também, para se libertar do seu. Era então ele quem esperava fincado na areia, ela quem acometia (...). Foi neste ponto da fantasia do homem, instalada a conclusão, que a sua fisionomia se atenuou até às bordas de um sorriso no ar que se aligeirava, sorriu também.

Boa tarde, boa tarde.

Foi só isso que lhe respondeu a mulher dentro do espelho, antes de se afastar pelo caminho que sobrava. Pela vida que lhe faltava ainda viver (COELHO, 2005, p. 210).

A fantasia do homem leva-o a pensar sobre o que poderia ter acontecido. O narrador insere a imagem do espelho⁷ que, de acordo com Chevalier, “é frequentemente um símbolo solar, mas também lunar, no sentido de que a lua reflete a luz do sol como um espelho” (tradução livre). É interessante observar a questão da admiração e da imaginação na metáfora contida neste símbolo, pois o espelho sugere não só o reflexo de algo ou alguém, mas também direciona a atenção e, portanto, é do olhar que se trata. Existiria entre o sujeito contemplado e o espelho que contempla outra aproximação?

O narrador se interpõe, justificando os pensamentos do homem: *Fraco e impotente recurso, este de nos perdermos na exploração de caminhos paralelos aos que de facto aconteceram* (COELHO, 2005, p. 210). Procede assim para confirmar, em tom de uma leve crítica, o questionamento que se segue: *E, de resto, porque mereceria ele que as coisas tivessem sido diferentes, se nem sequer as sabe indagar? Se nem sabe desejar como seriam?* (COELHO, 2005, p. 210-211).

Retomando o mote da espera e delineando o arremate da tecedura, o narrador foca o presente, abrindo para uma vaga possibilidade de mudança:

Por isso ficou olhando o chão como um *circumspecto corvo*, dando *pequenos passos* com as *asas* atrás das costas *como se esperasse*, no horizonte, a chegada do barco para Tandanhague. Aprendendo, portanto, *a esperar* os impossíveis milagres com uma nova paciência, que é como *esperam* os habitantes deste lugar, em Munaua como nos bairros do povo (COELHO, 2005, p. 211).

O corvo reaparece agora circumspecto, talvez liberto de seus instintos de predador. Atenemos para o vocábulo *asas*, que pode se referir tanto ao corvo como ao milhafre – ambas aves de rapina –, podendo ser, também, metáfora do homem que se sente impelido a alçar voo, em luta consigo mesmo. Essa imagem contém um indício de que, para o

⁷ La inteligencia celeste reflejada por el espejo se identifica simbólicamente con el sol, y por esta razón el espejo es frecuentemente un símbolo solar. Pero también es un símbolo lunar, en el sentido de que la luna refleja la luz del sol como un espejo (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1986, p. 475).

estrangeiro, se tratou de um aprendizado a sua caminhada pelo Ibo. Foi como se estivesse à procura de alguma coisa que lhe direcionasse a vida. Quem sabe uma esperança?

Mas, prestemos atenção ao seguinte trecho: *“para que o dia possa acabar, é necessário que a mulher dê por terminada a sua faina, lançando um derradeiro olhar em volta enquanto aberta, uma vez mais, o nó que lhe prende a capulana ao peito, (...)”*. Esse enunciado traz a metáfora de refazer o nó da capulana. Esse ato da mulher reafirma que ela se mantém atada à Ilha, às suas tradições e à paisagem. Na sequência, *“o homem desaparece devagar na distância, ligeiramente curvado, em direcção à velha Fortaleza”* (COELHO, 2005, p. 211).

Suavemente, o narrador conduz o olhar e a espera das duas personagens: *“ela esperando a noite chegar para o descanso de mais um dia; ele, talvez, esperando a espera que se espera numa ilha (...)”* (COELHO, 2005, p. 203).

No derradeiro parágrafo do conto, o narrador nos diz: *“Ficam assim os dois, enchendo-se cada um de seu modo pelo instante mágico em que a tarde vai chegando para fechar por hoje o mundo”* (COELHO, 2005, p. 211). No olhar da mulher, temos uma linda imagem do dia que se vai e do tempo que se esvai: *“Ficam assim os dois, a mulher acabando o dia com demorados vagares, o homem começando a noite com pressas ansiosas”* (COELHO, 2005, p. 211). *“Depois, a lua derrama a sua luz sobre as casas e as coisas. E o Ibo fica azul”* (COELHO, 2005, p. 211). A lua e o azul são símbolos do amor e da fantasia. São metáforas da vida em evolução, do olhar que sonha e espera, da esperança de que, um dia, tudo se transforme. Ao final do conto, Ibo repousa, enfim, magnífica, no próprio imaginário perpassado pela história, pela memória e por suas belas paisagens insulares.

Considerações Finais

Nas belas descrições de João Paulo é possível visualizar o olhar que observa atentamente a ação das personagens nos contos. Notam-se paisagens desfilando em torno de espectros de gente por todos os lados do *Setentrião*. São lugares na cidade ou nas praias, estas cobertas de areia fina e branca, pontilhadas por faces de estrangeiros curiosos; pelos rostos dos da terra, os mais velhos de olhar cansado, mas que detêm a sabedoria ancestral; pela tristeza dos homens oprimidos, refreados pelas contingências da vida e que lutam bravamente pela sobrevivência; pelas mulheres cobertas por coloridas capulanas e algumas, pelas máscaras do *m'siro*, cujos olhares diante da vida ainda se encontram um pouco esperançosos. Nesse contraste, são perceptíveis, também, manchas deixadas pelos anos de exploração através das lembranças de algum tempo perdido na memória. As marcas no ambiente e nos corpos são justamente condensações da memória inscrita na pele (da carne, da alma, da ilha...). São nódoas que vão passando de geração em geração e que, por isso, são capazes de estigmatizar o país ao longo dos tempos. Todavia, embora essas nódoas sejam “passadas” (isto é, vividas e ensinadas) ao longo das gerações, cada pessoa, no âmbito de sua própria jornada de vida e a partir de suas próprias experiências, desenvolve seu próprio entendimento e proceduralidade. A educação não se refere à transmissão de conteúdo informacional sobre um receptáculo passivo figurado pelo corpo de quem aprende, mas depende da iminente presença e engajamento ativo do aprendiz na atividade. Ao longo de sua educação, o aprendiz incorporará, trata ao uso, aquilo que aprendeu às suas próprias maneiras de fazer – sempre responsivas em relação aos específicos contextos sociais, históricos, ambientais... aos quais a pessoa em questão se encontra submetida. Isto é, os mais novos não *replicam* perfeitamente aquilo que os mais velhos ensinam, mas sim *reproduzem*. Replicar implica em cópia perfeita, repetição em plena redundância. Reproduzir, por outro lado, implica uma repetição no cerne da qual há diferença (Ingold, 2015). Assim, a atmosfera de sentimentos que embala corpo e Ibo é tecida com linhas de intensidade diversas e contrastantes, corroborando um estado de perene transformação: a canseira dos velhos sábios, a tristeza dos oprimidos e a faísca de esperança das mulheres mascaradas nunca são as mesmas, tampouco são iguais seus efeitos.

Tanto o Ibo quanto seus habitantes são, em si mesmos, o que alguns setores da antropologia contemporânea têm chamado de paisagens de “diversidade contaminada”. Conforme Anna Tsing (2019, p. 23), principal difusora do conceito, diversidade contaminada se refere ao fruto da “adaptação colaborativa a ecossistemas de perturbação humana. Emerge como os detritos da destruição ambiental, da conquista imperial, dos fins lucrativos, do racismo e da norma autoritária — assim como do devir criativo. Nem sempre é bonita, mas é quem somos e o que temos disponível como parceria para uma terra habitável”. As personagens de Borges Coelho, por sua vez, representam o homem moçambicano perdido em si mesmo em razão dos muitos conflitos sociais e culturais vivenciados no cerne das diversidades contaminadas pelas quais passou e passa Moçambique – sobretudo na Era do antropoceno.

Através do estudo da linguagem, interpretamos o tecido narrativo elaborado por Borges Coelho em apresentar no “Ibo Azul”, no extremo Norte, onde os fios evidenciam o abandono desse espaço insular. A partir dessa tecedura, também tecemos a nossa: analisamos a linguagem, o modo como se dá a tecedura da sedução os aspectos simbólicos; contextualizamos o conto antropologicamente, percorremos as trilhas do cotidiano do corpo, do espaço e da linguagem, apresentamos o embasamento teórico, interpretamos os elementos simbólicos, atingindo, assim, aos objetivos propostos.

Referências

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. (Compilado por); tradução de Hortência dos Santos. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco. Alves, 1985.

CHEVALIER e GHEERBRANT. **Dicionário de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder. 1986. Disponível em:

<<http://pt.slideshare.net/katecon2006/diccionario-de-los-simbolos-jean-chevalier>>
Acesso em: 06/01/2014 às 23h54min.

COELHO, João Paulo Borges. **Setentrião – Índicos indícios I**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

GREIG, Andrew. **At the Loch of the Green Corrie**. Londres: Quercus, 2010.

INGOLD, Tim. **The Life of Lines: a world without objects**. Londres: Routledge, 2015.

LEITE, Ana Mafalda. “Formas e lugares fantasmas da memória colonial e pós-colonial”. In: **Revista Via Atlântica**, N^o 17. São Paulo: FFLCH/USP, junho de 2010. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50534>> 26/04/2015> Acesso em: às 20h50min.

MATURANA, H. R. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Organização e tradução Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2001.

MORIN, Edgar. **O Enigma do Homem**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

ROCHA, Aurélio. **Moçambique história e cultura**. 1. ed. Maputo: Texto Editores, LDA, 2006.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

_____. *Resenha de Flora Sousa Pidner sobre Paisagem e memória*. Disponível em <www.periodicos.ufes.br/geografares/article/download/7506/5669> Acesso em 28/06/2015 às 23h11min.

TSING, Anna. **Viver nas Ruínas: paisagens multiespécies no antropoceno**. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

Recebido: 15.10.2021
Aprovado: 31.12.2021