

OLHARES CRUZADOS SOBRE O GRANDE HOTEL DA BEIRA: *HÓSPEDES DA NOITE*, DE LICÍNIO AZEVEDO, E “CASAS DE FERRO”, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO

COMPARING REPRESENTATIONS OF THE GRANDE HOTEL IN BEIRA: *HÓSPEDES DA NOITE*, BY LICÍNIO AZEVEDO, AND “CASAS DE FERRO”, BY JOÃO PAULO BORGES COELHO

Giulia Spinuzza*

RESUMO: O documentário *Hóspedes da noite* (2007), de Licínio Azevedo, revela a história do Grande Hotel da Beira e de seus inquilinos por meio do percurso itinerante de dois ex-empregados, enquanto na estória “Casas de ferro” (2005), de João Paulo Borges Coelho, os moradores do hotel encontram uma nova casa no Índico. Nosso objectivo é analisar a complexa relação entre o passado e o presente com base nas representações do hotel e dos seus inquilinos e reflectir sobre o devir da nação.

Palavras-chave: *Hóspedes da noite*. “Casas de ferro”. Memória. História. Itinerâncias.

ABSTRACT: The documentary *Hóspedes da noite* (2007), by Licínio Azevedo, shows the history of the Grande Hotel in Beira and its lodgers through the walk of two former employees, while in “Casas de ferro” (2005), by João Paulo Borges Coelho the residents of the hotel find a new home in the Indian Ocean. Our goal is to study the past/present complex relation analysing the representations of the hotel and its lodgers and reflecting on the development of the nation.

Keywords: *Hóspedes da noite*. “Casas de ferro”. Memory. History. Journeys.

* Doutoranda do Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Portugal) e membro colaborador do CEsa (ISEG, Universidade de Lisboa), é orientada pela Professora Doutora Ana Mafalda Leite (FLUL) e co-orientada pela Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ). O doutoramento é financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia por meio da Bolsa Individual. Endereço electrónico: giuliaspin@yahoo.it.

Licínio Azevedo, nascido no estado brasileiro do Rio Grande do Sul, é hoje um dos mais importantes cineastas em Moçambique. O então jornalista e repórter viajou para Moçambique em 1977 para recolher histórias para guiões, reunidas mais tarde no livro *Relatos do Povo armado* (1983).

Na altura da sua chegada a Moçambique, no período do fervor do pós-independência, concretizam-se no país vários projectos culturais,¹ mais ou menos conseguidos, nos quais participam cineastas afirmados como Jean-Luc Godard e Jean Rouch, bem como o moçambicano Ruy Guerra, até então exiliado no Brasil, com o objectivo de criar as bases para a construção do cinema moçambicano (AREAL, 2008, p. 67). É sobretudo de Godard que Azevedo trai alguns importantes ensinamentos para a futura carreira de cineasta (COELHO, 2008a, p. 7), mas com o avançar da guerra civil muitos intelectuais e colaboradores estrangeiros partem, e o realizador é um dos poucos estrangeiros a ficar em Moçambique.

Azevedo começou sua actividade como guionista e ganhou experiência no âmbito da realização de documentários graças ao programa *Canal Zero* (COELHO, 2008a, p. 7), criado para a televisão de Moçambique na década de 1980. Já em 1997 publica o livro *Comboio de sal e açúcar*, mas é sem dúvida como cineasta que se afirma definitivamente na cena moçambicana, possuindo uma vasta filmografia que varia entre o documentário e a ficção. Com efeito, o realizador, que é também um dos produtores da Ébano Multimédia, costuma juntar diferentes técnicas de filmagem e montagem, e muitas vezes suas obras não se enquadram apenas num género cinematográfico.

Hóspedes da noite (AZEVEDO, 2007), vencedor de vários prémios internacionais,² é um documentário que relata a vida dos ocupantes do antigo Grande Hotel da Beira, em Moçambique. Sediado na então glamorosa cidade da Beira, o hotel era um exemplo de luxo que devia atrair numerosos turistas internacionais, especialmente os que provinham da antiga Rodésia (hoje Zimbabwe). Inaugurado em 1955, com mais de trezentos quartos, luxuosas suítes, uma piscina olímpica e clubes de *dancing*, o hotel revelou-se pouco rentável, e alguns anos depois da inauguração estava prestes a fechar. Até a data do fecho definitivo, as instalações do elegante espaço continuaram a funcionar ocasionalmente para os eventos da boa sociedade beirense e não só. Mais tarde, ao longo da guerra colonial e após a independência, o hotel foi utilizado como base militar e local de refúgio.

Hoje, a decadência apoderou-se completamente do hotel: sua estrutura foi escarnificada, tudo foi retirado e vendido: as canalizações, as janelas, as madeiras, até alguns dos blocos de betão que seguravam a construção arquitectónica. O esqueleto do hotel é habitado por uma numerosa comunidade de ocupantes, alguns dos quais chegaram durante a guerra civil à procura de abrigo.

Decadência foi o destino que conheceu também a cidade da Beira, quando seu porto e seus caminhos de ferro esgotaram suas funcionalidades devido à mudança das relações políticas com o antigo regime rodesiano, ao começo do processo de independência do país e à longa guerra que se seguiu (MAGALHÃES, 2012, p. 1).

O documentário de Azevedo foca-se sobretudo nos novos habitantes do hotel. Estas pessoas que vivem sem saneamento, água e electricidade são parte de uma heterogénea comunidade de sobreviventes com uma administração e tribunal de moradores (mais ou menos oficiais), lojas e locais de culto, regras e leis. O hotel tornou-

¹ Como é o caso do jornal cinematográfico *Kuxa Kanema*, no qual participou como redator Luís Carlos Patraquim (2008, p. 84-87). Criado por Samora Machel, esse projeto levou o cinema e a ideia da nova nação ao povo moçambicano.

² Troféu de Ouro Grande Reportagem – *Festival Internacional de Produções Audiovisuais (Fipa)* 2008, Biarritz, França; Prémio Africalia do Melhor Documentário – *4º Festival de Cinémas Africains*, Bruxelas.

se, assim, numa cidade dentro da cidade, ou, como o define o realizador, “um microcosmo, um resumo do problema geral do país” (COELHO, 2008b, p. 10).

Já na altura da sua construção, durante a época colonial, o projecto do hotel, exageradamente grande e dispendioso, estava desajustado do contexto no qual se inseria. As etapas de construção e decadência do hotel acompanharam a história da Beira, cidade florente nos anos 1950 e 1960 graças à ligação entre a então Rodésia³ e o mar, que viveu um período de decadência a partir da guerra colonial. Com efeito, a subsistência económica da cidade era determinada sobretudo pela linha dos comboios, o assim chamado “corredor da Beira”, que fazia a ligação entre o território rodesiano e o mar (MAGALHÃES, 2012, p. 1). Como lembra Ana Magalhães: “Hoje, apesar de conservada, a Estação está deserta. Sua imponente gare apenas recebe um comboio por dia, que chega do Dondo, uma povoação vizinha” (2012, p. 1). Para além disso, por ser uma polo da Renamo, a cidade sofreu particularmente durante a guerra que se seguiu à independência, e as fortes migrações populacionais geraram um grande número de deslocados que se abrigaram, em parte, no antigo Grande Hotel.

Esse vestígio colonial, hoje reconvertido à nova função, representava na altura uma ousadia modernista porque, como demonstra Ana Magalhães, autora de *Moderno tropical*⁴ (2009), nas décadas de 1950 e 1960 os arquitectos que se encontravam nas antigas colónias trabalhavam “com uma liberdade que não podiam ter na metrópole” (COELHO, 2009). Inicialmente projectado pelo arquitecto José Porto, o hotel devia incluir um cassino, que não foi autorizado, contribuindo assim para o desgaste financeiro da estrutura. Sucessivamente, o projecto inacabado passou nas mãos de outro arquitecto, Francisco Castro, que completou a construção do luxuoso edifício. Com sua fachada curvilínea e dimensão monumental, o hotel tinha uma posição privilegiada à frente do Índico. Hoje, o local de opulência de uma elite colonial é reconvertido numa estrutura agonizante e lúgubre que, na miséria extrema, abriga uma multidão.

As imagens que abrem o documentário e acompanham o título deste mostram o hotel na sua época de ouro, enquanto os planos sucessivos evidenciam o degrado e a decadência do tempo presente. Da antiga piscina olímpica, por exemplo, ficou um charco de água suja, e das curvilíneas varandas diante do Índico ficaram os destroços de betão.

As memórias de dois ex-empregados, o sr. Caíto e o sr. Pires, que substituem a *voice over* do narrador, acompanham o percurso da câmara. Enquanto os dois avançam desde as câmaras frigoríficas e a lavandaria da cave do hotel até o terraço, onde vive o louco e dois irmãos órfãos, relembram o passado. Nas passagens entre os corredores, escadas e quartos do hotel, o documentário oferece-nos também o testemunho directo dos moradores, com suas histórias de guerra e deslocações forçadas. Essas pessoas, que tiveram um passado difícil, enfrentam hoje um presente feito de sacrifícios e dificuldades porque, como afirma uma das mulheres que se refugiou no hotel durante a guerra civil, “viemos para a Beira enfrentar outra guerra, a pobreza” (AZEVEDO, 2007).

Para reevocar um passado que já não existe, o realizador utiliza algumas imagens documentais, mas é sobretudo por meio da narração dos ex-empregados e dos moradores que é contada a história do hotel e dos seus inquilinos, como fragmentos que se perdem na história do país. Nesse sentido, a quase total eliminação da *voice over* torna mais verídico e menos tendencioso o testemunho directo dos ex-empregados e moradores, que se convertem em sujeitos da narrativa e da história. É também graças a

³ Que corresponde, hoje, ao actual Zimbabwe, sofreu uma política racista similar à da África do Sul.

⁴ No seu artigo sobre o documentário *Hóspedes da noite*, Marta Lança menciona o estudo de Ana Magalhães (LANÇA, 2009).

uma filmagem que aproxima a câmera dos sujeitos representados que se reduz ao mínimo a intervenção do realizador⁵ (ARENAS, 2011, p. 140). É por isso que no documentário nunca vemos ou ouvimos o realizador, que delega ao sr. Caíto e ao sr. Pires, dois ex-empregados do Grande Hotel, o fio da narração. Os antigos trabalhadores do hotel evocam uma memória desconhecida à maioria dos actuais moradores, que não presenciou seu glamoroso passado. Cria-se, assim, uma relação implícita entre a memória dos antigos empregados, evocada pelas suas descrições ao longo do itinerário no esqueleto do hotel, e a “pós-memória” (VECCHI, 2013, p. 15) dos inquilinos, que têm acesso apenas aos vestígios da dramática grandiosidade por meio dos “fragmentos” e dos resquícios daquele lugar. Como justamente nota Ana Mafalda Leite a propósito desta questão:

Os fragmentos do passado colonial e do presente pós-colonial, reincorporados nas narrativas angolanas e moçambicanas, são sujeitos a uma reescrita, e simultaneamente à inscrição no corpo da narrativa nacional, enquanto vestígios de sujeitos diferenciados e de vozes heterogêneas, de processos compositivos novos, alargando-se aquela em processos que cruzam diacronia com sincronia em movimentos de inesperada escripturação (2011, p. 70-71).

Tendo em conta essas considerações, pensamos que o documentário de Licínio Azevedo, como “narrativa visual” da nação, cumpre um processo de “reescrita” do seu percurso histórico, e ao questionar a relação entre o presente pós-colonial e o passado colonial faz emergir elementos heterogêneos no seio da imagem da nação. O documentário oferece uma narrativa “outra” da nação, insinuando um percurso crítico capaz de repensar o presente e, ao mesmo tempo, sonhar um futuro melhor, porque é impossível olhar para o futuro sem conhecer o próprio passado. É nesse contexto que em *Hóspedes da noite* se cruzam memórias diferentes. Com efeito, o documentário apresenta a relação entre gerações diferentes: os antigos empregados, agora idosos, transmitem as memórias relacionadas com o hotel aos habitantes que ocupam aquele mesmo lugar.

A presença de épocas e memórias diferentes demonstra que a história é feita de rupturas, mas também de continuidades. O hotel, como vestígio do passado colonial, representa uma contiguidade fragmentária e incompleta entre dois momentos históricos, comprovada por fotos e documentos da época. Os dois ex-empregados, ao narrar as próprias “estórias” sobre o hotel, preenchem em parte os vazios da história. Dessa forma, a narrativa pessoal conjuga-se com a(s) narrativa(s) do hotel e do país, e a memória colonial dos ex-empregados confunde-se com as memórias pessoais dos novos inquilinos do hotel. É a partir desses cruzamentos de memórias que se gera o conceito de “pós-memória”, definido por Roberto Vecchi como a “possibilidade de transmissão intergeracional da memória, em particular traumática, sobretudo para pessoas da esfera familiar que não viveram a experiência em causa, mas mantêm um laço afectivo com quem a vivenciou” (2013, p. 15). A esse propósito é interessante notar de que forma os habitantes do hotel podem ser considerados uma “segunda geração de uma primeira de testemunhas – no sentido de testemunhas vivenciais, presenciais, oculares” (VECCHI, 2013, p. 17). Nesse sentido, parece-nos significativo o facto de um dos ex-empregados do hotel ser quase completamente cego, porque a lembrança ocular do passado não se

⁵ Também Kamila Krakowska analisa alguns dos aspectos evidenciados por Arenas em outro documentário de Licínio Azevedo (KRAKOWSKA, 2012, p. 82).

completa pela visão do presente, assim como para muitos dos habitantes do hotel é impossível conciliar a imagem do presente com a do passado. Ao mesmo tempo, porém, os habitantes do hotel vivenciam a memória colonial, quer por meio dos destroços do hotel, quer por meio da narração dos dois ex-empregados. Então, o hotel, como espacialização da memória colonial, testemunha o drama da guerra e dos seus refugiados, visível hoje nas paredes escarnificadas do hotel e nos inquilinos que as habitam.

A *mise-en-scène* do documentário proporciona duas narrativas complementares que se ligam ao mesmo lugar pelo fio do tempo: por um lado, a narrativa dos ex-empregados evidencia a opulência da elite da época colonial e, por outro, a narrativa do presente mostra a pobreza extrema de uma multidão. Para além disso, o realizador foca tanto a problemática social dos habitantes do hotel como a relação entre o passado e o presente por meio das lembranças dos ex-trabalhadores, que recordam os espaços transformados e seus antigos hóspedes. Dessa forma, o documentário questiona ao mesmo tempo a dimensão histórica, social e política de uma realidade que reflecte dinâmicas e problemáticas extensíveis ao contexto nacional.

Num cenário de sombras e luzes, que sobressai o contraste entre as paredes frias e despojadas do interior e a luz quente e abrasadora do exterior, emergem as vozes e as vidas representadas, que vão compondo o mosaico do Grande Hotel:

As raparigas a quem já tudo aconteceu, os muçulmanos a curvarem-se na mesquita, os evangélicos em transe na igreja, os quartos que fazem de mesquita e igreja e tribunal, os meninos a caça de ninhos em patamares sem corrimões, os bebedores que viram meninos a cair lá do alto, as mães sem leite e sem remédios, o professor que prepara as aulas no escuro, os homens a alugarem baterias para ver futebol porque não há electricidade, as águas sujas despejadas da janela porque não há água nem esgotos, a piscina cheia de água podre e lixo onde o louco se lava [...]. (COELHO, 2008b, p. 10).

Esta comunidade heterogénea não é representada como um grupo uniforme, porque entre os habitantes do hotel há ladrões e trabalhadores, jovens e idosos, mulheres sozinhas e famílias, crianças e jovens órfãos. Perante tal diversidade, o que acomuna esses indivíduos é a capacidade de resistência e a partilha de um espaço comum que se coloca num território-limite no coração da cidade da Beira. Então, Azevedo obriga-nos a ver os “excluídos” que vivem nas margens da cidade, numa fronteira criada pela exclusão económica e social. Hoje, paradoxalmente, aqueles mesmos que em um tempo não podiam entrar no hotel agora ocupam seus espaços vazios. E novas fronteiras vão erguer-se, porque, como escreve Marc Augé, a ideia de fronteira é “uma realidade constantemente renegada e reafirmada” (2010, p. 23).

Nesse contexto de fronteiras cruzadas, notamos que a itinerância dos antigos clientes do luxuoso hotel se reconverte hoje na dramática transitoriedade dos novos inquilinos, e as imagens do documentário evidenciam esse contínuo vaivém: há quem entre e quem saia, quem suba e quem desça. Todavia, a transitoriedade dos ocupantes é efémera, porque a falta de condições económicas obriga os inquilinos do Grande Hotel da Beira, os “hóspedes da noite”, a viverem durante décadas nos quartos “provisórios” e na escuridão do edifício. Por essa razão, o local (que deveria ser) transitório reconverte-se numa residência fixa; nesse sentido, o hotel é sem dúvida um símbolo da contradição da época pós-colonial.

Por meio do percurso no esqueleto do hotel, o realizador problematiza a múltipla identidade de um local que, marcado pela mudança dos contextos históricos, cruza

diferentes memórias e histórias de vida. O percurso revela histórias de exclusões, migrações e pobreza, histórias de fronteiras cruzadas, histórias de resistências. Então, *Hóspedes da noite* levanta uma série de problemáticas económicas e sociais que nos obrigam a repensar a trajectória histórica do país do período colonial até hoje.

O realizador encena uma viagem descritiva ao longo do hotel evocando as dimensões históricas, sociais e arquitectónicas desse lugar e das transformações que sofreu, mas olha sobretudo para o presente, para a gente que (sobre)vive no hotel, mostrando a readaptação da arquitectura à nova comunidade e a capacidade de invenção dos habitantes, que emergem como figuras de resistência nesse espaço urbano reconvertido. Dessa forma, a história do hotel articula-se com as vidas dos seus novos inquilinos; são as “estórias” dessa gente que interessam ao realizador: como e por que se abrigaram no hotel, como vivem e como tencionam (se eventualmente planejam) sair de lá. Não obstante o despojamento do edifício e sua miserável apresentação, os inquilinos são sempre representados com grande dignidade, enaltecendo sua própria condição de sobreviventes.

Para além disso, a arquitectura funde-se com seus moradores e vice-versa, tornando os ocupantes num grupo específico no seio da cidade da Beira. Essa comunidade marginalizada luta a cada dia para a própria sobrevivência e resiste graças à força de vontade, à ironia e à esperança de conseguir melhorar a própria condição. A moral da história, se houver uma moral, é que a vida é para essas pessoas um acto de resistência.

Em conclusão, podemos dizer que a representação do antigo Grande Hotel da Beira convida a reflectir sobre a relação entre o passado colonial e o presente pós-colonial, porque a compreensão desse espaço urbano permite repensar a trajectória histórico-política do país. Nesse sentido, o hotel pode ser visto como um *lugar de memória*, utilizando a noção de Pierre Nora, um local que enraíza a memória e a passagem do tempo, a mudança de poder e do contexto histórico e social do país.

Então, verificamos que o hotel, como vestígio colonial, levanta várias problemáticas, captadas pelo realizador pela justaposição das estórias do tempo colonial com as actuais, de facto as vicissitudes do hotel testemunham a releitura de um passado que perdura no presente. É sobre essa problemática continuidade que se desdobra, como veremos, uma das estórias de João Paulo Borges Coelho (doravante JPBC).

“Casas de ferro” é uma estória, como a define o autor, publicada em 2005 no primeiro volume, *Setentrião*, de *Índicos indícios* (COELHO, 2005, p. 47-72). *Setentrião* e *Meridião*, o segundo volume, seguem “um critério que é apenas geográfico” (p. 9), e assim fazendo tecem, por meio da escrita literária, um mapeamento do território moçambicano.

Em “Casas de ferro”, JPBC descreve o despejo dos moradores do Grande Hotel da Beira e a itinerância de seus ocupantes. Se, como vimos no documentário de Azevedo, a itinerância dos ex-empregados do hotel contrasta com a imobilidade social de seus moradores, presos àquele espaço por não terem alternativas, no conto de JPBC os antigos inquilinos do hotel são os protagonistas de novas itinerâncias e viagens. É a partir do cruzamento de olhares e percursos que a estrutura obsoleta do hotel possibilita questionar o presente, relembrar o passado e sonhar um futuro melhor.

A relação ficção/realidade, tão importante na leitura da obra do autor, é particularmente evidente em “Casas de ferro”. É uma estória que se passa na Beira, mas poderia se passar em qualquer outra grande metrópole, porque, como escreve Marc Augé, nas grandes cidades da África ou da América Latina “os bairros entregues à precariedade, à pobreza, favelas ou outros infiltram-se, constantemente, no coração da cidade” (2010, p. 34), num processo de ocupação do espaço “vazio” representado, neste

caso, pelo esqueleto do hotel. Mas, como lembra o antropólogo, “essas formas ‘periféricas’ não são”, como é evidente, “apanágio das cidades” desses países, “o problema do *habitat* e da pobreza urbana está agora presente no centro das mais impressionantes megalópoles ocidentais” (AUGÉ, 2010, p. 35).

A partir do Grande Hotel da Beira, o conto desenvolve um enredo verosímil que mistura elementos da realidade e da ficção. A estória reflecte as contradições do tempo presente e projecta-se para o futuro, imaginando a deslocação dos moradores do hotel para a praia. Assim, o autor demonstra que, perante uma realidade que parece ultrapassar a ficção, também a ficção pode substituir a realidade.

Em “Casas de ferro”, o *incipit in medias res* apresenta a primeira tentativa de despejo dos moradores do Grande Hotel da Beira. A descrição da força municipal, bem como da “Autoridade” que emitiu o documento de despejo, é irónica e sagaz e coloca desde o princípio uma oposição dicotômica entre os governantes (e seus executores) e a população.

A primeira ordem de despejo, cujo palavreado requintado é traduzido pelo narrador numa linguagem simples e compreensível, testemunha que a língua pode ser um instrumento do poder (CAN, 2012a, p. 238). Nazir Can analisa as relações estabelecidas entre poder e discurso público nos romances de JPBC, evidenciando de que forma os recursos irónicos do narrador desconstróem o discurso oficial da nova elite política (2012a, p. 242). Em “Casas de ferro”, por exemplo, o narrador critica ironicamente a fraseologia governamental do pós-independência que reproduz algumas das metáforas socialistas conexas ao mundo da agricultura: “Lavar e semear para poder colher, enfatizavam, recorrendo à cansada metáfora que ainda assim sabiam capaz de tocar sensibilidades e corações” (COELHO, 2005, p. 52). O narrador continua a desconstruir tal metáfora quando afirma que “nem todos os que são do Povo vieram um dia do campo. Há-os também com origem na cidade” (p. 60), lembrando que a retórica essencialista do governo nem sempre tem em conta a diversidade daquilo que é denominado “Povo”, porque a ideia do “povo coeso, como uma coisa só, em uníssono respirando, é invenção de quem não é Povo e com ele precisa de lidar, a ele precisa de liderar” (p. 54).

Também a segunda ordem de despejo evidencia, mais uma vez, a incomunicabilidade entre a “Autoridade” e os moradores. O texto do documento oficial é objecto de uma leitura crítica do autor, que denuncia ironicamente os recursos linguísticos da autoridade por meio dos pensamentos do 302, o jovem protagonista da estória, assim chamado “por morar no quarto 302 do Grande Hotel” (p. 54). Leia-se a esse propósito a descrição do comunicado a partir da perspectiva do rapaz: “E o 302 nada tinha a dizer porque era aquele preâmbulo tão cheio de longínquas palavras como Desenvolvimento e Futuro, ou tão demasiado próximas como Lixo e Tragédia, que se perdia nelas, não conseguindo achar um caminho que fosse dar ao corolário curto e seco do despejo” (COELHO, 2005, p. 71).

O autor, para além de desconstruir as artimanhas discursivas dos governantes, problematiza também a relação entre o passado colonial e o presente. Leia-se, por exemplo, a descrição de uma das zonas mais pobres do Grande Hotel: “E no fundo, os habitantes, arfando como os de antigamente, moviam-se curvados menos já por humildade que para evitar um céu obscuro de aguçadas estalactites [...]. Igual hoje ao que era antes, talvez apenas a cor dos dias entrando pelos janelões” (COELHO, 2005, p. 51). Assim, o autor estabelece uma problemática continuidade entre um “antes” e um “depois” independência, evidenciando a presença, sob novas formas e modalidades, de determinadas injustiças.

A propósito da estrutura do *Grande Hotel*, notamos uma irónica correspondência entre estratificação social e “divina”, porque as três grandes subdivisões lembram a imagem dantesca do Paraíso, do Purgatório e do Inferno, se bem que no hotel, como escreve o autor, a distribuição das “almas” seja feita por ordem de chegada, mais do que por um critério moral: “Em cima os mais antigos, no tempo em que ainda se podia escolher onde habitar; a meio o povo que estava em trânsito, sem saber se melhorava de posição, se decaía; e no fundo os que chegaram por último, ocupando o que sobrava” (COELHO, 2005, p. 49).

Quando se refere ao passado colonial, JPBC sublinha o facto de que quase não há rasto desse tempo: “era um mundo extinto desde há muito quando o Povo aqui chegou, um mundo velho que se escapou pela malha larga da memória e se perdeu” (p. 51). Todavia, a incompreensão do passado leva à incapacidade de avaliar as dinâmicas do presente: “Mas a que se assistia ali? Sem dúvida, a um passado apodrecendo sem ser compreendido nem portanto digerido” (p. 53). Então, ao contrariar o processo de amnésia colectiva, o autor vai tecendo os fios da memória, porque, como avisa este, é impossível olhar para o futuro sem compreender e “arrumar” convenientemente o passado (p. 52).

A relação entre o presente e o passado manifesta-se também pela presença de gerações diferentes, representadas pelo rapazito 302 e sua avó. Os dois têm formas distintas de ver o mundo, uma, a do jovem, projectada para o futuro, e outra, a da avó, para o passado. Nesse sentido, verificamos que há uma discordância entre as perspectivas das duas gerações, como podemos ler num dos trechos finais da estória que descreve o impasse dos ocupantes dos barcos encalhados à beira-mar: “E a velha, casmurra, só sairia dali se fosse para voltar ao quarto 302 de um velho hotel que o camartelo há muito mastigara. É essa a outra característica dos velhos, sempre prontos a regressar para dentro das suas memórias, nunca para outro lado qualquer” (COELHO, 2005, p. 72).

A ideia de ir para a praia logo após o começo da demolição do hotel é do 302, que, juntamente com um grupo de moradores do hotel, se instala à beira-mar. É ali que estão grandes barcos encalhados, renomeados *Asiswa?*, que significa em língua *Sena*, do verbo *Siswa*, entender, perceber (COELHO, 2005, p. 213); *Maria Luisa*, “por ser esse o nome da mulher que ia na frente quando lá entraram” (p. 59) e *Chamuare*, que, em língua *Sena*, significa amigo (p. 213); esses ferros abandonados servirão de abrigo aos antigos moradores do hotel. A substituição dos antigos nomes das embarcações por termos locais remete a um processo de “reapropriação” lexical e linguística das relíquias do tempo colonial.

A esse propósito, notamos que a onomástica é muito importante nesta estória também no que se refere ao nome do jovem protagonista. Na verdade, o líder de uma parte da comunidade do hotel, o menino 302, representa a fusão entre os moradores e o espaço do hotel. O 302 é o cerne de toda a narração, porque a evolução do conto depende das suas iniciativas. Como demonstra Nazir Can no seu estudo sobre “Infância e História nos romances de João Paulo Borges Coelho” (2014), a representação da infância nos textos do autor é rica de significados. Segundo o crítico, as crianças adquirem uma função retrospectiva e prospectiva nos três primeiros romances do autor (p. 44). Se, por um lado, as crianças são as vítimas indefesas do mundo dos adultos, por outro, elas representam uma crítica ao universo dos mais velhos.

É o caso, por exemplo, do menino 302, que, em face da colectividade, é engenhoso e criativo por ser “alguém de fora do Povo, mais do mundo do concreto” (COELHO, 2005, p. 54). E se, como escreve Can, “nos três primeiros romances do autor, a infância constitui não apenas o espaço de uma (fugaz) liberdade, mas também, e

sobretudo, a pré-história da transição de um estado a outro, de uma origem a outra, podendo aludir tanto ao início como ao fim dos tempo” (2014, p. 53), no conto “Casas de ferro” o menino 302 possibilita a ruptura do *status quo* e o começo de um novo tempo.

Com efeito, a ideia do 302 de ir viver nos barcos encalhados confere a esses destroços novas funcionalidades, assim como aconteceu com o hotel. Os barcos são vestígios do passado e testemunham, juntamente com o hotel, um tempo prolífero em que as grandes embarcações vinham e partiam cheias de mercadorias e matérias-primas. As arquitecturas coloniais fragmentadas representadas pelos barcos, que vêm substituir o hotel já em vias de desaparecimento, parecem recompor num presente contraditório os restos de um passado que não é esquecido ou destruído (ao contrário do hotel) e que, ao mesmo tempo, agoniza antes de encontrar alguém capaz de o resgatar. É a reinvenção-reutilização de tipo performativo que resgata essas arquitecturas e o passado que carregam. Assim, a partir do hotel, estrutura imóvel e obsoleta, transita-se para os barcos debruçados diante do Índico. E essa transição não envolve só parte dos antigos moradores do hotel, porque, graças aos bazares e aos mercados informais criados por estes à beira-mar, o centro da cidade desloca-separa seu limiar marítimo.

O desfecho da estória aponta para uma deriva em direcção ao Índico: é a subida da maré que rompe o impasse gerado pela luta entre forças contrastantes que envolvem o Povo, representado pelos ex-moradores do hotel; a Autoridade, com sua fraseologia indecifrável; os Empresários, que sonham com um novo Grande Hotel, e, por último, mas não menos importante, o Índico, com sua força incontrollável. Finalmente, o rumo das embarcações é determinado pela vinda iminente de outra tempestade, que corta o contacto com a terra firme e devolve os barcos e seus ocupantes ao Índico.

O espaço das embarcações, essas entidades “camaleonticas” (COELHO, 2005, p. 56) que mudam de cor conforme o tempo e se convertem em ilhas quando a maré sobe, é um espaço movediço, sujeito a alterações alheias à vontade dos seus habitantes: “O grande petroleiro transformava-se, ele próprio, em ferruginosa e isolada ilha” (p. 58). A transformação dos barcos em ilhas insere a narração no arquipélago do Índico e lembra-nos que há, para além da importante Ilha de Moçambique, muitas outras “ilhas”. De facto, a maioria das estórias deste volume situa-se em locais insulares: a primeira passa-se na Ilha de Moçambique (“O pano encantado”), a segunda, na Beira (“Casas de ferro”), a terceira, na Ilha de Santa Carolina (“O hotel das duas portas”), a quarta, entre Zalala e Gurúé (“As cores do nosso sangue”), e a última, na ilha de Ibo (“Ibo azul”). Então, verificamos que essas narrativas apontam para uma insularidade que prolonga o limite da nação até o Índico, como sugerem os estudos de vários críticos.

Ao enquadrar a obra de JPBC no contexto transnacional do Índico (Cf. HOFMEYR), podemos dizer que com *Índicos indícios* o autor aponta para uma deriva transnacional do corpo da nação (BRUGIONI, 2013), cuja imagem metafórica é representada, em “Casas de ferro”, pelos barcos encalhados à espera de levantarem ferro no espaço do Índico. Essas casas semimóveis demonstram, como adverte o autor no Prefácio, que “qualquer lugar pode ser a nossa casa” (COELHO, 2005, p. 10) e apontam para uma “deriva” da nação e do povo em direcção ao Oceano Índico.

Como afirma Rita Chaves, ao retomar o conceito do crítico brasileiro Antônio Cândido, JPBC, com sua obra literária, parece delinear uma “conquista progressiva do território” moçambicano (apud CHAVES, 2008, p. 190). E, em modo especial, os dois volumes de *Índicos indícios*, *Setentrião* e *Meridião*, como nota Jessica Falconi, “vêm desafiar um argumento comum de que apenas o norte de Moçambique se inscreve nos circuitos do Índico” (2013, p. 88). Assim como acontece na poesia, também a narrativa segue novas rotas em direcção ao Índico, sendo possível repensar a literatura

moçambicana a partir desse espaço transnacional (FALCONI, 2013, p. 88), de onde emergem “escritas que convocam dimensões espaciais e temporais que redefinem o repertório cultural dito nacional, reposicionando a especificidade de sujeitos e contextos em uma dimensão transnacional emblemática” (BRUGIONI, 2013, p. 131). Na falta de um espaço próprio para existir e na recusa de ser homogeneamente idealizado, o corpo da nação estilhaça-se até o limiar do território, e ao apontar para o Índico, espaço de encontro entre múltiplas memórias, identidades e histórias, torna-se o local apto a receber um mundo heterogéneo. Também a memória colonial, representada pelos vestígios dos barcos, é inserida no tecido do Índico, a partir do qual é questionada, analisada e “arrumada” de forma a deixar espaço para a inscrição de um novo futuro.

O fecho da narrativa deixa a estória duplamente em aberto, porque o nome do barco, seguido do ponto de interrogação, amplifica a incerteza do final: “Talvez que o *Asiswa?* se decida a largar, seguido na sua esteira pelo hirsuto *Chimuaire* (COELHO, 2005, p. 72)”. Como nota Fátima Mendonça, o final em aberto é um dos recursos que intensificam o “clima enigmático” criado pelo narrador, bem como suas intromissões, que, ao longo do texto, afirmam, negam ou instalam dúvidas acerca dos factos narrados (2011, p. 199). Assim, nega-se a visão unívoca e abre-se a leitura para múltiplas interpretações que reenviam a “escrita para o espaço da incerteza e da indeterminação, da dúvida e da interrogação, logo do questionamento e da heterodoxia” (MENDONÇA, 2011, p. 199).

Atendendo a essas questões, consideramos que o conto de JPBC e o documentário de Licínio Azevedo, se bem que partindo de meios distintos, um cinematográfico e outro literário, convidam a uma revisão do passado e, ao proporem narrativas da nação que questionam as representações homogeneizantes dos seus habitantes, criam um conceito de espaço territorial mais heterogéneo.

Em primeiro lugar, a transformação de um dos mais luxuosos hotéis de África a edifício abandonado e ocupado pelos seus novos habitantes testemunha a persistência de um passado reinventado no presente. Em segundo lugar, a reconversão e a readaptação da arquitectura colonial implica um questionamento da memória que, em *Hóspedes da noite*, é personificada pelos dois ex-empregados do Grande Hotel. Nesse sentido, o documentário de Licínio Azevedo mostra a grandiosidade decadente desse ex-hotel de luxo e revela seu funcionamento interno por meio da autogestão da variada comunidade que o habita. O realizador entra nos meandros do hotel como se entra num local “fantasma” para exorcizar os medos mais sombrios e, assim fazendo, oferece-nos um retrato sincero e profundamente humano. Os problemas que emergem no seio da comunidade do hotel podem ser lidos como reflexos dos problemas do país, por essa razão, o final do documentário, como o conto de JPBC, remete a um futuro incerto.

Em “Casas de ferro”, JPBC inventa um possível futuro para seus habitantes. A estória, centrada no deslocamento de parte da comunidade do hotel para os barcos encalhados na praia, pode ser lida também como percurso metafórico do país. Os barcos, como novas ilhas fora do território da nação, apontam para uma realidade “outra” que se afasta da ligação à terra e se integra no espaço do Índico. Também o Povo dos navios encalhados, naufrago do seu próprio país, se abre para o horizonte do Índico. Então, a escrita reinventa e reescreve a nação segundo novos paradigmas, e a ficção mistura-se com a realidade, a memória e a História. Como justamente afirma Nazir Can, “o projeto estético de JPBC revela duas grandes obsessões: discutir os silêncios da História por meio do olhar do indivíduo comum e indagar os interstícios da memória por via da fruição literária” (2012b, p. 202). Nesse sentido, notamos que também o documentário desenvolve as mesmas funções, porque os depoimentos dos ex-empregados do hotel permitem recuperar a frágil memória colonial.

Em conclusão, notamos que o documentário e o conto criam narrativas que questionam as amnésias do passado e obrigam a reflectir sobre o presente. É o hotel que, como legado colonial, estabelece a problemática ligação entre essas duas épocas. Ao mesmo tempo, o realizador e o escritor enaltecem a resistência dos ocupantes do hotel, resgatando-os do esquecimento. É graças aos olhares lançados sobre esse local fantasma que são revelados os “invisíveis”, ou seja, os inquilinos do hotel que cumprem a cada dia um acto de resistência. Como vimos, *Hóspedes da noite* e “Casas de ferro” evidenciam as problemáticas de uma comunidade que sofre as injustiças e as desigualdades de um sistema incapaz de os proteger. E se o documentário deixa em aberto o destino incerto dos moradores do hotel, o conto de JPBC projecta-se verossimilmente para o futuro. É com base na problemática relação entre o passado e o presente que as duas obras permitem repensar a trajectória da nação. E os barcos, como os destroços do hotel, são estilhaços de uma memória fragmentada (LEITE, 2011, p. 74) que parece resistir perante a avassaladora destruição do tempo. E resistem também os moradores do hotel, que, dia após dia, reinventam um novo presente.

REFERÊNCIAS

- AREAL, Leonor; TRÉFAUT, Sérgio. Laboratório Moçambique: cinema e revolução. *docs.pt – Revista de Cinema*, n. 7, p. 66-69, Lisboa, out. 2008.
- ARENAS, Fernando. *Lusohone Africa: beyond independence*. Minneapolis: Univeristy of Minnesota Press, 2011.
- AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió: Unesp/Ufal, 2010. Trad. Bruno César Cavalcanti e Rachel Rocha de A. Barros. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/131660409/Marc-Auge-Por-Uma-Antropologia-Da-Mobilidade#scribd>>. Acesso em: 12/01/2015.
- AZEVEDO, Licínio. *Hóspedes da noite* (DVD). Moçambique: Ébano Multimedia, 2007, 53 min.
- BRUGIONI, Elena. Narrando o(s) Índico(s). Reflexões em torno das “geografias transnacionais do imaginário”. *Diacrítica: dossier narrando o Índico*, v. 27, n. 3, Universidade do Minho, 2013, p. 121-136. Disponível em: <http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacritica_27-3.pdf>. Acesso em: 18/04/2015.
- CAN, Nazir Ahmed. Castelos de cartas marcadas: o discurso público da elite política nos romances de João Paulo Borges Coelho. In: LEITE, Ana Mafalda Leite et al. (Org.). *Nação e narrativa pós-colonial I – Angola e Moçambique: ensaios*. Lisboa: Colibri, 2012a. p. 229-244.
- . Os fantasmas da revolução em *Crónica da Rua 531.2*, de João Paulo Borges Coelho. *Via Atlântica*, n. 21, São Paulo, 2012b, p. 201-205. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/51038>>. Acesso em: 09/03/2015.
- . Infância e história nos romances de João Paulo Borges Coelho. *Abril*, v. 6, n. 13, Niterói, nov. 2014, p. 43-54. Disponível em: <<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/26>>. Acesso em: 19/01/2015.
- CHAVES, Rita. Notas sobre a ficção e a história em João Paulo Borges Coelho. In: CALAFATE, Margarida e Maria Paula Meneses (Org.). *Moçambique das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008. p. 187-198.
- COELHO, Alexandra Lucas. Licínio Azevedo: o contador de Moçambique. *docs.pt – Revista de Cinema*, n. 7, p. 4-17, Lisboa, out. 2008a.
- . *Hóspedes da noite: ratos e homens*. *docs.pt – Revista de Cinema*, n. 7, p. 10-11,

Lisboa, out. 2008b.

COELHO, Alexandra Prado. Arquitectos em liberdade tropical. *Público*, Portugal, 09/12/2009. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/arquitectos-em-liberdade-tropical-246946?page=-1>>. Acesso em: 05/03/2015.

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

FALCONI, Jessica. Para fazer um mar: literatura moçambicana e Oceano Índico. *Diacrítica: dossier narrando o Índico*, v. 27, n. 3, p. 77-92. Universidade do Minho, 2013. Disponível em: <http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacritica_27-3.pdf>. Acesso em: 24/06/2015.

HOFMEYR, Isabel. The Black Atlantic meets The Indian Ocean: Forging New Paradigms for transnationalism for the Global South. *Literary and Cultural Perspectives. Social Dynamic: A Journal of African Studies*, v. 33, n. 2, p. 3-32, 2007. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02533950708628759#.VdKXM7hKag>>. Acesso em: 24/02/2015.

KRAKOWSKA, Kamila. Mariana e Mwadia: identidades errantes da nação moçambicana. *Mulemba*, n. 7, p. 79-93, Rio de Janeiro, dez. 2012. Disponível em: <http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/download/artigo_7_6.pdf>. Acesso em: 22/03/2015.

LANÇA, Marta. Viver é cada vez mais difícil no Grande Hotel da Beira. *Público*, 27/12/2009. Disponível em: <<http://www.publico.pt/sup-publica/jornal/viver-e-cada-vez--mais-dificil--no-grande-hotel--da-beira-18469545>>. Acesso em: 07/07/2015.

LEITE, Ana Mafalda. Formas e lugares fantasmas da memória colonial e pós-colonial. *Via Atlântica*, n. 17, p. 69-82, São Paulo, jun. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50534>>. Acesso em: 15/01/2015.

MAGALHÃES, Ana. *Moderno Tropical: arquitectura em Angola e Moçambique – 1948-1975*. Fotografia de Inês Gonçalves. Lisboa: Tinta de China, 2009.

———. Estação de Caminho de Ferro da Beira: apogeu e crítica do movimento moderno em Moçambique. *Atas do Congresso Internacional Saber Tropical em Moçambique: História, Memória e Ciência*, 24-26 out. 2012, Lisboa, 2012. Disponível em: <ewv.ist.utl.pt/PDF/AM_Saber%20Tropical.pdf>. Acesso em: 07/07/2015.

MENDONÇA, Fátima. João Paulo Borges Coelho – Índicos indícios a norte. *Literatura moçambicana: as dobras da escrita*. Maputo: Ndjira, 2011. p. 197-204.

PATRAQUIM, Luís Carlos. Cinema moçambicano: um *flashback* pessoal e transmissível. *docs.pt – Revista de Cinema*, n. 7, p. 84-87, Lisboa, out. 2008.

SECCO, Carmem Lucia Tindó. *A magia das letras africanas*. 1. ed. 2003. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

VECCHI, Roberto. Legados das memórias da guerra colonial: algumas reflexões conceituais sobre a transmissão intergeracional do trauma. *Abril*, Nepa/UFF, v. 11, n. 5, p. 15-23, nov. 2013. Disponível em:

<<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/42>>. Acesso em: 27/01/2015.